



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

RECEPCIÓN DE LA TRAGEDIA DE SÉNECA EN EL DRAMA RENACENTISTA  
INGLÉS: EL CASO DE *OTHELLO* DE WILLIAM SHAKESPEARE

Informe final para optar al Grado de Licenciada en Lingüística y Literatura con mención en  
Literatura

MARIA JOSÉ CORNEJO GRIFFIN

Profesora guía

Brenda López Saiz

SANTIAGO DE CHILE

2020

## AGRADECIMIENTOS

La lectura y análisis de Shakespeare fue uno de los procesos más importantes dentro de mi formación como estudiante de literatura, y junto con eso, estoy convencida de que ha incidido radicalmente en mi crecimiento como persona. Sin embargo, en la lectura no está todo, sino que debo mis agradecimientos a muchas personas que fueron parte de ese proceso, directa o indirectamente.

En primer lugar, a las excelentes amistades formadas en estos años, a Dania, Rosario, Camila, Andrea, Felipe y Javiera, tanto por la compañía como por el apoyo mutuo que estoy segura se genera a partir de la conversación y el interés por el otro. En especial, a mis compañeros de seminario, Sergio y Nicolás, por haber hecho de ese espacio un espacio de diálogo y aprendizaje, aún en este extraño año cibernético.

A Vicente, por tener tanto de Benedick y nada de Otelo, por escucharme con paciencia e interés en lo que se ya se ha convertido un vómito incesante sobre Shakespeare y por acompañarme con cariño en estos años de aprendizaje.

Buenos profesores hacen una diferencia inimaginable en la formación de los estudiantes, y estoy agradecida por haberlos tenido. A mi profesor de lenguaje, Hernán Jiménez, quien por habernos visto estudiantes que eran capaces de enfrentarse a grandes lecturas, nos convirtió en buenos lectores. A quien me enseñó a leer a Shakespeare de una manera que no habría podido hacer sin guía, la profesora Carolina Brncić. Por ser una lectora tremendamente aguda, y por haber transmitido esa habilidad a sus estudiantes en sus clases. Finalmente, a mi profesora guía, la profesora Brenda López, por sus valiosas sugerencias en la realización de este trabajo. Por no haber sido mi profesora guía solo durante este año y en este proceso de investigación y escritura, sino desde mi primer año en la universidad, a partir de clases realizadas con mucha dedicación, que impulsaron de inmediato mis ganas de aprender.

## CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	5
I. ESPACIOS DE RECEPCIÓN DE LA CULTURA HUMANISTA Y DE SÉNECA EN EL RENACIMIENTO INGLÉS: <i>GRAMMAR SCHOOLS</i> , <i>INNS OF COURT</i> Y EL TEATRO POPULAR.....	10
1. Humanismo, educación y retórica.....	12
1.1 Humanismo renacentista.....	12
1.2 Humanismo inglés.....	15
1.3 El desarrollo de los <i>grammar schools</i> y el currículum humanista en Inglaterra...	16
1.4 La retórica en los <i>grammar schools</i> y otros espacios del Renacimiento inglés ...	21
1.4.1 Shakespeare y los usos dramáticos del humanismo.....	24
2. Recepción de Séneca y la formación de la tragedia renacentista inglesa.....	30
2.1 Las traducciones y representaciones de Séneca en el contexto de los <i>Inns of Court</i> .....	31
2.2 Producción de tragedias en los <i>Inns of Court</i> y el teatro popular.....	36
2.2.1 <i>Inns of Court</i> .....	40
2.2.1.1 <i>Gorboduc</i> .....	41
2.2.2 Teatro popular.....	46
2.2.2.1 <i>The Spanish Tragedy</i> .....	48
2.2.2.2 <i>Tamburlaine the Great, Part 1</i> .....	52
II. RECEPCIÓN DE LA TRAGEDIA DE SÉNECA EN <i>OTHELLO</i> .....	56
1. Configuración del espacio dramático.....	67
2. Othello.....	89
2.1 Heroicidad.....	91
2.2 Furor.....	99
2.3 Pérdida de la identidad.....	107

3. Iago.....	112
3.1 Fingimiento.....	120
3.2 Dramatización, teatralización y espectacularidad.....	123
CONCLUSIONES.....	136
BIBLIOGRAFÍA.....	140
Fuentes primarias.....	140
Fuentes secundarias.....	142

## INTRODUCCIÓN

Podríamos empezar recordando el verso de Ben Jonson que tan nefastas consecuencias ha traído para la forma en la que se construye la imagen de William Shakespeare: “And though thou hadst small Latin and less Greek” (31), pero quizás es mejor ver los versos con los que Jonson continúa su poema en memoria de Shakespeare. El poeta dice que no lo compararía con otros como Chaucer, Spencer, Beaumont, Kyd o Marlowe, “but call forth thund’ring Aeschylus, / Euripides, and Sophocles to us, / Pacuvius, Accius, him of Cordova dead, / To life again, to hear thy buskin tread / And shake a stage” (33-35). El ser comparado con los poetas clásicos es el mayor reconocimiento que podía dársele a un poeta en el periodo, periodo en el que se desarrolla el movimiento renacentista, cuya característica principal es la de la recepción de la cultura y literatura clásica. Como Petrarca siendo laureado en Roma, reviviendo una tradición que terminó en la época clásica, esta comparación entre Shakespeare y los poetas trágicos griegos y romanos, nos muestra cómo la lectura e imitación de la literatura clásica estructura la producción literaria en el periodo renacentista.

De los poetas con los que Jonson compara a Shakespeare, en este informe nos interesará en particular el último: *him of Cordova*, Séneca, quien fue el principal modelo para la producción de tragedias en el periodo, tanto en Inglaterra como en el resto de Europa (Winston, “Early” 176). A principios de la segunda mitad del siglo XX, una tradición crítica liderada por G. K. Hunter cuestionó la posibilidad de que en realidad esto fuera así en el caso de la dramaturgia renacentista inglesa, llegando incluso a plantear que si no se hubieran encontrado los manuscritos con sus tragedias, esta dramaturgia no habría sido muy diferente, ya que las fuentes realmente importantes son las fuentes nativas, es decir, los misterios y moralidades medievales (Winston, “Early” 195; Braden, “Senecan Tragedy” 278; Burrow, “Seneca” 163). Frente a este tipo de declaraciones, una nueva tradición crítica surge para argumentar a favor de la recepción o influencia de la tragedia de Séneca en el drama renacentista inglés. Estos críticos parten de algunas declaraciones formuladas por la crítica a principios del siglo XX, sobre todo con T. S. Eliot, para completarla, ampliarla y complejizarla. Hablamos del trabajo de críticos como Gordon Braden, Robert S. Miola, A. J. Boyle, Collin Burrow, Jonathan Bate y otros. Es a partir de esta línea que buscamos analizar la recepción de Séneca en *Othello* de William Shakespeare.

Para lograr aquel propósito consideramos que sería un error metodológico intentar trazar una línea recta entre las tragedias de Séneca y las tragedias de Shakespeare, *Othello* en particular. Por eso pensamos que es necesario adoptar una aproximación que nos permita considerar que la producción de tragedias se hace en un contexto determinado.

El marco teórico que permite este análisis es el de la teoría de la recepción. Hans Robert Jauss comienza una tradición teórica que quiebra con las aproximaciones marxistas y formalistas, junto con el carácter positivista de las historias de la literatura que destacaron en el siglo XIX y primera mitad del XX. (Holub 57).<sup>1</sup> Lo que él propone es el estudio de la relación entre producción y recepción de las obras literarias, es decir, plantea que el foco también debe estar en los consumidores o lectores, no solo en los sujetos productores (Jauss 168). El foco en los lectores y no ya en los autores como entidades sólidas y con intenciones determinables supone un cambio en la forma de concebir la literatura, desproveerla de un carácter esencial. Los textos no son algo invariable, sino que son leídos de diferentes formas dependiendo del contexto. Jauss propone, en este sentido, una transformación en la forma de entender la tradición literaria, no como un conjunto de textos que se transmiten a sí mismos a través del tiempo histórico, sino como textos tras los cuales hay lectores que los actualizan, manteniéndolos vivos (176). La literatura, entonces, supone una actualización y reinterpretación constante, no la mera transmisión de significados o ideales fijos e intemporales.

En este sentido, Jauss formula el término «horizonte de expectativas», que es el lugar de la literatura en la experiencia (101). Robert Holub, en su estudio sobre Jauss y la teoría de la recepción en general, lo define de la siguiente manera: “an intersubjective system or structure of expectations, a ‘system of references’ or a mind-set that a hypothetical individual might bring to any text” (59). El término «intersubjetivo» es relevante ya que supone pensar no en un lector particular, sino en una colectividad que lee -y tiene expectativas de lectura- en un marco histórico, político y social determinado.

---

<sup>1</sup> Los autores de historias de la literatura a los que Jauss se refiere en particular son Gervinus, Scherer, De Sanctis y Lanzón (151).

La teoría de la recepción tiene una aplicación particular para los estudios clásicos. Lorna Hardwick plantea que la recepción es: “The artistic or intellectual processes involved in selecting, imitating or adapting ancient works –how the text was ‘received’ and ‘refigured’ by artist, writer or designer; how the later work related to the source” (5). Esto supone dejar de lado el estudio de la «influencia» de la tradición clásica sobre tradiciones posteriores y la idea de que los textos de la antigüedad clásica tienen rasgos «universales» que no cambian con el tiempo (Hardwick 98-99) y que deben ser leídos siempre para encontrar la «verdad» que portan. El estudio de la recepción, entonces, debe ser un estudio que tome en cuenta el contexto tanto de la cultura que se recibe como de la que recibe (Hardwick 10).

Así, entendemos que la antigüedad clásica es *leída* de una forma determinada, no es un bloque de textos con un significado determinado. Nuestro objeto de estudio particular son las obras dramáticas de Séneca, las cuales no son un bloque que llega por arte de magia a los humanistas italianos, sino que como parte de un contexto. Este contexto es el renacentista, siguiendo a Peter Burke como un movimiento de recuperación, recepción y transformación de la cultura clásica (*El Renacimiento* 11-12). Es en este marco que las tragedias de Séneca pasan a ser leídas y reapropiadas en el contexto inglés, determinando las direcciones del desarrollo del drama renacentista.

Nos gustaría argumentar a favor de la importancia de un marco teórico basando en la recepción para el desarrollo de este informe con un pequeño ejemplo sobre una idea controversial, justamente en torno al drama de Séneca. Por mucho tiempo, la crítica consideró que sus obras no fueron escritas para ser representadas (Kragelund 182), siendo llamadas *recitation plays* o *closet plays*. Según la investigación de Wilfried Stroh, August Wilhelm von Schlegel fue quien inició esta tradición crítica, caracterizando las obras como absurdas y desprovistas de elementos teatrales (196-197). Por otro lado, en el renacimiento inglés, de acuerdo con Wolfgang Clemen, se pensaba que las obras de Séneca habían sido creadas para ser representadas (*English Tragedy* 58). Ambas hipótesis están basadas en una manera distinta de aproximación a Séneca, la cual depende del contexto de recepción de ambos periodos, contextos en los que las concepciones sobre el drama y sobre el teatro difieren radicalmente. En esta línea, Patrick Kragelund plantea que: “assumptions about modes of performance have had a distorting impact on modes of reading and interpreting a corpus of

texts which has had a tremendous impact on western theatre” (182). El pensar en las tragedias de Séneca en un marco teatral es extremadamente relevante para el desarrollo del drama renacentista en ese mismo marco: el de la representación.

Para el estudio de la recepción de Séneca en Shakespeare, este informe se dividirá en dos ejes principales bajo la lógica de contexto y texto. En el apartado del contexto estudiaremos la recepción de la cultura humanista en Inglaterra como el fenómeno que enmarca la recepción de Séneca en particular. Nos detendremos en el espacio particular de los *grammar schools*, espacio que forma una cultura común en el aprendizaje de la lengua y la literatura latina (y también, pero en menor medida, griega) para una parte considerable de la población. Luego, analizaremos la recepción de Séneca en dos espacios, los *Inns of Court* y el teatro popular.

El estudio del contexto cultural de la Inglaterra del siglo XVI nos permite entender a Shakespeare no como el genio universal de la literatura, imagen creada por el Romanticismo en su intento por verlo como el poeta cuya inspiración proviene de la naturaleza,<sup>2</sup> sino como un dramaturgo que compuso su obra en un contexto en el que el estudio e imitación de la cultura clásica era el modelo de creación literaria. Este modelo de creación literaria es el que estructura su producción, siendo Séneca una de las fuentes principales para su producción trágica.

Este informe se propone el análisis particular de las direcciones de la recepción de Séneca en *Othello*. La fuente para el argumento de esta tragedia es una de las *novelle* de *Gli Ecatommiti* de Cinthio, y es en la dramatización de esta historia que podemos ver cómo Séneca es un modelo para la configuración del espacio, figuras y discurso dramático de *Othello*. En particular analizaremos el uso de la noche en obras como *Hércules loco*, *Medea* y *Tiestes* como fuente para la configuración del espacio dramático de *Othello*. En la configuración de figuras y discurso dramático, analizaremos la configuración de Othello a partir de la recepción del modelo del furor presentado en la figura de Hércules en *Hércules loco*. en *Hércules loco* para Othello. Finalmente, analizaremos la figura de Iago desde las

---

<sup>2</sup> Idea que a su vez es una continuación de una idea que Ben Jonson intentó instalar en el mismo siglo XVI con su poema a Shakespeare en el Folio. Según T.W. Baldwin, Jonson buscaba construir su imagen de poeta relacionado al arte, es decir, al influjo del mundo clásico, mientras que buscaba hacer ver a Shakespeare como un producto de la naturaleza más que del arte (I, 18).



nociones de fingimiento, dramatización, teatralidad y espectacularidad con las que se configuran las figuras de Medea en la obra homónima y Atreo en *Tiestes*.

## I. ESPACIOS DE RECEPCIÓN DE LA CULTURA HUMANISTA Y DE SÉNECA EN EL RENACIMIENTO INGLÉS: *GRAMMAR SCHOOLS*, *INNS OF COURT* Y EL TEATRO POPULAR

Cuando argumentamos positivamente por la recepción de Séneca en la dramaturgia shakesperiana no pensamos en Shakespeare sentándose en una biblioteca personal y sacando un volumen con las diez tragedias atribuidas a Séneca para después componer *Richard III* o *Macbeth*. Aunque indudablemente Shakespeare leyó a Séneca, la lectura del dramaturgo y filósofo latino se enmarca en todo un contexto de recepción de la literatura clásica y del drama en particular que establece ciertos modos de leer, pensar y usar esas producciones del mundo clásico.

Con Enrique VIII, luego de su quiebre con la Iglesia Católica, comienza un proyecto de transformación de la identidad nacional (Bate 161). Esta nueva imagen de la nación inglesa supone un amplio proyecto de recepción de la cultura clásica, en particular del mundo romano: la Inglaterra, y Londres en particular, de los siglos XVI y XVII buscaba ser la Roma del siglo I, la Roma de Augusto (Bate 128). Es un proyecto político -relacionado con los intereses imperiales de Inglaterra- en el que la recepción de la cultura clásica es uno de los pilares fundamentales. La forma de llevar a cabo ese proceso de recepción de la cultura clásica es mediante la recepción de la cultura humanista italiana.

La principal forma de recepción de la cultura renacentista, y en particular, humanista, fue a partir de un cambio en el currículum tanto en escuelas como en universidades. Los *studia humanitatis* en Inglaterra, en todos sus niveles, se enmarcan en un proyecto de transformación de la imagen de la mancomunidad en una «república de las letras» -el cual llega a su punto de mayor desarrollo durante el reinado de Isabel- que entiende las producciones literarias<sup>3</sup> al servicio de la formación de una imagen nacional (Bate 49).

La creación de esta nueva imagen nacional nos muestra la importancia del estudio de la recepción de Séneca en Shakespeare en un marco espacial determinado. Los espacios de esa «república de las letras» son los *grammar schools*, las universidades, los *Inns of Court*,<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Textos sobre la historia de la nación, como las *Crónicas* de Holinshed, poesía nacional como la producida por Edmund Spenser o William Warner y, por supuesto, un drama nacional (Bate 49).

<sup>4</sup> Los *Inns of Court* son sociedades fundadas en el siglo XIV, aproximadamente. Su objetivo es la formación legal en el derecho común anglosajón. Durante los siglos XVI y XVII además, estaba fuertemente asociado a

la corte (Bate 48-49) y, por supuesto, el teatro. Entre ellos, los espacios que más nos interesan para efectos del estudio de la dramaturgia de Shakespeare y de *Othello* en particular son los *grammar schools*, los *Inns of Court* y el teatro popular. Estos tres espacios inciden directamente en el modo en que Shakespeare lee e interpreta a Séneca, ya que, como plantea Jonathan Bate, Shakespeare tuvo una diversidad de encuentros, tanto directos como indirectos, con los clásicos (15), lo que implica que esos modos de leer e interpretar están mediados por un contexto que va mucho más allá de William Shakespeare, en tanto sujeto que lee a Séneca, sino que se enmarca en un proceso cultural a nivel nacional de estudio, lectura y apropiación de la literatura clásica. Un análisis basado en la recepción implica entender los textos como presencias activas en la cultura (Hardwick 112), que pueden entenderse en el marco de procesos de transformación cultural y política (Hardwick 106-107).

Para el estudio de estos espacios de recepción es importante comprender el humanismo renacentista, el cual moldea las transformaciones en el currículum educativo inglés. Shakespeare asistió al *grammar school* de Stratford, y el estudio de la retórica es central para comprender la relación del drama con el lenguaje, estudio que inicia justamente en dicho espacio. Por su parte, la tradición de la recepción de Séneca comienza en los *Inns of Court*, donde se traducen y representan sus tragedias, y además, se inaugura una tradición vernácula de composición dramática. Como ejemplo de esto, analizaremos la considerada primera tragedia renacentista, *Gorboduc*, para comprender los aspectos particulares que adquiere la recepción de Séneca en este espacio. La tradición compositiva continúa en el teatro popular, donde la recepción de Séneca se adapta a las exigencias de un nuevo escenario y un nuevo público. En este caso, analizaremos *The Spanish Tragedy* y *Tamburlaine the Great, Part 1*, para estudiar en qué sentidos y direcciones se va adaptando la recepción de Séneca. Ambos espacios de recepción, pero sobre todo este, el del teatro popular, sientan las bases sobre las cuales Shakespeare hará uso de la tragedia senequiana para sus propias composiciones.

---

la formación exclusiva de la aristocracia y la alta burguesía, con el fin además de formar conexiones sociales que luego permitiera a los estudiantes entrar a la corte (Winston, "Early" 180).

## 1. Humanismo, educación y retórica

La recepción de Séneca como proceso que incide directamente en el desarrollo de la dramaturgia renacentista inglesa debe entenderse, como ya hemos dicho, en un marco más amplio de recepción de la cultura clásica. Este marco corresponde, en primer lugar, al amplio proyecto de recepción generado por el movimiento renacentista en varias zonas de Europa entre los siglos XIV y XVII, aproximadamente. En Inglaterra, el movimiento renacentista inicia con el cambio curricular de las escuelas catedralicias y la formación de un nuevo tipo de escuelas, los *grammar schools*, que con su enfoque en los *studia humanitatis* permiten la formación de todos aquellos que luego realizarán complejas producciones literarias en el ámbito de la poesía lírica, épica y dramática.<sup>5</sup>

### 1.1 Humanismo renacentista

Para comprender el complejo proceso de recepción de la cultura clásica en Inglaterra, es importante el estudio de un proceso cultural desarrollado en el continente europeo: el Renacimiento. Seguimos a Peter Burke, quien no categoriza el Renacimiento como un periodo dentro de la historia europea, sino que lo entiende como un movimiento cultural desarrollado en Europa entre 1330 y 1630 (*El Renacimiento* 11). Como movimiento cultural, podríamos establecer que las actividades artísticas más desarrolladas y representativas del mismo son la escultura, pintura, arquitectura y el «humanismo». La característica que las une es el interés por la imitación y apropiación de las formas clásicas; o, en palabras de Burke: “What is especially distinctive about this movement is the whole-hearted attempt to revive another culture, to imitate antiquity in many different fields and media” (*The Renaissance* 7). Donatello y Miguel Ángel estudian las esculturas antiguas repartidas por Roma para imitar su técnica en sus creaciones; Leonardo y Botticelli retoman la técnica de la perspectiva, perdida en la Edad Media, al momento de componer sus pinturas; para enterrar el gótico, Brunelleschi y Palladio utilizan los principios de Vitruvio en *De Architectura*;<sup>6</sup> Petrarca y

---

<sup>5</sup> Las universidades son igualmente, o incluso más importantes en el desarrollo y formación de los poetas ingleses de la época, pero hemos decidido enfocarnos solo en este espacio, ya que es el lugar de formación de Shakespeare y también de buena parte del público del teatro popular.

<sup>6</sup> Si bien esta idea de ‘enterrar la Edad Media’ es un propósito declarado en las distintas áreas de este movimiento cultural (son los mismos renacentistas que crean el término «Edad Media»), hoy los críticos reconocen la

Boccaccio realizan viajes en búsqueda de manuscritos de autores romanos y el estudio de los autores clásicos será fundamental para sus producciones en latín.

El tema que nos ocupa es el desarrollo del humanismo, el cual comienza con Petrarca, quien es de los primeros en criticar el modelo de la universidad medieval y su foco en el estudio de la teología, buscando un cambio hacia los *studia humanitatis*: gramática, retórica, poesía, historia y filosofía moral (Johnson 34). Además, como ya se ha dicho, realiza múltiples viajes y estancias con propósito de estudios fuera de Italia,<sup>7</sup> principalmente en Avignon. Petrarca, como modelo de la labor del humanista, desarrolla un interés por la búsqueda y el estudio de manuscritos y una aproximación desde lo que hoy conocemos como filología, lo que inicia una nueva forma de lectura de los textos clásicos, intentando superar la labor escolástica.

El interés de Petrarca por los autores romanos (intentó aprender griego sin mucho éxito), se encuentra intrínsecamente relacionado con su producción literaria. Si bien hoy es recordado principalmente por su *Canzoniere*, escrito en lengua vulgar, la mayor parte del corpus de Petrarca son obras en latín, imitando el estilo de Virgilio, Cicerón, Séneca y Tito Livio, entre otros. Petrarca, en sus estudios y sus escritos, representa la labor del humanista que será aprendida y continuada por Giovanni Boccaccio y luego se generalizará y sistematizará con estudiosos como Colluccio Salutati, Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini, Lorenzo Valla, Angelo Poliziano, Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola y Niccolò Machiavelli en las distintas áreas de los *studia humanitatis*.

Varios autores han establecido que el «Renacimiento italiano» no es el primer renacimiento, ya que hay manifestaciones del interés por el estudio de la literatura clásica y su imitación entre el siglo VIII y IX en el Imperio Carolingio o durante el siglo XII en Europa

---

presencia de las características de la Edad Media en este movimiento, y de ahí la mirada escéptica a formularlo como un período en la historia. El mismo Burke comenta: “Rejecting the late Middle Ages they knew, the humanists sometimes mistook the earlier medieval period for the antiquity they admired so much. When, for example, the humanist Poggio devised the handwriting we call 'Renaissance' or 'Italic', he thought he was following classical exemplars. In fact his paradigms came from the earlier, pre-Gothic Middle Ages. In similar fashion Brunelleschi took the Baptistery in Florence as a model for his architectural reforms, thinking that it was a classical temple, whereas it has turned out to be an example of the Tuscan Romanesque, probably built in the eighth century” (*The Renaissance* 18-19).

<sup>7</sup> Johnson relata que solamente en 1333 Petrarca viajó por Renania, Flandes, Brabante y Francia; y que en 1345, en Verona, realiza uno de sus más grandes descubrimientos: las cartas de Cicerón a Atticus, Brutus y Quintus, uno de los hallazgos más importantes para el desarrollo del movimiento humanista (32-33).

Occidental (Mann 4). Sin embargo, lo que diferencia a este movimiento de los anteriores es su propagación por gran parte de Europa. Junto con el hecho de que el movimiento renacentista en Italia adquiere dimensiones mucho mayores a las de sus predecesores, dos de las causas que podríamos establecer para la propagación del «Renacimiento italiano» y el establecimiento de un «Renacimiento europeo» entre los siglos XIV y XVII son el desarrollo de la imprenta de tipos móviles y los viajes a Italia.<sup>8</sup>

Entre 1446 y 1448, Johannes Gutenberg y Johann Fust desarrollan los tipos móviles y en 1450 comienzan a trabajar en la Biblia de Gutenberg, que estaría lista en 1455, convirtiéndose en el primer libro impreso del mundo (Johnson 18). De acuerdo con las cifras otorgadas por Paul Johnson, a raíz de la expansión de las imprentas de tipos móviles,<sup>9</sup> en solo cuarenta y cinco años, la cantidad de libros en Europa había aumentado de alrededor de unos cien mil libros a nueve millones (Johnson 21). Esto genera un aumento en el número de personas que pueden acceder a productos culturales impresos, ya que antes generalmente los libros eran encontrados solo en monasterios, palacios o universidades; además, permite la propagación de la cultura y las ideas a una velocidad sin precedentes, lo que hace posible la diseminación de las ideas humanistas (Crane 15).

Junto con las nuevas posibilidades para la expansión del conocimiento que trae la imprenta, aumenta el interés por el encuentro con la nueva cultura italiana renacentista por parte del resto de Europa a partir de la realización de viajes hacia Italia. El grupo que más visitaba Italia eran los estudiantes, sobre todo para estudiar leyes y medicina en las universidades de Padua y Bologna (Burke, *The Renaissance* 31). Junto con teología, ambas disciplinas eran las disciplinas tradicionales de estudio de la universidad medieval y no estaban relacionadas directamente con los *studia humanitatis* -a pesar de que, por ejemplo,

---

<sup>8</sup> Naturalmente, es determinante -y quizás lo más determinante- el interés y las características creativas de cada una de las personas que fueron parte del movimiento renacentista, tanto en Italia como fuera, pero hay un sustento material y cultural que permitió la propagación de esta cultura. Johnson plantea que no solo en la propagación, sino en el origen de la cultura renacentista en Italia, las características políticas y económicas son importantes: “in the later Middle Ages, wealth was being produced in greater quantities than ever before in history, and was often concentrated in cities specializing in the new occupations of large-scale commerce and banking, like Venice and Florence. Such cities were chiefly to be found in the Low Countries, the Rhine Valley and northern and central Italy. As wealth accumulated, those who possessed it gratified their senses by sovereigns, popes and princes, who found ways of taxing the new wealth of their subjects” (15-16).

<sup>9</sup> Johnson comenta que entre 1450 y 1500 había imprentas en más de sesenta pueblos alemanes y Venecia tenía más de ciento cincuenta imprentas; llega a Holanda en 1470, a Hungría en 1473, a Polonia en 1474, a España en 1473 y a Inglaterra en 1474 (20).

el estudio de la retórica es central en el ejercicio de la abogacía-. No obstante, producto de los cambios y transiciones integradas por los humanistas, en el estudio de estas disciplinas, comienza a permear el interés por los *studia humanitatis* y en particular el estudio de los textos griegos y latinos.

## 1.2 Humanismo inglés

En el marco de la internacionalización del movimiento humanista, a partir de viajes a Italia de distintas personalidades del mundo inglés, comienza a formarse el «humanismo inglés». Estos viajes se realizaban con propósitos educativos, en el marco de un creciente interés por el estudio del latín clásico y del griego, la adquisición de manuscritos y la paulatina inserción de los *studia humanitatis* en las universidades, que luego pasará a ser un proyecto de transformación en el ámbito educativo a nivel nacional en la esfera inicial de aprendizaje, los *grammar schools*.

Varios ingleses realizan viajes de estudios a Italia o se interesan por la importación de libros. Enrique VI es considerado el primer patrón renacentista inglés, quien coleccionó libros de autores griegos y latinos y de humanistas italianos, que luego donó a Universidad de Oxford (Johnson 52). Los viajeros, por otro lado, fueron fundamentales para el establecimiento del estudio humanista en las universidades durante el siglo XV: William Grey, John Free y Robert Flemmyng estudiaron griego en Ferrara bajo la tutela de Guarino<sup>10</sup> (Carrol 248-249). Johnson caracteriza a Robert Flemmyng como; “The first outstanding English humanist” (52) y Burke relata que de su viaje a Italia trajo más de sesenta manuscritos -nuevamente, tanto de obras clásicas como humanistas- que también fue otorgada a Oxford (*El Renacimiento*, 56). Por su lado, Clare Carrol piensa que William Grocyn es “the first great humanist of the early Tudor period” (53), quien estudió griego con Poliziano y Chalcondyles y dio la primera cátedra en griego en la Universidad de Oxford en 1491 (Johnson 53). De acuerdo con Carrol, es Grocyn quien enseña griego a William Lily, John

---

<sup>10</sup> Guarino da Verona (1374-1460) fue uno de los pioneros en el establecimiento de la educación humanista en Italia. Buscó imitar el modelo educativo romano, haciendo que sus pupilos aprendieran y leyeran latín clásico (Burke 14).

Colet y Desiderius Erasmus (25), lo que nos lleva al apogeo del humanismo en Inglaterra en el siglo XVI.

Si bien los ejemplos anteriores muestran que hubo individuos interesados por el estudio de la cultura clásica y los *studia humanitatis*, no es sino con las figuras de Lily, Colet, Erasmus y More que el humanismo se instala como forma de estudio y lectura en Inglaterra. Erasmus en particular es, como plantea Burke, el modelo del humanismo fuera de Italia (*The Renaissance* 38). En su famoso tratado sobre educación *The Scholemaster* (1564), Robert Ascham llama a Erasmo: “the ornament of learning in our tyme” (8). Además de su gran producción filosófica y su labor filológica, Erasmus es central a la hora del desarrollo de la educación escolar centrada en los *studia humanitatis* en el norte de Europa y fundamentalmente en Inglaterra. Mary Thomas Crane propone la idea de que existe una vertiente del humanismo al norte de Italia, cuyos centros fueron Alemania, Holanda e Inglaterra y su figura central Erasmo de Rotterdam. Si fuera posible separarlo del proyecto humanista italiano, a pesar de que el pensamiento de Erasmo inicia gracias a sus estudios en Italia, su característica fundamental sería que el humanismo erasmiano “was basically centred on the reform of school curricula and methods of teaching, and also on ideals of the reform of church and state” (16).

### **1.3 El desarrollo de los *grammar schools* y el currículum humanista en Inglaterra**

Son dos los textos de Erasmo ampliamente difundidos<sup>11</sup> en el periodo, ambos relacionados con el cambio en el currículum educativo, y que determinan el curso del desarrollo de la educación en Inglaterra: *De Ratione Studii* (1511) y *De Copia* (1512). El primero se centra en el establecimiento de un currículum basado en la lectura de los antiguos: Luciano, Demóstenes, Heródoto, Aristófanes, Homero, Eurípides y Menandro para aprender griego; y Terencio, Plauto, Virgilio, Horacio, Cicerón, César y Salustio para aprender latín (Baldwin

---

<sup>11</sup> “The printing press also shaped the forms through which humanism was expressed, advocated and dispersed. Erasmus gained international stature as a humanist not, like Guarini and other Italians, as a charismatic teacher who attracted students from all over Europe, but through the strategic publication of widely read texts” (Crane 15).



I,80),<sup>12</sup> además de los métodos para enseñar a dichos autores (Baldwin I,94). En *De Copia*, se establecen los ejercicios que un estudiante debe realizar para poder dominar el discurso hablado y escrito a partir de la capacidad de decir una misma cosa de múltiples formas, es decir, trabajar en la capacidad recursiva del lenguaje. Según T.W. Baldwin: “Erasmus believes in language as an imitative art acquired by habit from contact with the best rather than as a science acquired by analysis” (I,80).<sup>13</sup> Es decir, esta copiosidad discursiva estaba basada en el ejercicio de la imitación: a partir de la lectura, memorización e imitación de los clásicos es que el estudiante aprende.

John Colet fue un humanista inglés<sup>14</sup> que compartió estrechamente con Erasmo. Su lugar dentro de los cambios en la educación inglesa se debe a la fundación del St. Paul’s School en 1510, antes de la publicación de los textos de Erasmo, pero en un proyecto en el que este participó activamente. Colet, Erasmo y William Lily, el primer director de la escuela, trabajaron juntos en la elaboración e implementación de un currículum y en la escritura de una gramática para enseñar latín, conocida como *Gramática* de Lily (*Lily’s Grammar*) (Crane 20). Junto con St. Paul, Ipswich, Winchester, Eton y Westminster, comenzaron a construir un currículum basado en los textos recomendados por Erasmo (Baldwin I,135). Dichas escuelas tienen en común el tipo de estudiantes que a ellas atendían: varones pertenecientes a la nobleza y a familias de la clase acomodada.

No obstante, la educación escolar en Inglaterra durante los siglos XVI y XVII no fue dirigida exclusivamente a estos grupos sociales, sino que, a partir del modelo de las escuelas mencionadas, se crearon escuelas con la misma orientación y currículum humanista en todo

---

<sup>12</sup> De acuerdo con el mismo T.W. Baldwin, los dramaturgos griegos entraron tardíamente a los *grammar schools*, a pesar de las recomendaciones de Erasmo. Por otro lado, si bien Plauto y Terencio eran fundamentales para el currículum, Seneca aparece rara vez antes de 1600 (I, 3). Ovidio fue un autor añadido regularmente en la práctica (I, 102).

<sup>13</sup> En ese mismo sentido, Roger Ascham en su texto *The Scholemaster* plantea que: “all languages, both learned and mother tonges be gotten, and gotten onelie by *Imitation*. For are ye vse to heare, se ye learne to speake: if ye heare no other, ye speake not your selfe (...) And therefore, if ye would speake as the best and wisest do, ye must de conuersant where the best and wisest are” (5).

<sup>14</sup> Un ejemplo bastante ilustrativo de la práctica humanista -en tanto nueva forma de aproximación o lectura de los textos- de John Colet es dado por Crane: “His lectures on the New Testament, delivered at Oxford in 1496, advocated the application to the Bible of scholarly methods which humanists had applied to establishing and re-editing classical texts, eschewing the medieval practice of elaborate glosses and commentaries for more direct attention to the immediate contexts for, and language and style of, the text itself” (19).

el territorio inglés: los *Free Grammar Schools*.<sup>15</sup> Esta universalización de la educación humanista comienza en 1540-1541, cuando la escuela catedralicia de Canterbury toma los currículos de Eton y Winchester y se transforma en un *grammar school*<sup>16</sup> (Baldwin I,164; Cressy 304).

De acuerdo con David Cressy, en el siglo XVI, los educadores entendían la educación y el acceso a ella como una forma de aminorar y controlar los problemas sociales y morales del país (303).<sup>17</sup> Este es uno de los motivos que inciden en el interés por la creación sin precedentes de escuelas durante el periodo isabelino (Cressy 301), no sólo en los grandes centros urbanos, sino también en ciudades de mercado, como fue el caso de Stratford-upon-Avon, por ejemplo, cuya escuela fue fundada en 1553 (Baldwin I, 464). En el amplio marco temporal, parece ser que el período de desarrollo exponencial en el acceso a la educación y la alfabetización ocurrió en el reino de Isabel, específicamente entre 1560 y 1580 (Cressy 315). De acuerdo con los datos otorgados por T.W. Baldwin, William Shakespeare habría iniciado sus estudios en ‘the Kynges Scole of Stratford vpon Avon’ en 1571<sup>18</sup> (I,468).

Un segundo motivo rastreable para la expansión de la educación en Inglaterra es la Reforma Protestante. La ruptura de Enrique VIII con la Iglesia Católica trajo la necesidad de renovar por completo el perfil de los servidores públicos, formados en el catolicismo, para lo cual el monarca utilizó la formación humanista como nuevo requisito de acceso al mundo público (Crane 21).<sup>19</sup> Con este objetivo, Enrique VIII uniformizó la enseñanza tanto en los *petty schools* como en los *grammar schools*. En la segunda institución, por ejemplo,

---

<sup>15</sup> «Free» significa que algunos pupilos podían renunciar al pago de la matrícula, no que fuera «libre». Fideicomisarios daban dotaciones a las escuelas que cubrían el salario del maestro (Cressy 307).

<sup>16</sup> El *grammar school* de Canterbury es la escuela a la que asiste Christopher Marlowe (Baldwin 164).

<sup>17</sup> Cressy plantea que hay, más bien, dos grupos: el primero, conformado por Thomas Starkey y Sir Thomas Elyot, que apuntaban a una educación humanista exclusivamente para las clases gobernantes. Un segundo grupo, representado principalmente por Thomas Cromwell, abogaba por una «educación popular» o una «educación universal» (303).

<sup>18</sup> Fecha tentativa, pues o hay registros de la asistencia de Shakespeare a esta escuela, pero es algo que la crítica tiende a no poner en duda teniendo en cuenta el análisis de sus obras.

<sup>19</sup> De acuerdo con Burrow, entre la década de 1580 y 1590 comienzan a producirse los efectos del aumento en el acceso a la educación, con la explosión de la escena literaria, y sobre todo, dramática en Londres (“Learning” 17). Siguiendo la idea de Burrow, Bate comenta: “Rhetoric was taught, as it had been since the time of Cicero and Quintilian, as preparation for a life of service to the state. Middle-class boys such as young Will Shakespeare and John Milton were given their training in the arts of language so that they could become lawyers or clerks or Church of England ministers or secretaries to politicians. But the Tudor educational revolution had an unintended consequence. Many of the brightest boys put their talents to very different uses: as poets, actors, and playwrights” (272-273).

determinó que la *Gramática* de Lily fuera el texto que todas las escuelas debían usar para introducir a sus pupilos al latín (Brink 101). Es en ese sentido que el sistema de los *grammar schools* tiende a ser catalogado como «uniforme», ya que la transmisión de un “shared heritage of cultural knowledge” (Mack 11) permitió sostener los cambios en la estructura de Inglaterra, impulsados por Enrique VIII y defendidos por algunos de los monarcas siguientes de la dinastía Tudor y luego Stuart.

A continuación, revisaremos brevemente cuáles son los contenidos y métodos de este nuevo currículum. La enseñanza del latín en los *grammar schools* se divide en dos niveles: una división inferior y una superior: en la división inferior (*lower division*), se aprendía la gramática del latín bajo la guía de la *Gramática* de Lily y la división superior (*upper division*) se enfocaba en la instrucción de la retórica (Baldwin I,76).

En la división inferior, como se ha dicho, los primeros años se focalizan en el aprendizaje de la gramática latina. Se hace un especial énfasis en el aprendizaje de memoria de las reglas gramaticales, y luego, siguiendo las recomendaciones de Erasmo (Baldwin I,99), son puestas en práctica por los pupilos a partir del ejercicio de la imitación de textos: se habla, se escribe y se lee en latín.

Como se ha mencionado antes, los pupilos antes de asistir al *grammar school*, asisten a un *petty school*, donde aprenden a leer y a escribir y además se les enseña catecismo (Brink 99). Ese aprendizaje de carácter moral y religioso, tal como plantea, Peter Mack, sigue estando presente en la división inferior, ya que la mayoría de los textos que eran imitados y aprendidos para practicar las reglas gramaticales del latín eran textos de orientación cristiana (Mack 14). En esta misma línea, según Mack otro de los textos importantes junto con la *Gramática* de Lily fueron las *Sententiae pueriles* de Leonard Culmann, un libro de sentencias y consejos -sacados de textos de autores latinos- sobre cómo mantener una conducta moral, que servía tanto para reforzar el aprendizaje de la gramática a partir de ejemplos como para fortalecer el entendimiento que podían tener los pupilos de los sentimientos morales (33) ya que: “Across England grammar schools shared the aim of making their pupils wise, pious and eloquent” (Mack 11).

Dominada la gramática, en la división superior se procede al estudio de las fuentes literarias latinas. Dentro de las ya mencionadas que corresponden a las recomendaciones de

Erasmus, Mack destaca en particular a Terencio, las *Epístolas* y la *Eneida* de Virgilio, *De officiis*, *De amicitia* y *De senectute* de Cicerón, junto con Ovidio, Horacio, César y Salustio (14). En este repertorio de lecturas, el género dramático no estaba ausente. Con el nuevo curriculum también se integra el estudio de comedias, principalmente aquellas de Terencio, que en algunas escuelas era incluso representadas por los pupilos (Happé 10).<sup>20</sup> De acuerdo con Mack, el estudio de las comedias de Terencio estaba particularmente orientado al análisis de las estructuras de cinco actos (39), para que los pupilos pudieran comprender la lógica compositiva propia de la comedia, como un argumento que va desarrollándose en el tiempo. En la división superior, como muestran los ejemplos anteriores, el foco se encontraba en el aprendizaje de la retórica.

Varios ejercicios se utilizan para lograr dicho aprendizaje, probablemente el más «célebre» de ellos el de la doble traducción o *double translation*, método cuyo objetivo fundamental era aprender a escribir en el estilo de los clásicos mediante el análisis gramatical y retórico, tal como lo describe Jean Brink,

most schoolmasters used the ‘double translation’ method advocated by Roger Ascham in *The Schoolmaster* (1570). Students would be given verses from a text, such as Ovid’s *Metamorphoses*, and asked to parse it grammatically, identify tropes and figures and mention synonyms in Latin. Then, the student would turn the passage into English prose and then translate it back into Latin, taking care to ensure that each word was correctly placed grammatically and rhetorically; finally, the passage was turned into English verse. (102)<sup>21</sup>

Junto con este ejercicio, el aprendizaje de la retórica también se desarrollaba a través de la composición de cartas en latín para practicar el uso de la retórica (Brink 101), y de la creación de *themes* (temas), un tipo de ensayo designado al ejercicio de la composición escrita sobre asuntos morales (Mack 24)<sup>22</sup>. Estos ejercicios en particular son relevantes para

---

<sup>20</sup> “(...) the study of classical tragedy does not seem to have been a matter for schools. For example, Elyot thought that they were appropriate for students of more mature years” (Happé 102).

<sup>21</sup> En la descripción que C. Burrow hace de este método, comenta: “The older boys would not simply read Ovid, Virgil, or Cicero. *They would in theory write them too*” (“Shakespeare” 13) (mi énfasis).

<sup>22</sup> De acuerdo con Mack, si en la división inferior se unía el aprendizaje de la gramática con la instrucción moral, en la división superior el aprendizaje de la retórica también está relacionado con la instrucción moral: la literatura a menudo se leía como una lección moral, Eneas era leído como modelo de gobernante, Penteo como tirano (Mack 20). Muchos autores destacan la presencia de Terencio sobre todo el resto de los autores romanos

entender cómo se enseñaba la retórica, lo que a su vez, como veremos en seguida, es relevante para entender lugar que ocupan los *grammar schools* en la recepción de la antigüedad clásica en el drama renacentista.

#### **1.4 La retórica en los *grammar schools* y otros espacios del Renacimiento inglés**

En su estudio sobre la teoría y práctica de la retórica durante el periodo isabelino, Mack distingue el desarrollo de once habilidades retóricas<sup>23</sup> como foco de los ejercicios y lecturas en los *grammar schools*.

En primer lugar, la composición y lectura de lo que Mack define como «narrativas», en las que debe mostrarse siempre a una persona actuando, la cosa realizada, el tiempo en el que se realiza, el lugar, el método y la razón, teniendo especial cuidado con la claridad, brevedad y el uso adecuado de las palabras (36). También existen ejercicios en los que se debían emular tipos de discursos que alabaran o criticaran figuras de la historia o de la mitología (Burrow, “Learning” 42), desarrollando las habilidades propias de la etopeya.

En segundo lugar, cuando los pupilos tenían que escribir cartas, se utilizaban tópicos retóricos para darles contenido y una finalidad: por ejemplo, podían ser cartas de ánimo en las que utilizaran tópicos de esperanza, amor o alabanza para lograr un *efecto emocional* determinado que lograra persuadir al lector (Mack 40). Estos tópicos generalmente son lugares comunes, definidos como: “logically generated arguments being piled together to create an emotional effect” (Mack 43). Estos lugares comunes generalmente eran extraídos de los *commonplace books*: cuadernos que cada estudiante debía llevar e ir completando con oraciones que encontrara en sus lecturas de los textos clásicos (Mack 44). El uso de lugares comunes no implicaba el estudio de los clásicos como una lejana autoridad cultural, sino que más bien suponía la apropiación e imbricación con el discurso que desarrollaba el pupilo (Burrow, “Learning” 19). Para lograr el efecto de la persuasión, se recomendaba tener

---

en los *grammar schools*, pero Terencio, como plantea J. B. Altman, era leído como fuente de instrucción moral (131), no como dramaturgo.

<sup>23</sup> Sentencias morales, historias morales, narrativa, historia, estructura composicional, tópicos retóricos, pensar en una audiencia, amplificación, lugares comunes, toma de nota de lugares comunes y figuras retóricas (Mack 32-45).

cuidado y tener siempre en mente *quién* es el receptor de la carta, término que Mack define como *thinking about an audience* (41).

Se puede ver que la enseñanza de estas habilidades retóricas está estrechamente relacionada con el manejo de la capacidad del discurso de generar escenarios, con la minuciosidad en el uso de las palabras, el estar consciente de una audiencia o destinatario y el efecto emocional que el ejercicio compositivo puede tener sobre este. El lenguaje no es solo un medio de comunicación neutro con los demás, sino que está provisto de una capa de poder persuasivo, de una capacidad de formar ideas que cambien el modo en el que otro piensa a partir del uso de ciertas formas, de ciertos tópicos. Para lograr ese cambio a partir de la enunciación se entrena a los pupilos a experimentar con las emociones, a comprender que las emociones y el manejo lingüístico de ellas tienen un lugar en la persuasión de un destinatario; o, en palabras de Marion Trousdale: “The imagination pertains to the power that bodies forth images and the language that shapes them. It meant using figures of speech to affect the emotions. It was by means of such language that the passions were engaged and the will was moved” (623). En estos ejercicios retóricos de carácter inicial podemos ver la forma que asumiría la composición de tragedias en este periodo, utilizando el lenguaje para generar diferentes efectos emocionales en el público, para construir personajes dramáticos y articulando complejas estructuras que suponen la construcción de un espacio en el que se desarrolla una acción.

Como ya se ha dicho, los *grammar schools* no son la única ni la más importante de las instancias formadores del drama y los dramaturgos (tal como lo propone Colin Burrow, y en contra de lo que parece pensar T.W. Baldwin), sino que la formación retórica continúa en la universidad<sup>24</sup> y en los *Inns of Court*,<sup>25</sup> pero también, como plantea Trousdale, el manejo de la retórica era concebido como una responsabilidad cívica (623). No es solo en la vida educativa, legal o política que la retórica tiene un lugar central, desde ellas y en diálogo con

---

<sup>24</sup> Trousdale habla de la importancia de las disputas (*disputations*) en Oxford y Cambridge durante los siglos XVI y XVII, que eran una forma de aprendizaje de la retórica para estudiantes, pero también eran consideradas una forma de entretenimiento para Elizabeth y James cuando visitaban las universidades (624).

<sup>25</sup> “But the rhetoric the Renaissance studied and that shaped common concerns was forensic in training and forensic in representation (...) It was seen as a means of influencing those in power, of winning arguments, of controlling other minds. It was in essence a training for lawyers” (Trousdale 624).

ellas también la retórica tiene un lugar central en la vida cultural: en particular en las producciones dramáticas.

Entre las habilidades retóricas utilizadas en los ámbitos mencionados, Trousdale y otros críticos destacan principalmente la capacidad de argumentar *in utramque partem* (argumentar en de los dos lados de una misma pregunta), lo que hace que los argumentos no sean verdades universales o irrevocables, sino posibilidades performáticas cambiantes (628). Según Trousdale, esta habilidad retórica es la responsable de las características fundamentales y de la construcción del lenguaje en las obras de Shakespeare (628). Desde este punto de vista, se puede entender el drama de Shakespeare y el drama renacentista inglés como una serie de experimentos con las capacidades argumentativas del lenguaje, o en palabras de Joel B. Altman,

(...) mature English Renaissance drama, though drawing syncretically on native homileic, chronicle, and morality traditions, was largely articulated in forms transmitted by classical rhetoric. Its antithetical structures were built on debate models; its scenes were composed of the larger verbal units taught in the progymnasmata and more advanced rhetorical handbooks used to expound Latin drama in the schools; its themes were varied in accordance with the ideal of *copia* and enriched with all the resources of *elocutio*. Most important, its characters behaved in ways that reveal their deep familiarity with the methods of oratory. They inquired, argued, speculated, narrated, described, threatened, bantered, and lamented as though classical rhetoric was their lingua franca, which indeed it was. (*The Improbability* 14)

En esta misma línea, Altman plantea que los dramaturgos isabelinos, al haber sido también estudiantes cuyas mentes fueron condicionadas a argumentar *in utramque partem*, crearon un drama ambivalente y múltiple (*The Tudor* 3-4). Este drama no busca dar respuestas, sino, siguiendo la *quaestio* filosófica, se configura solo en base a preguntas (Altman, *The Tudor* 2). Así, el fin de estas producciones -si se puede decir que tienen un *fin*- es la exploración dramática de diferentes interrogantes (Altman, *The Tudor* 130).

El estudio de la retórica clásica y su presencia en la vida cívica inglesa entre los siglos XVI y XVII moldea los lineamientos del drama renacentista: un drama que se configura siempre en relación con una audiencia y que utiliza el lenguaje para causar diferentes

emociones relacionadas con las ideas que se estén discutiendo. Es importante la relación con la audiencia, ya que, como plantea Altman, no hay respuestas claras en las obras dramáticas renacentistas, sino más bien el desarrollo dramático de preguntas.

#### 1.4.1 Shakespeare y los usos dramáticos del humanismo

Los románticos ingleses y alemanes inician una tradición que crea una imagen de William Shakespeare como poeta cuyo genio venía de la naturaleza, omitiendo la formación del poeta en la cultura clásica (Burrow, “Introduction” 2). En un intento por revertir esta imagen, Charles Martindale y A. B. Taylor plantean,

the classics are of central importance in Shakespeare’s works and in the structure of his imagination. This was the result of the prestige of antiquity, the influence of Renaissance humanism and the character of the educational curriculum (not to mention the quality of the classical texts in their rich medieval and Renaissance receptions). Most time at grammar school was spent reading and writing Latin; if Shakespeare was not a learned man, he had still read a very great deal of Latin by today’s standards. (2)

Esta hipótesis cambia el estudio de la «cartografía» de la imaginación del poeta, antes asociada, como ya se ha dicho, a la inspiración proveniente del mundo de la naturaleza, para analizarla en relación con el contexto cultural de la Inglaterra de los siglos XVI y XVII.<sup>26</sup> En una de las últimas publicaciones sobre este tema, *How the Classics Made Shakespeare*, Bate propone que: “[Shakespeare’s] memory, knowledge, and skilfulness were honed by classical ways of thinking: the art of rhetoric, the recourse to mythological exemplars, the desire to improvise within the constraints of literary genre, the ethical and patriotic imperatives, the consciousness of an economy of artistic patronage, the love of debate, the delight in images”

---

<sup>26</sup> Si bien, es posible encontrar bibliografía que estudia la relación entre Shakespeare y otros autores clásicos desde finales del siglo XIX, como *The influence of Seneca on Elizabethan Tragedy* de J. W. Cunliffe (1893) o *Seneca and the Elizabethan Tragedy* de Frank Laurence Lucas (1922), estudios sobre Shakespeare y su relación con el contexto cultural y la recepción de autores clásicos como Ovidio, Séneca, Cicerón, Virgilio, Horacio, etc. inician con los textos *Shakespeare & the Uses of Antiquity* de Charles y Michelle Martindale (1990) y el ya mencionado *Shakespeare and the Classics* de Charles Martindale y A. B. Taylor (2004), al cual le siguen estudios como *Shakespeare and Classical Antiquity* de Colin Burrow (2013) y *How the Classics Made Shakespeare* de Jonathan Bate (2019).



(Bate 7). Ambos planteamientos, entonces, tienen en común el situar a la cultura clásica no solo como parte importante de los referentes con los que trabaja Shakespeare, sino como un bagaje que determina su mente y habilidades compositivas.

Como ya hemos revisado, los aprendizajes en el contexto educativo de la época giraban en torno al estudio de la retórica clásica, el uso persuasivo del lenguaje, el uso de figuras retóricas, la argumentación *in utramque partem*, aprendidos en la escuela, crean una forma de discurso público, que en la literatura y especialmente en el drama, se convierten en un modo de escribir (Bate 36). Este «modo de escribir» funciona en muchos niveles distintos y tiene efectos distintos. Shakespeare utiliza figuras retóricas en la construcción de los diferentes tipos de discurso dramático, pero también dramatiza reflexiones sobre el uso retórico del lenguaje -como veremos con el caso de *Othello*-. El uso de la retórica tiene, además, distintos efectos dependiendo del género en el que sean utilizados, la representación de este uso en personajes como Holofernes en *Love's Labour's Lost* o Hamlet, y la forma en la que estilizan, indican que Shakespeare no utiliza la retórica solamente para construir discurso dramático, sino que también dramatiza las posibilidades de la retórica.

Generalmente, en el caso de las comedias pueden encontrarse ejemplos que ridiculizan la educación humanista, o que más bien le dan un tratamiento que contribuye a la comicidad<sup>27</sup>. Bate plantea lo siguiente: “Rhetoric was the making of Shakespeare, but he also rejoiced in the parodying of pedantic figurative rhetoric” (36). Si bien el desarrollo de la comedia (y de la tragedia también) está relacionado con un proceso de recepción de los modelos clásicos, frecuentemente es posible encontrar un tratamiento cómico -sino satírico- del mismo proceso de recepción de la cultura clásica, en la forma del humanismo<sup>28</sup>. El uso cómico de la cultura humanista no está relacionado con una visión sobre la cultura clásica,

---

<sup>27</sup> Martindale y Martindale dan una interesante lista a propósito de la presencia de técnicas de enseñanza desplegadas en algunas obras de Shakespeare, relacionadas con aquel tratamiento cómico de la educación humanista: “Shakespeare’s interest in the techniques of teaching is shown on a number of occasions in his plays. In *Merry Wives* IV.i.9ff. we have a basic grammar lesson drawn from William Lily’s standard school grammar (first published in 1527) in which Sir Hugh Evans questions the boy William (sic). In *The Shrew* III.1.16ff. we see the method of construing Latin poetry (in this instance a couplet from Ovid, *Heroides* I.33f.), as a disguised Lucentio pretends to instruct Bianca in translation while using the lesson to pass her a message. In particular in *Love's Labour's Lost* Shakespeare gives us a rounded portrayal of the pedantic schoolteacher Holofernes, with his devotion to Ovid and fondness for using triplets: ‘Let me hear a staff, a stanza, a verse; *lege, domine;*’ (IV.ii.100)” (6-7).

<sup>28</sup> Molière también utiliza un recurso similar, pero con la profesión médica (ver II, 6 de *El médico a palos* o II,6 de *El enfermo imaginario*).

sino sobre un proceso particular de recepción de aquella cultura, e incluso, algunos aspectos particulares del uso de la cultura clásica que hacen los humanistas.

La obra que gira en su totalidad en torno a este problema es *Love's Labour's Lost*. No solo por el fallo en la conversión de la corte de Navarra en una “little academe/ Still and contemplative in living art” (I, 1, 13-14) debido al enamoramiento del rey y sus acompañantes, sino también -y fundamentalmente- por la introducción del personaje de Holofernes en el cuarto acto. Ya en su primera intervención es posible apreciar cuál es el tratamiento que Shakespeare da a la cultura humanista en esta obra: “The deer was, as you know—*sanguis*—in blood, ripe as the pomewater who now hangeth like a jewel in the ear of *caelo*, the sky, the welkin, the heaven, and anon falleth like a crab on the face of *terra*, the soil, the land, the earth” (IV, 2, 3-7). La exclamación de palabras en latín tiene el solo propósito de mostrarse como una persona revestida de la cultura humanista. Más adelante, luego de que haga su “extratemporal epitaph on the death of the deer” (IV, 2, 50-51), Nathaniel y Dull alaban su capacidad retórica, caracterizándola como un gran talento, ante lo cual Holofernes dice: “This is a gift I have, simple, simple—a foolish extravagant spirit, full of forms, figures, shapes, objects, ideas, apprehensions, motions, revolutions. These are begot in the ventricle of memory, nourished in the womb of *pia mater*, and delivered upon the mellowing of occasion” (IV, 2, 66-71). Las palabras de Holofernes suponen que la educación humanista (la enseñanza de esas *forms, figures, shapes...* y el uso de la retórica de acuerdo al principio de *kairós*) tiene un mero valor declarativo y decorativo, para ser performativizado socialmente.

En *Hamlet*, con un tratamiento dramático bastante diferente, pero utilizando el mismo recurso de fondo, Polonius se construye como figura dramática en oposición a la de Hamlet justamente por su relación y uso de la educación humanista. Sabemos, por el diálogo que se produce entre Hamlet y Polonio antes del montaje de *The Mousetrap*, que él también fue a la universidad -y que además representó a Julio César- (III, 2, 94-100), lo que demuestra que es uno -entre muchos- de los receptores de la educación humanista en la obra.

Polonio tiende a hacer gala de esto en varias escenas. Antes de que Laertes parta en su viaje, él le da algunos consejos: “The friends thou hast, and their adoption tried,/ Grapple them to thy soul with hoops of steel,/ But do not dull thy palm with entertainment/ Of each

new-hatched unfledged comrade” (I, 3, 62-65), “Give every man thine ear but few thy voice” (I, 3, 68) y los famosos versos: “This above all—to thine own self be true./ And it must follow, as the night the day,/ Thou canst not then be false to any man” (I, 3, 78-80). Mack anota una serie de sentencias sacadas de *Sententiae Pueriles* de Culmann, mencionado más arriba, como por ejemplo: «Ayuda a tus amigos», «Conócete a ti mismo» o «La práctica logra todas las cosas» (33). A la vista de estas, es claro que los consejos de Polonio imitan la enseñanza moralista de los *grammar schools* (faltaría que lo hiciera en latín, claro).

Más adelante en la obra, cuando Polonio va a dar su teoría de la razón de la locura de Hamlet a los reyes, abre su discurso de la siguiente forma,

My liege, and madam, to expostulate/ What majesty should be, what duty is,/ Why day is day, night night, and time is time,/ Were nothing but to waste night, day, and time./ Therefore, since brevity is the soul of wit,/ And tediousness the limbs and outward flourishes,/ I will be brief. Your son is mad—/ ‘Mad’ call I it, for to define true madness,/ What is’t but to be nothing else but mad?/ But let that go (II, 2, 86-96)

Vemos que Polonio, al igual que Holofernes, utiliza las posibilidades de la retórica simplemente para adornar su discurso con esas *forms, figures, shapes, objects, ideas*. El contexto además es muy importante: Polonio se está dirigiendo a los reyes, se encuentra en el espacio de la corte. Como hemos dicho más arriba, el proyecto de reforma en la educación inglesa estaba estrechamente relacionado con la formación de funcionarios que se desempeñaran justamente en esos espacios. Pero, ¿es Polonio un representante de lo que debería haber logrado la educación, tanto en los *grammar schools* como en las universidades? Las palabras de Gertrude parecen ser la respuesta: “More matter with less art” (II, 2, 97). Polonio definitivamente muestra el uso pedante, abusando de las formas pero sin ningún fondo, del espectro de posibilidades que trae la educación humanista. Bate la fórmula de la siguiente forma: “the ornamental figures are just the froth on the surface. Shakespeare mocks them precisely because they are a distraction from the true substance of rhetorical art” (37). A pesar de que el personaje de Holofernes es radicalmente distinto al de Polonio, es evidente que hay una burla en las florituras innecesarias que ambos utilizan.

Shakespeare es capaz de mostrar el uso meramente ornamental de la retórica -casi siempre en código cómico-, pero en oposición también construye figuras dramáticas que

hacen uso de esa *substancia del arte de la retórica* de la que habla Bate. Polonio (y en menor medida Rosencrantz y Guildenstern) solamente se vale de las posibilidades del *mostrar* y del *aparentar* los efectos que tiene una educación humanista sobre la constitución de los sujetos; Hamlet (y también Horacio, nuevamente en menor medida), muestra todo lo contrario. A lo largo de toda la obra Hamlet despliega un discurso dramático que se vale de los usos de la retórica en todos sus niveles, utiliza esas *forms, figures, shapes, objects, ideas*, pero también utiliza las formas de *quaestio* o la argumentación *in utramque partem* para formular discursivamente sus reflexiones sobre problemas en torno a la venganza, a la memoria y a la capacidad de ejercer una acción que cambie el estado de las cosas. La pregunta sobre “To be or not to be” (III, 1, 58) y “Whether ‘tis nobler in the mind to suffer/ The slings and arrows of outrageous fortune,/ Or to take arms against a sea of troubles,/ And, by opposing, end them” (III, 1, 59-62) es el ejemplo más icónico -pero no el único rastreado en la obra- sobre la importancia de la retórica en la formulación del discurso dramático, y en particular sobre el soliloquio.

Existe un segundo uso dramático de la educación humanista, esta vez relacionado con las figuras de la antigüedad, generalmente aquellas provistas por la mitología y, en algunos casos, la historia. Es aquello que Bate llama *personalised rhetoric of illustrative parallel* (41): la forma en la que muchos personajes construyen su *self* a partir del establecimiento implícito o explícito de semejanzas con figuras de la antigüedad griega y romana para encontrar modelos positivos o negativos (45). Creemos que este procedimiento también es un procedimiento dramático, ya que su propósito no es meramente declarativo, sino que es un recurso más, dentro de muchos, para construir las figuras dramáticas y además para enmarcarlas en el tono de la obra.

En *Love’s Labour’s Lost*, por ejemplo, cuando Armado se da cuenta de que se ha enamorado de Jaquenetta, se genera el siguiente intercambio con Mote,

ARMADO: Comfort me, boy. What great men have been in love?

MOTE: Hercules, master.

ARMADO: Most sweet Hercules! More authority, dear boy. Name more—and, sweet my child, let them be men of good repute and carriage.

MOTE: Samson, master; he was a man of good carriage, great carriage, for he carried the town-gates on his back like a porter, and he was in love.

ARMADO: O well-knit Samson, strong-jointed Samson! I do excel thee in my rapier. I am in love, too. (I, 2, 63-73)

La búsqueda de esas *autoridades* que desea Armado están relacionadas con la justificación del sentimiento amoroso a partir de la semejanza con personajes tanto de la mitología antigua como bíblica. Si bien la corte de Ferdinand iba a transformarse en una escuela solo para eruditos, donde no comerían, dormirían, ni se enamorarían, todos no duran un día sin enamorarse, hecho que es la base de la comicidad en la obra. El uso y la intención de autorreferencia con Hércules y Sansón son utilizados en esa misma línea: no para que Armado sea identificado con la heroicidad de esos personajes, sino para generar comicidad a partir del paralelismo y la apelación a la autoridad.

Si con Armado se hizo un paralelismo positivo, en *Hamlet* encontramos un paralelismo negativo. Luego de que Polonio le dice a Hamlet que su madre desea hablar con él, Hamlet en un soliloquio piensa en la posibilidad de asesinar a su madre -“Now I could drink hot blood” (III, 2, 379)-, pero detiene el curso de esa idea al decir: “O heart, lose not thy nature! Let not ever/ The soul of Nero enter this firm bosom./ Let me be cruel, not unnatural./ I will speak daggers to her, but use none” (III, 2, 382-385). Sabemos que, dentro de todas las atrocidades por él cometidas, algunos historiadores plantean que Nerón asesinó a Agripina. Para Hamlet, Nerón se convierte en un modelo de identificación negativa, quizás no solo por el posible asesinato de su madre, sino también en su rol como gobernador. Si tal hipótesis es válida, entonces Hamlet no estaría evocando la figura de Nerón para decir que no va a asesinar a su madre, sino también para identificarse con formas de gobierno distintas a las del emperador romano.

Los dos ejemplos revisados representan formas explícitas de *personalised rhetoric of illustrative parallel*. Armado y Hamlet recurren a personajes de la mitología e historia antigua para definirse desde la similitud o desde la divergencia. Lo importante en este punto es la *definición*, el uso de esos nombres y sus historias a modo de espejo donde ir delimitando la figura que se refleja. Este uso no tiene fines educativos o morales, Shakespeare no buscaba que el público aprendiera quiénes eran Hércules, Sansón y Nerón, sino que se sirve de un

marco común de referencias que hipotéticamente comparte el público -o alguna parte de él- para poder desarrollar a sus personajes y para poder lograr diferentes efectos dramáticos.

## 2. Recepción de Séneca y la formación de la tragedia renacentista inglesa

Hemos revisado el estudio de la cultura clásica en términos generales en el espacio de la escuela. El estudio particular del drama en este espacio estaba reducido a las comedias, ya que se pensaba que como género dramático era más adecuado para los pupilos (Happé 10). En su estudio sobre el currículum escolar, Baldwin establece que Séneca no tuvo mayor presencia en este espacio, fuera de su lectura en el modo de *sententiae* (II, 560).<sup>29</sup>

Sin embargo, la recepción de la cultura clásica no tiene como único espacio los *grammar schools*. Uno de los espacios más importantes para el desarrollo de la cultura renacentista inglesa es el del teatro. Un complejo proceso de formación dramática sucede antes de la construcción del *Theatre* en 1576, el cual se encuentra relacionado con la recepción de las tragedias de Séneca. Este proceso inicia en el espacio de los *Inns of Court* en 1559 con Jasper Heywood, primero en traducir una tragedia de Séneca al inglés. A lo largo de toda la década de 1560 se extiende un trabajo de traducción, representación e imitación de las tragedias de Séneca en este espacio, el cual supone el inicio de una producción vernácula de tragedias basada en la lectura de Séneca. Este proceso de recepción continuará en el escenario popular, donde Séneca será el modelo para la producción de tragedias de Kyd, Peele y Marlowe. Sus obras marcan la forma en la que el teatro popular trabajará con las tragedias de Séneca y que más adelante será tomada por Shakespeare. De acuerdo con Burrow: “Seneca was *the* high-status model for drama in the formative years of the English professional stage, and playwrights who influenced Shakespeare at the start of his career - Kyd, Marlowe, Peele- not only read but showed their audiences that they had read Senecan tragedy” (“Seneca” 162).

---

<sup>29</sup> Según esta evidencia, Baldwin pone en duda que Shakespeare haya tenido un conocimiento considerable de Séneca en absoluto (II, 560). Burrow, en el marco de su crítica hacia algunos postulados de Baldwin, se opone justamente a la idea de pensar que el aprendizaje de Shakespeare sobre la cultura clásica haya terminado en la escuela (“Learning” 23).

A continuación, realizaremos una revisión de la recepción de la tragedia de Séneca en la Inglaterra renacentista. Los tres aspectos a revisar serán las traducciones y representaciones en los *Inns*, luego la producción dramática que imita la tragedia de Séneca en ese mismo espacio, para finalmente llegar a la recepción de Séneca en el teatro popular. El estudio del desarrollo de la recepción de Séneca en Inglaterra es importante para entender la recepción de Séneca en Shakespeare, la cual se enmarca en este marco más amplio de recepción.

## **2.1 Las traducciones y representaciones de Séneca en el contexto de los *Inns of Court***

Burrow, en su crítica a la obra de Baldwin, plantea que uno de sus errores es pensar que no existe un proceso de recepción de Séneca en Shakespeare y que todos los aspectos clásicos del drama renacentista inglés -como, por ejemplo, la estructura de cinco actos- son adaptados de Terencio<sup>30</sup>, ya que, a su juicio, el conocimiento de Shakespeare sobre los clásicos no termina en la escuela (“Learning” 23). Existen otros complejos procesos dentro del contexto de Shakespeare, ahora en específica relación con Séneca, que permiten observar el proceso de recepción que estudia este informe.

El proceso de recepción de Séneca en Inglaterra comienza en el contexto universitario y en los *Inns of Court*, donde desde la década de 1540 se da un interés particular por la lectura, representación y traducción de sus obras. Este periodo temprano en la recepción de Séneca será fundamental para el desarrollo de la primera fase del drama popular hacia fines del siglo XVI (Winston, “Early” 199).<sup>31</sup>

Las obras dramáticas de Séneca tuvieron presencia hasta la antigüedad tardía, donde comienza a decaer su lectura, llegando a estar a punto de desaparecer durante la Edad Media: su redescubrimiento es fundamental para el desarrollo de la tragedia renacentista (Dodson-Robinson 1). Este proceso de redescubrimiento comienza en el siglo XI con los trabajos

---

<sup>30</sup> Idea desarrollada por Baldwin en su libro *Shakespeare's Five-Act Structure: Shakespeare's Early Plays on the Background of Renaissance Theories of Five-Act Structure From 1470* (University of Illinois Press, 1947).

<sup>31</sup> El espacio de los *Inns of Court* sigue teniendo un lugar central en la escena cultural londinense cuando el foco se traslada al teatro popular, ya que se continuaban montando obras en los *Inns*. Incluso, a modo de ejemplo, Shakespeare presentó *The Comedy of Errors* en Gray's Inn (1594) y *Twelfth Night* en Middle Temple (1602) (Burrow, “Learning” 47-48).

filosóficos, fundamentalmente las *Epístolas*, *Sobre los beneficios* y *Sobre la clemencia* (Mayer 277-278). Para el caso particular de las tragedias hay que remontarse a la segunda mitad del siglo XII (Mayer 278), pero no será sino hasta finales del siglo XIII y principios del XIV que comience el estudio sistemático de las tragedias con el descubrimiento de Lovato Lovati del *Codex Etruscus* (Mayer 281).

De acuerdo con Gianni Guastella, Lovati se interesó particularmente en el análisis de la estructura métrica de las obras de Séneca (82). Como se ha dicho, el estudio humanista del drama de Séneca es fundamental para el inicio del desarrollo del drama renacentista. Este enunciado puede ser ejemplificado desde los inicios del estudio de Séneca, ya que uno de los discípulos de Lovati, Albertino Mussato, escribe la que es considerada la primera tragedia renacentista, *Ecerinis* (1314), imitando el modelo de Séneca (Guastella 85). Esta, y otras obras dramáticas humanistas de la época, fue escrita a modo de ejercicio intelectual, sin tener como objetivo la representación teatral (Guastella 90). No es sino hasta el siglo XV, específicamente 1486, cuando Pomponius Laetus escenifica en Roma *Hipólito* de Séneca, que la tragedia vuelve a ser teatralizada, lo que va acompañado con el desarrollo de la tragedia renacentista italiana, que comienza en 1541 con *Orbecche* de Cinthio (Guastella 96). Sin embargo, aunque *Ecerinis* sea considerada como un ejercicio intelectual sin relación con la representación teatral<sup>32</sup>, esta tragedia ya nos muestra cómo la obra de Séneca significó un medio de reflexión política a través del drama: *Ecerinis* relata la expulsión de un tirano de Padua, para lo cual Mussato se basa en su propio pasado histórico, la historia del tirano Ezzelino da Romano, ocurrida en el siglo anterior (Guastella 87). La tragedia de Séneca como un modelo de reflexión sobre la tiranía también será tomada de esa forma por los traductores y dramaturgos en los *Inns of Court* en Inglaterra y, por supuesto, por los dramaturgos del teatro popular.

Así, el interés por el estudio de Séneca llega más tarde a Inglaterra, durante el siglo XVI, pero su teatralización se da en una mayor cercanía cronológica. Hasta aquel momento, la tradición teatral estaba relacionada con la representación de moralidades, obras de santos y las obras del ciclo de Corpus Christi (Smith 6), por lo que las obras griegas y latinas son

---

<sup>32</sup> Aunque no fue montada como lo fue *Hipólito* en 1486 por Pomponio Leto, sí fue leída numerosas veces en contextos públicos (Mayer 280)



introducidas en ese contexto de representación y en estrecha relación con el mismo. Bruce Smith destaca en particular tres representaciones de Séneca: la primera, *Hipólito* por Alexander Nowell en la escuela de Westminster en 1546, siguiéndola *Edipo* por Alexander Neville en Trinity College, Cambridge (sin año) e *Hipólito* por William Gager en Christ Church, Oxford en 1592 (6-7).<sup>33</sup> Estas representaciones fueron montadas adaptando algunos aspectos de las obras que eran representadas usualmente en las celebraciones universitarias (sobre todo en el contexto navideño): las de la ya mencionada tradición medieval (Smith 17).

Según el listado que entrega Frederick Boas,<sup>34</sup> los años en los que más se concentran representaciones teatrales de Séneca son entre 1559 y 1561. Es justamente en esta fecha donde comienza la traducción al inglés de las obras de Séneca: en 1559, Jasper Heywood traduce *Las troyanas*.<sup>35</sup> De acuerdo con Jessica Winston, esta traducción inicia un rápido proceso que termina hacia el final de la década de 1560 con nueve de las diez tragedias de Séneca traducidas al inglés (“Early” 177). En 1560, Heywood también traduce *Tiestes* y en 1561 *Hércules loco*; Alexander Neville traduce *Edipo* en 1563; John Studley traduce *Agamenón, Medea y Hércules en el Eta* en 1566 e *Hipólito* en 1567; finalmente, Thomas Nuce traduce *Octavia* en 1566 (Winston, “Seneca” 30-31). Todas estas traducciones son publicadas conjuntamente en 1581 por Thomas Newton en *Seneca: His Tenne Tragedies*, donde este agrega su traducción de *Las fenicias (Thebais)* (Winston, “Early” 179).<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Smith rastrea seis producciones teatrales de tragedias clásicas en Inglaterra durante el siglo XVI, la ya mencionada *Hipólito* en 1546; el montaje de *Edipo* de Séneca por Alexander Neville en Trinity College, Cambridge; *Hipólito* de Séneca por William Gager en Christ Church, Oxford (1592); *Áyax* de Sófocles en King’s College, Cambridge (1564); *Antígona* de Sófocles por Thomas Watson en St. John’s College, Cambridge (1583) y finalmente *Yocasta*, una versión de *Las fenicias* de Eurípides realizada por George Gascoigne y Francis Kinweltershe para Grey’s Inn (1566-1567) (6-7). Boas, por su parte, da una lista de todas las obras dramáticas montadas en Oxford y Cambridge entre 1520 y 1602-3. La primera obra clásica es *Pluto* de Aristófanes (representada en griego) en Cambridge (1536). Luego de esta, y dentro de lo que corresponde a la comedia, se presenta una vez más Aristófanes, diecisiete veces Plauto, cinco veces Terencio. La primera tragedia representada en una universidad es, en Cambridge, *Las troyanas* de Séneca (1551-1552). Anota también, en Cambridge, *Edipo* de Séneca (1559-1560); en Cambridge, una *Hécuba* (¿*Las troyanas*?) de Séneca, *Las troyanas* de Séneca y *Medea* de Séneca (1560-1561); Cambridge, otra representación de *Medea* de Séneca (1563); Cambridge, *Octavia* de Séneca (1588); Oxford, *Hipólito* de Séneca (1592). La única tragedia griega anotada por Boas es *Áyax* en Cambridge (1564) (386-390).

<sup>34</sup> Ver nota 33.

<sup>35</sup> De acuerdo con Winston, Inglaterra es una de las naciones en las que la traducción de las obras de Séneca inicia de forma tardía. En España se tradujeron a principios del siglo XV, en Italia estaban traducidas para 1497, y en Francia en 1534 (“Early” 176).

<sup>36</sup> En 1589, un editor de textos para *grammar schools* publica una edición en latín de las tragedias de Séneca, basada en una edición francesa de 1584: *L. Annaei Senecae corbudensis tragoediae* (Braden, *Renaissance* 249).

Sabemos que la traducción no siempre fue entendida como un simple cambio de lengua realizado de forma *literal* o fiel. Estas traducciones son parte de la tradición que las entiende como un proceso creativo, donde los traductores agregan y quitan y además adaptan ciertas cosas al contexto de sus lectores. En el prefacio al lector de *Oedipus*, Neville se refiere a su traducción de la siguiente forma: “from his Author in word and verse somewhat transformed, though in Sense little: and yet oftentimes rudely encreased with mine owne simple invention: more rashly (I confesse) than wisely, wishing to please all” (Newton I, 190). En este mismo sentido, Jasper Heywood comenta en el prefacio al lector de *Troas*,

Now as concerninge sondyre places augmented and some altered in this my translation. First forasmuch as this worke seemed unto mee in some places unperfite, whether left so of the Author, or parte of it loste, as tyme devoureth all thinges, I wot not, I have (where I thought good) with addition of myne owne Penne supplied the wante of some thynges. (4)

En ambos comentarios los autores reconocen que han realizado cambios a las obras de Séneca. Tanto Neville como Heywood justifican y enmarcan sus cambios e incorporaciones en un intento por *mejorar* estos textos en función del público lector.

En su estudio sobre las incorporaciones realizadas por estos autores, Winston da cuenta de la alteración de escenas y pasajes, algunos ejemplos son: “In *Troas* Heywood lengthens speeches and inserts a ghost; in *Thyestes* he puts in a closing soliloquy for the title character. In *Oedipus* Neville expands several speeches and substitutes one of his own; in *Agamemnon* Studley also replaces a chorus with one of his own devising” (Winston, “Seneca” 35). En estos casos, se puede ver que los cambios están pensados desde las mismas características del drama de Séneca -por eso el comentario de perfeccionar aquellas cosas que el autor dejó *imperfectas* o que se perdieron con el tiempo-. Claramente los autores leen a Séneca teniendo en cuenta las características estructurales: cinco actos con su respectivo coro, el uso de soliloquios y aspectos de contenido, como es la introducción de fantasmas.

Winston destaca en particular esta década (1560), no sólo por las mencionadas traducciones de las obras de Séneca, sino también porque estas traducciones son producto de la cultura literaria del lugar su producción: la de los *Inns of Court*, donde el interés por la

traducción era la principal actividad intelectual de la época (Winston, “Early” 181).<sup>37</sup> Sin embargo, plantea que Séneca adquiere un interés particular por su relevancia política (“Early” 179-180). El inicio de estas nueve traducciones está relacionado con la entronización de Isabel luego de una serie de conflictos políticos y religiosos que siguieron a la muerte de Enrique VIII; desde luego los problemas no acaban con la coronación de Isabel, pero el inicio de su reinado se establece luego de más de diez años de inconstancias en la corona. Así, y también en relación con la tradición instalada por los textos *The Fall of Princes* y *The Mirror for Magistrates* (éste publicado en 1559, el mismo año en que Heywood realiza la primera de las traducciones), los traductores toman interés por Séneca leyéndolo como esa literatura de consejo (Winston, “Seneca” 41), ya que las obras dramáticas de Séneca, tal como la tradición *De casibus* instalada por Boccaccio, pueden ser leídas como reflexiones en torno al poder destructivo de la tiranía, la ambición por el poder y las pasiones iracundas. Así, en palabras de Winston: “Senecan tragedy (...) provided a vehicle for men at the universities and Inns – as individuals and as members of an intellectual, ambitious, and politically savvy group – to represent anxieties about the nature of kingship” (“Seneca” 53). Es posible verificar este enunciado en otra de las afirmaciones de Neville, esta vez en la dedicatoria de *Oedipus* (a uno de los miembros del Consejo Privado de Isabel, Doctor Wotton), cuando define el motivo de la ejecución de su traducción como: “to satisfy the instant requests of a few my familiar friends, who thought to have put it to the very same use, that Seneca himself in his Invention pretended: Which was by the tragicall and Pompous showe upon Stage, to admonish all men of their fickle Estates, to declare unconstant head of wavering Fortune” (187-188). Neville plantea dos ideas importantes, primero, que Séneca pretendía montar tragedias en un escenario y, segundo, que lo que buscaba presentar en esos escenarios era la inconstancia del poder. Esto nos permite ver las diferencias de los primeros acercamientos al drama de Séneca en el contexto humanista de Lovati y Mussato: las obras dramáticas de Séneca no son consideradas solamente como una fuente de análisis métrico, sino -y como hemos visto en la evolución de esta tradición- como una fuente cuyo componente teatral es

---

<sup>37</sup> Además de las traducciones de las obras dramáticas de Séneca, por este período encontramos, en el contexto de los *Inns of Court*, tres traducciones de la *Eneida* (1558, 1562, 1573), dos traducciones de las *Metamorfosis* de Ovidio (1565, 1567) y otras traducciones de Cicerón, Plinio, Jenofonte, César y Euclides (Winston, “Early” 181).

central y que permite reflexionar desde otro marco histórico los mismos problemas que ellos veían en su propio contexto.

Winston plantea que las traducciones de Heywood, Neville, Studley, Nuce y Newton transforman la imagen de Séneca que se tenía en la Inglaterra de la época, ya no como autor de obras morales, sino como un autor de tragedia política (“Early” 196). Esto implica pensar en las traducciones como uno de los primeros intentos en establecer el rol cultural de la tragedia para la cultura inglesa, el cual va a determinar el rol social y político que sostendrá la tragedia renacentista, sobre todo en sus inicios, tanto en las universidades como en los teatros populares (Winston, “Seneca” 54).

## **2.2 Producción de tragedias en los *Inns of Court* y el teatro popular**

Habiéndose establecido un espacio en el que hubiera interés por el estudio y la lectura de la tragedia de Séneca, rápidamente vemos el resultado de esta recepción en términos de la producción de nuevas tragedias. En un estudio de la recepción, pensar en «lecturas», más que en influencias, es fundamental. ¿Cómo se leían las tragedias de Séneca? ¿Qué aspectos de estas son utilizados en el desarrollo del drama renacentista? Algunas respuestas críticas han estudiado elementos como la obsesión con el crimen y la violencia, el uso de fantasmas o el uso de esticomitia en diálogos (Arkins 164). Sin embargo, para efectos de este estudio nos interesa más bien la conceptualización que hace A. J. Boyle en torno a cuatro aspectos de recepción de Séneca: modos de poder, el *self* senequiano, la venganza y un marco trágico.

En los «modos de poder», Boyle estudia la presencia constante de discursos sobre la monarquía y el poder, discusiones que ya podemos encontrar en el drama de Séneca (“Seneca” 387), en particular en *Tiestes*, donde la figura<sup>38</sup> de Atreo será importante para construir modelos de tiranos en el drama renacentista (“Seneca” 388).

---

<sup>38</sup> En este informe utilizaremos el término de Manfred Pfister «figura dramática» para lo que tradicionalmente se entiende como «personaje» en una obra dramática. Para Pfister, esto supone pensar en una diferencia ontológica entre personajes reales y figuras dramáticas, ya que las últimas están construidas con un propósito y función particular sobre el desarrollo de la acción dramática, son figuras finitas y cerradas, enmarcadas en esa acción (Pfister 160-163).

La recepción de un «*self* senequiano» está relacionada con el concepto de «self-dramatization» acuñado por T. S. Eliot, una actitud en la que los personajes buscan estilizar su modo de actuar y formular discurso a partir de la adopción de estéticas particulares (Eliot, “Shakespeare” 130-131). En Boyle este concepto es definido como el «estilo autárquico de la individualidad» en el drama de Séneca, vinculado al empoderamiento, autosuficiencia y voluntad de sus figuras dramáticas (“Seneca” 395), en particular relacionado con el poder de los personajes de construir su identidad y dominación del mundo a través del lenguaje dramático (Boyle, “Seneca” 396). Si en los modos de poder el personaje central es Atreo, en la construcción del *self* será Medea, en particular su famosa expresión *Medea nunc sum*, “Ahora soy Medea” (910), que será replicada por dramaturgos en varias tragedias en Inglaterra y el continente europeo para la auto construcción de la identidad de las figuras dramáticas (Boyle, “Seneca” 396-397).<sup>39</sup>

La venganza, por su parte, es uno de los aspectos más importantes en la recepción europea de la tragedia de Séneca, ya que domina la producción dramática desde sus inicios, en obras como *Progne* de Gregorio Correr u *Orbecche* de Cinthio (Boyle, “Seneca” 402). Más que en función de un cuestionamiento de la «venganza» en sí, pues esta existe como un modo de hacer justicia durante el renacimiento, la tragedia de Séneca sirve como modelo de dramatización de la venganza, con el objetivo de examinar problemas morales y sociales sobre la justicia y el poder (Boyle, “Seneca” 404).

Finalmente, Boyle indica la recepción de un «marco trágico». El tema de la venganza se inserta dentro de un marco más amplio de dramatización: la tragedia renacentista parece acercarse más a la representación del mundo trágico de Séneca que a la construcción dramática de un mundo cristiano en términos morales, recurriendo a la creación de mundos hostiles y perversos (Boyle, “Seneca” 410). En este «marco trágico», las tragedias

---

<sup>39</sup> Boyle apunta varios ejemplos de distintas obras dramáticas renacentistas: “Dolce’s Edippo in Act 5 of *Giocasta*: ‘io sarò sempre Edippo’; his Medea in her opening speech: ‘Ecco Medea’; Cinthio’s queen in Act 5 of *Cleopatra*: ‘et che s’hai vinto | L’Egitto, non hai vinta Cleopatra’; Garnier’s triumvir in Act 3 of *Marc Antoine* (1030f.): ‘Son empire assuré jamais ne pensera | Tandis que Marc Antoine en ce monde sera’; and Corneille’s Pulchérie: ‘Je suis impératrice, et j’étais Pulchérie’ (*Pulchérie* 3.1/754) (...) ‘Know I am Hieronimo’ (*Spanish Tragedy* 4.4.83); ‘Richard loves Richard, that is, I am I’ (*Richard III* 5.3.184); ‘This is I, | Hamlet the Dane’ (*Hamlet* 5.1.250f.); ‘Were I the Moor, I would not be Iago’ (*Othello* 1.1.57); ‘’Tis I, ’tis Vindice, ’tis I!’ (*Revenger’s Tragedy* 3.5.165); ‘I am | Antony yet’ (*Antony and Cleopatra* 3.13.97f.). The paradigm is inverted in *Lear*’s: ‘This is not Lear’ (1.4.223)” (Boyle, *Tragic Seneca* 161-162).

renacentistas replican el mundo existencialmente negro (Boyle, “Seneca” 411) de tragedias como *Fedra*, *Medea* o *Tiestes*.

El interés por las tragedias de Séneca se enmarca en un contexto político y cultural donde la violencia es de sustancial presencia. Boyle describe las similitudes entre el contexto de Roma y el de la Europa renacentista en el marco de una violencia institucionalizada, donde acciones como decapitaciones, colgamientos y destripamientos a menudo eran expuestas como formas de teatralización del poder (Boyle, “Seneca” 409).<sup>40</sup> El teatro como institución era en sí mismo visto como un modo de celebración del poder: en el contexto de Séneca, Nerón, luego de asesinar a su madre, actuó en el teatro el rol de Orestes (Littlewood 166), y generalmente veía su figura de emperador como un rol que tenía que ser performativizado (Littlewood 165). Los monarcas ingleses tenían una visión parecida del teatro como forma de celebración y ritualización del poder, aunque alejado de la violencia característica de Nerón (lo que no significa que la Inglaterra de los siglos XVI y XVII no estuviera exenta de violencia política). Si bien no participaron del teatro popular como actores, sí eran parte activa de las mascaradas, celebradas en los espacios cortesanos, una forma dramática de complejas formas simbólicas usada en función de la celebración y expresión del poder real (Orgel 45), en la que el rey era representado como el domador de la naturaleza y la reina como la diosa de las flores (Orgel 52). El teatro -en todas sus formas y en todos sus espacios- era visto como un medio de reflexión política, ya sea como celebración o como cuestionamiento -generalmente implícito- de las formas de poder.

Además de la recepción de la tragedia de Séneca desde los modos de poder, la construcción del *self*, la venganza, y de un marco trágico, también existe la recepción de la estructura y el lenguaje dramático. Clemen estudió en particular cómo las obras de Séneca - junto con otras tradiciones como la del drama medieval, pero sobre todo la tradición senequiana- son fundamentales en el desarrollo de un lenguaje dramático renacentista a partir del uso de discurso formal o *set speech*, definidos como: “(...) any continuous spoken passage that stands out noticeably from the general run of the dialogue by reason of its length and structure, its theme, or its significance” (*English Tragedy* 12). Para Clemen, el uso de

---

<sup>40</sup> Victoria Rimmel, en su repaso sobre lo que algunos historiadores romanos como Suetonio o Tácito dijeron sobre Séneca, comenta que en sus *Anales*, Tácito reporta que Nerón mantenía iluminadas sus fiestas nocturnas con los cadáveres incendiados de sus víctimas (130).

discursos formales es uno de los pilares fundamentales en el desarrollo de la tragedia antes de Shakespeare y a pesar de que con el avance en la producción dramática a medida que nos acercamos al siglo XVII los discursos formales se utilizan cada vez menos (*English Tragedy* 12), su estudio es relevante para entender la formación de un lenguaje dramático común en el renacimiento inglés. Los discursos formales que Clemen identifica en Séneca y que son usados por los dramaturgos ingleses en el Renacimiento son tres: el discurso emocional, el discurso de mensajero o el discurso de consejo y disuasión (*English Tragedy* 47-48), pero también destaca discursos formales de las moralidades medievales<sup>41</sup> y, principalmente, de los géneros de la retórica clásica, ya que “in serious drama the set speech came to be one of the most important places for the exercise of the arts of speech as they are comprehended in the arts of rhetoric” (Clemen, *English Tragedy* 23): el *genus demonstrativum* (para discursos de alabanza o crítica), *genus deliberativum* (para persuadir o cambiar un punto de vista, aconsejar) y *genus iudicale* (para acusaciones y defensas) (Clemen, *English Tragedy* 49-50).

Así, Clemen define este tipo de drama como “pre-eminently speech-drama, gaining its effects more from the power of the spoken word than from any liveliness in the stage-action” (*English Tragedy* 40). Probablemente esto se deba al uso del discurso de mensajero, característico de la tragedia de Séneca y de la tradición dramática que lo antecede,<sup>42</sup> que hace que muchas veces prevalezca el contar antes que el mostrar.

La recepción de la dramaturgia de Séneca tiene un lugar constitutivo en la formación de la dramaturgia renacentista inglesa. El primer nivel de recepción, a partir de la traducción de sus obras dramáticas, se sientan las bases de las direcciones en las que Séneca será apropiado, con un foco importante en su componente de reflexión política. La producción de tragedias en lengua vernácula en los *Inns of Court* se encuentra en estrecha relación con los rasgos de la traducción de las obras de Séneca, dando importancia al componente político, al

---

<sup>41</sup> “(...) the ceremonial welcome, the coronation-scene, the triumph-scene, in fact all the ritual of court and political life, embellished with appropriate speeches of greeting and homage as well as with panegyrics of a king or queen or of England. The meeting of hostile armies -a very common event in historical plays, and one of which Shakespeare himself remains fond- offered opportunities for the exchange of arrogant challenges” (Clemen, *English Tragedy* 49).

<sup>42</sup> Hablamos tanto de la tragedia griega como de la tragedia romana del periodo de la República que no se ha conservado. De acuerdo con Trinacty, trabajos críticos recientes han apuntado que los antecedentes de Séneca se encuentran más bien en Ennius y Accius y, si existe relación con la tragedia griega se trataría más bien de la tragedia del periodo Helenístico (30-31).

tipo de diálogo de consejero y al problema de la sucesión monárquica. En el paso al drama popular se conserva esa óptica, pero también cambian las formas de recepción de Séneca, a partir de una intensificación en la construcción de figuras dramáticas (la idea del *Senecan self* de Boyle) y la complejización de los argumentos, esto en clara relación con el cambio del contexto de producción desde un espacio cerrado compuesto por jóvenes formándose en la abogacía a un espacio público con un grupo de espectadores más heterogéneo -aunque instruido bajo los cambios en las políticas educativas ya revisadas-, que deriva en la acentuación de elementos dramáticos por sobre elementos de reflexión política, aunque, en definitiva, siguen siendo parte estructural de estas nuevas formas de escribir drama. A continuación analizaremos cómo se manifiestan estos elementos en los dos espacios mencionados a partir del análisis de tres de las tragedias más representativas de este momento inicial en el desarrollo de la dramaturgia renacentista inglesa: en el caso de los *Inns of Court*, *Gorboduc* y en el caso del teatro popular, *The Spanish Tragedy* y *Tamburlaine the Great, Part 1*, siguiendo las propuestas de Boyle y Clemen expuestas anteriormente en vista del análisis de la construcción de figuras dramáticas, el discurso dramático y los tipos de argumentos que estas obras exhiben.

### **2.2.1 *Inns of Court***

Junto con la traducción y representación de obras dramáticas de Séneca, en los *Inns of Court* también se compusieron tragedias en inglés imitando el modelo de Séneca. De acuerdo con William Tydemann, este proceso inicia la tradición dramática renacentista en Inglaterra y es fundamental para el desarrollo del drama posterior (2). J. W. Cunliffe caracteriza a los *Inns of Court* como: “the original home of classical tragedy” (lxv), ya que una serie de obras dramáticas comienzan a ser producidas a principios de la década de 1560, generalmente en el contexto de las fiestas de navidad.

En general se habla de cuatro tragedias clásicas tempranas en el renacimiento inglés: *Gorboduc*, *Jocasta*, *Gismond of Salerne* y *The Misfortunes of Arthur*.<sup>43</sup> La primera, y la más

---

<sup>43</sup> Happé también distingue interludios o *interludes* desarrollados en la década de 1560: *Cambises* de Thomas Preston, impreso entre 1561 y 1570; *Horestes* de William Pykeryng (cuya fuente es la *Orestíada* de Esquilo), impreso en 1567 y *Apus and Virginia* por ‘R.B’, escrito en 1564 aproximadamente (149). De acuerdo con



importante en términos posteriores<sup>44</sup> es *Gorboduc*, de Thomas Norton y Thomas Sackville, presentada en las fiestas de navidad del Inner Temple en 1561 y luego ante Isabel en Whitehall el 18 de enero de 1562 (Cunliffe lxxxii). *Jocasta*, de George Gaiscogne y Francis Kinwelmesh, presentada en Gray's Inn en 1566, es una traducción de *Giocasta* de Lodovico Dolce, a su vez una versión de *Las fenicias* de Eurípides (Cunliffe lxxxiii). *Gismond of Salerne*, presentada en el Inner Temple en 1567-8, es particularmente interesante para nuestro objeto de estudio, ya que, además de ser la primera tragedia de amor inglesa que ha sobrevivido, es la primera tragedia basada en una *novella* italiana, que se encuentra en el *Decamerón* de Boccaccio (Cunliffe lxxxvii). La última de las tragedias, *The Misfortunes of Arthur* de Thomas Hughes, es bastante tardía en relación con las demás y coincide cronológicamente ya con el desarrollo del teatro popular: fue presentada en 1588 en Gray's Inn (Cunliffe xc).<sup>45</sup> Nos detendremos en particular en el caso de *Gorboduc*.

### 2.2.1.1 *Gorboduc*

En la crítica literaria antes de 1980-1990, es posible encontrar comentarios sobre *Gorboduc* como el siguiente: “[The] non-conformity to the Senecan method is one of the chief factors in making the play dull and uninteresting” (Small 138). Incluso el mismo Clemen comenta que: “*Gorboduc* lends itself to disparagement as a pretty sorry piece of work, and it is easy enough to point to its artistic and dramatic deficiencies” (*English Tragedy* 73), pero es posible ver el avance en la lectura comprensiva de la obra con lo que plantea a continuación de dicho enunciado: “Yet the play represents a landmark in the history of English drama, and in it we find a significant starting-point for the development of dramatic speech” (*English Tragedy* 73). Y es que *Gorboduc* es la primera obra dramática escrita en verso blanco, la primera en

---

Happé, estas tres manifestaciones dramáticas siguen el modelo de los interludios morales, pero en estos, gracias al acceso a la tragedia, el interés en el ámbito moral se hace más ambiguo y son menos didácticas (150).

<sup>44</sup> Podemos establecer una línea directa entre *Gorboduc* y uno de los logros más notables en la tragedia renacentista inglesa, *King Lear*.

<sup>45</sup> En este caso quizás podemos ver la simbiosis presente entre el drama de los *Inns of Court* y el teatro popular de una manera inversa (pues, como hemos dicho, la producción de tragedias comienza en este espacio y luego continúa en el drama popular). En *Gorboduc*, por ejemplo, no encontramos fantasmas. En la presente obra Hughes incluye al fantasma de Gorlois, cuyo discurso en el prólogo, de acuerdo con Cunliffe, es una traducción literal del discurso de Tántalo en el prólogo de *Tiestes* (xcí). Podríamos pensar la inclusión de este elemento a propósito del fantasma de Don Andrea y Revenge en *The Spanish Tragedy*, que fue montada antes de la producción de esta tragedia, entre 1585 y 1587.

usar *dumb shows* y una de las más tempranas adaptaciones del drama de Séneca,<sup>46</sup> siendo una de las primeras obras en tratar el problema de la sucesión (uniendo la reflexión política de Séneca con las propias reflexiones políticas desarrolladas en la época, encontradas en textos como *The Mirror for Magistrates*) (Winston, “Expanding” 23). Junto con eso, utiliza una estructura de cinco actos e incorpora un coro al final de cada uno de ellos. *Gorboduc* adapta su historia de *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth (Cunliffe xc), lo que también representa un antecedente importante en el desarrollo del drama renacentista, ya que la mayoría de sus obras son adaptaciones dramatizadas de historias encontradas en fuentes de carácter historiográfico, siendo la de Monmouth una de las principales para la creación de dramas históricos y tragedias.

La base argumental de esta obra es la división que Gorboduc hace de su reino para sus dos hijos, Ferrex y Porrex. Esto desata opiniones contrarias entre los hermanos y Porrex termina asesinando a Ferrex. En venganza, su madre, Videna, decide asesinar a Porrex; lo que a su vez desencadena que ella sea asesinada junto con Gorboduc, para que finalmente se instale el desorden público. El elemento más importante de esta obra es la utilización que hace de los discursos formales para exponer el desarrollo de la acción dramática, ya que, como plantea Clemen: “Speech is the life-blood of *Gorboduc*, the almost exclusive medium by which it is given the character of a play” (*English Tragedy* 56-57). La obra se estructura en torno a los discursos en los que Gorboduc expone sus motivos para dividir el reino y las consecuencias de esto. En la figura de Gorboduc, además, encontramos el uso del discurso emocional. Otros usos de los discursos es el del discurso de mensajero, utilizado para relatar los asesinatos cometidos en la obra y el desorden público que se concentra hacia el final. Por último, otro gran eje de la recepción de Séneca en esta obra es el del drama como medio de reflexión y experimentación política a partir del uso de discursos de consejo, como veremos a continuación.

---

<sup>46</sup> “For the authors [Sackville and Norton], Senecan tragedy seems to have been a method of showing destruction. Using a five-act structure, in which they exercise a careful selection from many possible incidents in the sources, they show progressively the fall of King Gorboduc and his family, as though they were cursed like the families of Agamemnon or Oedipus. Gorboduc himself is guilty of an initial political error in making over his kingdom to divided rule by his two sons” (Happé 103).

La acción dramática se desenvuelve en torno a las consecuencias de las siguientes declaraciones de Gorboduc,

I see no cause to draw my mind/ To fear the nature of my loving sons, / Or to misdeem that envy or disdain / Can there work hate where Nature planteth love, / In one self purpose do I still abide. / My love extendeth equally to both; / My land sufficeth for them both also. / Humber part the marches of their realms, / The southern part the elder shall possess, / The northern shall Porrex, the younger, rule; / In quiet I will pass my aged days, / Free from the travail and the painful cares / That hasten age upon the worthiest kings (I.2.407-419)<sup>47</sup>

Las palabras de Gorboduc suponen el quiebre del orden político. Es interesante que apele al orden de la naturaleza (*where Nature planteth love*) para justificar su decisión, es decir, el lazo natural que lo une a sus hijos está sobre su deber político como rey.<sup>48</sup> Habiendo dividido su reino entre sus dos hijos para poder pasar sus últimos años en paz, el resto de la obra se compone de una miríada de opiniones sobre los efectos de la división del reino y la sucesión.

En el desarrollo de la acción dramática (suscitada por esa decisión), encontramos el uso del discurso emocional o *emotional speech* en la obra, particularmente en Gorboduc y Videna, la reina. Por ejemplo, luego de que un mensajero llega para anunciar que Porrex mató a Ferrex, Gorboduc exclama: “O Heavens send down the flames of your revenge! / Destroy, I say, with flash of wreakfull fire / The traitor son, and then the wretched sire! / But let us go, that yet perhaps I may / Die with revenge, and pease the hatefull gods” (III.1.946-950). Gorboduc hace uso del discurso para expresar los efectos emocionales del asesinato de su hijo y, en particular, puede apreciarse la recepción de Séneca en la conexión de las emociones con grandes manifestaciones naturales o cósmicas: Gorboduc pide al cielo llamas de venganza.

---

<sup>47</sup> En *King Lear* encontramos un discurso bastante similar: “Meantime we shall express our darker purpose. / Give me the map here. Know that we have divided / In three our kingdom, and ‘tis our fast intent / To shake all cares and business from our age, / Conferring them on younger strengths while we / Unburdened crawl toward death” (I.1.36-41). Es este mismo discurso el que desatará el desarrollo de la acción en la obra.

<sup>48</sup> Se desarrolla, entonces, el contraste entre *nomos* y *physis* como motivo a lo largo de la obra, al igual que en *King Lear*.

Los asesinatos son siempre relatados a través de discurso de mensajero -uno de los tipos de discurso de Séneca que será muy relevante en esta primera etapa del desarrollo del drama, pero cuyo uso decaerá en el desarrollo del drama popular- y el desorden público será analizado discursivamente por Eubulus, el consejero de Gorboduc, hacia el final de la obra.

Ese análisis discursivo de las circunstancias políticas cruza la obra desde el principio. Ya en el conflicto inicial entre ambos hijos encontramos diferentes opiniones: Ferrex piensa positivamente sobre la decisión de su padre; Porrex, al contrario, las aborrece y piensa en invadir a su hermano para quedarse con todo su territorio. Pero más importante que las opiniones de los hijos de Gorboduc en la obra son las opiniones del coro y de los consejeros, teniendo en cuenta el contexto de producción de la obra y su relación con la corte. De acuerdo con Winston, esta obra comenta indirectamente las negociaciones de matrimonio de Lord Robert Dudley y el Rey Eric XIV de Suecia con Isabel (“Expanding” 12).<sup>49</sup> En un contexto en el que la reina había prohibido el drama que tratara contenidos político-religiosos (Winston, “Expanding” 22-23), el trabajo de Sackville y Norton parece bastante atrevido, y configura el juego del drama con la corona y la política que marcará a buena parte del drama renacentista inglés, ya que,

The inns were connected to but separate from the centre of political power. Viewed from this perspective, the performance of *Gorboduc* at the Inner Temple has some striking implications. The play shifted the debate away from the core of the polity. At the same time, it turned members of the inn into counsellors to the privy council. As a result, the play pressed to expand the dialogue about the succession beyond the central government, implicitly making a claim that members of the Inn were part of the political nation too, that they too could legitimately contribute to discussions of matters of state. (Winston, “Expanding” 21)

Las palabras de Winston suponen proponer el drama como un artefacto para la experimentación en materia política.

---

<sup>49</sup> Uno de los aportes más interesantes de Winston, también, es el haber encontrado otra motivación para el comentario político de la obra, que es el fin de un conflicto sostenido entre Inner Temple y Middle Temple (“Expanding” 13).

De esta forma, la recepción de la tragedia de Séneca en *Gorboduc* se da en particular a partir del uso de discurso de consejo o *counsel-speech* mencionado anteriormente, propuesto por Clemen. Dordan, Philander y Eubulus, consejeros de Ferrex, Porrex y Gorboduc respectivamente, son el centro de discusión política de la obra, dando diferentes opiniones y argumentos sobre la decisión de Gorboduc e intentando, en vano, aconsejar a sus superiores. El coro de la obra, por su parte, también cumple funciones similares a las del coro en Séneca, esto es, el comentario en una línea particular sobre el desarrollo de la acción, como es posible apreciar en el siguiente pasaje: “And this great King, that doth divide his land, / And change the course of his descending crown, / And yields the rein into his children’s hand, / From blissful state of joy and great renown, / A mirror shall become to princess all, / To learn to shun the cause of such a fall” (I.2.467-462). El coro direcciona las opiniones de los consejeros para acercarlas a una perspectiva e intención autoral.

Teniendo en cuenta el uso del discurso de consejo y el discurso emocional es que Altman plantea, dentro de su hipótesis del drama renacentista como un drama de exploración, que la obra sería una doble tragedia, primero como la demostración de un error moral bajo los discursos de los consejeros y del coro; y en segundo lugar, como una tragedia de destino percibida emocionalmente por Gorboduc (Altman, *The Tudor* 258). Si bien se habló de una perspectiva autoral anteriormente, los consejeros presentan distintas soluciones al error de Gorboduc. Esta obra no se articula como una solución al problema de la sucesión, sino como una experimentación dramática de las distintas posibilidades para resolver dichos problemas del mundo político.

Para concluir, estas primeras manifestaciones dramáticas han sido tratadas por la crítica como imperfectas e incluso aburridas, sobre todo en su uso moral de los elementos dramáticos de Séneca en su relación con el contexto literario de *The Mirror for Magistrates* para poder reflexionar sobre su contexto político inmediato. Sin embargo, el drama desarrollado en el contexto de los *Inns of Court* marca un precedente importante en la línea del desarrollo del teatro popular, incluso en la reflexión política y su relación con el género de la caída de los príncipes, pero principalmente en la recepción de Séneca. A partir de continuidades, pero sobre todo de cambios, analizaremos a continuación la recepción de Séneca en este nuevo contexto que surge en la década de 1580.

### 2.2.2 Teatro popular

En el análisis de *Gorboduc* encontramos puntos comunes en términos del lenguaje dramático utilizado por Shakespeare en *King Lear*.<sup>50</sup> De acuerdo con Martin Coyle, mediante el análisis de las obras dramáticas de Kyd y Marlowe se puede componer un modelo diacrónico de cómo pasamos de la escritura de *Gorboduc* en la década de 1560 a la creación de *King Lear* en 1605-1606 (31). ¿Qué es lo que cambia? ¿Cuál es la diferencia entre la tragedia escrita por Sackville y Norton y aquellas escritas por Kyd, Marlowe y luego por Shakespeare? Según Peter Happé, el hecho que inaugura un nuevo periodo en la historia del drama inglés es la construcción del *Theatre* por James Burbage en 1576 (181). A este le sigue la construcción de *The Curtain* en 1577, *The Rose* en 1587, *The Swan* en 1595, *The Globe* en 1599, *The Fortune* en 1600 y *The Hope* en 1614 (Happé 183-184). ¿Qué es lo que supone la construcción de este tipo de teatros? La masificación y popularización del público que accede a él. Antes hablamos de tragedias que eran escritas en el espacio de los *Inns of Court* y a veces representadas para la corte en Whitehall, lo que supone un círculo reducido de productores y espectadores de las obras dramáticas (personas con educación universitaria y/o de la nobleza). Si bien para el momento de construcción del *Theatre* ya existían pequeños teatros privados como el primer *Blackfriars* y el teatro en St. Paul's, su capacidad no era de más de doscientas personas, mientras que *The Rose* podía acomodar a dos mil y *The Globe* a tres mil (Happé 185).

El establecimiento de un espacio fijo para la representación teatral a partir de la construcción de los teatros populares o comerciales supone con ello el establecimiento de un público que paga por ver teatro.<sup>51</sup> Es probable que una buena parte de ese público haya sido educado bajo los parámetros nacionales ya descritos, sobre todo tratándose de la ciudad de Londres, el centro de las reformas educacionales. Este hecho nos hace pensar que los *grammar schools* y otros espacios educativos forman parte de la creación de un horizonte de expectativas tanto en el público como en los productores de drama relacionado con el interés

---

<sup>50</sup> Ver notas 44, 47 y 48.

<sup>51</sup> El desarrollo de la dramaturgia renacentista inglesa se da en el periodo de la llamada modernidad temprana o *early modernity*, en la que comienza un proceso de capitalización y globalización del que el teatro también es parte, siendo las primeras corporaciones modernas (Viktus 159-160).

por consumir cultura que esté relacionada con la recepción de la literatura clásica, específicamente con las comedias y tragedias clásicas. Los dramaturgos competían -y también trabajaban colaborativamente- por dinero, a diferencia de las tragedias presentadas en los *Inns of Court*, que eran un ejercicio intelectual, también una forma de entretenimiento -fueron presentadas frente a Isabel- pero no estaban marcadas por un público que paga por verlas y que además tiene otras posibilidades de entretenimiento, como las peleas de gallos o de osos.

Según Winston, luego de la primera fase de la recepción de Séneca en Inglaterra en la década de 1560 (a través de la traducción de las tragedias y la creación de nuevas obras dramáticas de estilo clásico en los *Inns of Court*) encontramos un decaimiento en el interés por Séneca y en la producción dramática en general durante la década de 1570, pero una nueva fase tiene lugar en las décadas de 1580 y 1590 con la compilación de las traducciones ya mencionadas por Thomas Newton en *Seneca His Tenne Tragedies* en 1581 y la creación de este teatro popular, que efectúa la adaptación de elementos del drama de Séneca en las obras de Marlowe, Kyd y Shakespeare en su primera fase (“Seneca” 30). Más que la adaptación de elementos, podríamos pensar en un cambio en la forma en la que se configura la recepción de Séneca en Inglaterra: cambios en la forma de estructurar y presentar la acción dramática, cambios en el uso del lenguaje dramático y las funciones que este ejerce sobre la configuración de las figuras dramáticas.

Este cambio, el cambio evidente que existe entre *Gorboduc* y *King Lear*, por ejemplo, no es un proyecto heroico llevado a cabo por William Shakespeare, el «genio» William Shakespeare, el «bardo» William Shakespeare.<sup>52</sup> Shakespeare se forma como dramaturgo a partir del modelo de quienes ya estaban realizando esta práctica en los teatros populares antes

---

<sup>52</sup> Martin Wiggins ha estudiado la creación de una imagen de Shakespeare como poeta nacional en desmedro u olvido de todo el resto de los dramaturgos del periodo. Comenta que ya en el periodo de la Restauración se había creado una trinidad entre Ben Jonson y John Fletcher y que hacia el paso al siglo XVIII Shakespeare se había configurado como la imagen de la época, siendo el más accesible en la escena teatral y editorial (2-3). Esto genera la división del drama renacentista entre “Shakesperiano” y “No Shakespeariano”, el segundo siendo adquiriendo un mero interés de anticuario (Wiggins 4). Gracias al desarrollo del historicismo y neohistoricismo en el siglo XX esta tendencia ha cambiado, habiendo sólidos campos de estudio abocados a otros dramaturgos, sobre todo en Christopher Marlowe y Ben Jonson. Es difícil, de todas formas, que la omnipresencia de Shakespeare sobre el resto de los dramaturgos cambie por completo, teniendo en cuenta esa “bardolatría” iniciada por David Garrick en 1769 con la celebración del Jubileo de Shakespeare, que es posible rastrear hasta nuestros días (Bate 270-271).

que él, compuso dramas junto con otros dramaturgos y su lenguaje dramático se configura en relación con las innovaciones realizadas por Kyd y Marlowe, junto con otras figuras. En este sentido, la recepción de Séneca en Shakespeare no puede ser estudiada sin tener en cuenta las innovaciones y la propia recepción de dichos dramaturgos. Teniendo esto en cuenta es que analizaremos algunos aspectos de *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd y de *Tamburlaine the Great, Part 1* de Christopher Marlowe.

### **2.2.2.1 *The Spanish Tragedy***

*The Spanish Tragedy* fue escrita por Thomas Kyd entre 1585 y 1587. Según los registros que llevaba Philip Henslowe, esta tragedia se posiciona como la segunda más montada entre 1592 y 1597, con veintinueve representaciones, después de *The Jew of Malta* (Happé 202). Esto es un argumento no solo para demostrar el éxito de la obra, sino también para pensar en lo ella que significa a la hora de establecer ciertos pilares dentro del desarrollo de la tragedia en el teatro popular y en su interés particular por cierto tipo de argumentos dramáticos: en este caso, la venganza.

Según David Bevington, el motivo del éxito de esta tragedia es justamente la adaptación de los elementos dramáticos de Séneca en la escena popular (3). Esta tragedia es una tragedia de venganza en dos niveles, primero por la historia presentada por el fantasma de Don Andrea, quien dice haber sido asesinado por Balthazar, el hijo del virrey de Portugal, y que por ello se vengará junto con el fantasma que encarna la venganza. En un segundo nivel, la tragedia de Hieronimo, el centro de la obra, quien encuentra a su hijo Horatio colgado en su jardín, asesinado por el mismo Balthazar y Lorenzo -uno de los primeros «villanos maquiavélicos» del drama renacentista inglés- y planea su venganza hasta llevarla a cabo en el quinto acto, a partir del montaje de una *play within the play* en la que ejecuta a los asesinos de su hijo. Analizaremos la recepción de Séneca en esta obra a partir de la figura del fantasma, de la venganza y la venganza como fórmula metadramática.

Hay un elemento interesante en esta primera presentación del fantasma de Andrea. Además de la presentación de su venganza como el tema que supuestamente movilizará la acción dramática, el fantasma de Don Andrea y Revenge asumen la función de coro, tal y



como le comenta el segundo al primero: “Here sit we down to see the mistery, / And serve for chorus in this tragedy” (I.1.90-91). El fantasma de Tántalo abre *Tiestes* y el fantasma de Tiestes abre *Agamenón*, en ambos casos se prefigura el escenario de la catástrofe que se desarrollará en los actos siguientes, por lo tanto, su función es de carácter prologal. Don Andrea también abre *The Spanish Tragedy*, y el relato de su propia muerte también sirve como un marco del asesinato de Horatio y la posterior venganza de Hieronimo, pero además de esto es quien cierra cada acto junto con Revenge. Si bien las obras de los *Inns of Court* contaban con la presencia de un coro hacia el final de cada acto, tal y como podemos encontrarlo en las obras de Séneca, la recepción en el uso de un coro no es frecuente -aunque sí podemos encontrarlo en algunas obras-, por lo que resulta interesante la fusión de Kyd de uno de los elementos más característicos de las obras de Séneca, el fantasma, con el coro.

En segundo lugar, otro de los aspectos centrales que encontramos en la recepción de Séneca en la presente tragedia es la venganza como tema en torno al cual se desarrolla la acción dramática. Si bien, como ya dijimos, la obra parte con el fantasma de Don Andrea proclamando su venganza, el tema de la obra no será este, sino la venganza de Hieronimo. La forma de enunciar esta venganza también es parte de la recepción de la tragedia de Séneca: el uso de soliloquios. Uno de los aspectos más importantes de *The Spanish Tragedy*, que hace que además tenga un carácter emblemático en el desarrollo de la dramaturgia renacentista inglesa, es el tratamiento del soliloquio. El rol de Hieronimo es expuesto en los soliloquios, rasgo que ya encontramos en la tragedia senequiana y que había sido desarrollado en manifestaciones dramáticas anteriores, como vimos en el caso de *Gorboduc*. Sin embargo, de acuerdo con la opinión de Clemen, Kyd es el primero en crear un personaje a partir del uso de soliloquio de forma convincente (*English Tragedy* 108).

Hieronimo expone la forma en la que pretende alterar el curso de la acción dramática a partir del ejercicio de la venganza mediante el uso de, en terminología de Clemen, el «*Planning-speech*» que termina en «*Resolution-speech*». El soliloquio más importante de Hieronimo es pronunciado en la escena 13 del tercer acto, quien luego de haber querido seguir la ley (él es de profesión un hombre de leyes) y buscar evidencia que le permitiera acusar a los asesinos de su hijo, decide tomar venganza por sí mismo, alejándose de la

ortodoxia cristiana que deja la venganza en manos de Dios (Altman, *The Tudor* 267). Cuando llega a dicha resolución, Hieronimo -con un libro en la mano- exclama,

*Vindicta mihi!* / Ay, heaven will be revenged of every ill, / Nor will they suffer murder unrepaid. / Then stay, Hieronimo, attend their will, / For mortal men may not appoint their time. / *Per scelus semper tutum est sceleribus iter.* / Strike, and strike home, where wrong is offered thee, / For evils unto ills conductors be, / And death's the worst of resolution. / For he that thinks with patience to contend / To quiet life, his life shall easily end. / *Fata si miseros juvant, habes salutem; / Fata si vitam negant, habes sepulchrum.* / If Destiny thy miseries do ease, / Then hast thou health, and happy shalt thou be; / If destiny deny thee life, Hieronimo, / If neither, yet let this thy comfort be: / Heaven covereth him that hath no burial. / And to conclude, I will revenge his death! / But how? Not as the vulgar wits of men, / With open, but inevitable ills, / As by a secret, yet a certain, mean, / Which under kinship will be cloaked best (III.13.1-24)

Lo que primero salta a la vista es la pronunciación de frases en latín. Además de la primera, que supone el transpolar la adjudicación de la venganza por Dios en Romanos 12:19, las que nos interesan son las que siguen (*Per scelus...* y *Fata si...*), las cuales corresponden a una cita de Agamenón y luego Troyanas, ambas de Séneca;<sup>53</sup> más adelante en el soliloquio también cita *Edipo* de Séneca. Justamente a esto se refiere Winston cuando plantea que “Hieronimo carries Seneca with him, cites Seneca, is inspired by Seneca” (“Early” 198). Séneca supone un marco dramático sobre el cual Hieronimo performativiza su venganza, lo que, desde nuestra lectura, implica que a su vez un marco metadramático. Boyle plantea que la tragedia de Séneca subraya constantemente su teatralidad (*Tragic Seneca* 116) y, en la recepción de esta tragedia durante el Renacimiento, para Boyle este es uno de los elementos más importantes, formándose lo que él denomina como «*the metatheatrical mind*»: “Renaissance tragedy, English drama most especially, revels in a parade of its own dramatic artifice which seems to owe its origins in part to Seneca, but develops an explicitness, even an obsessive focus, which goes beyond the Latin playwright” (*Tragic Seneca* 193). El soliloquio de Hieronimo es una de las muestras más agudas de esta idea, en la que la

---

<sup>53</sup> Cfr. Bevington p. 51.

declaración de la venganza realizada por Hieronimo no solo da cuenta de la teatralización o exhibición del revestimiento de un nuevo rol para la figura en el desarrollo de la acción, sino que al hacerlo a partir de versos enunciados por figuras dramáticas anteriores, este componente metateatral se construye en dos niveles, imitando el modelo de teatralización de Séneca y exhibiendo la imitación del modelo de teatralización de Séneca.

No solo podemos leer metadramáticamente este soliloquio por las alusiones a versos de Séneca, sino además por las últimas líneas: “And to conclude, I will revenge his death! / But how? Not as the vulgar wits of men, / With open, but inevitable ills, / As by a secret, yet a certain, mean, / Which under kinship will be cloaked best” (III.13.20-24). Hieronimo decide revestir con la capa de la familiaridad su venganza; es decir, utiliza el fingimiento para llevarla a cabo. Es en la declaración de la adopción de un rol dramático que encontramos el aspecto metadramático que hemos venido describiendo. Este fingimiento es asumido por Hieronimo no solo a partir de su actuación propia con el resto de las figuras dramáticas, sino fundamentalmente a partir del montaje de la *play within the play* en la que ejecuta a los asesinos de su hijo.

El modelo de tragedia de venganza de Kyd, tomado de Séneca y amplificado, estableció la creación de una fórmula para el desarrollo de la tragedia de venganza, que será copiada y parodiada innumerables veces a lo largo del desarrollo del drama renacentista inglés (Coyle 29). Para efectos de este trabajo en particular, la importancia de Kyd y de *The Spanish Tragedy*, es, en palabras de Gordon Braden: “not the transcendence of Senecan selfhood, but its enrichment” (*Renaissance* 209). En el soliloquio de Hieronimo vemos uno de los rasgos más importantes en la recepción de la tragedia de Séneca, que es la preocupación por el proceso de construcción, adaptación y reforzamiento de la identidad de una figura dramática (Fitch y McElduff 157). El proceso de encontrar una identidad que tenga una función específica en el desarrollo de la acción dramática y que, más específicamente, altere el desarrollo de esa acción, es central en las direcciones que toma la recepción del drama de Séneca.

### **2.2.2.2 *Tamburlaine the Great, Part 1***

*Tamburlaine the Great, Part 1*, la obra debut de Christopher Marlowe para el teatro popular, fue compuesta entre 1587 y 1588, y de acuerdo con Lars Engle, “took London by storm” (183). Luego de la reapertura de los teatros, en 1594, también fue montada varias veces, de acuerdo con los registros de Henslowe (Happé 212). Este es un drama que trata sobre el apoderamiento del mundo a manos de un hombre: Tamburlaine. Si bien en el desarrollo del argumento Tamburlaine no se apodera de la vasta extensión del mundo, eso es lo que finalmente está en juego y que podemos apreciar a partir de sus monólogos. De todas formas, se apodera de una buena parte: Persia, Turquía y Egipto, imperios que además representaban la concentración de un poder político importante sobre Europa, África y Asia. En este sentido, se ha planteado que *Tamburlaine* trata indirectamente el emergente proyecto imperial inglés (Engle 183) en términos del establecimiento de una hegemonía comercial a partir de las nuevas rutas descubiertas hacia las Indias.

Para representar esta idea del apoderamiento del mundo a manos de Tamburlaine, la obra trabaja a partir del establecimiento de esta figura como centro único, disponiendo al resto de las figuras dramáticas siempre en disposición de mostrar rasgos de Tamburlaine, no como entidades personales. Podemos apreciar este elemento desde la primera escena de la obra, en la que Mycetes, el rey de Persia -el primero de los monarcas a los que Tamburlaine derribará-, le dice a su hermano: “Brother Cosroe, I find myself aggrieved, / Yet insufficient to express the same, / For it requires a great and thund’ring speech. / Good brother, tell the cause unto my lords; / I know you have a better wit than I” (I.1.1-5). Este parlamento tiene como primera función exhortar a Cosroe a que realice una explicación de la situación previa, en forma prologal, que dará cuenta de las intenciones de Tamburlaine de apoderarse de Persia. Lo que nos interesa de las palabras de Mycetes es la imposibilidad declarada de formular una idea por medio del discurso. Uno de los roles principales de la figura del monarca debe ser el manejo retórico para la construcción de discursos, idea que se particulariza de especial forma en los monarcas renacentistas por la relación e interés del periodo con la cultura humanista y en particular la retórica. Mycetes, entonces, se posiciona como un rey incapaz de dominar el discurso, lo cual no refleja solo en su hermano Cosroe, que será el primero en burlarse de esos rasgos, sino principalmente en Tamburlaine.

Para posicionar a Tamburlaine como conquistador del mundo dentro de esta obra dramática, Clemen ha identificado la centralidad del uso del *self-portrayal*, que ya no se encuentra en relación con la introducción o explicación por parte de las figuras de las moralidades (*English Tragedy* 115). Braden, por su parte, define la retórica de Tamburlaine en relación con el lenguaje autárquico que adquieren los personajes de Séneca (*Renaissance* 184), en la misma línea de la idea de la recepción del «Senecan self» ya explicada a propósito de Boyle. Tamburlaine en particular parece adquirir el modo de construcción dramática de Hércules, de acuerdo con Eugene Waith: “Hercules, as he appears in Sophocles, Euripides, and above all Seneca, is revitalized in Tamburlaine. No one of the older plays was used as a model, but Hercules was often in Marlowe’s mind as he wrote” (65).

El monólogo será el tipo de discurso que Tamburlaine utilizará con más frecuencia para desarrollar esa auto proclamación, siempre frente al resto de los personajes; o, en palabras de Altman: “From his first entrance, Tamburlaine engages in a continuous act of self-creation” (*The Tudor* 324). La conquista del mundo es una conquista que se logra por medio del lenguaje, y en contraste con las capacidades retóricas de los demás, como fue ejemplificado con el caso de Mycetes, son muchas las oportunidades en las que Tamburlaine utiliza el monólogo para declarar sus intenciones y crearse a sí mismo como figura dramática; en este sentido, analizaremos el siguiente monólogo, proclamado luego de que Tamburlaine derroca al emperador de Turquía,

Those wallèd garrisons will I subdue,/ And write myself great lord of Africa;/ So  
from the east unto the furthest west/ Shall Tamburlaine extend his puissant arm./ The  
galleys and those pilling brigantines,/ The yearly sail to the Venetian gulf/ And hover  
in the straits for Christians’ wrack,/ Shall lie at anchor in the Isle Asant/ Until the  
Persian fleet and men-of-war,/ Sailing along the Oriental sea,/ Have fetched about the  
Indian continent/ Even from Persepolis to Mexico,/ And thence unto the straits of  
Jubalter,/ Where they shall meet and join their force in one,/ Keeping in awe the Bay  
of Portingale/ And all the ocean by the British shore;/ And by this means I’ll win the  
world at last (III.3.244-260)

Tamburlaine se apodera del mundo con el arma del lenguaje. No son importantes los miles de caballos y los miles de soldados, sino la constante auto proclamación de Tamburlaine,

donde nuevamente nos encontramos con el uso del recurso de la auto-construcción de la figura dramática. El monólogo funciona como un espejo en el que el personaje exterioriza sus planes y se «escribe a sí mismo» como señor de África y del mundo entero, de Persépolis a México. Esta planificación de la conquista del mundo es llevada a cabo mediante el uso de un discurso de planificación, uno de los tipos de discursos identificados por Clemen, quien plantea sobre esta figura dramática: “For Tamburlaine the set speech is a necessary and constant condition of his existence; it is the very stuff and substance of his role in the play” (*English Tragedy* 114). El uso particular del discurso de planificación no se reduce meramente a la declaración de un plan que incida sobre el desarrollo de la acción dramática, sino que también funciona como auto caracterización de las figuras dramáticas. De esta forma, el uso de estos discursos -que Tamburlaine enuncia una y otra vez a lo largo de la obra- se encuentran en función de lo que Braden denomina un lenguaje de «*self autarceia*» (*Renaissance* 184), o de la construcción de la individualidad del modo en el que Boyle lo define a propósito de la noción de «*self senequiano*».

Como plantea Engle, Maquiavelo le otorga a Marlowe un marco de pensamiento político en el cual modelar sus personajes (185). Pero este pensamiento político está modelado por la recepción que ya se hizo en términos políticos de Séneca y, más importante, en términos dramáticos, como la recepción de un marco de desarrollo de un lenguaje dramático, que Marlowe no puede tomar de Maquiavelo.<sup>54</sup> La auto-exposición de sí mismo podemos encontrarla en la figura de Hércules en *Hércules loco*. Junto con el discurso

---

<sup>54</sup> Como ya ha sido planteado varias veces en este informe, una de las direcciones fundamentales de la recepción de Séneca en el drama renacentista es un marco dramático en el que reflexionar sobre el poder. Maquiavelo también es una fuente de discusión sobre este tema, sobre todo a partir de su texto *El príncipe*, pero él mismo, a su vez, le debe a Séneca las representaciones del poder que realiza en su obra (Boyle, “Seneca” 388). En particular, es posible encontrar varias ideas sobre el príncipe figuradas en el lenguaje dramático de algunos tiranos de Séneca, como Lico en *Hercules loco*. Lico habla de la usurpación del poder de Tebas en estos términos: “no poseo los derechos ancestrales de una casa paterna ni un linaje ilustre de títulos altisonantes, pero sí un insigne valor; el que se jacta de su linaje, alaba lo que es de otros” (338-341) y, al plantear su plan de unirse a Mégara para legitimar su poder: “La primera habilidad de un rey es ser capaz de soportar incluso el odio. Intentémoslo, pues; el azar nos ha brindado la ocasión” (353-354). En el primer pasaje vemos la celebración de Lico de su propio valor al hacerse con el poder, en contraste con aquellos que lo reciben como herencia; en el segundo, Lico ve la ausencia de Hércules y la «viudez» de Mégara como una oportunidad para solventar su toma del poder de forma tiránica. Maquiavelo en *El Príncipe* habla de distintos príncipes como Ciro, Rómulo y Teseo en los siguientes términos: “no obtuvieron de la fortuna nada más que la ocasión, que les proporcionó la materia sobre la cual plasmaron la forma que mejor les pareció: sin ocasión, la virtud de su ánimo se habría extinguido, y sin esa virtud la ocasión se les habría presentado en vano” (91). Aquí Maquiavelo posiciona la *virtù* como la característica más importante del príncipe, el coraje y la habilidad para utilizar las ocasiones de la fortuna a su favor.

dramático como forma de recepción, existe una recepción en las propias intenciones que contiene el discurso dramático de Tamburlaine. Como ya dijimos, la obra se encuentra en diálogo con el proyecto imperial británico, visible en los propósitos de Tamburlaine. La manera de dramatizar la presentación del ímpetu imperial de la figura se encuentra en directa relación con la figura de Hércules. En la obra de Séneca, Juno abre el primer acto hablando de todos los trabajos que le ha enviado, y cómo Hércules los ha vencido todos, ha vencido en la tierra, ha vencido en el infierno y Juno teme que llegue a conquistar los cielos,

por el cielo hay que temer, no vaya a conquistar los reinos de allá arriba el que ha vencido a los de abajo, arrebatándole el cetro a su padre. Y hasta los astros no llegará él por un camino lento como Baco. Intentará abrirse paso con la destrucción y querrá reinar en el cielo tras dejarlo vacío. Con las pruebas a que ha sido sometido su vigor, se siente orgulloso y que el cielo puede ser vencido por sus fuerzas lo ha aprendido transportándolo... Puso debajo del universo su cabeza y no dobló sus hombros el peso de la inmensa mole y el centro del firmamento se asentó sobre el cuello de Hércules (63-73)

La caracterización externa que hace Juno de Hércules muestra la ansiedad con la que otras figuras perciben el poder de su heroicidad (en el caso de Anfitrión y Mégara se tratará más bien de esperanza). Podemos entonces establecer una línea directa entre ese Hércules que potencialmente llegará a reinar el cielo y ese Tamburlaine que declara “And by this means I’ll win the world at last” (III.3.260).

## II. RECEPCIÓN DE LA TRAGEDIA DE SÉNECA EN *OTHELLO*

Junto con la crónica renacentista y el drama medieval, la tragedia de Séneca ha sido vista como una fuente principal de *Richard III* y *Macbeth* (Miola, *Shakespeare* 92). Probablemente en ambas obras es donde es más evidente la presencia del dramaturgo romano, lo que no significa que en otras tragedias y dramas históricos -como en comedias y romances, con una función distinta- no sea posible rastrear su recepción. Uno de los estudios más completos sobre la recepción de Séneca en Shakespeare es *Shakespeare and Classical Tragedy* de Robert S. Miola, el cual supone un avance importante en la inclusión de otras tragedias al estudio de la relación entre Séneca y Shakespeare, sobre todo de *Othello*.

Una de las primeras producciones de esta obra de las que se tiene registro es el 1 de noviembre de 1604 en Whitehall (Pechter 11), por lo que la fecha de producción de esta obra se piensa generalmente entre 1603 y 1604.<sup>55</sup> La tragedia que le antecede es *Hamlet* (1600-1601) y la que le sucede es *King Lear* (1605).<sup>56</sup> Podemos ver varios elementos de la primera en *Othello*, sobre todo en la figura de Hamlet y su extensión a las figuras tanto de Othello como Iago; por otro lado, *Othello* prefigura el uso del furor con el que Shakespeare construirá la figura de Lear (Miola, “Othello” 64). A pesar de las semejanzas que pueden establecerse entre ambas obras, *Othello* se diferencia de ellas en tanto el tipo de acción dramática que presenta esta tragedia hace que sea particularmente difícil de clasificar. En este marco, Ayanna Thompson hace las siguientes preguntas:

So is *Othello* a play about race? Or maybe it is a play about religion and ethnicity? Or maybe it is a play about jealousy in general? Perhaps it is really a domestic tragedy framed within a military narrative? Or is it the exact opposite: a military tragedy framed in a domestic drama? Or possibly it is simply an experiment in transforming a comedy into a tragedy? Or maybe *Othello* is about the nature of evil? Or the nature

---

<sup>55</sup> Como sabemos, la tradición textual de Shakespeare es compleja, ya que existe más de una fuente para cada obra, los llamados *Quartos* y luego la compilación de las obras dramáticas de Shakespeare en el *Folio* de 1623. En el caso de *Othello*, el primer *quarto* es bastante tardío a la que se piensa es la fecha de composición (1604), incluso es posterior a la muerte de Shakespeare en 1616: el primer *Quarto* es de 1622. En la publicación del *Folio* al año siguiente, 1623, encontramos un nuevo texto para *Othello*, que difiere bastante de ese primer *Quarto*. Existe un segundo *Quarto*, que data de 1630. Las ediciones críticas generalmente se realizan en la imbricación del primer *Quarto* y del *Folio*, aunque ni en el *Quarto*, ni en el *Folio*, ni en el trabajo filológico con ambas, es posible recrear la obra exactamente como Shakespeare la escribió, como sucede con buena parte de su producción (Honigmann 357)

<sup>56</sup> Shakespeare escribió varias comedias entre *Hamlet* y *Othello*, pero *King Lear* viene inmediatamente después.



of man? Or the nature of woman? Or the nature of family? Or the changing nature of the family in an increasingly global world? (2)

Si bien en las obras dramáticas de Shakespeare se imbrican distintas tradiciones literarias como la crónica, el drama medieval, el drama clásico, el romance italiano, etc., generalmente esas fuentes son utilizadas dentro de un género y un subgénero:<sup>57</sup> las preguntas de Thompson nos indican que en el caso de *Othello* la caracterización no es tan fácil de hacer por el uso particular que Shakespeare hace de distintas tradiciones.

En primer lugar, *Othello* ha sido relacionada con la tradición alegórica de las moralidades medievales, en las que se personifican cualidades morales para representar una lección moral (Thompson 7). También han sido estudiados los rasgos cómicos en la estructura trágica de *Othello*, como el motivo del padre que no puede controlar a su hija (Thompson 10) o el marido que es engañado por su esposa (Thompson 11). El uso de elementos propios de la comedia más importante es el de la diferencia de información entre algunos personajes y el público (Thompson 41), recurso que es encontrado desde comedias romanas como *El militar fanfarrón*.<sup>58</sup> El uso trágico de este elemento cómico ha sido estudiado como la causa de que existan tantas historias sobre audiencias interrumpiendo las representaciones de *Othello* (Thompson 41), como plantea Edward Pechter: “The stage history of *Othello* is full of stories about audiences so disturbed that they could not contain themselves within the bounds of conventional response. Jean-François Duci’s French adaptation (1792) ‘had to provide a happy ending because Desdemona’s unmerited death resulted in mass fainting’” (11).<sup>59</sup> El uso de recursos propios de la comedia parecen radicalizar el efecto emocional de lectores y audiencias en el teatro.

---

<sup>57</sup> Esto no quiere decir que dramaturgia de Shakespeare no incorpore elementos de distintos géneros en, por ejemplo, una tragedia. La dramaturgia renacentista inglesa no se rige por poéticas que normativicen las reglas de los géneros.

<sup>58</sup> Aunque no es exclusivo de la comedia romana, pues ya lo encontramos en tragedias griegas como *Edipo Rey*, es de uso reiterado en la primera, asociado a tipos de acciones como malentendidos y confusiones.

<sup>59</sup> Este es uno de tantos ejemplos que han sido registrados por la crítica. Thomson, desde la premisa de que “More than with any other play, there are stories about audience members interrupting performances of *Othello*” (41), da cuenta de registros sobre las impresiones que se tienen de la obra desde 1610, en una representación de la obra en Oxford, donde ha quedado relatado por la mano de un tal Henry Jackson la profunda conmoción de la audiencia ante la escena del asesinato de Desdemona, pensando que el *boy-actor* que estaba haciendo de Desdemona despertaría en cualquier momento para seguir actuando. Otras anécdotas como la interrupción del soliloquio de Othello “It is the cause, it is the cause, my soul!” gritando que Desdemona no había hecho nada o incluso una historia en la que uno de los guardias del teatro dispara al actor que hace de Othello porque no iba

Lo que parece producir más confusión en la caracterización de *Othello* es la imbricación de subgéneros del género trágico. Thompson argumenta que hay una experimentación entre tragedia política y tragedia doméstica por el movimiento entre el contexto político de Venecia y la condición militar de Othello y el argumento «amoroso» entre Othello y Desdemona (Thompson 12).<sup>60</sup>

Dentro de este juego con los distintos subgéneros de la tragedia también podemos ver una imbricación de distintos géneros de la tragedia senequiana. Como ya hemos mencionado en 1.3, Miola entiende *Othello* como una tragedia de furor, y su análisis -como veremos más adelante- se centra principalmente en la figura de Othello. Sin embargo, si extendemos el análisis en relación con el desarrollo de la acción dramática en general podemos ver que hay elementos de la tragedia de venganza y de la tragedia de tirano. Iago plantea su plan en términos de una venganza contra Othello porque piensa que se ha acostado con Emilia.<sup>61</sup> Tal como Hamlet, desarrolla un plan de acción que depende fundamentalmente del fingimiento y la escenificación de una obra.<sup>62</sup> A pesar de las semejanzas entre Hamlet y Iago, también

---

a dejar que un negro matara a una mujer blanca (Thompson 41-42), forman parte de las reacciones del público frente al desarrollo de la acción dramática de *Othello*, obra en la cual Shakespeare pensó especialmente en la involucración de la audiencia.

<sup>60</sup> La «tragedia doméstica» comienza a desarrollarse en la década de 1590. Los principales exponentes de este género son *Arden of Faversham* de autor anónimo (1592) y *A Woman Killed With Kindness* de Thomas Heywood (1603) (Coyle 31). *Arden of Faversham* es una tragedia episódica (no tiene una estructura de cinco actos, sino que se encuentra dividida en escenas). Desde la primera escena se establece el conflicto, que es, por una parte, la melancolía de Arden al descubrir que su esposa lo engaña y, por otra, los planes de Alice -esposa de Arden- con su amante Mosby para asesinar a Arden. Luego de esta escena nos encontramos con una escena tras otra de intentos fallidos de asesinar a Arden hasta que en la escena 14 logran asesinarlo en medio de un juego de Backgammon. Franklin, en el epílogo de *Arden of Faversham*, comenta: “Gentlemen, we hope you’ll pardon this naked tragedy,/ Wherein no filèd points are foisted in/ To make it gracious to the ear or eye;/ For simple truth is gracious enough/ And needs no other points of glozing stuff” (E, 14-18). Las palabras de Franklin ponen especial énfasis en describir esta nueva tragedia, una «tragedia desnuda», en términos de la simpleza del lenguaje. La creación de este género de la tragedia renacentista inglesa demuestra cómo va mutando la recepción de Séneca en vista de los intereses del público. Nos interesa la mención de este tipo de tragedia no sólo porque *Othello* ha sido caracterizada como una tragedia doméstica (Coyle 31), sino también por lo que supone la domesticación de los argumentos: la domesticación del lenguaje dramático, alejándose de las concepciones del drama clásico de Séneca (Coyle 34).

<sup>61</sup> “I hate the Moor / And it is though abroad that ’twixt my sheets / He’s done my office” (I.3.385-387) y “The Moor, howbeit that I endure him not, / Is of a constant, loving, noble nature, / And I dare think he’ll prove to Desdemona / A most dear husband. Now I do love her too, / Not out of absolute lust -though peradventure / I stand accountant for as great a sin- / But partly led to diet my revenge, / For that I do suspect the lusty Moor / Hath leaped into my seat, the thought whereof / Doth like a poisonous mineral gnaw my inwards” (II.1.286-295).

<sup>62</sup> En *Hamlet*, al montarse *The Mousetrap*, se utiliza el recurso de «obra dentro de la obra». Iago no utiliza este recurso, sino que más bien parece crear un guion que se extiende desde el principio de la obra hasta que Emilia y Cassio comprenden y revelan la verdad.

encontramos distancias. El tipo de figura dramática que encarna Iago se relaciona más con el modo de operar sobre la acción dramática de una figura como la de Richard III que la de Hamlet. Si bien Iago no se encuentra en una lucha por el trono, su ambición y villanía se encuentran en directa relación con la de Richard III.

Esta mención a la heterogeneidad de tradiciones que también se expande en la crítica a la hora de evaluar de qué se trata *Othello*, cuál es el conflicto, qué es lo que está en juego, cuáles son las preguntas que se dramatizan en el desarrollo de la acción. Como plantea Thompson: “The way we frame the story of *Othello* will impact the way the play will be understood and performed” (2). Para un análisis de la recepción de Séneca en *Othello* es necesario comprender «qué» es *Othello* primero. Hemos seleccionado un pequeño grupo de respuestas desde la crítica que nos ayudarán a construir una aproximación a este texto.

La respuesta que da Thompson es que *Othello* es una obra sobre narradores (2). Una obra sobre narradores en la que Iago es capaz de analizar la estructura narrativa que construye la vida e identidad de Othello y su relación con los demás y destruirla a partir de la creación de una nueva narrativa (3). Esto para demostrar, en palabras de Thompson, que: “who controls the storytelling controls the world in *Othello*” (3).

La visión general de la tragedia de Shakespeare para Theodore Spencer es la emergencia de un drama que se ocupa de representar el conflicto de la naturaleza del hombre y del contraste teórico entre el bien y el mal (ix). Su visión sobre *Othello* es que se trata de una obra que, por sobre todo, se ocupa de reflexionar sobre el efecto de un ser humano sobre otro (Spencer 126), la historia de un hombre (Othello) que es convertido en caos, en una bestia, por Iago (Spencer 130).

Para Thomas McAlindon, en la tragedia shakesperiana, la identidad del héroe y su relación con los demás se quiebra de forma violenta, el héroe es víctima o agente de una traición a su *self* (2). *Othello* en particular es una obra en la que se ejemplifica el axioma renacentista sobre el discurso como un instrumento que se encuentra a disposición tanto del bien como del mal (McAlindon 152). El lenguaje es lo que une a los seres humanos y también lo que los hace buenos, pero Iago corrompe el discurso para crear división y caos, para transformar a Othello en una criatura subhumana (McAlindon 152-3).

Por su parte, Stephen Greenblatt sitúa a *Othello* en el marco de su reflexión sobre la improvisación del poder. El crítico estudia el modo característico en el que Europa históricamente desde la antigüedad, pero con mayor fuerza desde el Renacimiento en adelante, ha adoptado un modo de conquista a partir de la inserción en la conciencia de otras culturas por medio de la improvisación (Greenblatt 226-227). La forma de lograr esa conquista por medio de la improvisación, en palabras de Greenblatt, es: “It depends first upon the ability and willingness to play a role, to transform oneself, if only for a brief period and with mental reservations, into another (...) Such role-playing in turn depends upon the transformation of another’s reality into a manipulable fiction” (228). A partir de esta definición, de una improvisación que se logra partir de la manipulación de las estructuras propias de otra cultura, es que Greenblatt plantea que la dramaturgia de Shakespeare “relentlessly explores the relations of power in a given culture” (254) y *Othello* en particular es la obra que escoge para probar su punto. Esto ya que, para Greenblatt, *Othello* dramatiza el modo de improvisación de poder de forma en la que ninguna otra obra de Shakespeare lo hace (232). Iago, a partir de la improvisación, crea una narrativa que en la que incorpora a todo el resto de los personajes (Greenblatt 232).

Finalmente, Joel B. Altman inicia un estudio de *Othello* a partir del primer acercamiento crítico a esta obra, el comentario de Thomas Rymer sobre *Othello*. La crítica negativa de Rymer sobre *Othello* se basa en las improbabilidades que él encuentra en el argumento, los personajes y la estructura (Thompson 54). Desde ahí, Altman construye una hipótesis en la que propone pensar en la obra como un largo *hysteron proteron* que construye un modo de conocer y representar el mundo que es en sí improbable (Altman, “Preposterous Conclusions” 134). Para Altman, *Othello* es una tragedia de probabilidades en tanto los personajes se entienden y construyen a sí mismos en términos de probabilidades (Altman, *The Improbability* 9-10), lo que lleva a hacer que la principal preocupación de la obra sea con la ontología del ser y la forma en la que la retórica estiliza esa ontología (Altman, *The Improbability* 17).

Teniendo en cuenta todas estas aproximaciones críticas, entendemos *Othello* como una tragedia en la que se escenifica el plan de venganza de Iago. Este plan de venganza se ejecuta a partir de la creación de un discurso retórico que busca ennegrecer para destruir el

mundo inmediato tal y como lo conoce Othello (y otros personajes que caen de paso como Brabantio, Cassio y, sobre todo, Desdemona), poniendo en duda la noción de realidad, la naturaleza del hombre (identidad) y el lugar del lenguaje en ella. Las preguntas fundamentales que se suscitan a partir de ello son cómo se construye una identidad, cuál es el lugar del lenguaje en esa construcción, cómo se destruye una identidad y cuál es el lugar del lenguaje en esa destrucción; cuál es la relación entre la naturaleza del hombre y la violencia; cómo se llega a ejercer violencia, cuál es el lugar del lenguaje en el ejercicio de la violencia; cuál es la relación entre el lenguaje y la realidad, si el lenguaje puede reconstruir fielmente la esencia de las cosas.

La variedad de fuentes y subgéneros trágicos nos muestran la forma de composición del drama de Shakespeare en general -que en *Othello* adquiere características particulares debido a sus inusuales juegos-, en la que una fuente es utilizada, pero al dramatizarla se recurren a diferentes tradiciones literarias. Como ya fue dicho en la introducción, este informe busca analizar la recepción de Séneca en el proceso de dramatización de la fuente de *Othello*.

Esa fuente es la séptima historia del tercer libro de *Gli Hecatommithi* de Cinthio (Muir 122), una colección de historias al modo de *El Decamerón* de Giovanni Boccaccio“*The source of Othello is Giraldi’s Hecatommithi* (III. 7).<sup>63</sup> Fue publicada en italiano en 1565 y se hizo una traducción francesa en 1583 (Thompson 13), no se sabe con claridad si Shakespeare

---

<sup>63</sup> La *novella* de Cinthio es la fuente argumental de *Othello*. Sin embargo, Shakespeare se sirve de varias otras fuentes para dramatizar la historia. Thompson establece que para la caracterización de la heroicidad de Othello y la narración de sus viajes probablemente Shakespeare utilizó *A Geographical History of Africa* (1550) de Leo Africanus (15). Otras de las fuentes que indica Thompson es una traducción inglesa de 1601 de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo y *The Book of Marvels and Travels* (c. 1371) de John Mandeville, también para servir las historias de Othello y sus referencias a lugares lejanos (16-17). Para la descripción social y política de Venecia, Thompson indica que utilizó la traducción realizada por Sir Lewes Lewkenor al texto de Gaspar Contarini *De Magistratibus et Republica Venetorum* (c. 1543), texto que también utilizó para *The Merchant of Venice* (17). Dramáticamente, la figura de Othello como «moro» se encuentra en relación con la obra de George Peele *The Battle of Alcazar* (c. 1591) (Thompson 17). Se ha considerado a Peele como el coautor de *Titus Andronicus*, la única otra obra de Shakespeare que representa a un «moro», Aaron -personaje que se asocia más con Iago que con Othello-. Finalmente, para la construcción del conflicto con los turcos, se ha planteado que Shakespeare leyó la *Historie of the Turkes* de Richard Knolles, publicada solo un año antes de la presunta fecha de composición de *Othello*, en 1603 (McAlindon 127). De acuerdo con Thompson, en esta obra Knolles reproduce las ansiedades propias de la Inglaterra de la época frente al poder del Imperio Otomano como amenaza constante de conquista de la civilización occidental (33).

la leyó en italiano -la idea más probable-, francés o en alguna traducción perdida al inglés (Muir 122).

En este relato se cuenta la historia de un Moro que vivía en Venecia, descrito como valiente y apreciado por la Signoria por su valor en la guerra. Una dama, Disdemona, se había enamorado de él y se casaron, a pesar de las reticencias de su familia. Cuando el Moro es enviado a Chipre por un cambio de fuerzas militares, Disdemona decide acompañarlo, por lo que parten con su ejército, entre cuyos miembros se encuentran el Alférez (quien también va con su esposa, amiga de Disdemona) y el Cabo del Moro. Se describe al Alférez como una persona malvada, quien se enamoró ardientemente de Disdemona, pero viendo el amor que ella tenía por el Moro, comprende que nunca podrá tenerla y comienza a odiarla con profusión y planea acusarla de adúltera. Un día el Moro despide al Cabo por haberse metido en una pelea a espada y Disdemona constantemente le dice al Moro que reconsidere su decisión. En esto el Alférez aprovecha para implantar su idea: le dice que Disdemona ya no lo ama porque es negro. Para recolectar pruebas, el Alférez usa a su hija pequeña, hace que Disdemona la tome y aprovecha para robarle un pañuelo que le había regalado el Moro. El Alférez lo deja en la cama del Cabo, quien se da cuenta de quién es la dueña del pañuelo e intenta devolvérselo. Se dirige a casa de Disdemona, toca la puerta trasera, el Moro grita preguntando quién es y el Cabo sale corriendo. El Moro se lo cuenta al Alférez y éste le dice que hablará con el Cabo para preguntarle. El Moro ve cómo ambos hablan y el Alférez le dice que el Cabo le ha confesado que se ha acostado con Disdemona y que ella le había regalado el pañuelo.

El Moro entra en un estado melancólico, y Disdemona piensa que se ha aburrido de ella por todas las veces que se habían acostado juntos. Por su parte, el Moro le ofrece dinero al Alférez para que mate al Cabo. Una noche le corta la pierna, el Cabo alcanza a pedir ayuda y el Alférez sale corriendo, pero luego vuelve como si estuviera atendiendo el llamado de ayuda. Disdemona se muestra muy apenada con lo sucedido y con esta última manifestación el Moro decide matarla. Discute con el Alférez cómo hacerlo y éste le propone golpearla con una media llena de arena para no dejar marcas, luego romperle el cuello y finalmente dejarla en su cama, haciendo que el techo caiga sobre ella para hacer que parezca un accidente. Así lo hacen una noche, en la que el Moro envía a Disdemona a ver qué pasa luego de que

escucharan un ruido. El Alférez la golpea tres veces con la media, Desdemona le pide justicia a Dios y muere. El Alférez le rompe el cuello y luego con la ayuda del Moro la dejan en su cama y destruyen el techo, tras lo cual el Moro sale corriendo a pedir ayuda.

Después de un tiempo, el Moro comienza a sentir culpa y se da cuenta de que fue el Alférez quien lo indujo a asesinar a Desdemona, por lo que le quita su rango. Para vengarse, el Alférez le dice al Cabo que fue el Moro quien cortó su pierna y quien mató a Desdemona. El Cabo lo acusa con la Signoria, cuyos miembros ordenan que el Moro vuelva de Chipre y le hacen un juicio. El Moro se salva de una pena de muerte ya que niega todo, finalmente es exiliado y luego asesinado por los familiares de Desdemona. El Alférez, por su parte, vuelve a su país y, continuando con sus prácticas, termina en prisión, donde es fuertemente golpeado muriendo más tarde por ello. Toda la historia es relatada por la esposa del Alférez, quien lo sabía todo.

Esta es la historia en la que Shakespeare basa su argumento para *Othello*. Al dramatizar una historia se agregan, omiten y transforman muchos elementos, el propio cambio de código ya supone en sí cambiar la forma de presentar la historia, pues el discurso narrativo es radicalmente diferente del discurso dramático. En su análisis de la historia, Kenneth Muir comenta:

At first sight, perhaps, the story does not seem to afford a suitable plot for a tragedy. The colourless heroine, the melodramatic villain, the sordid *crime passionnel*, the clumsy nemesis which overtakes villain and hero, and the leisurely tempo of the story are all obstacles to dramatic treatment. Above all, the Moor himself lacks most of the dimensions of the tragic hero: a man who arranges to have his wife battered to death with a sandbag is not likely to retain the sympathy of an audience. (126)

Para lograr transformar la historia de Cinthio en una tragedia, Shakespeare genera varias alteraciones, principalmente relacionadas con cambios en la caracterización del Moro y el Alférez (Muir 127-130) para su transformación en las figuras de Othello y Iago (que será analizado con detención en 2.2 y 2.3). Todo el primer acto, el argumento relacionado con Brabantio, quien se entera por Roderigo y Iago que Desdemona se ha escapado con Othello y luego decide ir a acusarlo con el Duque y el resto de los senadores de Venecia, en Cinthio es simplemente mencionado como la oposición de la familia: “So propitious was their mutual

love that, although the Lady's relatives did all they could to make her take another husband, they were united in marriage and lived together in such concord and tranquillity while they remained in Venice, that never a word passed between them that was not loving" (378-379). Desde este comentario Shakespeare imagina -con la ayuda de la tradición de la comedia clásica-<sup>64</sup> la historia de Brabantio, que sirve como un primer ensayo para Iago.

Junto con añadir al personaje de Roderigo y el radical cambio en el asesinato de Desdemona (que no está motivado solo por las limitaciones escénicas, sino que también se encuentra dentro de los cambios de Shakespeare ejerce sobre las figuras de Othello y Iago), otro de los cambios importantes es la sexualización del lenguaje y la inclusión de una constante tensión sexual. En la historia, Desdemona "feared that through the abundance of lovemaking which he had with her he might have become tired of her" (389). En *Othello*, Shakespeare omite esa parte de la relación entre el Moro y Desdemona y la incertidumbre por la consumación del acto sexual se extiende a lo largo de toda la obra (incluso podríamos pensar que, en la inversión discursiva del estado de las cosas y la retórica de la destrucción que emplea Iago, el asesinato de Desdemona es esa consumación que fue constantemente puesta en tensión).<sup>65</sup>

Uno de los elementos más importantes que Shakespeare agrega en su obra es la guerra contra los turcos, siendo este el motivo por el que Othello debe partir a Chipre. En la *novella*, el viaje a la isla se describe como una decisión burocrática: "It happened that the Venetian lords made a change in the forces that they used to maintain in Cyprus; and they chose the Moor as Commandant of the soldiers whom they sent there" (379). En la segunda escena del primer acto vemos al Duque de Venecia sopesando tácticas y organizando con el resto de los senadores la información que les va llegando sobre un posible ataque de los turcos sobre Chipre. Así, dice el Duque a Othello cuando entra en escena para ser juzgado por Brabantio: "Valiant Othello, we must straight employ you / Against the general enemy Ottoman" (I.3.49-50). Esta innovación le otorga un sólido trasfondo político a la obra, en el que Othello no es solo un militar, sino que es un guerrero que luchará contra los turcos, quienes a su vez

---

<sup>64</sup> A propósito del argumento de los amantes impedidos, generalmente por el *lenon* o el *senex*.

<sup>65</sup> Othello, hacia el final del primer acto: "Come, Desdemona, I have but an hour / Of love, of worldly matter and direction / To spend with thee" (I.3.299-301) y Othello, antes de que Iago emborrache a Cassio: "Come, my dear love, / The purchase made, the fruits are to ensue: / That profit's yet to come 'tween me and you. Good-night" (II.3.8-11).



son uno de los enemigos más poderosos de la Inglaterra del siglo XVII.<sup>66</sup> Thompson indica que Shakespeare utiliza la técnica de división geográfica entre Venecia y Chipre para mostrar el movimiento desde la civilización cristiana a un lugar de inestabilidad (21-22), técnica rastreable en otras obras como *A Midsummer Night's Dream*, *As You Like It* o *King Lear*. Sin embargo, Chipre no parece tener demasiadas marcas textuales que indiquen su contraste con Venecia,<sup>67</sup> y, por lo demás, el plan de venganza de Iago inicia y se engendra en Venecia. El contraste parece establecerse más bien entre cristianos y turcos. Por ejemplo, cuando Othello entra a inquirir qué estaba sucediendo entre Cassio y Montano y ve el desorden producido, dice: “Are we turned Turks? and to ourselves do that / Which heaven hath forbid the Ottomites? / For Christian shame, put by this barbarous brawl” (II.3.166). De acuerdo con las palabras de Othello, la oposición se establece entre cristianos -relacionados al imaginario de la civilización- y turcos -relacionados al imaginario de la barbarie-. Así, la propia figura de Othello se encuentra escindida entre ambos imaginarios, ya que Iago imbrica su raza en su retórica de la destrucción, argumentando como si la bestialidad fuera parte de su naturaleza.

No obstante, los cambios introducidos por Shakespeare al dramatizar la *novella* de Cinthio no pueden ser traducidos exclusivamente en cosas que se quitan o agregan, sino que también deben entenderse de un modo más general al pensar el paso del género narrativo al género dramático. Uno de los elementos en juego en este proceso es la ya mencionada complejización de Othello y Iago como figuras dramáticas, las cuales existen mediante un lenguaje dramático que dista del discurso narrativo de Cinthio. Desde esta perspectiva, como ya fue argumentado, Séneca es un factor fundamental en el proceso de dramatización de *Othello*. Antes de la publicación de su libro, Miola publica un artículo en el que prefigura lo que será *Shakespeare and Classical Tragedy*, centrándose específicamente en el caso de *Othello*, proponiendo una innovadora hipótesis:

---

<sup>66</sup> Edward Pechter hace un interesante análisis sobre la ambivalencia de la enemistad entre el Imperio Otomano y el Imperio Británico. Los turcos representaban, como ya se ha dicho, un “demonic other” (Pechter 36), pero también fueron vistos como aliados en la empresa anti-católica que levanta Inglaterra (sobre todo en contra de España y Francia), lo que los lleva a negociaciones con los turcos durante el reinado de Isabel (Pechter 36).

<sup>67</sup> La única referencia, de hecho, a una comparación textual entre Venecia y Chipre la hace Lodovico en luego de que Othello golpea a Desdemona frente a Lodovico y sus acompañantes, quien le dice: “My lord, this would not be believed in Venice/ Though I should swear I saw’t” (IV.1.241-242).

Scholars have generally accepted Seneca's *Hercules Furens* as a probable source for moments in *Richard III* and *Macbeth*. Yet, despite the well documented importance of this play to Renaissance tragedy and to Shakespeare, no scholar has fully recognized its presence in *Othello*. *Hercules Furens*, I argue, contributes to both structure and characterization in *Othello*, supplying a mythic archetype that enables Shakespeare to transform the loose melodrama of Cinthio's *Gli Hecatommithi* into compelling tragedy. Moreover, directly or indirectly, *Hercules Furens* provides an influential paradigm of tragic furor, a configuration of image and idea that shapes *Othello*'s climatic Act 5. ("Othello" 51)

Miola argumenta justamente por reconocer el lugar de Séneca en la dramatización de Cinthio, posicionando a *Hércules loco* como una fuente que incide en la estructura dramática, la caracterización de los personajes y otorga un paradigma de furor trágico para Othello, que sigue también en su análisis de la obra en *Shakespeare and Classical Tragedy*.

En primer lugar Miola estudia la estructura dramática y el desarrollo de la acción dramática en *Hércules loco*. En Séneca la acción inicia con la amenaza de Lico, tal como en *Othello* se representa la amenaza de los turcos, y tanto Hércules como Othello eliminan al enemigo rápidamente fuera de escena; ninguno de los dos héroes logra celebrar esa victoria antes de ser consumido por el furor, en la que Hércules se convierte en Lico y Othello en los turcos, el primero al matar a sus hijos y a Mégara, el segundo al asesinar a Desdemona (Miola, *Shakespeare* 125-126).

En cuanto a la caracterización, Miola apunta que para transformar al Moro de Cinthio en Othello, Shakespeare recurre a la forma en la que se presenta la heroicidad de Hércules en *Hércules loco*, describiendo largamente sus trabajos y otras hazañas, además de presentarlo como un viajero que ha pasado por exóticos lugares, tal y como Othello se define frente al Duque y los senadores de Venecia al contar cómo Desdemona se enamoró de ella en la tercera escena del primer acto (*Shakespeare* 126). Compara también el plan de Juno, delineado al principio de la obra, con los discursos y acciones que Iago despliega a lo largo de los cinco actos de *Othello*, pero lo asocia más bien a la figura del *Vice* de las moralidades medievales (Miola, *Shakespeare* 127-129).

Finalmente, Miola argumenta por la adopción de un «paradigma de furor trágico» (Miola, “Othello” 55). El furor es pasión, ira, locura, lujuria y rabia; y Séneca se constituye como un modelo para representar este afecto en particular en la tragedia renacentista (Boyle, “Seneca” 398). En la representación del furor de Hércules -y otros personajes de otras obras, como Atreo en *Tiestes*- Shakespeare encuentra un lenguaje dramático que le permita revestir a Othello de ese tipo de emociones (Miola, *Shakespeare*, 132-133).

Miola concentra su análisis en la figura de Othello y también interpreta el desarrollo de la acción dramática en función de él. Sin embargo, en nuestro análisis de los temas y preguntas centrales de la obra encontramos la relevancia que adquiere la figura de Iago para la estructura dramática. Como plantea Edward Pechter: “As I see *Othello*, its effects develop out of the peculiar way it shares out the central space of its action -and fractures its attractive power- equally between the protagonist and the antagonist” (ix). No es que Miola ignore el lugar que tiene Iago en el desarrollo de la acción dramática, pero sí piensa en la dramatización de *Othello* y el lugar que Séneca tiene en ella sólo en función del personaje homónimo. Teniendo eso en cuenta, buscaremos estudiar la recepción de Séneca en la dramatización de *Othello* desde la hipótesis de Miola, pero también expandiendo la recepción a otros ámbitos y a otras obras dramáticas. En primer lugar, estudiaremos la configuración del espacio dramático presente en *Othello* en relación con la recepción del uso de la oscuridad que hace Séneca en obras como *Medea*, *Tiestes* y *Hércules loco*. En segundo lugar, desde la propuesta de Miola, analizaremos la recepción de *Hércules loco* en la configuración de Othello como figura dramática y en la articulación de su lenguaje dramático. Finalmente, analizaremos la recepción de *Tiestes* en la configuración de Iago como figura dramática y en la articulación de su lenguaje dramático.

### **1. Configuración del espacio dramático**

Una de las características distintivas de la dramaturgia de Shakespeare es el modo en que el espacio es configurado en relación con el argumento, las figuras y el conflicto dramático. Esta característica es conceptualizada por Pfister como la «estructuración semántica del espacio», en la que el espacio es descrito como un ambiente que configura y caracteriza a las figuras dramáticas, sus actos y las relaciones que se establecen entre ellas (257). En

particular, Pfister señala que en el drama podemos encontrar un recurso que relaciona el lugar con los eventos que suceden y con las figuras dramáticas a partir de contrastes o correspondencias (261).<sup>68</sup>

Tomando el término de Pfister, creemos que en la tragedia de Shakespeare es posible encontrar el uso de la estructuración semántica del espacio en distintas formas. Entre ellas, la caracterización discursiva del espacio en el que las figuras se mueven; y en segundo lugar, en la utilización de estados atmosféricos como tormentas o la noche para indicar cierto tipo de acciones como asesinatos o estados de furor. Por ejemplo, en *Hamlet*, las famosas palabras de Marcellus, “Something is rotten in the state of Denmark” (I.4.67), se utiliza la putrefacción como metáfora de la inestabilidad de la situación política del reino. El propio Hamlet, cuando se encuentra por primera vez con Rosencrantz y Guildenstern, les pregunta por qué han decidido venir a Dinamarca, que es una de las peores prisiones del mundo.<sup>69</sup> En *A Midsummer Night’s Dream*, Hermia describe Atenas como un infierno,<sup>70</sup> y Lysander le propone que se escapen al bosque que se encuentra a las afueras para escapar de aquella “sharp Athenian law” (I.2.162) que restringe su relación amorosa. Ambos ejemplos muestran una caracterización directa del espacio, Dinamarca o Atenas, que incide en la configuración del conflicto dramático de ambas obras.

En la segunda forma no encontramos referencias directas que caractericen el espacio geográfico, sino más bien detalladas descripciones de fenómenos atmosféricos y la relación que estos tienen con el desarrollo de la acción dramática y las pasiones de las figuras dramáticas. Por ejemplo, hacia el final del primer acto de *Julius Caesar*, Casca dice a Cicerón: “Are not you moved, when all the sway of earth / Shakes like a thing unfirm? O Cicero, / I have seen tempests when the scolding winds / Have rived the knotty oaks, and I have seen /

---

<sup>68</sup> De hecho, Pfister utiliza justamente dos escenas de Shakespeare para ejemplificar el término: la escena de la tormenta y la furia de Lear en *King Lear* y el momento en el que Jessica y Lorenzo miran la luz de la luna en *The Merchant of Venice* (261).

<sup>69</sup>HAMLET: What have you, my good friends, deserved at the hands of Fortune that she sends you to prison hither?

GUILDENSTERN: Prison, my lord?

HAMLET: Denmark’s a prison.

ROSENCRANTZ: Then the world is one.

HAMLET: A goodly one, in which there are many confines, wards, and dungeons, Denmark being one o’th’ worst (II.2.242-249).

<sup>70</sup> “Before the time I did Lysander see / Seemed Athens as a paradise to me. / O then, what graces in my love do dwell, / That he hath turned a heaven unto a hell?” (I.1.204.207).

Th' ambitious ocean swell and rage and foam / To be exalted with the threat'ning clouds; /  
But never till tonight, never till now, / Did I go through a tempest dropping fire (I.3.3-10).  
La descripción general de las tormentas que ha visto Casca se encuentra en función de una intensificación de esa «tormenta que lanza fuego»; tormenta que caracteriza lo que sucederá a continuación en la línea de acción dramática: el desarrollo del plan de Cassius en el segundo acto y el posterior asesinato de Caesar en el tercero.

Otra de las tormentas más famosas en la dramaturgia shakesperiana la encontramos en *King Lear*. Cornwall cierra el segundo acto diciendo que se encuentran en una noche salvaje y que se ha levantado una tormenta. La enunciación de la presencia de la tormenta da el paso al tercer acto, en el que esta es tomada por Lear como la forma de exteriorizar el sentimiento de furor que lo consume, exclamando,

Blow, winds, and crack your cheeks! Rage, blow / You cataracts and hurricanoes,  
spout / Till you have drenched our steeples, drowned the cocks! / You sulph'rous and  
thought-executing fires, / Vaunt-couriers of oak-cleaving thunderbolts, / Singe my  
white head, and thou all-shaking thunder, / Strike flat the thick rotundity of the world,  
/ Crack nature's moulds, all germens spill at once / That makes ingrateful man (III.2.1-9)

A partir de la invocación a la tormenta que ejecuta Lear, se desprende la idea de que Shakespeare reviste a algunas de sus figuras con una imaginación de carácter cósmico que les permite transmitir la magnitud de sus situaciones a partir de la conexión con las dinámicas de la naturaleza (McAlindon 4). La tormenta es utilizada por Lear para expresar su furor y deseos de destrucción y, además, es la expresión de los efectos que tiene el furor en un rey que ha decidido, de forma antinatural dejar de serlo, sobre el espacio dramático.

En *Macbeth*, las figuras dramáticas en su discurso muestran la inversión del orden del mundo que se despliega en la obra, una de las más representativas es la primera intervención de Macbeth: "So foul and fair a day I have not seen" (I.3.36). Más adelante, luego del asesinato de Duncan, un anciano y Ross dan cuenta de un extraño fenómeno,

OLD MAN: Threescore and ten I can remember well, / Within the volume of which time I have seen / Hours dreadful and things strange, but this sore night / Hath trifled former knowings.

ROSS: Ha, good father, / Thou seest the heavens, as troubled with man's act, / Threatens his bloody stage. By th' clock 'tis day, / And yet dark night strangles the travelling lamp. / Is't night predominance or the day's shame / That darkness does the face of earth entomb / When living light should kiss it? (II.4.1-10)

Luego del asesinato del rey, el centro del orden político, el estado atmosférico cambia, violando la relación temporal. Hay ciertas horas para el día, y con el paso de las horas, llega la noche. Sin embargo, en *Macbeth*, al igual que en *Hamlet*, “The time is out of joint” (I.5.189), ya que la noche llega de manera intempestiva en medio del día. Leyendo a Shakespeare en su contexto, la utilización de ese recurso se encuentra relacionada con las «ideas de orden» que sostienen el imaginario renacentista,<sup>71</sup> en el que existe una organización cósmica, la cual contiene a su vez, en orden jerárquico, el orden de los planetas, de los reinos, de las familias y el propio individuo (Orlin 141). Al encontrarse todos los niveles interrelacionados, la violación del orden en alguno de los niveles termina por resonar en todos los demás (Orlin 142).

En esa dramatización de las «ideas de orden» propias del Renacimiento es posible encontrar elementos utilizados por Séneca en la descripción del espacio dramático.<sup>72</sup> Nótese,

---

<sup>71</sup> Hablamos de imaginario renacentista, pero en realidad, como plantea Spencer: “(...) the commonest of all comparisons was that between man and the universe, between the microcosm and the macrocosm. First mentioned in classical times, it became a medieval platitude, and as we look back on the sixteenth century it seems the most universal and most revealing symbol for the whole concept of Nature's order and unity, and for the glorification of man's place in the universal scheme” (19).

<sup>72</sup> Las «ideas de orden» y la forma en la que son representadas en el espacio dramático en Shakespeare podrían estar asociadas a la forma en la que Séneca dramatiza la catástrofe en el espacio dramático. Esto a partir de la utilización dramática de la idea estoica de la *sympatheia*, la idea de que el universo es un “ser viviente único” como lo llama Marco Aurelio, “que contiene una sola sustancia y un alma única, y cómo todo se refiere a una sola facultad de sentir, la suya, y cómo todo lo hace con un solo impulso, y cómo todo es responsable solidariamente de todo lo que acontece, y cuál es la trama y contextura” (92) y que a veces también conceptualiza como la «naturaleza del conjunto universal» (146). Thomas Rosenmeyer define la visión de naturaleza encontrada en los estoicos, y específicamente en Séneca, de la siguiente forma: “It is a structure of layered levels. Above the locale where the agent is at home or has strayed, we find the successive strata of cosmic mobility, such as the winds, the constellations, and finally the perpetually changing divinities, while below one's feet the subterranean phenomena, which Seneca scrutinizes in the *Naturales quaestiones*, contribute their own dynamism. The ‘sympathetic,’ biochemical, perhaps ultimately alchemical, discovery that everything is part of one body, whose inner tensions generate ever-new configurations, enables Seneca to dramatize men and women in the crossfire of their habitat, and at the same time to picture the habitat

por ejemplo, la correlación entre las palabras citadas de Ross en *Macbeth* y las palabras de Tiestes, quien luego de haber deglutido los restos de sus hijos, y antes de que Atreo se lo haga saber, dice: “Apenas alumbra el fuego; es más, el propio éter, pasado, desierto, se halla estancado entre el día y la noche. ¿Qué es esto? Se viene abajo la bóveda del cielo con más y más sacudidas. Entre las densas tinieblas se va formando una niebla aún más espesa y la noche se esconde dentro de la noche. Han huido todas las estrellas” (990-995). Tal como en *Macbeth*, en lo que parece ser un eclipse, la noche oculta la luz del día luego de acciones horribles. De acuerdo con Ives Peyré, en la dramaturgia de Séneca se representa constantemente una confusión entre *pietas* y *nefas*, *fides* e *infidus*, *fas* y *nefas* (143), confusión que Séneca traduce en cierto tipo de imágenes, que luego inciden en la creación de las imágenes de *Macbeth*:

Senecan images seem to contribute to *Macbeth*'s tragic vision, through the collapse of most of the distinctions that help to define human identity. In this respect, *Macbeth* is in deep resonance with Seneca's tragedies, and several themes of destructive confusion fuel what might be called Shakespeare's own creative 'confusion' – in the original sense of *confundere*, or pouring together: the coalescing and expanding powers of poetic imagination. (Peyré 153)

Estas «imágenes» que Peyré menciona se corresponden justamente con la caracterización semántica del espacio que hemos estado expuesto a propósito de algunas obras dramáticas de Shakespeare.

Lo que queremos plantear es que en Séneca encontramos una configuración del espacio que incide en la caracterización de la acción dramática y sus efectos. Esta configuración además se encuentra en relación con las emociones de las figuras dramáticas, emociones que se cruzan principalmente, como ya hemos mencionado, en el furor. En uno de sus estudios sobre la tragedia senequiana, Charles Segal propone el término «*landscape of the self*» para referirse a este último recurso, en el que el mundo de la naturaleza es

---

as colored by human dynamics. Human beings and their world are constantly working on each other under the auspices of *contagio* and *krasis*. Together they form the complex known as 'nature.'” (140-141). En la tragedia de Séneca se dramatizan cambios negativos, que alteran la armonía de la doctrina de la *sympatheia*, a partir de la presentación de mundos en el que los valores se han invertido (Boyle, *Tragic Seneca* 94). Estos cambios negativos instalan una «presión apocalíptica» que representa el tormento de la Roma de Nerón (Braden, *Renaissance* 7).

utilizado retóricamente para proyectar las emociones de los personajes en un marco cósmico (138). En palabras del mismo Segal, las imágenes de la naturaleza: “They have their full existence in tension with an inner landscape of the soul. These expansive landscapes serve to set off the narrow, self-imposed limitation of hatred or vengeance in which an Atreus, a Hippolytus, or a Medea becomes enclosed” (141). Aquellas tinieblas que se apoderan del día en *Tiestes* representan espacialmente el crimen de Atreo y las consecuencias emocionales que este tiene para Tiestes.

*Othello* es una de las obras de Shakespeare en las que encontramos el uso de una caracterización semántica del espacio en función de la configuración de las acciones, las figuras y el conflicto dramático. En *Othello*, Iago es la figura encargada de desplegar un espacio de confusión en el que él adquiere el epíteto de «honesto» y Desdemona termina siendo caracterizada como una puta. Así, como en *Macbeth*, en *Othello* también nos encontramos con un espacio dramático en el que “Fair is foul and foul is fair” (I.1.10). También, como mencionamos en *Macbeth* a propósito del intercambio entre el anciano y Ross, la noche es el elemento utilizado para la caracterización del espacio. El contraste de *Othello* con *Macbeth* tiene que ver con el tono sobrenatural que atraviesa todo el texto, tono del que *Othello* carece. En nuestra obra no tenemos grandes eclipses u otros fenómenos astronómicos o meteorológicos, sino una acción dramática que se desenvuelve en un espacio predominantemente nocturno, y donde la noche termina por eclipsar al día en términos abstractos, relacionado con un imaginario moral de la noche como espacio de maldad, deformación, lascivia, confusión e inestabilidad y el día como un espacio de claridad, castidad y bondad. De acuerdo con McAlindon: “The confusion of night and day (...) is a characteristic feature of Shakespeare's tragic universe. Violent action being often nocturnal either in conception or execution, night is conceived as a time of rest and peace violated, and as a symptom of chaos” (16). En *Othello* la noche no es solo una noción temporal, sino que es configurada como un espacio dramático, espacio de concepción y ejecución de acciones violentas que terminan por convertir el universo dramático en un caos en el que los valores estructurales y las identidades de los personajes se invierten y, en consecuencia, se destruyen.



La noche en *Othello* es el marco que caracteriza las acciones y planes de Iago, es por eso que gran parte de la acción dramática ocurre de noche. En su estudio sobre la obra, Robert B. Heilman comenta que,

*Othello* is predominantly a night play. Even in daytime scenes we are hardly conscious that it is day. References to daylight are so few and casual as hardly to be noticeable (...) Iago picks the nighttime for all of his main operations; indeed, at least half the action of the play takes place during the hours of darkness that gives most scope to Iago and that are a powerful symbol of the darkness of life represented: Iago's planned evil and the groping ignorance and misunderstanding of the others.  
(69)

El análisis de Heilman nos ayuda a sostener que el espacio nocturno se encuentra en función de fraguar la acción dramática, la noche son las horas preferentes de juego y planificación de Iago. También es importante la mención a la falta de presencia del día en términos de la enunciación. La noche siempre aparece enunciada y referida por los personajes, lo que nos lleva a plantear que son dos los niveles en los que opera la predominancia de la noche, dimensiones en las que analizaremos la configuración del espacio dramático en *Othello*: en un primer nivel es un marco temporal que se manifiesta en el discurso de los personajes o en el discurso acotacional (es decir, aludir a que es de noche), marco temporal en el que sucede la mayor parte de las acciones; a partir del primer nivel se articula un segundo nivel, en el que la noche corresponde a una estructuración semántica del espacio, siendo incorporada la noche como imagen del discurso dramático de las figuras de Iago y Othello. Para realizar este análisis en dos niveles, analizaremos primero la configuración del espacio dramático en Séneca.

En la tragedia senequiana nos encontramos solo con el segundo nivel descrito, es decir, con la estructuración semántica del espacio más que con referencias denotativas al espacio dramático. Shakespeare, como veremos, hará uso de referencias tanto denotativas como connotativas del espacio dramático, dándole un tratamiento más realista a este. La diferencia entre ambos autores tiene que ver con el estilo retórico que utiliza Séneca, definido por Boyle de la siguiente manera:

Seneca's astonishing fusion of spectacle, bombast, paradox, epigram, brevity, plenitude, abstraction, grandeur, violence, disjunction, allusion, sensuousness is not arbitrarily chosen mode; it is product of a baroque, post-classical sensibility and grounded in the semiotic forms of contemporary Roman life (...) It was a spectacular, histrionic age. It was a world of grandiose, almost strident aesthetics: in the theatre where spectacle predominated; in imperial villas and palaces; in private houses; in the recitation halls and the arena; in political, military and religious display (*Tragic Seneca* 18-19).

La creación de espacios que son difíciles de imaginar en la realidad se encuentra en relación con ese estilo «barroco» que surge como parte del histrionismo característico de la Roma de la época en general y de la literatura post clásica en particular. Encontramos muchas referencias al espacio dramático en Séneca, por ejemplo, en *Medea*, el incendio relatado por un mensajero luego de que Medea envenene a Creúsa;<sup>73</sup> la descripción de la gigante ola que mata a Hipólito en *Fedra*, también expuesta en un discurso de mensajero;<sup>74</sup> o la forma en la que Edipo caracteriza Tebas, arrasada por la peste y la sequía.<sup>75</sup> Rosenmeyer plantea que en las tragedias de Séneca encontramos siempre la presencia de un estado catastrófico (como los ya mencionados), siendo la variante predilecta de Séneca el colapso del espacio celeste (152). Para efectos del análisis que realizaremos a propósito de Othello, nos centraremos específicamente en esa dimensión «predilecta», a propósito de la configuración de espacios oscuros y su contraste con la luz y la invocación a esa oscuridad en algunas de las tragedias de Séneca.

---

<sup>73</sup> “Un fuego voraz se extiende con furia por todos los lugares del palacio, como si obedeciera una orden: el edificio entero se ha derrumbado ya. Se teme por la ciudad (...) el agua aviva las llamas y cuanto más se intenta detenerlo, más arde el fuego” (V.885-890).

<sup>74</sup> “Cuando, de pronto, tronó el inmenso mar desde el abismo y se alzó hasta los astros. No sopla ningún viento sobre las aguas saladas; en el cielo, que estaba sereno, no hubo estruendo por ninguna parte; y la placidez del piélago es agitada por una tempestad no compartida. (...) La cima de aquella ola gigante lanza una lluvia de agua salada, produce espuma y vomita alternativamente las aguas, semejante a la descomunal ballena que va por las profundas aguas del Océano volviendo a echar las olas por su boca. Se encrespó, al chocar, la montaña de aguas y de deshizo y lanzó sobre las costas una calamidad mayor que la que se temía. El mar de precipitó contra las tierras siguiendo al monstruo que de él había salido” (1007-1034).

<sup>75</sup> “El agua ha abandonado a los ríos y el color a las hierbas y se ha secado Dirce; con un hilo de agua corre el Ísmeno y con su escaso caudal apenas moja su lecho desnudo (...) Niega sus frutos Ceres, aunque la mies está crecida y amarillea temblorosa con sus altas espigas: al secarse los tallos muere estéril el grano. Y no hay una sola parte que quede libre de la destrucción, sino que toda edad y sexo caen por igual arruinados; junta a jóvenes con ancianos, a padres con hijos la funesta peste: una sola antorcha quema a los matrimonios y así los funerales quedan privados de llantos y de lamentos” (41-56).

La oscuridad en *Tiestes* termina por apoderarse totalmente del espacio dramático a través del advenimiento de lo que parece ser un eclipse, a propósito del pasaje ya citado más arriba, enunciado por Tiestes. Tal como canta el coro hacia el final del cuarto acto, la oscuridad llega en medio del día.<sup>76</sup> Así, como plantea Boyle: “The moral blackness of *Thyestes* seems absolute” (*Tragic Seneca* 52). Antes de llegar a este punto en la obra, nos encontramos con la descripción de un espacio en particular asociado también a una profunda oscuridad: el espacio en el que Atreo asesina, descuartiza y cocina a los hijos de su hermano. Todo este nauseabundo episodio es relatado en un discurso de mensajero, quien describe el espacio del crimen con detalle. Primero menciona el lugar más amplio, un lugar apartado del palacio de los Pelópidas en el que hay bosque donde se encuentra el santuario en el cual los monarcas van a consultar a los dioses. Se destaca que “allí ningún árbol suele presentar ramas saludables o recibir los cuidados del hierro, sino que el tejo y el ciprés y una oscura selva de negros acebos mueven sus copas” (652-654). En esa selva oscura, que además: “Hay estancadas bajo esa sombra una siniestra fuente que permanece inmóvil como un negro pantano: así es de repugnante el agua de la terrible Éstige, la que proporciona crédito a los dioses. Desde aquí, en la oscuridad de la noche, se dice que gimen las fúnebres divinidades y que el bosque sagrado resuena con chasquidos de cadenas y que aúllan los manes” (665-670). Finalmente, el mensajero comenta que: “ni siquiera el día aplaca el miedo; ese bosque sagrado tiene su noche propia y los terrores del infierno campean aquí en pleno día” (678-679). Esta selva oscura no se presenta como un espacio dramático en el que se desarrollen acciones en escena, sino que es un espacio relatado, justamente por ser el espacio en el que Atreo ejecutará su crimen, ya que las convenciones dramáticas del momento no recomendaban representar ese tipo de acciones.<sup>77</sup> Haciendo esta salvedad, argumentamos que

---

<sup>76</sup> “¿A dónde, padre de las tierras y de los de aquí arriba, / a cuyo nacimiento huye todo el ornato de la noche / opaca; a dónde vas, torciendo tu camino / terminando el día en medio del Olimpo? / ¿Por qué, Febo?, nos robas tu semblante?” (789-793).

<sup>77</sup> Horacio, en su *Arte poética*, establece lo siguiente: “La acción se representa en la escena o bien se cuenta una vez sucedida. Lo que se deja caer al oído conmueve los ánimos más lentamente que lo que se presenta ante los fieles ojos y que el espectador se cuenta a sí mismo. Sin embargo, no has de sacar a la escena las cosas que pide el decoro que ocurran entre bastidores, y hurtarás a los ojos no pocas que luego habrá de contar la elocuencia de uno que haya estado presente: que no degüelle Medea a sus hijos delante del pueblo; que ante el público no cocine entrañas humanas el sacrílego Atreo, ni se convierta en pájaro Procne ni Cadmo en serpiente. Cualquier cosa así me muestres, incrédulo yo la rechazo” (394). Si bien Séneca sigue esta convención en *Tiestes*, no lo frena de representar otros infanticidios en escena, como en *Medea* o *Hércules loco*.

la pormenorizada descripción del lugar se encuentra en función de crear una analogía entre el espacio y las acciones que se desarrollarán.

Por su parte, en *Hércules loco*, la luz tiene una presencia importante, es asociada a la heroicidad de Hércules y se configura en contraste con la oscuridad que lo va a poseer en el cuarto acto y que hará que mate a su esposa e hijos. Después de las oscuras palabras que Juno pronuncia en el primer acto, formulando su plan, el coro enuncia: “Ya pocos astros brillan mortecinos / en un cielo en declive; la noche derrotada / recoge sus errantes fuegos al renacer la luz, / ya empuja Lucífero a la brillante tropa” (125-127). Se expone un espacio en el que la noche se va apagando en favor de la luz del día, relacionado con la inminente vuelta de Hércules y el asesinato de Lico.<sup>78</sup>

Hércules vuelve del infierno, trayendo consigo a Teseo y a Cerbero. El infierno es caracterizado con detalle por Teseo a petición de Anfitrón,

No crecen alegres los prados con su verde semblante ni la mies ya crecida ondea al suave Zéfiro, no hay una arboleda que tenga sus ramas cargadas de frutas: la estéril desolación del suelo de las profundidades lo convierte en un yermo y una repugnante tierra se muestra inerte en su eterna postración; es el triste final de las cosas y el confín del mundo. Sin movimiento, el aire está paralizado y una noche negra se asienta en un mundo inerte: todo es de una horrible tristeza, y aún peor que la propia muerte es la morada de la muerte. (698-707)<sup>79</sup>

Las imágenes baldías y oscuras construyen un espacio de horror que parece oponerse a la luminosa Tebas a la que recientemente habían llegado, sin embargo, esta descripción del infierno que hace Teseo adelanta la transformación que sufre el espacio a ojos de Hércules

---

<sup>78</sup> La luz de Hércules está asociada al orden y a la estabilidad en el espacio, luego de que logre la caída del tirano (y también justo antes de que sea poseído y asesine a su esposa e hijos), el héroe hace sacrificios a los dioses, diciendo: “Yo voy a formular unas plegarias dignas de Júpiter y de mí: Que permanezcan en su sitio el cielo, la tierra y el éter; que los astros hagan eternamente su recorrido, sin tropiezo alguno; que una paz profunda alimente a los pueblos, que todo el hierro lo ocupen las inocentes labores de los campos y las espadas permanezcan ocultas. Que ninguna tempestad turbe el mar con su violencia, que ningún fuego salte lanzado por la ira de Júpiter, que ningún río nutrido con nieve invernal arrastre los labrantíos destrozándolos. Que se acaben los venenos, que ninguna hierba funesta se hinche con su jugo nocivo. Que no ocupen los tronos tiranos crueles y feroces” (927-937).

<sup>79</sup> Teseo, al volver del infierno en *Fedra*, también insiste en la oscuridad del lugar: “Por fin he escapado de la región de la eterna noche y de la bóveda que derrama sus sombras sobre la inmensa cárcel de los manes y apenas soportan mis ojos la tan deseada luz del día” (835-837).

cuando sea poseído por Juno. En el inicio de su estado de furor, el héroe exclama: “Pero ¿qué es esto? Al medio día lo han rodeado las tinieblas, Febo camina con rostro ensombrecido sin que haya nube alguna. ¿Quién hace huir hacia atrás al día y lo empuja hacia su punto de partida? ¿De dónde saca su negruzca cabeza esta noche insólita? ¿De dónde tantas estrellas que llenan el cielo en pleno día? (940-944). En este caso particular sabemos que lo que ve Hércules no es realmente lo que sucede, pues su padre, preocupado, pregunta qué es lo que ve en el “cielo imaginario” (954), sin embargo, la oscuridad y la noche se apoderan del héroe como si fueran reales.

La descripción de la oscuridad y la noche en ambas obras se encuentra en función de la configuración de un espacio que caracterice la acción dramática, los asesinatos que cometen Atreo y Hércules. Sin embargo, en la tragedia senequiana no encontramos solamente el recurso de la descripción, sino que también existe una invocación a la oscuridad y al fin de la luz, en la que los cielos son retratados a partir de una retórica hiperbólica y catastrófica para indicar los sentimientos de los hablantes (Braden, “Senecan tragedy” 282), idea que a su vez Segal formula como «*landscape of the self*». Así, por ejemplo, Medea, en su discurso inicial, dice: “Parida, ya está parida la venganza: yo la he parido. ¿Quejas y palabras estoy lanzando al viento inútilmente? ¿No voy a marchar contra el enemigo? De sus manos haré caer las antorchas y del cielo haré desaparecer la luz” (26-29).<sup>80</sup> Medea presenta su plan de venganza hacia Jasón a partir de metáforas que indican el fin de la luz y, en consecuencia, el advenimiento de la oscuridad.

Juno, en el primer acto de *Hércules loco*, utiliza imágenes similares a Medea para formular su plan en contra de Hércules: “Aquí te voy a mostrar los infiernos: voy a hacer venir envuelta en profundas tinieblas, más allá del lugar de destierro de los condenados, a la diosa de la discordia, a la cual protege el enorme antro de la montaña que tiene delante” (91-94). Juno, como Medea, arrastrará la oscuridad -las tinieblas- al espacio dramático, tinieblas que inyectará en la mente de Hércules, quien hacia el cuarto acto ve cómo el día se convierte en una “noche insólita” (943).

---

<sup>80</sup>En *Agamenón*, la sombra de Tiestes se asocia a sí misma también con la presencia de la oscuridad: “Pero, ¿por qué de pronto esta noche de estío prolonga su duración retrasándose como si fuera invierno? ¿O qué mantiene en el firmamento a unas estrellas ya en declive? Yo soy la causa del retraso de Febo. Devuelve ya al mundo el día” (53-56).

Finalmente, en *Tiestes*, la Furia que proclama los actos terribles que sucederán en el palacio de los Pelópidas y que arrastra fuera del infierno al fantasma de Tántalo para que los presencie, dice: “No quede inmune el cielo de vuestras maldades: ¿por qué brillan las estrellas del firmamento y sus llamas le conservan al firmamento su debido esplendor? Que sobrevenga una noche profunda, que desaparezca del cielo el día” (49-52). Como en *Hércules loco*, hacia el final de *Tiestes* esa noche auspiciada por la furia también sobreviene hacia el cuarto y quinto acto, en el que Tiestes parece ver un eclipse. En los tres ejemplos el ejercicio del mal y de la venganza se encuentra asociado a un conjunto de imágenes que remiten al campo semántico de la noche y la oscuridad.

Después de cometer actos terribles o descubrir ominosas verdades, las figuras dramáticas de Séneca también invocan fuerzas oscuras. Así, Tiestes, luego de enterarse de que el banquete del que ha disfrutado era la carne de sus propios hijos, exclama: “Mares encerrados entre costas mudables, escuchad; vosotros, escuchad también este crimen, dioses, adondequiera que hayáis huido; escuchad, infiernos; escuchad, tierras, y tú, Noche del Tártaro, angustiada y de negros nubarrones, atiende a mis gritos” (1079-1082). Por su parte, en *Fedra*, al escuchar Hipólito la declaración amorosa de su madrastra, invoca a Júpiter diciendo: “Que todo el cielo a tu impulso se despeñe y sepulte el día entre negras nubes, que los astros volviéndose hacia atrás recorran al revés sus inclinadas órbitas. Y tú, cabeza de los astros, radiante Titán, ¿estás contemplando tú la impiedad de tu estirpe? Sumerge tu luz y huye a las tinieblas” (675-679). Ninguna de las dos figuras dramáticas coincide con el rol que cumplen en el desarrollo de la acción Medea o Juno, sino que son víctimas de la maldad de otros, tal como Othello es víctima de la maldad de Iago. La maldad es formulada en términos oscuros, pero el recibimiento de esa maldad (o, en el caso de Hipólito, el develamiento de un oscuro secreto) también se formula en términos de la anexión de las figuras a un espacio oscuro, al menos desde la invocación. En buena parte de las tragedias de Séneca se instala un mundo tenebroso, tal como lo expone el penúltimo coro de *Hércules loco*:

así es la turba que a través de llanuras silenciosas / es empujada: unos caminan lentamente, por sus años, / tristes y hartos de la larga vida; / otros con una edad menos penosa todavía: vírgenes que aún no saben del yugo conyugal / y efebos que aún no

han dado su melena / y niños que hace poco han aprendido el nombre de su madre. /  
Tan sólo éstos tienen permitido, para que teman menos, disipar las tinieblas llevando  
por delante una candela; / los demás marchan tristes por la oscuridad. / ¿Cuál es  
vuestra actitud cuando la luz se aleja / y siente uno, angustiado, su cabeza / bajo la  
tierra entera sepultada? / Queda un espeso caos y deformes tinieblas / y el funesto  
color negruzco de la noche / y la quietud de un mundo silencioso y nubes vacías.  
(848-863)

De acuerdo con estos versos, la luz la portan solo los niños, pero parece ser más bien un pequeño engaño, que los acompaña hasta que esa luz se apaga y viven, como todo el resto, bajo las tinieblas. La experiencia humana, en la tragedia de Séneca, parece no ser más que una larga y tenebrosa noche.

Habiendo analizado la estructuración dramática del espacio en Séneca, analizaremos a continuación los dos niveles en los que opera la noche en *Othello*. Primero, un nivel de carácter denotativo en el que la noche tiene un carácter temporal y un segundo nivel connotativo en el que la noche, a partir de la recepción de Séneca, se configura como estructuración semántica del espacio.

Antes de comenzar con el análisis de la obra en sí, comentaremos la presencia que tiene la noche en la *novella* de Cinthio, lo que nos permitirá constatar mediante comparación la relevancia que esta adquiere en *Othello* y cómo existe una recepción de la configuración del espacio dramático encontrado en las tragedias de Séneca. En la *novella* solo encontramos el primer nivel descrito, es decir, la mención a la noche como el momento en el que ocurren ciertos hechos, como mera temporalidad. En *Othello*, buena parte de la obra ocurre de noche, mientras que en Cinthio son solo dos los hechos que se enmarcan durante un tiempo nocturno. Primero, cuando el Moro le paga al Alférez para que mate al Cabo: “Soon after they had resolved in this, the Corporal, issuing one dark night from the house of a courtesan with whom he used to amuse himself, was accosted by the Ensign, sword in hand, who directed a blow at his legs to make him fall down; and he cut the right led entirely through, so that the wretched man fell” (391). Este momento corresponde a la primera escena del quinto acto de *Othello*, en la que Iago hace que Roderigo asesine a Cassio, pero falla. Esta escena, como veremos más adelante, también sucede de noche. La segunda y última mención a la noche es

el asesinato de Desdemona. El Moro y su Alférez planean cómo matarla y el Alférez sugiere su enrevesado plan: “The cruel plan pleased the Moor, and they waited for a suitable opportunity. One night the Moor concealed the Ensign in a closet which opened off the bedchamber, and when the husband and wife were in bed, the Ensign, in accordance with their plan, made some sort of noise” (392). El asesinato de Desdemona en *Othello* se ejecuta en la segunda escena del quinto acto, la última de la obra, que también, por supuesto, sucede de noche. En *Othello*, no son solo las dos escenas del quinto acto que suceden durante la noche, sino que buena parte de la obra se desenvuelve en este marco temporal. Shakespeare toma las dos menciones de Cinthio y las convierte en la base del desarrollo de la acción.

Analizaremos entonces, en primer lugar, las numerosas menciones a la noche que ocurren en la obra y que sitúan las principales acciones en el marco temporal, lo que nos permitirá, a seguir, analizar la configuración semántica de la noche como el espacio que contiene, estructura y caracteriza el ejercicio del mal y la confusión.

Todo el primer acto sucede de noche. En Cinthio, como ya dijimos, la relación con el padre de Desdemona es una mera mención a que los familiares no estaban de acuerdo con el matrimonio que habían consumado. Por su parte, la *novella* tampoco se extiende sobre la decisión de enviar al Moro a Chipre, tratándose de una decisión administrativa. En el primer acto de *Othello*, Iago y Roderigo despiertan a Brabantio para decirle que su hija se ha escapado; cuando Roderigo se lo comunica, hace referencia explícita la noche: “As partly I find it is, that your fair daughter / At this odd-even and dull watch o’th’ night, / Transported with no worse nor better guard / But with knave of common hire, a gondolier, / To the gross clasps of a lascivious Moor” (I.1.120-124). La utilización de «*this*» como adjetivo demostrativo es central para este nivel de análisis, ya que nos demuestra que las figuras hacen referencias directas al espacio en el que se encuentran.

El uso y la mención de la luz y la utilización de antorchas también es un elemento dramático importante, sobre todo pensando en la representación. Luego de que Brabantio termina de escuchar a Iago y Roderigo y comprende que Desdemona no está, dice: “Give me a taper, call up my people. / This accident is not unlike my dream, / Belief of it oppresses me already. / Light, I say, light!” (I.1.139-142). Sale de escena y cuando vuelve a entrar la acotación indica lo siguiente: “*Enter BRABANTIO in his night-gown and Servants with*



*torches*” (I.1.157.1). La utilización de objetos como velas y antorchas muestra la necesidad de la utilización de luz en un espacio de oscuridad. En este primer nivel de análisis y, además, en este momento de desarrollo temprano de la acción dramática, ver una antorcha en escena sólo indicará que la escena se desarrolla de noche, pero a medida que avanza la acción, la noche y los objetos que la refieren adquieren rasgos simbólicos. Esto podemos ejemplificarlo con un intercambio que sucede en esta misma escena:

RODERIGO: Most reverend signior, do you know my voice?

BRABANTIO: Not I, what are you? (I.1.94-95)

Roderigo pregunta a Brabantio si reconoce su voz porque la oscuridad no le permite ver con claridad su rostro. Junto con esto, antes de que Brabantio vuelva a entrar en escena con las antorchas, Iago le dice a Roderigo que se irá, pues no quiere ser reconocido.<sup>81</sup> En ambos intercambios vemos cómo existe una asociación entre la oscuridad y el encubrimiento de la identidad y la luz y la exposición de ella.

La segunda y tercera escena también ocurren de noche, el texto lo deja claro a partir de los saludos con los que ciertos personajes reciben a otros que entran en escena. Así, Othello saluda a Cassio: “The goodness of the night upon you, friends” (I.2.35). Esta corresponde a la primera mención a la noche que Othello hace en la obra, y es importante que la asocie con la bondad, puesto que su imaginario cambiará radicalmente hacia el final: la noche será el espacio en el que asesinará a su esposa (recordemos además, que es en esta misma noche, esta noche bondadosa, que Othello se casa con Desdemona).

El paso al segundo acto -que inicia con la descripción de una gran tormenta- se da luego de que Iago engendre su plan para engañar a Othello. Según Pechter: “Iago’s incantatory soliloquy at the end of act 1 seems to ‘engender’ the storm” (54). Si seguimos la idea de Pechter, que se mueve dentro del plano interpretativo, la tormenta también estaría asociada a la forma en la que el espacio caracteriza lo que sucede en términos argumentales. Recordemos que una de las innovaciones más importantes que Shakespeare hace de la *novella* de Cinthio es la amenaza de invasión de los turcos. En el marco de esta innovación, cambia la forma en la que se relata el viaje hacia Chipre. En Cinthio, luego de que Desdemona

---

<sup>81</sup> “Farewell, for I must leave you. / It seems not meet, nor wholesome to my place, / To be produced, as, if I stay, I shall, / Against the Moor” (I.1.142-145).

le dice al Moro que quiere acompañarlo: “Shortly afterwards, having donned his armour and made all ready for the journey, he embarked in the galley with his lady and all his train; then, hoisting sail, they set off, and with a sea of the utmost tranquillity arrived safely in Cyprus” (380). Vemos que se caracteriza el viaje de Venecia a Chipre como tranquilo.

Por su parte, en *Othello*, la llegada a Chipre es todo lo contrario a tranquila, se realiza en medio de una tormenta. Esta innovación se enmarca en la innovación del conflicto con los turcos. En la obra no hay batallas en escena ni tampoco ningún personaje que venga del mundo político del Imperio Otomano, sino que todo es referido a través de la descripción de esta tormenta, realizada por uno de los caballeros de Chipre: “The wind-shaked surge, with high and monstrous mane, / Seems to cast water on the burning bear / And quench the guards of th’ever-fired pole. / I never did like molestation view / On the enchafed flood” (II.1.13-17).<sup>82</sup> La descripción de esta tormenta se encuentra íntimamente relacionada con el resto de las referencias utilizadas para la estructuración semántica del espacio, ya que esta se realiza en términos de la caracterización de un espacio oscuro.<sup>83</sup> La intensidad de la tormenta ha llegado a extinguir la luz de las estrellas del cielo (*the guards of th’ever-fired pole*).

Hacia el final del segundo acto, vuelve a hacerse de noche.<sup>84</sup> Othello le ha encargado a Cassio la guardia de la noche y Iago pone en marcha su plan junto con Roderigo: hacen que Cassio se emborrache y Roderigo lo molesta fuera de escena logrando que Cassio se ponga violento y termine por armar una pelea con Montano. Una de las primeras formas en las que Iago intenta convencer a Cassio de tomar alcohol es diciéndole: “What, man, ’tis a night of revels, the gallants desire it” (II.3.40-41). Al asociar la noche con el festejo, y al cantar ciertas

---

<sup>82</sup> No analizaremos en profundidad otros fenómenos en la recepción de Séneca además de la noche y la oscuridad, pero resulta bastante similar la asociación de la tormenta con la oscuridad y la pérdida de vista de las estrellas en *Fedra*, cuando Teseo invoca a Neptuno luego de enterarse de los supuestos crímenes de su hijo: “Padre, ¿te retrasas? ¿Por qué guardan silencio todavía las olas? Cúbrenos ahora mismo de una noche de negros nubarrones empujados por los vientos, quita de nuestra vista el cielo y los astros, haz que se desborde el ponto, incita a toda la masa de animales marinos y haz, en tu cólera, que se levanten olas desde el fondo del Océano” (954-958).

<sup>83</sup> Se vuelve a utilizar la metáfora en el soliloquio de Othello cuando empieza el quinto acto: “If I quench thee, thou flaming minister, / I can again thy former light restore / Should I repent me” (V.2.8-10).

<sup>84</sup> En la primera y segunda escena no se especifica si es de día o de noche, pero como la línea de acción muestra que todo sucede en un mismo día, la primera escena y el corto discurso de mensajero en la segunda escena probablemente se desarrollan durante el día.

canciones, Iago induce a Cassio a emborracharse. Vemos que el pequeño acto de caracterizar la noche de una forma determinada moviliza a otro personaje a hacer lo que Iago pretendía.

Hacia el final del segundo acto, luego de que Iago ha conseguido que Othello destituya a Cassio de su cargo y luego de recomendarle a Cassio que busque a Desdemona para que lo restituyan, Iago dice: “By the mass, ’tis morning: / Pleasure and action make the hours seem short” (II.3.373-374). Con esta mención comprendemos no solo que desarrollar sus planes ha llevado la noche entera, sino también que el momento en el que Iago decide ponerlos en marcha es el de la noche (Heilman 69).

El cuarto acto inicia con Othello planeando junto a Iago el asesinato de Desdemona. Tal como sucede en Cinthio, este se propone hacerlo de noche: “Get me some poison, Iago, this night. I’ll not expostulate with her, lest her body and beauty unprovided my mind again. This night Iago.” (IV.1.201-203). El acto termina, asimismo, con Desdemona yendo a la cama -su lecho de muerte- y diciéndole a Emilia: “Good night, good night” (IV.3.103). El inicio del sueño de Desdemona da paso al quinto acto, en el que en la primera escena se intenta asesinar a Cassio y en la segunda se asesina a Desdemona. Ambas escenas quedan referidas espacialmente por Lodovico, quien, mientras Roderigo y Cassio gritan pidiendo ayuda luego de que se han enfrentado, dice: “It is a heavy night; / These may be counterfeits, let’s think’t unsafe / To come in to the cry without more help” (V.1.42-45). Esa «*heavy night*» -que en Cinthio es descrita como «*dark night*» (391)- es mencionada por Lodovico en términos de lo dificultoso que es reconocer a las figuras en ella. Luego del desarrollo de los últimos cuatro actos y del despliegue de la maldad de los planes de Iago, comprendemos que esta mención es tanto literal como simbólica, que la noche también es una noche que nubla la mente de las figuras dramáticas.

En las dos escenas de este último acto vuelven a ser de suma importancia los objetos que iluminan. En el final de la obra nos encontramos con la consecución de los fatales planes de Iago, quien ya ha logrado confundir e invertir los valores e identidades en juego. En la primera escena del quinto acto, como ya hemos dicho, Iago hace que Roderigo intente asesinar a Cassio; en medio de los gritos de ayuda de Cassio, luego de que Roderigo le haya cortado la pierna y de las dudas de Lodovico por ir a ayudarlos, ya que la profunda noche hace que no puedan ver quiénes son buenos y quiénes son malos, entra Iago. Nuevamente

nos servimos de la acotación: “*Enter IAGO, with a light.*” (V.1.45,1). Contrastando con la primera acotación en la que se indica que los personajes entran con luces a escena (Barnantio en I.1) vemos que estas indicaciones escénicas se asocian al desarrollo argumental. Cuando Brabantio entra en escena con una antorcha nos da a entender que necesita iluminar el espacio nocturno, pero cuando Iago entra en escena con una luz, tras haber sido testigos de la forma en que ha manipulado al resto de las figuras dramáticas, adentrándolas en el espacio de confusión -asociado metafóricamente con la oscuridad de la noche- hace que como lectores o espectadores veamos con un alto grado de ironía dramática esta entrada de Iago con intenciones prometeicas, un Iago que trae la luz a esa noche oscura y que además, viene a traer bondad y justicia a quienes han sido dañados. Iago se viste de Lucifer (Heilman 71); Lucifer o Fósforo, como el astro que trae la luz al día (Grimal 207), representa la claridad y la bondad, tal como Prometeo.

La segunda escena del quinto acto, aquella que finaliza la obra, inicia con la siguiente acotación: “*Enter OTHELLO, with a light.*” (V.2.1,1). Esta es, también, la última vez en la que se indica que se entra con una luz a escena, pues las entradas posteriores no vienen con indicaciones adicionales. Esta acotación es sumamente importante, ya que acompaña el soliloquio con el que Othello inicia esta escena, en la que la declamación del verso: “Put out the light, and then put out the light!” (V.2.7) hará referencia primero a aquella luz y luego a la vida de Desdemona. Si bien no hay una acotación que indique que Othello apaga esa luz, el acto del asesinato implica la extinción de la luz.

Hemos analizado las menciones a la noche en un primer nivel, el cual supone pensar en la noche como un marco temporal, más que como un espacio dramático. Las referencias a la noche pueden ser interpretadas semánticamente en relación con el desarrollo de la acción dramática y el discurso de los personajes, como veremos a continuación.

En el segundo nivel de análisis, la noche ya no es un marco temporal sino que pasa a ser entendida como la configuración semántica del espacio. La incorporación de la noche y la oscuridad como imagen del discurso dramático de las figuras de Iago y Othello es el procedimiento fundamental para esta configuración. En su estudio sobre *Othello*, Heilman plantea que existe un flujo de conceptos y símbolos que Iago extiende hacia el resto del universo dramático (25). Este flujo de conceptos y símbolos se sintetizan en la sentencia con

la que Iago da cierre al primer acto; luego de formular su plan “to abuse Othello’s ear” (I.3.394), pronuncia: “I have’t, it is engendered! Hell and night / Must bring this monstrous birth to the world’s light” (I.3.402-403). Iago asocia su plan al infierno y a la noche, su voluntad es que estos espacios se apoderen de la luz del día, que sería la bondad de Desdemona y las certezas de Othello sobre ella. Esta voluntad de Iago es el paso más importante en la configuración de la noche como espacio dramático. Como Dios hizo existir la luz y “Vio Dios que la luz era buena y la separó de las tinieblas. A la luz la llamó día u a las tinieblas noche” (Gen. 1.4-5), Iago busca tomar esa separación y confundirla, volver al reino de las tinieblas con el que Dios había terminado, al ver que la luz era buena. Si bien el infierno es aludido como espacio en la tragedia de Séneca, las referencias no se transmiten de forma estática a la dramaturgia shakespeariana, ya que el cristianismo (como fenómeno religioso, pero sobre todo cultural) supone un filtro que va a cargar esa configuración semántica del espacio con aspectos que no encontramos en Séneca, sobre todo relacionados a la moralidad. La oscuridad es el espacio del ejercicio del mal tanto en Séneca como en Shakespeare, pero la oscuridad en Shakespeare se carga de connotaciones cristianas.

La idea de Heilman de que existe un flujo de significados que Iago expande hacia el resto de las figuras dramáticas podemos verla en la adopción de un lenguaje nocturno en la figura de Othello. Luego de que Iago le dice que vio a Cassio con el pañuelo de Desdemona, este dice: “Arise, black vengeance, from the hollow hell, / Yield up, O love, thy crown and hearted throne / To tyrannous hate!” (III.3.450-452). El infierno como espacio simbólico es introyectado en el imaginario lingüístico de Othello, como también la oscuridad (a partir de esa «venganza negra» que convoca) y se convierten en la forma en la figura proyecta sus emociones hacia el espacio dramático.

Si en el primer acto Iago se propone apagar la luz del mundo a partir de la propagación de un espacio nocturno e infernal, Othello termina por extinguirla en la última escena de la obra. La transmisión de las imágenes formuladas por Iago a Othello se concentran en el siguiente soliloquio, en el que Othello se apropia de la voluntad de extinguir la luz en su propio lenguaje dramático, caracterizado por ser más figurado o poético, en contraste con el lenguaje realista de Iago. Othello entra en escena y exclama:

It is the cause, it is the cause, my soul! / Let me not name it to you, you chaste stars,  
/ It is the cause. Yet I'll not shed her blood / Nor scar that whiter skin of hers than  
snow / And smooth as monumental alabaster: / Yet she must die, else she'll betray  
more men. / Put out the light, and then put out the light! / If I quench thee, thou  
flaming minister, / I can again thy former light restore / Should I repent me. But once  
put out thy light, / Thou cunning'st pattern of excelling nature, / I know not where is  
that Promethean heat / That can thy light relume: when I have plucked the rose / I  
cannot give it vital growth again, / It needs must wither." (V.2.1-15)

Othello, como ya hemos dicho en el primer nivel de análisis, entra a escena con una luz, esa primera luz es apagada (*Put out the light*), pero sabe que tiene la posibilidad de volver a prenderla en otro momento. La verdadera luz que se apaga (*and then put out the light!*) será la vida de Desdemona, que no podrá recuperar. Othello reconoce el carácter catastrófico de sus acciones, sabe que con ellas estará acabando con la luz y la bondad del mundo. La referencia a ese «*Promethean heat*» nos muestra la pérdida de la luz, pues Prometeo robó las semillas de fuego del Sol (Grimal 455), pero también creó a los hombres y es considerado el bienhechor de la Humanidad (Grimal 455).<sup>85</sup> Así, esa noche infernal que Iago trae al mundo termina por apoderarse de todo retazo de luz en este pasaje, coronando la asociación entre oscuridad, noche y maldad y luz con bondad.

Finalmente, Othello, después de matar a Desdemona, y antes de ver su error, dice: "O insupportable, O heavy hour! / Methinks it should be now a huge eclipse / Of sun and moon, and that th'affrighted globe / Should yawn at alteration" (V.2.97-100). En *Macbeth*, como vimos al inicio de este apartado, un anciano y Ross hacen referencias directas al espacio dramático, tal como Tiestes en la obra homónima de Séneca, de un día que se apaga frente a la presencia de una noche intempestiva. En estas líneas, Othello no está viendo un eclipse directamente (sino, esto sería parte del primer nivel de análisis), sino que utiliza esta imagen

---

<sup>85</sup> Como veremos en el apartado siguiente, Othello es modelado como figura dramática desde el Hércules de Séneca. Dentro de la compleja iconografía existente en torno a este héroe, uno de sus rasgos es el de benefactor de la humanidad, desarrollado sobre todo por los estoicos -y Séneca en particular (Waith 30). Incluso, salva a este benefactor de la humanidad, Prometeo, lanzando una flecha al águila que devoraba su hígado diariamente (Grimal 455). Así, la pérdida de ese fuego prometeico se relaciona con la pérdida del amor y el reconocimiento, en alguna parte de la interioridad aniquilada de Othello, de la bondad de Desdemona, pero también de su fin como figura dramática asociada a la heroicidad bondadosa.

para proyectar sus emociones personales en un marco cósmico, como planeta Segal a propósito de la idea del «*landscape of the self*» en la tragedia senequiana (138).

El contraste entre oscuridad y luz que encontramos en la estructuración semántica del espacio, y que, como vimos, caracteriza el tipo de acciones que Iago busca desplegar sobre el universo dramático y la forma en la que atrapa a Othello, llega hasta la formación de una dicotomía entre Iago (que arrastra a Othello) y Desdemona. Iago como portador de la oscuridad, de la maldad, del infierno y de la lascivia; Desdemona como portadora de la luz, de la bondad, del cielo y de la castidad. Así es como Iago invoca al infierno y a la noche, como ya fue expuesto, y Desdemona invoca al cielo y a la luz, como podemos verlo a partir de los siguientes intercambios:

OTHELLO: Swear thou art honest!

DESDEMONA: Heaven doth truly know it.

OTHELLO: Heaven truly knows that thou art false as hell. (IV.2.39-40)

También, en esta misma escena, luego de que Othello la ha llamado puta, Desdemona pide consejos a Iago: “O god, Iago, / What shall I do to win my lord again? / Good friend, go to him, for, by this light of heaven, / I know not how I lost him” (IV.2.150-153). Si Iago invoca al infierno y a la noche, Desdemona invoca al cielo y a la luz celestial para construir su discurso dramático.

El lenguaje relacionado a la sexualidad forma parte importante de la dicotomía que se establece entre Iago y Desdemona, formando una red de significado que asocia la oscuridad proferida por Iago con la lujuria y la luz con la castidad y la fidelidad. Como plantea Thompson, “Sex is central to the plot of *Othello*” (44), y los objetos también son sometidos a esta dicotomía. Para Desdemona, las sábanas matrimoniales son un objeto privado, símbolo de su relación amorosa con Othello, que por acción de Iago, junto con la cama -otro objeto que consume el espacio dramático en la segunda escena del quinto acto-, cambian de significado a objetos pornográficos de carácter público (Thompson 52-53).<sup>86</sup> Iago sexualiza a una casta Desdemona. Una Desdemona que cuando Emilia le pregunta si engañaría a su marido responde: “No, by this heavenly light!” (IV.3.64). Lo vemos cuando

---

<sup>86</sup> Así es como, hacia el final de la obra, Lodovico dice a Iago: “Look on the tragic loading oh this bed: / This is thy work” (V.2.361-362). La cama es el objeto que contiene el crimen de Othello y el engaño de Iago.

habla, tanto solo, como con Cassio o Roderigo, intercambios en los que habla bastante del cuerpo de Desdemona. El núcleo del lenguaje lascivo de Iago se encuentra en la primera escena, cuando comunica a Brabantio por medio de enrevesadas imágenes, que Desdemona se ha escapado de su casa. Así, por ejemplo, le dice: “Arise, arise, / Awake the snorting citizens with the bell / Or else the devil will make a grandsire of you” (I.1.88-90) o “I am one, sir, that comes to tell you your daughter and the Moor are now making the beast with two backs” (I.1.114-115). En ambas intervenciones, Iago proyecta imágenes sexuales que se encuentran cargadas de una oscura obscenidad, las cuales implantan un estado de furia en Brabantio.<sup>87</sup>

En síntesis, hemos analizado dos niveles de tratamiento de la noche en *Othello*: en primer lugar, las referencias directas hacia la noche como temporalidad y la enunciación de la oscuridad y la luz como efectos de ella. A partir de la presencia constante de la noche a lo largo del desarrollo de la acción, comienza a articularse un segundo nivel, el cual corresponde a la invocación a elementos relacionados a esta temporalidad referida para expresar emociones e intenciones en las figuras dramáticas, recurso que se concentra en las figuras dramáticas de Iago y Othello y el discurso dramático que ambos articulan. En este segundo nivel es posible comprender que existe una recepción de Séneca en la configuración de un espacio que se configura dramáticamente a partir del uso del recurso de la estructuración semántica. En nuestra interpretación de *Othello* como tragedia en la que Iago, para vengarse, ennegrece el mundo para confundir las identidades y valores que operan al iniciar la obra dramática, la estructuración dramática del espacio es fundamental. La noche como espacio dramático se configura en disposición a los propósitos de Iago, ya que, a su vez, el espacio de la oscuridad es manipulado por la figura dramática como un recurso que es utilizado para construir una red simbólica en la cual Iago pretende engañar al resto de las figuras dramáticas, encegueciéndolas.

---

<sup>87</sup> El caso de Brabantio es diferente al de Othello en términos de la acción de Iago sobre ellos. En Brabantio pareciera ser que la furia por las acciones de Desdemona no se desata por efectos de lo que Iago le dice, sino que está determinada por el racismo intrínseco al personaje. Sin embargo, estas imágenes que Iago construye para verbalizar la posibilidad de que Othello y Desdemona estén teniendo relaciones sexuales no lo dejan indiferente.



## 2. Othello

La alteración más importante que Shakespeare hace de la *novella* de Cinthio está relacionada con el tratamiento del Moro. De acuerdo con Muir: “Several of Shakespeare’s alterations were designed to raise the stature of the hero” (127). En esas alteraciones podemos ver cómo el Moro es transformado de un militar valiente a un héroe trágico que actúa con furor sobre un conflicto dramático creado por Iago. Cinthio inicia su *novella* describiendo al Moro: “There was once in Venice a Moor, a very gallant man, who, because he was personally valiant and had given proof on warfare of great prudence and skilful energy, was very dear to the Signoria, who in rewarding virtuous actions ever advance the interests of the Republic” (378). Galante, valiente, prudente, enérgico, querido y visto con interés por la Signoria de Venecia. Son todas características que podemos encontrar en *Othello*; sin embargo, a diferencia del relato, en la tragedia se formulan tanto a partir de la auto-presentación explícita que hace la figura de sí misma como de la caracterización que efectúan otras figuras sobre él.<sup>88</sup> Esta caracterización que gira en torno a la construcción de su heroicidad, la cual ha sido relacionada con la figura de Hércules en el *Hércules loco* de Séneca (Miola, *Shakespeare* 122).

La historia de Cinthio continúa en Chipre, luego de que lo han enviado por una rotación militar. Su Alférez, enamorado de Desdemona, decide destruirlo -para que nadie pueda estar con ella- y encuentra la ocasión de hacerlo luego de que Desdemona intenta de forma insistente reconciliar a su marido con el Cabo, quien había sido destituido por el Moro luego de que entrara en una pelea. El Moro le comenta al Alférez los planes de su esposa y se genera el siguiente intercambio: “Perhaps Desdemona has good cause to look on him so favourably!’ ‘Why is that?’ asked the Moor. ‘I do not wish’, said the Ensign, ‘to come between man and wife, but if you keep your eyes open you will see for yourself.’” (382). Esto deja muchas dudas en el Moro, quien intentaba descubrir qué es lo que quería decir su Alférez. Cinthio describe dos emociones que desatan las palabras del Alférez: melancolía e

---

<sup>88</sup> Ambos términos de Pfister. «*Explicit self-presentation*» es definido de la siguiente forma: “occurs when a figure consciously outlines its picture of itself and this may happen in the context of either a monologue and dialogue” (124). También propone un término más general, el de «*Characterisation*», definido como: “A self-commentary is one in which a figure explicitly articulates the ways it sees itself, whereas an outside commentary is one in which one figure is characterised explicitly by another” (184). Es decir, en esta segunda categoría encontramos tanto un «*self-commentary*» como «commentary by others», de acuerdo con su esquema de técnicas de caracterización (185).

ira.<sup>89</sup> Shakespeare dramatiza sobre todo la ira, y lo hace a través del modelo de furor que le otorga *Hércules loco* de Séneca, obra dramática que establece un vocabulario, un código de expresión para representarlo (Miola, *Shakespeare* 122).<sup>90</sup>

Los cambios más importantes son introducidos a propósito de la venganza del Moro sobre lo que supuestamente estaba haciendo Desdemona (engañarlo con su Cabo, de acuerdo a lo que el Alférez le hace pensar) y las consecuencias que esta venganza tiene para él. Junto con pedirle al Alférez que mate al Cabo, ambos idean una intrincada forma para asesinar a Desdemona, la cual cambia en Shakespeare no sólo por lo difícil que habría sido montarla, sino por la agencia que se le da a Othello en esta acción y por la forma en la que se representan las consecuencias de este acto. En Cinthio, el Moro se va dando cuenta -en lo que parece ser un rango temporal bastante largo- de lo mucho que amaba a Desdemona, y de cómo el Alférez era quien lo llevó a darle muerte. La historia de Cinthio se enmarca en el género narrativo, género en el que el tiempo generalmente es dilatado en contraste con el género dramático, en el que la sucesión de acción no toma, por lo regular, más de uno o un par de días. Esto transforma también el desenlace, en palabras de Muir: “The dénouement of the story is completely transformed by the insertion of the willow-song scene, of Desdemona’s forgiveness, of the immediate discovery of the murder, of Emilia’s exposure of Iago and her consequent death, of the news of Brabantio’s death and Othello’s suicide” (135). En Cinthio, el Alférez acusa al Moro a la Signoria de Venecia, quien lo condena a muerte, pero el Moro niega absolutamente todo, lo que hace que lo exilien (y, más adelante, sea asesinado por lo parientes de Desdemona). Shakespeare en cambio dramatiza el desenlace de Othello de forma que presenta las consecuencias del furor, que es la destrucción de la identidad personal.

Shakespeare convierte una *novella* en un drama, la historia de un valiente Moro en el héroe trágico que es Othello. Esto implica cambiar los engranajes de la estructura mediante

---

<sup>89</sup> “He became quite melancholy, and one day, when his wife was trying to soften his anger towards the Corporal, begging him not to condemn to oblivion the loyal service and friendship of many years just for one small fault, especially since the Corporal had been reconciled to the man he had struck, the Moor burst out in anger” (Cinthio 383).

<sup>90</sup> *Hércules en el Eta* también entra dentro de este proceso de recepción del furor trágico, obra que hoy es considerada presudo-senequiana, pero que en el período de Shakespeare era considerada original del dramaturgo romano (Miola, *Shakespeare* 122). Para el análisis de este apartado nos centraremos solo en *Hércules loco*.

la cual se presenta la historia, y la forma en la que se presenta. Así, el foco ya no se encuentra en la narración de una historia para terminar con un final didáctico,<sup>91</sup> sino en la presentación dramática del proceso de transformación que la ira ejerce sobre Othello, ya que, en palabras de Bate: “Shakespeare did not write with the steady-state psychology that characterized the drama of humours. He was continuously interested in psychology as process, in character being formed and changing as the action unfolds. The eruption of emotion is the extreme form of a pervasive pattern” (Bate 227). La erupción de emoción es un modelo que le entrega el furor que Séneca inscribe sobre sus figuras dramáticas, no solo Hércules, aunque sea la más representativa.

Los procesos más importantes para la transformación de la *novella* de Cinthio son la articulación del lenguaje y la figura dramática del héroe, articulación que muestra un proceso de transformación psicológica en Othello que se compone de tres fases: la primera, la dramatización de heroicidad como el componente constitutivo de la figura dramática de Othello, en el que el patrón de Hércules es central; la segunda, la germinación del furor producto de la manipulación de Iago, en la que el furor de Hércules, impuesto por Juno, también es el modelo; finalmente, la tercera fase es una fase en la que el furor desata su mayor consecuencia, que es la destrucción de esa heroicidad inicial. En este apartado, entonces, analizamos la forma en la que Séneca, y en particular su tragedia *Hércules loco*, modelan ese proceso de transformación de la figura dramática de Othello.

## 2.1 Heroicidad

La terminología «héroe trágico» remite al protagonista de una tragedia. Sin embargo, no todos los protagonistas de las tragedias son figuras de gran fuerza física y que llevan a cabo extraordinarias hazañas (Hamlet siendo la prueba de ello). Othello es un héroe trágico, pero en este apartado nos interesa más bien la construcción de la figura heroica asociada a esa segunda acepción, al sujeto de gran fuerza y que ha llevado o que lleva a cabo grandes

---

<sup>91</sup> De acuerdo con Thompson: “While Cinthio’s tale has a didactic purpose -to warn young girls not to marry ‘a man whom Nature, Heaven, and manner of life separate’ from them- Shakespeare’s *Othello* resists this simplistic moral thrust” (14). En la historia de Cinthio se insiste que el final de Othello tiene que ver con la justiciar divina invocada por Desdemona cuando es asesinada, así: “God, the just observer of men’s hearts, did not intend such vile wickedness to go without proper punishment” (Cinthio 393).

hazañas. Para construir a Othello como un héroe en esos términos, Shakespeare se sirve del modelo de Hércules.

En la mitología clásica, y también en la iconografía renacentista, Heracles o Hércules es el «héroe de héroes», el modelo de formación de figuras dramáticas -en el caso de la tragedia- de gran fortaleza y carácter ejemplar (Waith 13). Waith describe a Hércules a partir de los siguientes rasgos,

He is a warrior whose extraordinary strength is matched by his valour and fortitude. His self-assurance and self-centredness amount to inordinate pride, but are not treated as hamartia. (...) Excessive in everything, his aspirations extend even beyond the bounds of the earth, and there is always something in his nature of the god or demigod; yet the plays set an awareness of human limitations against this vision of infinite heroic potential. (38)

La fuerza física y el valor, relacionados con la virtud, son los componentes fundamentales del héroe.<sup>92</sup> Esa fuerza absoluta lo lleva a realizar acciones que parecen salirse de las posibilidades humanas, siendo asociada su figura heroica con la de dioses. Este último punto lo encontramos en la figura de Tamburlaine, como ya analizamos en el capítulo anterior. En el caso de *Othello*, el foco lo encontraremos más bien en las primeras dos cualidades.

De esta forma, en el primer acto, y parte del segundo, se configura la imagen de Othello como figura dramática heroica. Tanto a partir de la auto-representación como a partir de la caracterización de otros personajes sobre él, Othello se construye a sí mismo como un militar cuyas habilidades en el ejercicio de la guerra son indispensables para el bienestar de Venecia. Así, por ejemplo, luego de que Iago y Roderigo hayan advertido a Brabantio sobre las acciones de Desdemona, Iago se dirige al Sagitario y le comenta a Othello que su nuevo suegro “spoke such scurvy and provoking terms / Against your honour” (I.2-7-8), y que además este piensa ir al duque para que se rectifique la situación y él sea castigado, Othello le responde: “Let him do his spite; / My services, which I have done the signory, / Shall out-tongue his complaints. ’Tis yet to know- / Which, when I know that boasting is an honour, / I shall promulgate- I fetch my life and being / For men of royal siege, and my demerits / May

---

<sup>92</sup> A propósito de la fuerza física, cuando Hércules entra en escena en *Hércules loco*, Anfitrión lo reconoce de la siguiente forma: “Reconozco tus músculos y tus hombros y tu mano gloriosa con su enorme tronco” (625).

speak unbonneted to as proud a fortune / As this that I have reached” (I.2.17-24). Othello, en este pasaje, reconoce su valía y servicios a Venecia y, además, ve esos logros en términos lingüísticos, (tal como, por ejemplo, Tamburlaine domina el mundo a través del discurso dramático). El relato, la disposición lingüística de sus servicios militares a Venecia, además de sus exóticas experiencias, es lo que lo hará estar por sobre Brabantio a la hora de defender su causa.

La auto-declamación y la conciencia del poder que tiene esta sobre las demás figuras dramáticas, se concentra en el siguiente intercambio entre Othello y Iago,

IAGO: Those are the raised father and his friends, / You were best go in.

OTHELLO: Not I, I must be found. / My parts, my title and my perfect soul / Shall manifest me rightly. (I.2.29-32)

Othello busca exponerse al arbitrio de la esfera pública, ya se encuentra revestido de ese «estilo autárquico de individualidad» que Boyle reconoce en las figuras dramáticas de Séneca y su recepción en la dramaturgia de Shakespeare como la creación de universos lingüísticos en los que ellos mismos son el centro a partir de la declaración de la voluntad individual y su valía (“Seneca” 395-396).<sup>93</sup> Así es como, en palabras de Altman: “Othello is committed to public intelligibility and convinced that his relationship to the world need not be negotiated. A man may be known by signs that are transparent and stable -immediately and identically meaningful to everyone” (*The Improbability* 33). En este primer acto, el lenguaje dramático de Othello se encuentra en función de determinar su individualidad e insertarla en el espacio público, individualidad que se construye ataviándose de la forma en la que se hace con Hércules en Séneca.

Esa seguridad que Altman le adjudica al discurso dramático de Othello, se encuentra en relación con la noción del lenguaje que le otorga a la figura dramática. En la interpretación de Altman, el discurso de Othello está asociado a las teorías sobre el lenguaje de Platón, quien lo concibe en relación directa con la naturaleza; un lenguaje que no se encuentra a disposición del ingenio -como lo era para algunos sofistas-, sino al servicio de la verdad y de

---

<sup>93</sup> Sobre esta idea, Bate añade la noción de *voluntas* de los escritos filosóficos, la cual consiste en un proceso de autoconocimiento y dominio de sí mismo; de acuerdo con el autor, esa idea de voluntad o *will*, es el centro de la recepción de Séneca en la modernidad temprana (229).

la actividad apodíctica (*The Improbability* 48). Así es como la utilización del lenguaje en Othello se encuentra en relación con la declaración de una identidad fija, determinable, y, por sobre todo, inalterable.

Esa idea que Othello tiene sobre sí mismo es puesta en duda en la esfera pública mediante las acusaciones de Brabantio, quien desestabiliza su rol como militar en Venecia, intentando definirlo como un brujo que ha encantado a su hija: “Damned as thou art, thou hast enchanted her (...) I therefore apprehend and to attach thee / For an abuser of the world, a practiser / Of arts inhibited and out of warrant” (I.2.63-79). Acusaciones que son revocadas rápidamente en el discurso de defensa de Othello. Es en este discurso de defensa en el que se concentra la auto-dramatización y la auto-definición de Othello como figura heroica; figura heroica que, además, tiene el poder de la palabra para ganarse a otros,

Most potent, grace, and reverend signiors, / My very noble and approved good  
masters: / That I have ta'en away this old man's daughter / It is most true; true, I have  
married her. The very head and front of my offending / Hath this extent, no more.  
Rude am I in my speech / And little blest with the soft phrase of peace, / For since  
these arms of mine had seven years' pith / Till now some nine moons wasted, they  
have used / Their dearest action in the tented field, / And little of this great world can  
I speak / More than pertains to feats of broil and battle, / And therefore little shall I  
grace my cause / In speaking for myself. Yet, by your gracious patience, / I will a  
round unvarnished tale deliver / Of my whole course of love, what drugs, what  
charms, / What conjuration and what mighty magic- /For such proceeding I am  
charged withal- / I won his daughter (I.3.81.94)

En este discurso de defensa, Othello ingeniosamente convence a su audiencia de dos cosas: primero, de la declaración de tosquedad, la cual, sin embargo, es presentada mediante un discurso complejamente articulado; y segundo, de que no hará referencia a sí mismo y a sus hazañas en el mundo de las armas, mundo al cual -como Hércules- entra desde pequeño. A continuación de esta advertencia, Othello procede a exponer un fino relato de las historias que contaba a Brabantio y Desdemona, que fueron las que hicieron que ella se compadeciera y lo amara. Al contar cómo contó a ambos la historia de su vida, de las batallas, de cómo fue vendido como esclavo, de los exóticos lugares donde estuvo y de cómo Desdemona «devoró

su discurso»,<sup>94</sup> Othello reproduce el efecto que este tuvo sobre Desdemona nuevamente, ahora sobre el duque y los senadores de Venecia. La reacción del duque lo demuestra: “I think this tale would win my daughter too” (I.3.172). De esta forma, Othello hace uso de lo que en la terminología de Pfister es la estrategia del *ethos*, en la que la figura modela su discurso para establecer su credibilidad frente a los demás, sobre todo de carácter moral (155).

El relato de Othello surte efectos en dos niveles: el primero es el de una auto-representación que le permite obtener la aprobación del mundo público, revocando las acusaciones de Brabantio, que amenazaban esa aprobación. Un segundo nivel, es la reafirmación y complejización de los aspectos que lo definen como un héroe relacionado con la figura de Hércules. De acuerdo con Miola,

Seneca’s Hercules enlarges Giraldi Cinthio’s Moor (...) To establish Hercules as hero in *Hercules Furens*, we recall, Seneca often recounts his great deeds and labours (...) Euripides had selected the labours in order to depict Herakles as the Panhellenic hero who is champion and defender of humanity. Seneca’s version of the labours likewise depicts Hercules as an embodiment of heroic *virtus*, but also emphasized the aspect of world-traveller. Seneca’s Hercules has experiences exotic triumphs in strange combats. (*Shakespeare* 126)

Siguiendo esta interpretación, de la que se desprende que la detallada descripción de los trabajos de Hércules como recurso dramático es utilizado por Shakespeare para la caracterización de Othello, planteamos que el relato de Othello y la visión que él tiene sobre sí mismo (*I must be seen*), se encuentra en función del establecimiento de una identidad imperturbable. La ocupación de Othello (la guerra), es extremadamente importante por las características que de ella se desprenden: su relación con la esfera pública, la forma en la que el mundo público recibe a esas figuras (glorias y alabanzas), la fuerza y la valía propias del guerrero. Si bien Hércules no es un guerrero como tal, pues sus trabajos le son más bien

---

<sup>94</sup> “This to hear / Would Desdemona seriously incline, / But still the house affairs would draw her thence, / Which ever as she could with haste dispatch / She’d come again, and with a greedy ear / Devour up my discourse” (I.3.146-151).

impuestos, comparte dichos rasgos que hacen que ambas figuras dramáticas, al principio, sean poseedoras de una identidad heroica que delimita su auto presentación.

Existe una inversión de recursos entre *Hércules loco* y *Othello* para presentar la heroicidad de sus protagonistas. En *Othello* el recurso predominante es claramente la auto presentación, como hemos estado analizando. Por su parte, en *Hércules loco* predomina la caracterización por parte de otras figuras -y sobre todo del coro-. Esto tiene que ver con la ausencia de Hércules de los primeros dos actos, pero también con la función que cumple el coro en las obras de Séneca -y la tragedia clásica en general- y la forma en la que cambia su uso en la tragedia renacentista.<sup>95</sup> Sin embargo, a pesar de que la caracterización externa predomina, en *Hércules loco* encontramos una auto-presentación de la figura de Hércules, justamente cuando Hércules entra en escena por primera vez:

Para darme castigo e imponerme trabajos, no son suficientemente amplias las tierras para el odio que Juno me tiene: yo he visto lo que es inaccesible a todos y desconocido a Febo, y los espacios tenebrosos que el polo de abajo tiene asignados al Júpiter siniestro. Incluso, si me hubieran gustado los parajes de ese tercer lote, hubiera podido ser su rey: al caos de la eterna noche y a algo más funesto que esa noche y a los lúgubres dioses y a los hados yo los he vencido. He burlado a la muerte y estoy de vuelta. ¿Qué otra cosa me queda? He visto yo y he mostrado a otros los seres de allá abajo. (606-613)

Esta descripción que Hércules hace de sí mismo nos muestra la sólida convicción que la figura tiene sobre su heroicidad a partir del relato de sus acciones y hazañas, tal como Othello sabe que no puede ser sentenciado por un anciano, ya que posee un “alma perfecta”.

La caracterización que otras figuras hacen de Othello (distintas a Iago, quien, por supuesto, se dedica a denostar constantemente a Othello en sus soliloquios o sus diálogos con Roderigo), y la forma en la que se refieren o dirigen a él también es parte importante de la configuración de Othello como héroe. Así, por ejemplo, cuando el duque de Venecia lo ve

---

<sup>95</sup> De acuerdo con Miola, el coro senequiano es transformado en la tragedia renacentista en soliloquios (Miola, Shakespeare 149).



entrando a escena, le dice: “Valiant Othello, we must straight employ you / Against the general enemy Ottoman” (I.3.49-50). En este saludo vemos la adjetivación de la valentía de Othello, relacionada con su carácter guerrero, y el rol que cumple dentro de ese espacio, como aquel que mitigará el peligro que suponen los turcos. Al comenzar el segundo acto, mientras Othello se encuentra en medio del mar venciendo a ese poderoso enemigo, en Chipre lo esperan ansiosamente, lo que es apreciable en las siguientes palabras de Montano: “Pray heavens he be [safe], / For I have served him, and the man commands / Like a full soldier” (II.1.34-36). Nuevamente, al enfatizar su condición militar se pormenoriza con detalle su cualidad heroica como la identidad de la figura dramática de Othello.<sup>96</sup>

Como dijimos más arriba, la caracterización externa predomina en *Hércules loco*. La obra inicia con una Juno extenuada y enrabiada con el héroe, ya que no logra vencerlo (“Monstruos me faltan ya y menos trabajo le supone a Hércules cumplir lo que le mando que a mí mandárselo” 40, dice Juno). La forma de presentar este abatimiento inicial de Juno -que luego transformará en una malvada energía con la que formulará su nuevo plan-, es a partir del relato de las victorias del héroe:

¿Qué guerras? Cuanto de horrible crea la tierra enemiga, cuanto el ponto o el aire produce de terrible, de espantoso, de pernicioso, de atroz, de fiero, ha sido quebrantado y dominado. Él se sobrepone a las desgracias y se engrandece con ellas y mi cólera le produce gozo. Mis odios los convierte en motivos de alabanza propia:

---

<sup>96</sup> En *Othello* es Desdemona la figura dramática construida fundamentalmente a partir de este recurso, el de la caracterización externa. La obra dramatiza a una mujer que es objeto del escrutinio público. Al principio podemos imaginarla como una mujer salida de un cuento de Boccaccio o de una comedia de Plauto, ya que desobedece a su padre y se escapa con el hombre que ama, defiende públicamente su relación con Othello y se muestra capaz de articular y comprender discursos ingeniosos en la primera escena del segundo acto, en su diálogo con Iago. Pero Desdemona va cayendo en un silencio progresivo, hasta que Othello apaga su luz. Las caracterizaciones externas apoyan este silencio. Así, por ejemplo, Brabantio la describe como: “A maiden never bold, / Of spirit so still and quiet that her motion / Blushed at herself; and she, in spite of nature, / Of years, of country, credit, everything, / To fall in love with what she feared to look on?” (I.3.95-99). Y Cassio como: “a maid / That paragons description and wild fame; / One that excels the quirks of blazoning pens / And in th’essential vesture of creation / Does tire the inginer” (II.1.61-65). Más adelante, el mismo Cassio: “She’s a most exquisite lady (...) a most fresh and delicate creature” (II.3.18-20). Así, Desdemona es construida por su padre a partir de lugares comunes que construyen un *ethos* determinado y Cassio a partir de las sublimaciones propias de los lugares comunes cristianos, conjunto de imágenes que será invertida por Iago (Altman, *The Improbability* 11) e introducida en la mente de Othello para transformarla en una puta. A partir de la ausencia de auto presentación explícita y el exceso de caracterización externa construye a la figura dramática de Desdemona, se configura más bien como un símbolo o una idea en la obra.

al imponerle empresas demasiado crueles he demostrado quién es su padre y le he dado una oportunidad para su gloria. (30-36)

No existen dificultades para el héroe, sino que, de acuerdo con la exposición de Juno, Hércules se sirve de ellas para alimentar su identidad heroica, que es auto declarada con detalle al inicio del tercer acto.

Por Anfitrión y Mégara vemos otro lado de esta celebración que el héroe hace de sus hazañas. En el segundo acto de la obra, un sentimiento similar de abatimiento los caracteriza, mientras esperan la vuelta de Hércules (no como Juno busca su destrucción, ya que el punto de partida de ambas figuras es el amor que le tienen al héroe). Anfitrión hace un repaso de algunos trabajos enviados por Euristeo, y hacia el final del acto el coro relata algunos viajes y el último de los trabajos, el descenso a los infiernos para buscar a Cérbero. En ambas intervenciones se presentan los trabajos como muestra de la virtud del héroe, pero también desde la injusticia y las privaciones que le han impuesto.

Anfitrión y Mégara también esperan la vuelta de Hércules por la situación política en la que se encuentran, bajo la tiranía de Lico. Ambos formulan la llegada del hijo y esposo como el esclarecimiento del espacio<sup>97</sup> (como vimos en el apartado anterior), lo que se logra brevemente al empezar el cuarto acto, luego de que Hércules asesine a Lico. Miola ha notado las semejanzas estructurales que hay en el asesinato de Lico y la victoria de Othello sobre los turcos (*Shakespeare* 125-126). Ambas instancias son celebradas por las demás figuras dramáticas,<sup>98</sup> y representan el último momento de la heroicidad en los términos que se ha venido caracterizando hasta el momento, pues Hércules será poseído por Juno y Othello engañado por Iago,<sup>99</sup> desatándose su furor.

---

<sup>97</sup> Anfitrión: “Vendrá y le dará castigo; repentinamente saldrá a la luz del sol; encontrará el camino o se lo abrirá” (275-276) y Mégara: “Arriba, esposo, y rompe las tinieblas disipándolas con tu mano. Si no hay ningún camino de regreso y el paso está cerrado, abre la bóveda y regresa; y cuanto se oculta bajo el dominio de la negra noche sácalo contigo” (279-282).

<sup>98</sup> Así, Hércules: “Derribado por mi mano vencedora ha caído Lico, mordiendo la tierra con su boca. Luego todo aquel que había sido partícipe de su tiranía ha yacido en tierra partícipe de su castigo” (895-897) y Othello: “News, Friends, our wars are done, the Turks are drowned” (II.1.201).

<sup>99</sup> Quizás el último momento de Othello es más bien hacia el final del tercer acto, cuando llega a poner orden en la pelea de Cassio y Montano, pero no tiene el componente heroico que tiene la derrota a los turcos.

## 2.2 Furor

En el primer y el segundo acto, se configura a Othello bajo un paradigma heroico comandado por Hércules, específicamente por el *Hércules loco* de Séneca. Ya en el tercer acto, específicamente en la tercera escena, este paradigma es desestabilizado ante lo que la crítica ha llamado la «escena de tentación» (Pechter 80). Esta escena es el centro de la obra ya que se alinean ambos protagonistas. A partir de las técnicas elusivas y altamente enrevesadas de Iago -el maestro manipulador del discurso- se configura el conflicto del héroe. Un conflicto en el que el furor es el centro.

Esta escena es altamente compleja, ya que contiene varios momentos diferentes, todos en función de dar a luz esa ira en Othello. Primero, siguiendo los consejos de Iago, Cassio va a hablar con Desdemona para pedirle que interceda por él con su esposo. Llega Othello y Iago y Cassio se va, asustado. Cuando ambos se quedan solos, Iago comienza a implantar sus aparentemente inocentes preguntas, la principal siendo si Cassio sabía desde el principio que Othello estaba cortejando a Desdemona. La candidez con la que Iago reviste su discurso provoca inquietudes y dudas en Othello, quien lo exhorta para que le diga lo que realmente está pensando. Así es como Iago comienza a implantar sus ideas: “O beware, my lord, of jealousy!” (III.3.167). Estas palabras tienen un efecto en Othello, pero no demasiado convincente, ya que Othello da muestras de claridad, racionalidad y lucidez: “No, Iago, / I’ll see before I doubt, when I doubt, prove, / And on the proof there is no more but this: / Away at once with love or jealousy!” (III.3.192-195). Othello prueba por última vez sus valores heroicos, antes de que Iago, de acuerdo con la hipótesis de Altman, convierta su proceso de pensamiento en *hysteron proteron* (“Preposterous Conclusions” 132-133), en el que causa y efecto o duda y prueba, se invierten.<sup>100</sup>

El plan de Iago no ha funcionado bien en este primer encuentro, Othello dice no estar turbado por lo que este le ha dicho, y cuando vuelve a entrar Desdemona en escena, Othello dice: “If she be false, O then heaven mocks itself, / I’ll not believe it” (III.3.282-283). Esta corta entrada de Desdemona tiene un lugar central en el desarrollo de la acción, pues deja

---

<sup>100</sup> Así es como Othello, en dos momentos importantes de furor -el primero antes de caer en un trance o una epilepsia, como la llama Iago, el segundo, en su soliloquio antes de matar a Desdemona- exclama sentencias como las siguientes: “First to be hanged, and then to confess” (IV.1.38-39) “I will kill thee / And love thee after” (V.1.18-19).

caer su pañuelo, que es recogido por Emilia e inocentemente entregado a Iago. Cuando Othello vuelve a entrar en escena, vemos que en realidad sí ha funcionado la «medicina» de Iago, pues entra lamentándose de los efectos que han producido estas palabras en él, y que preferiría no haberlas sabido. Así, Othello declara el surgimiento del furor de la siguiente forma: “Villain, be sure thou prove my love a whore, / Be sure of it, give me the ocular proof / Or by the worth of man’s eternal soul / Thou hadst been better have been born a dog / Than answer my waked wrath!” (III.3.362-366). Othello reconoce un sentimiento que despierta dentro de sí: la ira. Las características centrales del furor y la ira<sup>101</sup> son la confusión que genera en quienes la padecen, una incapacidad de ver claramente, lo que lleva al ejercicio de una violencia ciega. Así, en palabras de Braden: “Furor is heroic anger diffused uncontrollably when the honorific borders it had once maintained become elusive and unreal” (*Renaissance* 14). Como vimos en el apartado anterior, en los primeros dos actos se enfatiza bastante en el carácter heroico de Othello, tal como en *Hércules loco* se enfatiza en la fuerza, virtud y trabajos de Hércules. Esto es lo que Braden llama «límites honoríficos», el marco que configura a ambas figuras dramáticas. De esta forma, el furor sería aquello que viene a romper aquellos límites que definían el lugar del héroe en el mundo.

Una de las tesis centrales en el trabajo Miola es la de que *Hercules loco* provee un paradigma de furor trágico para Shakespeare para *Othello* (*Shakespeare* 131). En términos generales, como plantea Braden: “The basic plot of a Senecan play is that of inner passion which bursts upon and desolates an unexpecting and largely uncomprehending world, an enactment of the mind’s disruptive power over external reality” (*Renaissance* 39). De esta forma, Hércules no es la única figura dramática que es poseída por el furor y la ira, sino que parece ser un modelo dramático que define a buena parte de sus héroes. Por ejemplo, Medea se da ánimos diciendo: “Ciñete de cólera y prepárate para una catástrofe con todo tu furor” (52) y, poco antes de matar a sus hijos: “Ira, por donde tú me llevas, yo te sigo” (953) Atreo, por su parte, declara: “La turbación y el aturdimiento sacuden mi pecho y lo revuelven por completo. Soy arrastrado y no sé a dónde, pero soy arrastrado” (260-262). Ambos enmarcan sus tenebrosas acciones en los sentimientos de la ira y el furor. La diferencia con Hércules es

---

<sup>101</sup> En su diálogo, *Sobre la ira*, Séneca expone el furor como uno de los sentimientos que rodea a la ira: “¡Qué gran cosa es rehuir el mayor mal, la ira, y con ella la rabia, la saña, la crueldad, el furor, y otros secuaces de este sentimiento!” (175).

que Medea y Atreo se sirven del furor para movilizar la acción dramática, el furor es la base de la energía que los caracteriza como figuras dramáticas, mientras que la furia de Hércules es una furia impuesta externamente. Juno, en el primer acto, invoca a las Furias “Para que el Alcida pueda ser arrastrado, sin ser dueño de su mente, conmovido por enorme locura, tenéis vosotras que enloquecer primero” (107-109). Esas Furias, entonces, desatarán el furor en el héroe, que Juno caracteriza de forma similar a como lo hace Atreo en el pasaje anterior, como un sentimiento que arrastra a lugares desconocidos. De esta forma, mientras proclama oraciones y sacrificios para los dioses, Hércules es poseído por esa furia, enunciándola de la siguiente forma: “Pero ¿qué es esto? Al medio día lo han rodeado las tinieblas, Febo camina con rostro ensombrecido sin que haya nube alguna. ¿Quién hace huir hacia atrás al día y lo empuja hacia su punto de partida? ¿De dónde saca su negruzca cabeza esta noche insólita? ¿De dónde tantas estrellas que llenan el cielo en pleno día?” (940-944). Las tinieblas imaginarias que consumen a Hércules muestran el rasgo más importante del furor, que es la incapacidad de distinguir o de ver correctamente.

Este modelo dramático es utilizado en *Othello* para demostrar el proceso de aniquilación de los demás y de sí mismo que sufre el héroe, impuesto cruelmente por Iago. La confusión también es el primer síntoma de los efectos de este proceso de engaño. Así, Othello le dice: “By the world, / I think my wife be honest, and think she is not, / I think that thou art just, and think thou art not” (III.3.386-388). La falta de claridad que han dejado en su mente las preguntas y comentarios de Iago ponen a Othello en una encrucijada en la que debe distinguir entre la honestidad de Iago o de Desdemona. Cuando Othello le pide la «prueba ocular» a Iago, y este le dice que ha visto a Cassio limpiarse con el pañuelo de Desdemona, es Iago, a través del engaño, quien decide la respuesta a esa interrogante que Othello se plantea.

El furor de Othello no es dramatizado de la misma forma que el de Hércules, pues este último es atrapado rápidamente en una noche oscura y las consecuencias del furor se desatan instantáneamente, con los asesinatos que comete. En *Othello*, el furor es dilatado, hay un interés por elaborar dramáticamente el padecimiento psicológico del héroe, desde la «escena de tentación» y tomando buena parte de las escenas del cuarto y quinto acto, padecimiento psicológico que extiende la confusión tormentosa de Hércules. En esa

dilatación vemos cómo se desarrolla el furor de Othello a partir de la exposición que él mismo hace de la nueva forma en la que ve las cosas -o, más bien, no ve- y en cómo además cambia su lenguaje dramático, reflejando esa confusión que Iago ha implantado en su mente. El núcleo de este último punto lo encontramos en la primera escena del cuarto acto; luego de que Iago le dice que Cassio le ha confirmado que se acostó con Desdemona, Othello dice: “Handkerchief! confessions! handkerchief! – To confess, and be hanged for his labour! First to be hanged, and then to confess: I tremble at it. Nature would not invest herself in such a shadowing passion without some instruction. It is not words that shakes me thus. Pish! Noses, ears, and lips. Is’t possible? Confess! handkerchief! O devil!” (IV.1.37-43). Luego de estas palabras cae en un trance, que es definido por Iago como un ataque de epilepsia.<sup>102</sup> Lo importante en este discurso dramático es la imposibilidad de articular un lenguaje coherente. Othello, al principio y al final, sólo puede expresar de manera fragmentaria y con palabras aisladas la reacción que tiene sobre la información que le da Iago. La parte del discurso que Othello sí logra articular se concentra sobre todo en la caracterización de su pasión, una sombría pasión que es producida, según él, por la naturaleza, caracterización que sigue la forma en la que el furor se apodera de Hércules, haciéndole ver una noche que se apodera del día.

La confusión, el furor y la ceguera de Othello llegan a uno de sus puntos más álgidos en el siguiente intercambio con Desdemona:

DESDEMONA: Upon my knees, what doth your speech import? / I understand a fury  
in your words / But not the words.

OTHELLO: Why, what art thou?

DESDEMONA: Your wife, my lord: your true and loyal wife.

OTHELLO: Come, swear it, damn thyself, / Lest, being like one of heaven, the devils  
themselves / Should fear to seize thee: therefore be double-damned, / Swear thou art  
honest!

---

<sup>102</sup> “My lord is fallen into an epilepsy” (IV.1.50), dice Iago a Cassio cuando este entra en escena. Luego de que Hércules haya cometido sus asesinatos, Anfitrión dice: “¿Qué es esto? ¿Se extravían mis ojos, el sufrimiento me embota la vista o estoy viendo temblar las manos de Hércules? Sus ojos caen en el sueño y su cuello extenuado se desploma dejando caer la cabeza” (1042-1045). Podríamos pensar, a partir de lo que Anfitrión dice que está viendo, que Hércules entra en un trance como el de Othello. La epilepsia es otro de los rasgos que componen la imagen del héroe, y en el renacimiento esta faceta de Hércules es conocida como *Herculeus morbus* (Miola, *Shakespeare* 131).

DESDEMONA: Heaven doth truly know it.

OTHELLO: Heaven truly knows that thou art false as hell (IV.2.30-40)

Desdemona hace notar el mismo rasgo que analizamos antes, la incidencia del furor en la incapacidad de articular lógicamente el discurso, de poder comunicar adecuadamente. Junto con eso, Othello la caracteriza como falsa y la asocia al diablo y al infierno. Desdemona se articula como una figura dramática casi celestial, y Othello no es capaz de ver esos rasgos, sino que termina por ver en ella a “that cunning whore of Venice” (IV.2.91), como la llama. Iago ha transformado a Othello en un hombre enfermo, tanto psíquica como físicamente (Heilman 86). Esta transformación que induce Iago se tematiza en las inversiones que Othello proyecta sobre la realidad, lo que Heilman describe de la siguiente manera: “Manipulating appearances is really a way of inducing blindness. Yet when Othello is being conspicuously deceived by the seeming, he is under the illusion that he is seeing particularly well, for Iago has tutored his vision” (58). La realidad es inaccesible para Othello, ya que Iago la ha transformado, lo que se traduce en un discurso dramático articulado constantemente sobre enunciados falsos.<sup>103</sup>

Si Othello ve a Desdemona como una puta a causa de Iago, Hércules ve a sus hijos como los hijos de Lico y a Mégara como Juno. Luego de que ha matado a dos de sus hijos, Mégara le dice:

MÉGARA: Basta ya, esposo, te lo ruego, reconoce a Mégara. Este hijo refleja tu semblante y tus rasgos. ¿Ves cómo te tiende las manos?

HÉRCULES: Tengo ante mí a la madrastra. Ahora tú, recibe el castigo que me debes y libera a Júpiter de la opresión de un yugo vergonzoso. Pero antes que la madre, que caiga este pequeño monstruo (1015-1020)

---

<sup>103</sup> La ceguera, tema central en *Lear* (otra tragedia en la que el furor es central) llega a ser entendida por Gloucester como el ver, adquiriendo visión sólo después de que Cornwall le ha sacado ambos ojos. Así, luego de que un anciano le diga que no puede ver el camino, Gloucester le responde: “I have no hay, and therefore want no eyes. / I stumbled when I saw” (IV.1.18-19). Othello inicia seguro en la «escena de la tentación», diciéndole que Desdemona lo vio con sus ojos y que él verá antes de dudar. La ceguera es introducida en *Othello* a partir de la ilusión de que se está viendo más claramente que nunca, “Look to her, Moor, if thou hast eyes to see: / She has deceived her father, and may thee” (I.3.293-294). Así, en ambas obras, el sentido de la vista queda susceptible a ser corrompido por la maldad del mundo.

Así es como la confusión y la ceguera se articulan como los catastróficos efectos del furor, y en ambas obras ello es tematizado a partir de la imposibilidad de reconocer la identidad de sus seres amados.

Otro de los rasgos de la ira es la corporeización de los efectos que tiene sobre la mente de quienes lo padecen. Cuando Iago le da su prueba, que vio a Cassio con el pañuelo, Othello exclama: “O that the slave had forty thousand lives! One is too poor, too weak for my revenge. / Now do I see ’tis true. Look here, Iago, / All my fond love thus do I blow to heaven: ’Tis gone! / Arise, black vengeance, from the hollow hell, / Yield up, O love, thy crown and hearted throne / To tyrannous hate! Swell, bosom, with thy fraught, / For ’tis of aspics’ tongues!” (III.3.445-453). La incitación a la hinchazón del pecho (y el trance en el que cae más adelante) se corresponde con las descripciones realizadas sobre las figuras dramáticas sometidas al furor en la tragedia de Séneca. Por ejemplo, en *Medea*, la nodriza dice sobre su ama: “Su cara se inflama, jadea desde lo más hondo de su pecho, lanza gritos, sus ojos riega con desbordante llanto, se muestra radiante de alegría: presenta síntomas de todas las emociones” (387-389). Tanto en *Hércules loco* como en *Edipo* encontramos descripciones similares. En la primera, luego de que Hércules haya cometido los asesinatos, Anfitrión dice: “¿Qué es esta súbita desgracia? ¿Adónde, hijo mío, vuelves tu fogosa mirada de acá para allá y con los ojos turbios ves un cielo imaginario?” (952-954). En la segunda, un mensajero relata el momento en el que Edipo ejerce su castigo sobre sus ojos, y antes de que lo haga, comenta que: “le arden amenazadoras las mejillas con un fuego terrible y los ojos apenas se mantienen en su sitio” (958-959). La descripción física del furor se encuentra también en su diálogo *Sobre la ira*. Este diálogo parece haber sido bastante leído en el periodo, siendo traducido por el dramaturgo Thomas Lodge (Bate 228). En él, Séneca formula la siguiente descripción sobre el aspecto que la ira toma en las personas:

arden y centellean sus ojos, un intenso rubor se extiende por todo su rostro cuando les sube hirviente la sangre desde lo hondo de las entrañas, sus labios se mueven, sus dientes se aprietan, se erizan y levantan sus cabellos, su respiración forzada y jadeante, el chasquido de sus articulaciones al retorcerse, los gemidos y los bramidos, y un habla entrecortada de palabras incomprensibles, y las manos golpeadas una con otra con frecuencia excesiva, el pataleo de sus pies sobre el suelo, el cuerpo todo agitado,



que exhala las arrogantes amenazas de la ira, la expresión relente a la vista y horrenda de los que se descomponen y se hinchan (128)

Como podemos ver, en Séneca existe un interés particular por la forma en la que el cuerpo es sometido a la violencia de la ira, interés que no solo expone en la descripción de aquellos que son poseídos por ella, sino que también es posible encontrarla en la descripción de la mutilación de los cuerpos de las víctimas del furor. Así es como Hércules mata a uno de sus hijos en escena y como Anfitrión relata el resto de los asesinatos, el lanzamiento de uno de sus hijos por el aire, dejando sus sesos esparcidos por el suelo, la muerte del último causada por el miedo al ver a su padre y, finalmente, la mutilación y decapitación de Mégara (descripciones que también encontramos, por ejemplo, en *Tiestes* y *Las troyanas*).<sup>104</sup> En Shakespeare no encontramos la misma intensidad en la representación o descripción de la violencia, lo que se relaciona con el estilo barroco que Boyle le atribuye a Séneca y que es retomado con más cautela en la dramaturgia renacentista. Lo que no significa, de todas formas, que la violencia no sea una presencia constante en estas nuevas manifestaciones dramáticas. El furor que lleva a Hércules a asesinar bestialmente a su esposa e hijos es el que también lleva Othello a proclamar: “I will chop her into messes! Cuckold me!” (IV.1.197). En Cinthio, el Moro dice: “I’ll drag the soul from her body, for I couldn’t think myself a man if I didn’t rid the world of such a wicked creature” (392). Othello utiliza un lenguaje que se asocia más a la representación de la violencia en Séneca que en Cinthio, lo que lo lleva a golpearla públicamente y luego a ahogarla en su cama, donde el cuerpo de Desdemona es expuesto públicamente a lo largo de toda la escena final.

---

<sup>104</sup> Un mensajero en *Las troyanas*, relata a Hécuba y Andrómaca que Astianacte fue asesinado, siendo lanzado por los muros de Troya. Cuando Andrómaca le pregunta cómo recuperarán su cuerpo, el mensajero le dice: “¿Y qué miembros va a haber dejado aquel precipicio? Huesos desgajados y machacados por el golpe de la caída. Los rasgos de aquel insigne cuerpo y el rostro de aquellas nobles facciones de su padre, los ha confundido el fuerte choque en el abismo. El cuello se le ha descoyuntado al golpear contra las piedras, la cabeza se le ha partido quedándole los sesos completamente machacados... Lo que allí yace es un cuerpo sin forma” (1111-1117). En *Tiestes*, la descripción que el mensajero hace sobre el asesinato de los hijos de Tiestes, llevado a cabo por Atreo es bastante larga, pero se concentra en la manipulación de Atreo de los cuerpos: “Las entrañas, arrancadas de unos pechos aún con vida, se estremecen; las venas están vivas y el corazón aún salta de espanto. Pero él manipula las fibras y escudriña los hados y observa las venas aún calientes de las vísceras. Una vez que las víctimas le parecieron de su agrado, queda ya libre y sin preocupaciones para el festín del hermano: él mismo va cortando el cuerpo, dividiéndolo en pedazos. Amputa hasta el tronco los brazos, que se abren, y las ligazones de los antebrazos, desuella sin inmutarse los miembros y rompe los huesos...” (755-763).

El furor termina por devolverse hacia la figura dramática que lo padece. Hércules despierta y ve los cadáveres de su esposa e hijos, cuando se entera de que ha sido él, enuncia: “Resuene el estrellado firmamento y lancen llamas este polo y el otro. Arrastren mi cuerpo a ellos amarrado los peñascos del Caspio y el ave devoradora... ¿Por qué están vacías las rocas de Prometeo? Que se prepare la abrupta ladera del Cáucaso desnuda de selvas, que en sus inmensas cimas da paso a las aves de rapiña” (1205-1209). De manera similar, por ejemplo, Edipo enuncia un discurso de auto-aniquilación luego de enterarse de quién es su esposa: “Ábrete tierra y tú, que dominas las tinieblas, arrastra a los abismos del Tártaro al que ha hecho volver atrás el curso de las generaciones y de la familia. Amontonad, ciudadanos, las piedras sobre esta infame cabeza, sacrificadme a flechazos” (878-870). Ambos discursos suponen la proyección de las catastróficas pasiones de las figuras dramáticas con las fuerzas de la naturaleza. Este es el tipo de discurso que Clemen categoriza como «discurso emocional», en el que, a partir de la articulación retórica, se muestran las pasiones y el estado psicológico de los personajes (*English Tragedy* 47). Pfister, por su parte, plantea que este tipo de discursos utilizan la estrategia del *pathos*, haciendo uso de estilos exagerados con metáforas y otros recursos retóricos para comunicar grandes pasiones (156). En la recepción de la dramaturgia de Séneca uno de los elementos fundamentales es la recepción de este tipo de lenguaje dramático en el que las pasiones de los individuos arrasados por el furor son anexadas a las fuerzas de la naturaleza y del cosmos. Así, siguiendo a Boyle, el furor de las tragedias de Séneca, presente especialmente en la figura de Hércules, es conocido especialmente por su habilidad de dramatizar emociones violentas (“Seneca” 398).

La recepción de la dramatización de esas emociones violentas, emociones producidas luego de que las figuras dramáticas han descubierto ominosas verdades o han caído en la cuenta de acciones que cometieron ciegamente, es apreciable sobre todo hacia el final de *Othello*, quien luego de asesinar a Desdemona utiliza el mismo tipo de discurso: “My wife, my wife! what wife? I have no wife. / O insupportable, O heavy hour! / Methinks it should be now a huge eclipse / Of sun and moon, and that th’affrighted globe / Should yawn at alteration” (V.2.96-100). Othello parece tomar cierta distancia de sus actos y, al darse cuenta del horror de ellos, el sentimiento de contradicción y confusión es expuesto a partir de la imagen del eclipse. Los movimientos y fenómenos del cosmos son un recurso para explicar el nivel catastrófico de las pasiones de la figura. Finalmente, luego de que Emilia haya

descubierto y enunciado la verdad sobre Iago, Othello exclama: “O cursed, cursed slave! / Whip me, ye devils, / From the possession of this heavenly sight! / Blow me about in winds, roast me in sulphur, / Wash me in steep-down gulfs of liquid fire! / O Desdemon! dead, Desdemon. Dead! O, O!” (V.2.274-279). La anagnórisis en los personajes de Séneca pasa por la invocación de un castigo -a partir de la pronunciación de discursos emocionales o discursos que utilicen el *pathos* como estrategia- que tenga dimensiones apocalípticas. El deseo de Othello por ser consumido por azufre<sup>105</sup> y bañado en fuego líquido es el reconocimiento de los efectos que el furor ha tenido sobre el mundo externo -a partir del asesinato cometido-, pero también es el furor ahora proyectándose sobre sí mismo.

### 2.3 Pérdida de la identidad

En *King Lear*, luego de las ingeniosas observaciones que el Fool le hace a Lear sobre la pérdida de su rol como rey y que Goneril le reproche el desorden que sus caballeros tienen en su castillo, Lear dice: “Does any here know me? This is not Lear. / Does Lear walk thus, speak thus? Where are his eyes? / Either his notions weakens, his discernings / Are lethargied -ha, waking? ’Tis not so. / Who is it that can tell me who I am?” (I.4.208-212). Con estas preguntas Lear muestra retóricamente una de las consecuencias más radicales del furor, que es la pérdida de la identidad. En su diálogo *Sobre la ira*, Séneca define ese sentimiento como

el más abominable y violento de todos. Pues en los demás hay algo de calma y placidez, éste está totalmente lanzado y en plena acometida, rabiando del bien poco humano deseo de dolor, de armas, de sangre y de suplicios, despreocupado de sí mismo mientras haga daño a otro, arrojándose incluso sobre las propias lanzas y ávido de una venganza que va a arrastrar consigo al vengador. (127)

Encontramos en las reflexiones filosóficas de Séneca la idea de que la ira hace que el individuo se abandone a sí mismo, se abandona a partir de la idea de la pérdida de control sobre las pasiones; el individuo, en vez de controlar sus acciones, se deja «arrastrar» (término que también utiliza Atreo, como fue expuesto más arriba) por un elemento externo a él. De

---

<sup>105</sup> Lear ocupa el azufre de una forma similar en su discurso emocional en medio de la tormenta: “You sulph’rous and thought-executing fires, / Vaunt-couriers of oak-cleaving thunderbolts, / Singe my white head” (III.2.4-6).

esta forma, el furor y la ira suponen el fin del estilo autárquico de la individualidad. Las palabras de Lear muestran que este punto también es parte de la recepción de la dramaturgia de Séneca. De acuerdo con McAlindon, en las tragedias de Shakespeare el vínculo del héroe con el mundo y las demás personas se quiebra de forma violenta, pero por sobre todo se quiebra el vínculo consigo mismo, a partir de una traición externa o que él mismo se impone, lo que a veces termina convirtiéndolo en la antítesis de lo que era en un principio (2). Esta descripción resume especialmente lo que está en juego en *Othello* y lo que sucede con su héroe.

Hemos visto las similitudes estructurales entre *Othello* y *Hércules loco* en términos de la presentación inicial de un héroe que se enfrenta y derrota a un enemigo que amenaza la estabilidad de la comunidad, a propósito de los argumentos de Miola (*Shakespeare* 125-126), quien también propone que producto del furor, Hércules se convierte en Lico y Othello en turco (*Shakespeare* 126). Siguiendo esta idea, planteamos que además Shakespeare complejiza el argumento de la tragedia -rasgo que solemos encontrar en el proceso de recepción de la tragedia clásica en la tragedia renacentista inglesa- al presentar las situaciones de Brabantio y Cassio, las que enfatizan más que la barbarización, la pérdida del rol.

Brabantio cumple el rol de padre. Incluso cuando se dirigen al consejo, del cuál él es parte, lo hace como padre de Desdemona, sin intervenir en los asuntos políticos.<sup>106</sup> Cuando comprende que la ha perdido por un “foul thief” (I.2.62) al revisar su casa y ver que no estaba, Brabantio dice: “- O unhappy girl! - / With the Moor, say’st thou? - Who would be a father? - / How didst thou know ’twas she? - O, she deceives me / Past thought!” (I.1.161-164). La pérdida de Desdemona hace que Brabantio se cuestione su rol como padre y que esto, incluso, lo lleve a la muerte como informa Gratiano luego de ver el cuerpo asesinado de Desdemona.<sup>107</sup>

Cassio representa con mayor exactitud la situación de Othello. Desde la interpretación de Miola: “Shakespeare displays Iago's power of invention proleptically in the incident of

---

<sup>106</sup> Luego de que Othello se ha ganado a Desdemona a partir de su discurso de defensa -y del discurso de defensa de Desdemona-, Brabantio se desliga de los asuntos que siguen: “But words are words: I never yet did hear / That the bruised heart was pierced through the ear. / I humbly beseech you, proceed to th’affairs of state” (I.3.219-221).

<sup>107</sup> “Poor Desdemon, I am glad thy father’s dead; / Thy match was mortal to him, and pure grief / Shore his old thread in twain” (V.1.202-204).

Michael Cassio's drunkenness, an ominous and quasi-comic preview of Othello's great *furor*" (*Shakespeare* 128). Definitivamente la tercera escena del segundo acto es un ensayo de lo que Iago hará en la tercera escena del tercer acto. Las canciones que Iago canta y la forma en la que inducen a Cassio a beber prefiguran las preguntas de aparente inocencia que este irá plantando en Othello. Lo que nos interesa es más bien la forma en la que Cassio percibe las consecuencias de su emborrachamiento y posterior pelea con Montano, que es su destitución como lugarteniente: "Reputation, reputation, reputation! O, I have lost my reputation, I have lost the immortal part of myself -and what remains is bestial. My reputation, Iago, my reputation!" (II.3.258-261). La pérdida de la reputación es formulada por Cassio como la pérdida de la identidad y el lugar en el mundo.

La gracia de los engaños de Iago es que se hacen ver como si surgieran de la misma persona que ha sido engañada. Así es como Cassio ha perdido, por culpa de sí mismo, su reputación. Esto continúa en la «escena de tentación», donde Iago, luego de hacerle pensar que Desdemona lo engaña, también genera que Othello abandone declaradamente el rol que se ha venido presentando hasta el momento, relacionado con su heroicidad,

I had been happy if the general camp, / Pioneers and all, had tasted her sweet body, /  
So I had nothing known. O now for ever / Farewell the tranquil mind, farewell  
content! / Farewell the plumed troops and the big wars / That makes ambition virtue!  
O farewell, / Farewell the neighing steed and the shrill trump, / The spirit-stirring  
drum, th'ear-piercing fife, / The royal banner, and all quality, / Pride, pomp and  
circumstance of glorious war! / And, O you mortal engines whose rude throats /  
Th'immortal Jove's dread clamours counterfeit, / Farewell: Othello's occupation's  
gone. (III.3.348-360)

Los celos y el furor son los que provocan este discurso de despedida que Othello se hace a sí mismo. Lo que Othello despide es la virtud y la dignidad que le otorga la ocupación de la guerra, la virtud que le hizo declarar en el primer acto ser poseedor de un alma perfecta. Así es como el furor arrastra al personaje fuera de sí.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Es difícil hablar de la presencia de este sentimiento de furor en Hamlet, personaje que más bien se encuentra consumido por el descontento y la melancolía. A pesar de que no sea el mismo sentimiento, el proceso de abandono de la identidad se produce de la misma forma que en Othello. Luego de que su padre que lo recuerde (esto es, que lo vengue), Hamlet dice: "Remember thee? / Ay, thou poor ghost, while memory holds a seat / In

El recurso de caracterización externa también es utilizado en este punto. Luego de que Othello trata a Desdemona de demonio y la golpea públicamente, Lodovico dice a Iago:

LODOVICO: Is this the noble Moor whom our full senate / Call in all sufficient? This the nature / Whom passion could not shake? whose solid virtue / The shot of accident nor dart of chance / Could neither graze nor pierce?

IAGO: He is much changed.

LODOVICO: Are his wits safe? Is he not light of brain? (IV.1.264-269)

Tal como hizo Othello al despedir su ocupación, Lodovico repara en la pérdida o desaparición de la virtud con la que se solía ver a la figura públicamente. Además, la intervención de Iago y las dos preguntas que formula Lodovico pueden ser entendidas como un recurso de ironía dramática, pues es Iago quien ha introducido esos cambios en Othello y quien ha puesto en peligro su juicio. A partir de las declaraciones de Othello y de la caracterización externa realizada por Lodovico según lo que ve en su comportamiento, se configura un cambio de rol en el desarrollo de la acción dramática que consiste justamente en el abandono de ese primer rol.

Esta forma de escisión dramática en la figura de Othello se consuma luego del asesinato de Desdemona:

LODOVICO: Where is this rash and most unfortunate man?

OTHELLO: That's he that was Othello? Here I am. (V.2.280-281)

Medea se regocija con la muerte de Creonte y Creúsa, antes de asesinar a sus hijos: “Ahora soy Medea: mis dotes naturales han ido creciendo con los males” (910) y Atreo celebra el festín realizado: “Alabo mis manos, ahora he alcanzado la verdadera palma” (1096). Ambas intervenciones, sobre todo la de Medea, exhiben las consecuencias catastróficas del furor como aquellas que terminan de erigir la construcción del *self* en el desarrollo de la acción

---

this distracted globe. Remember thee? / Yea, from the table of my memory / I'll wipe away all trivial fond records, / All saws of books, all forms, all pressures past, / That youth and observation copied there, / And thy commandment all alone shall live / Within the book and volume of my brain / Unmixed with baser matter” (I.5.95-104). Si Othello declara el fin de su actividad guerrera, Hamlet declara el fin de su actividad como estudiante, convirtiéndose en un vengador. La venganza también es vista por Séneca como una pasión destructora.

dramática.<sup>109</sup> Othello, por su parte, muestra un proceso inverso, en el que al principio existe una individualidad definida que termina por ser arrasada por el furor, produciéndose una escisión entre el primer rol, el rol de Othello como héroe, y el rol actual, que se define por la indeterminación y la ausencia de una subjetividad.

Esta indeterminación y escisión también la vemos en Hércules. Cuando despierta del sueño que le inducen las furias luego de haber asesinado a su esposa e hijos, dice no saber dónde está, pregunta por su padre y esposa y nota que sus armas e indumentaria no están con él.<sup>110</sup> La escisión -y la ironía dramática- la hallamos cuando Hércules busca un culpable para lo que ve: “¿Quién estando yo vivo ha podido quitarme las armas? ¿Quién me ha robado tan terribles despojos y no ha sentido miedo de Hércules aunque fuese dormido? Me gustaría ver a mi vencedor, me gustaría.” (1150-1156). La piel de león, la clava, el arco y la flecha son los objetos que, junto con sus trabajos, definen la identidad heroica de Hércules, el héroe desarmado configura simbólicamente la pérdida de la heroicidad: “Vencedor del Alcida, ¿te ocultas? Adelante (...) Aquí me tienes desnudo, incluso puede que me ataques con mis propias armas, desarmado como estoy” (1169-1173). Hércules es incapaz de reconocerse y hace la guerra hacia sí mismo.<sup>111</sup> Cuando comprende que su adversario es en realidad él mismo, encontramos la misma actitud que en Othello: “Para retener más tiempo mi alma en este mundo o para retrasarme no hay motivo alguno: todos mis bienes los tengo ya perdidos: la razón, las armas, la reputación, la esposa, los hijos, las manos... hasta la locura. Nadie podría poner remedio a la suciedad de mi espíritu: con la muerte hay que curar el crimen” (1259-1262).<sup>112</sup> Hércules declara la pérdida de la identidad que determina su rol, y lo hace a partir del reconocimiento de que todas las cosas que lo hacían Hércules se han ido. Así, recordemos el “Farewell: Othello’s occupation’s gone” (III.3.360), o las palabras de Cassio:

---

<sup>109</sup> Ver nota 39.

<sup>110</sup> “¿Qué lugar es éste, qué región, qué zona del mundo? ¿Dónde estoy? ¿Bajo el punto por donde nace el sol o bajo el eje de la osa glacial? (...) Dónde estás, padre? ¿Dónde aquella esposa llena de vida son su grey de hijos? ¿Por qué falta en mi costado izquierdo la piel de león? ¿A dónde ha ido a parar esa protección mía y a la vez lecho mullido para el sueño de Hércules? ¿Dónde están las flechas? ¿Dónde el arco?” (1138-1153).

<sup>111</sup> Juno, en el prólogo: “¿Buscas a alguien comparable al Alcida? Nadie hay más que él mismo: haga, pues, consigo mismo la guerra” (84-85).

<sup>112</sup> Othello: “Be not afraid, though you do see me weaponed: / Here is my journey’s end, here is my butt / And very sea-mark of my utmost sail” (V.2.264-266). Othello declara tener armas, a diferencia de Hércules, pero no las relaciona con su capacidad de usarlas contra alguien más, sino contra sí mismo.

“O, I have lost my reputation” (II.3.258-259) y la exclamación de Othello: “My wife, my wife! what wife? I have no wife” (V.2.96).<sup>113</sup>

Lo que diferencia a ambas obras es la decisión final de las figuras dramáticas. Hércules decide hacer caso a su padre y emprender un nuevo trabajo, el de vivir;<sup>114</sup> mientras que en Othello la pérdida de la identidad termina siendo la destrucción total, la aniquilación de la figura dramática. Othello estiliza su suicidio comparándolo con el asesinato que él mismo, o más bien, con quien solía ser, ejerció sobre sus enemigos, que ahora parecen haber tomado la forma de ese nuevo rol vaciado: “Set you down this, / And say besides that in Aleppo once, / Where a malignant and a turbaned Turk / Beat a Venetian and traduced the state, / I took by th’throat the circumcised dog / And smote him -thus!” (V.2.334-354).

### 3. Iago

Uno de los rasgos más desconcertantes de *Othello* es el lugar que tienen sus figuras dramáticas principales en el desarrollo de la acción. El rol del «villano» lo encontramos desde *The Spanish Tragedy* con la figura de Lorenzo, quien cumple un rol similar al de Iago al engañar a otros personajes para ejercer el mal. Si bien su participación en la movilización de la acción es importante, no es protagónica, al igual que, por ejemplo, más adelante veremos en obras de Shakespeare como *Titus Andronicus* con la figura de Aaron o en *King Lear* con Edmund. Por otro lado tenemos tragedias como *The Jew of Malta* o *Richard III* en las que el

---

<sup>113</sup> Como con la figura de Hamlet, en *Richard III* también podemos encontrar aspectos similares tanto a la figura de Othello como a la figura de Iago (aunque indudablemente más a Iago que a Othello). Aunque en definitiva se asemeja mucho más al villano, como veremos en el siguiente apartado, la desastrosa relación consigo mismo que arrastra hacia el final de la obra, y producto de la visita de los fantasmas de todos aquellos a quienes asesinó, se asemeja al proceso de Othello y se aleja de lo que vimos en Atreo y Medea (referentes muy claros en la construcción de su figura dramática). Así, dice: “Richard loves Richard; that is, I am I. / Is there a murderer here? No. Yes, I am. / Then fly! What, form myself? Great reason. Why? / Lest I revenge. Myself upon myself? / O no, alas, I rather hate myself / For hateful deeds committed by myself” (V.5.137-144).

<sup>114</sup> “Ríndete, valentía, sométete a la autoridad de un padre. Únase a los trabajos de Hércules este nuevo trabajo: vivamos” (1315-1316). El final redentor de Hércules parece ser retomado en el imprevisto arrepentimiento de Próspero al inicio del quinto acto de *The Tempest*: “Though with their high wrongs I am struck to th’quick, / Yet with my nobler reason ’gainst my fury / Do I take part. The rarer action is / In virtue than in vengeance. They being penitent, / The sole drift of my purpose doth extend / Not a frown further. Go release them, Ariel. / My charms I’ll break, their senses I’ll restore, / And they shall be themselves” (V.1.25-32). Al abjurar de su magia, Próspero actualiza el significado del Hércules desarmado. Lo más importante, de todas formas, es lo que significa el arrepentimiento de ambas figuras en relación con el desenlace de la acción dramática y la resolución del conflicto, opuesta a la forma en la que se presenta en *Othello*.



personaje protagónico es el villano o, más bien, héroe-villano. En la mayoría de las obras hay un modelo dramático de figuras menores o secundarias y otro modelo de figuras protagónicas asociadas al ejercicio del mal. En *Othello*, en cambio, la distribución de fuerzas se da de una forma inigualable, pues Iago no es Lorenzo, sino que parece estar más cerca de Barabas o Richard III, a pesar de que el héroe de la tragedia sea muy claramente Othello.

En un análisis cuantitativo, Pechter comenta que Iago tiene casi un tercio más de las líneas de Othello y que solo Hamlet y Richard III tienen más líneas que él en toda la dramaturgia shakespeariana (24-25). Si bien este dato por sí solo no lo dice todo, cuando lo ponemos en relación con el tipo de agencia que tiene esta figura en *Othello*, y además con el desarrollo de la relación entre discurso y poder como uno de sus temas centrales (esto es, quien tiene y maneja el discurso tiene el poder), comprendemos que Shakespeare está haciendo algo nuevo, algo desconcertantemente nuevo en esta obra, que sería tener un héroe, protagonista de la tragedia, pero también un villano que asume el despliegue de un héroe-villano (como Richard III, como Barabas, como Atreo o como Medea) en una misma tragedia.

El Alférez de Cinthio es descrito con más detalle que el Moro, a quien simplemente describe como «valiente», y se relaciona de forma más directa con Iago (en términos de la identidad de la figura dramática). La descripción que Cinthio hace para introducirlo es la siguiente:

The Moor had in his company an Ensign of handsome presence but the most scoundrelly nature in the world. He was in high favour with the Moor, who had no suspicion of his wickedness; for although he had the basest of minds, he so cloaked the vileness hidden in his heart with high sounding and noble words, and his manner, that he showed himself in the likeness of a Hector or an Achilles. (280-281)

Si bien la descripción física queda fuera de *Othello*,<sup>115</sup> lo importante es la descripción de la naturaleza del Alférez, caracterizado de malvado y como alguien que se hace pasar por

---

<sup>115</sup> Quizás lo único que nos daría una imagen del físico de Iago es: “If Cassio do remain / He hath a daily beauty in his life / That makes me ugly” (V.1.18-19). Dándonos a entender que Iago parece ser más feo que bello (recuérdese la larga presentación de Richard Gloucester al inicio del primer acto de *Richard III*, en el que describe su horripilante físico que hace que hasta los perros le ladren cuando él se detiene a verlos), pero es probable que Iago esté usando *daily beauty* de manera metafórica.

persona noble. Esta es la base de Iago como figura dramática. El Alférez se enamora de Desdemona, y cuando se da cuenta de que no podrá tenerla, decide destruir al Moro, para que nadie pueda disfrutarla. Piensa entonces en formas de destruirla y llega a la idea de acusarla de adulterio con el Cabo. El plan es el mismo en Iago, pero lo hace más bien por venganza en contra de Othello, quien, según él, se ha acostado con Emilia. La forma en la que el Alférez y Iago llevan a cabo su plan es bastante similar, pero al mismo tiempo radicalmente diferente. El Alférez espera el momento indicado y lo encuentra una vez que Desdemona comienza a pedirle al Moro que reincorpore al Cabo luego de una pelea,<sup>116</sup> lo que hace que este se exaspere y se lo comente al Alférez. Ahí es donde comienza a implantar la idea. Shakespeare cambia radicalmente esta secuencia, y el cambio se encuentra en función de la agencia que Iago tiene sobre lo que pasa. Iago no se queda esperando el momento indicado, sino que hace que Cassio entre en una pelea luego de emborracharlo, y luego de que Othello lo ha destituido, él mismo le recomienda que vaya donde Desdemona para pedirle ayuda. Luego Shakespeare invierte la relación casualidad/agencia con el pañuelo. En Cinthio, el Alférez se lo roba a Desdemona y lo deja en casa del Cabo, quien luego intenta ir a dejarlo a casa del Moro para que él a su vez, vaya a devolverlo y el Moro lo vea tocando la puerta de su casa, incrementando las sospechas ya instaladas por Iago. Esta enrevesada secuencia es simplificada por Shakespeare y, además, le agrega el elemento de la casualidad. Desdemona deja caer su pañuelo y Emilia se lo da a Iago, quien luego le dice a Othello haberlo visto en manos de Cassio, la prueba ocular que desata su furor. En los asesinatos también Shakespeare trabaja con la agencia de Iago. En Cinthio el Moro le paga al Alférez para que mate al Cabo, cosa que este intenta hacer. Junto con eso, ambos planean la forma en la que darán muerte a Desdemona. El Alférez da la idea de que le rompan el cuello y luego hagan caer el techo de la habitación sobre ella, para dar la impresión de una muerte accidental. Quien lleva a cabo el asesinato no es el Moro, sino el Alférez, quien la golpea con sacos de arena y luego le rompe el cuello. Este último cambio nos muestra uno de los aspectos más importantes de *Othello*, que es el efecto que tiene Iago sobre el héroe. La aparente pérdida de agencia de

---

<sup>116</sup>“(…) he set himself to wait until time and place opened a way for him to start his wicked enterprise (…) Not long afterwards the Moor deprived the Corporal of his rank for having drawn his sword and wounded a soldier while on guard-duty. Desdemona was grieved by this and tried many times to reconcile the Moor with him” (382-383).

Iago con respecto al Alférez en realidad muestra el foco que tiene la obra en el discurso como arma de destrucción manejada por Iago.

En la dramatización de la *novella* de Cinthio, Shakespeare convierte a Iago en un villano. Definitivamente lo es en Cinthio, pero hablamos de villano como rol dramático. Spencer plantea que existen tres referentes para la creación de Iago: el «villano maquiavélico», el héroe-villano de la tragedia de Séneca y el Vicio (*Vice*) de las moralidades medievales (131). Los tres son referentes generales para el villano de la dramaturgia renacentista inglesa. El último de ellos, el *Vice*, parece ser la fuente más recurrente para configurar a este tipo de personajes. El teatro medieval es una fuente importante en la formación del drama renacentista inglés, e incluso, de acuerdo con Michael O'Connell, las moralidades o interludios son la tradición dominante en el teatro público (481).<sup>117</sup> O'Connell también comenta que es la tradición que más fue estudiada en el siglo veinte por la crítica, iniciada por Bevington en su libro *From Mankind to Marlowe* (O'Connell 481).

Uno de los estudios que continúan esta línea es *Shakespeare and the Allegory of Evil* de Bernard Spivack. Esta investigación inicia con la interpretación de Iago (quien, para el autor es el más representativo y complejo de los villanos de Shakespeare) como un villano que hace el mal sin motivo o justificación, pues no da un motivo claro para ello, enunciando varios motivos, lo que los reviste de un carácter ambiguo (Spivack 6-7). Esto lleva a Spivack a dividir a los villanos de Shakespeare en dos categorías: villanos ambiguos o híbridos, que serían Aaron, Don John, Richard III y Iago; y villanos inteligibles, que serían Macbeth, Claudius, Angelo, Shylock, Edmund y otros (37-39). Lo que determina a la primera categoría es una ambigüedad en las causas para ejercer el mal, pareciendo, finalmente, como si no hubiera ninguna, mientras que en la segunda los motivos son muy claros (Spivack 39). El rasgo constitutivo de los villanos híbridos (ambigüedad en los motivos, el ejercicio del mal infundado) se relaciona con la naturaleza de estos personajes: el *Vice* de las moralidades medievales (Spivack 57), un tipo de personaje alegórico que intenta poseer el alma humana

---

<sup>117</sup> En el primer capítulo de este informe hemos estudiado cómo el contacto con la tradición humanista es central en la formación del drama renacentista, siendo uno de los espacios de recepción el de los *grammar schools*. O'Connell también busca probar su argumento basándose en lo que Shakespeare pudo haber experimentado en su infancia, en su caso, en la gran probabilidad de que haya asistido a las representaciones del ciclo de Coventry, cercano a Stratford upon Avon, ciclo que termina en 1579 (481).

como fuerza del mal (Spivack 56) y que representa en última instancia el conflicto universal entre Dios y el Diablo (Spivack 73).

Spivack argumenta que las formas de las *morality plays* cambiaron al salir del púlpito, las abstracciones fueron adquiriendo más individualidad y junto con la influencia del teatro clásico y el teatro italiano las moralidades se separan en tragedias y comedias. Sin embargo, el *Vice* resiste el proceso de transformación y, habiéndose convertido en una persona (pues, como mencionamos, en las moralidades son alegorías) solo mediante un nombre y vestimenta, mantiene la estructura de la psicomaquia (Spivack 59).

Lo interesante es que Spivack asocie la idea de que los villanos híbridos o ambiguos son la continuación de la alegoría de las moralidades medievales porque sus motivos para ejercer el mal son ambiguos, en particular los de Iago, idea que, según la investigación de Thompson, corresponde a una tradición interpretativa que inicia con Coleridge,

Many scholars, actors and directors have been inspired by Samuel Taylor Coleridge's argument that Iago's soliloquies reveal 'the motive-hunting of a motionless malignity' (Coleridge, 388). That is to say, that Iago does not appear to have one fixed motive for his actions; rather, he hunts for ones that will appeal to others (like Roderigo and the audience in general). Following Coleridge's general argument, these scholars see Iago as embodying the improvisational qualities that the early modern English audience would have ascribed to the devil and Vice figures from morality plays. (45)

A nuestro juicio, por el contrario, el motivo de Iago es claro: quiere vengarse porque cree que Othello se ha acostado con Emilia, ese es el motivo que enuncia dos veces en distintos soliloquios. Si bien al principio dice a Roderigo que lo odia porque le dio la lugartenencia a Cassio, Iago es un personaje que jamás se muestra como es con otros personajes, incluso con Roderigo, por lo que debemos reconocer sus verdaderas intenciones solo cuando se encuentra solo en escena: "I hate the Moor / And it is thought abroad that 'twixt my sheets / He's done my office. I know not if't be true, / But for mere suspicion in that kind / Will do as if for surety" (I.3.385-389). Y en la escena siguiente,

That Cassio loves her, I do well believe it, / That she loved him, 'tis apt and of great credit. / The Moor, howbeit that I endure him not, / Is of a constant, loving, noble nature, / And I dare think he'll prove to Desdemona / A most dear husband. Now I do love her too, / Not out of absolute lust -though peradventure / I stand accountant for as great a sin- / But partly led to diet my revenge, / For that I do suspect the lusty Moor / Hath leaped into my seat, the thought whereof / Doth like a poisonous mineral gnaw my inwards... / And nothing can or shall content my soul / Till I am evened with him, wife for wife... (II.1.284-297)

En ambos soliloquios Iago muestra no estar seguro del hecho de que Othello se haya acostado con su esposa, pero eso no significa que sus motivos sean ambiguos, solo que está actuando desde la misma situación que él generará en Othello más adelante: una idea que no es comprobada por el marido (a pesar de esa “prueba ocular” que Iago le da a partir del pañuelo). Iago plantea sus motivos muy claramente como una venganza, «esposa por esposa». De todas maneras, la destrucción y el nivel de maldad que Iago aplica en sus planes hace que sea difícil pensar que se trata de una justicia retributiva. Este punto nos lleva a otra serie de personajes, que también buscan vengarse por motivos similares. Recordemos a Medea, quien mata a sus hijos porque Jasón la ha abandonado. Recordemos a Atreo, quien mata, descuartiza, cocina y luego da de comer a Tiestes sus propios hijos porque este le ha arrebatado la esposa y el reino, y ya no está seguro de que sus hijos sean efectivamente suyos.

Esta relación entre los motivos de Atreo y Medea y los de Iago no dice mucho por sí sola y en definitiva no es el centro de nuestro argumento sobre Iago y su relación con la tradición senequiana. La supuesta falta de motivos y ambigüedad (basada a su vez en la tradición interpretativa de Coleridge) es el punto de entrada de Spivack para argumentar que Iago es un personaje que sale de las alegorías medievales del *Vice*. De esta misma forma, el cambio en los motivos de Iago de la historia de Cinthio (su enamoramiento por Desdemona) nos da el pie para argumentar que en esta figura dramática encontramos rasgos comunes a los héroe-villanos de Séneca, específicamente con Atreo, en términos del fingimiento como el rasgo central de la figura y la dramatización, teatralización y espectacularidad del ejercicio del mal, un ejercicio del mal que inicia como venganza, pero que termina en una catástrofe que no es entendible en términos retributivos.

Con esto no queremos decir que Séneca es la única fuente para la construcción de la figura de Iago, sino argumentar más bien que es un personaje de compleja cartografía, en la que se imbrican varias tradiciones que, en su conjunción, engendran algo nuevo (siendo la tradición del *Vice* medieval una de las principales). En el personaje de Iago podemos ver la complejidad del proceso de recepción de distintas tradiciones literarias que encontramos en Shakespeare.

En primer lugar, la ya mencionada tradición medieval; en las propias fuentes primarias es posible comprender la importancia de la alegoría del *Vice* en la formación de los villanos de la tragedia renacentista. Richard III reconoce directamente que es parte de su genealogía: “Thus like the formal Vice, Inquity, / I moralize two meanings in one word” (III.1.82-83). Por otro lado, la tradición de los «villanos maquiavélicos», la cual encontramos en personajes como Lorenzo en *The Spanish Tragedy* o Barabas en *The Jew of Malta* de Marlowe, tradición sobre la cual también se va a construir Iago.<sup>118</sup> Bastante se ha dicho sobre la recepción de los héroe-villanos y los tiranos de Séneca en figuras dramáticas como Richard III y Lady Macbeth, poco en Iago. Por ejemplo, Miola compara a Iago con Juno en términos de la función que esta tiene en *Hércules loco*, pero solo en términos de la estructura dramática (y reconociendo que Iago tiene una presencia mayor que Juno) (*Shakespeare*, 127-128). Miola sigue el argumento que generalmente tomó la crítica en el siglo XX, planteando que la maldad del personaje responde a la influencia de la tradición medieval del *Vice* (*Shakespeare*, 128-129). De acuerdo con él, la presencia de la tradición clásica se encuentra solo en la inversión que Iago hace del diálogo domina-nutrix en la tercera escena del tercer acto, utilizando el discurso de la nodriza o del guardia para aplacar las pasiones de Othello, que él mismo engendró (Miola, *Shakespeare* 128-129). El análisis que Miola hace de la obra gira en torno a la figura de Othello, pero, como se expuso más arriba, en esta obra el foco se divide bastante en héroe y villano, llegando este último a adoptar bastantes rasgos del héroe-villano.

---

<sup>118</sup> Tanto Lorenzo, como Barabas, como Iago se encuentran unidos por la siguiente sentencia: Lorenzo dice a Balthazar: “My lord, for once you shall be ruled by me” (II.1.37); Barabas dice a Abigail: Barabas: “Be ruled by me, for in extremity / We ought to make bar of no policy” (I.2.272-273); y, finalmente, Iago dice a Roderigo: “But, sir, be you ruled by me” (II.1.261).

Hemos venido argumentando que el estudio de la recepción de Séneca en Shakespeare debe hacerse en su contexto, es decir, en relación con el proceso diacrónico de recepción de Séneca en otros autores como Sackville y West, Kyd o Marlowe, pero también dentro de la misma producción de Shakespeare. Si la recepción de Séneca en las figuras de Richard III y Lady Macbeth es tan evidente para la tradición crítica, es posible establecer una relación de Séneca con Iago a través de las relaciones de esta figura con las otras dos.<sup>119</sup> Las similitudes entre las figuras dramáticas la vemos sobre todo en la forma en la que manipulan y se adueñan del desarrollo de la acción dramática, pero también en el tipo de discursos que profieren.

Una de las características centrales que asumen estos personajes es la del fingimiento, en la que muestran ser lo contrario de lo que en realidad son. Así, Richard III define su rol de la siguiente forma: “But then I sigh, and with a piece of scripture / Tell them that God bids us do good for evil; / And thus I clothe my naked villainy / With odd old ends, stol’n forth of Holy Writ, / And seem a saint when most I play the devil” (I.3.332-336). De la misma forma, Iago exclama: “Divinity of hell! / When devils will the blackest sins put on / They do suggest at first with heavenly shows / As I do now” (II.3.346-349). En ambos encontramos el mismo procedimiento dramático, el fingir otro rol, escondiendo el verdadero bajo este, y el uso de las imágenes es también el mismo (a propósito del contraste entre cielo e infierno, santos y diablos), lo que los asociaría en principio más a la tradición medieval. Sin embargo, como vimos en el apartado sobre la configuración del espacio dramático, las referencias al infierno y al mal son cristianas, pero son integradas en una construcción dramática que está relacionada con la recepción de Séneca. Así, con forma distinta, pero con mismo fondo, encontramos este procedimiento en Atreo.

Lady Macbeth, por su parte, al decidir el rol que querrá tomar en el desarrollo de la acción por medio de una auto presentación explícita, dice: “Come, thick night, / And pall thee in the dunnest smoke of hell, / That my keen knife see not the wound it makes, / Nor heaven peep through the blanket of the dark / To cry ‘Hold, hold!’” (I.4.49-53). La misma relación con la noche la vemos en Iago: “I have’t, it is engendered! Hell and night / Must bring this monstrous birth to the world’s light” (I.3.402-403). Esta se relaciona, como ya

---

<sup>119</sup> No nos parece que el hecho de que *Macbeth* sea posterior a *Othello* impida realizar este tipo de análisis.

hemos visto, con la intervención de Medea: “De sus manos haré caer las antorchas y del cielo haré desaparecer la luz” (29).

Iago se compone de la recepción de la tragedia medieval; de la recepción de los villanos maquiavélicos encontrados en la tragedia renacentista inglesa; y de la recepción del héroe-villano de Séneca, el cual ha modelado muy directamente a otros de sus personajes como Richard III y más adelante a Lady Macbeth, los que a su vez se encuentran en relación con Iago. Para mayor focalización en Séneca, realizaremos un análisis textual de Iago como figura dramática y de Atreo y la articulación de su discurso dramático -y en ciertos aspectos, Medea- para proponer una recepción del fingimiento, la teatralización y espectacularidad en el ejercicio del mal.

### 3.1 Fingimiento

El gran foco de *Othello* es el engaño del héroe por parte de Iago y las consecuencias que esto tiene en el universo dramático. Para llevar a cabo este engaño, Iago planea minuciosamente y también se aprovecha de la ocasión para formar esta catastrófica ilusión. En ese sentido, Maurice Charney plantea que los villanos de Shakespeare elaboran una red de maldad en la cual el resto de los personajes debe funcionar (7). Para elaborar esa red de maldad el primer paso es el fingimiento, por eso, de acuerdo con Charney: “Villains are generally subtle and ingenious, excellent roleplayers and actors” (7-8).

En *Othello*, antes de conocer el universo dramático y sus figuras, sabemos que Iago no será quien es en el desarrollo de la acción. Luego de manifestarle su rabia a Roderigo porque Othello hizo lugarteniente a Cassio en vez de a él, le dice,

I follow him to serve my turn upon him. / We cannot all be masters, nor all masters /  
Cannot be truly followed. You shall mark / Many a duteous and knee-crooking knave /  
/ That, doting on his own obsequious bondage, / Wears out his time much like his  
master's ass / For nought but provender, and, when he's old, cashiered / Whip me  
such honest knaves! Others there are / Who, trimmed in forms and visages of duty, /  
Keep yet their hearts attending on themselves / And, throwing but shows of service  
on their lords, / Do well thrive by them, and, when they have lined their coats, / Do



themselves homage: these fellows have some soul / And such a one do I profess myself. For, sir, / It is as sure as you are Roderigo, / Where I the Moor, I would not be Iago. / I following him I follow but myself: / Heaven is my judge, not I for love and duty / But seeming so, for my peculiar end, / For when my outward action doth demonstrate / The native act and figure of my heart / In complete extern, 'tis not long after / But I will wear my heart upon my sleeve / For daws to peck at: I am not what I am (I.1.41.64)

Iago primero habla de aquellos que tienen actitudes llenas de servilismo para con sus amos, que son categorizados por Iago como honestos. En contraste con estos, existen otros que actúan como si pertenecieran a esa categoría, con los que se identifica Iago, cuyo fin último es el provecho que sacan para sí mismos. El fingimiento se basa en parecer lo contrario a lo que es, actuar como si fuera alguien honesto, para engañar (de paso, invirtiendo la famosa sentencia de Dios). La declaración no soy lo que soy es la sentencia base para iniciar una relación entre Iago y la audiencia en la que se establece como código compartido que lo veremos actuando y no siendo mientras se encuentre con otros personajes. Esto en distintos niveles, pues con Roderigo admite su odio por Othello, pero también lo absorbe a su red de ilusión con la idea de que Cassio está enamorado de Desdemona y que deben destruirlo, robándole su dinero y, finalmente, asesinándolo.

El rol que Iago adopta es el de *Honest Iago*, rol que las figuras de la obra, y sobre todo Othello, reconocen y enuncian para referirse y dirigirse a él.<sup>120</sup> El fingimiento que asume Iago al jugar a no ser quien es representa la base del engaño, ya que permite que sus planes corran sin sospecha. En el texto encontramos intervenciones de distintas figuras dramáticas

---

<sup>120</sup> Othello: “So please your grace, my ancient: / A man he is of honesty and trust” (I.3.284-285). “Honest Iago, / My Desdemona must I leave to thee” (I.3.295-296). “Iago is most honest” (II.3.6). “Honest Iago, that look’st dead with grieving, / Speak: who began this? on thy love I charge thee” (II.3.173-174). “I know thou’rt full of love and honesty” (III.3.121). “This honest creature doubtless / Sees and knows more -much more- than he unfolds” (III.3.246-247). “This fellow’s of exceeding honesty / And knows all qualities, with a learned spirit, / Of human dealings” (III.3.262-264). “O brave Iago, honest and just, / That hast such noble sense of thy friend’s wrong!” (V.1.31-32). “Honest Iago / Hath ta’en order for’t” (V.2.71-72). “I say thy husband: dost understand the word? / My friend thy husband, honest, honest Iago” (V.2.149-150).

Cassio: “Good-night, honest Iago” (II.3.330), “I never knew / A Florentine more kind and honest” (III.1.40-41).

Desdemona: “O, that’s an honest fellow” (III.3.5).

Iago también se declara honesto frente a los demás: “As I am an honest man” (II.3.262). “I protest, in the sincerity of love and honest kindness”. (II.3.322-323). E irónicamente en un soliloquio: “And what’s he then that says I play the villain? / When this advice is free I give and honest” (II.3.331-332).

que nos indican las expresiones físicas que apoyan la actuación de Iago. Cuando Othello entra en escena luego de la pelea entre Cassio y Montano, dice: “Honest Iago, that looks’t dead with grieving, / Speak, who began this?” (II.3.173-174). Cuando Emilia le pide a Desdemona que arregle la situación entre Cassio y Othello, dice: “Good madam, do, I warrant it grieves my husband / As if the cause were his” (III.3.3-4). Finalmente, Othello, cuando empieza a sospechar por las preguntas de Iago en la «escena de la tentación», interpreta sus expresiones: “In my whole course of wooing, thou criest ‘Indeed?’ / And didst contract and purse thy brow together / As if thou then hadst shut up in thy brain / Some horrible conceit” (III.3.115-118). Si bien solo la primera nos indica un gesto que adquiere Iago en el momento en el que se está enunciando la intervención, en los tres casos vemos cómo Iago muestra reacciones e impresiones, incluso a nivel físico, sobre engaños que él mismo ha formado (excepto en el último caso, que indica un momento de la historia que no es parte del argumento, y que nos hace pensar que Iago simplemente tenía desde las intenciones que muestra desde el comienzo de la obra). Al establecerse como *Honest Iago*, Othello cae en su red de engaño. Más adelante, en la misma «escena de la tentación», este dice: “And for I know thou’rt full of love and honesty / And weigh’st thy words before thou giv’st them breath, / Therefore these stops of thine fright me more” (III.3.121-123). La actuación es el cimiento del ejercicio del mal.

En *Tiestes*, Atreo también se sirve del fingimiento para estilizarse como figura dramática. Luego de que ha decidido cómo vengarse de su hermano en diálogo y confianza con el guardia, le dice: “En marcha... Pero un rostro turbado suele descubrir muchas cosas; los grandes proyectos, aunque no queramos, nos delatan; que no sepan ellos la importancia del asunto en que están colaborando... tú mantén ocultos nuestros planes” (331-334). Esto nos indica que, como Iago, al estar en escena con aquel a quien busca derribar, adoptará gestos basados en la falsedad, para confundir sus verdaderas intenciones. La oda coral que sigue a este acto muestra que la diferencia de información que poseen las figuras dramáticas también es un elemento que permea *Tiestes*: “Por fin el noble palacio real / la descendencia del antiguo Ínaco, / ha arreglado los odios entre hermanos” (336-338).

El fingimiento se concentra en el tercer acto, en el que Tiestes vuelve a Micenas. Al darle la bienvenida, Atreo le dice: “Es una alegría ver a un hermano. Dame ese abrazo que

tanto ansío. Todas las iras que ha habido, sean cosa pasada. Desde este día hemos de honrar la sangre y los lazos familiares. Condenemos los odios y arrojémoslos de nuestras almas” (508-512). Luego de que Tiestes le confiesa que todo lo que hizo es verdad, llora y se arrodilla ante Atreo, quien lo reconforta: “Aparta esas manos de las rodillas y ven mejor a mis brazos. Y vosotros también, amparo de los ancianos jóvenes, colgaos todos de mi cuello” (523-524). Nuevamente el coro, al final de este acto, muestra ser parte también del engaño de Atreo: “¿Quién lo diría? Aquel fiero y cruel, / que no era capaz de dominarse, aquel terrible Atreo, / cuando ha visto a su hermano, se ha quedado aturdido. / No hay fuerza más potente que el verdadero afecto de familia” (III.546-549). Si Iago actúa como honesto, Atreo actúa como preocupado y afectuoso amante de su familia. El coro, cayendo en su trampa reconoce la crueldad de Atreo, pero para expresar que ha habido un cambio en él.

El fingimiento, tanto en Iago como en Atreo, es la primera arma que utilizan para construir su red del mal. Luego de que se ha asegurado y establecido como convención con la audiencia esa diferencia de información con respecto al resto de las figuras dramáticas, ambos actores se vuelven dramaturgos (de una obra en la que ellos siguen actuando) en el tejido de esa red, que debe ser entendida dramáticamente.

### **3.2 Dramatización, teatralización y espectacularidad**

Como vimos en el análisis de *The Spanish Tragedy*, Séneca otorga un marco de acción de carácter metadramático a la obra. Los recursos metadramáticos son extremadamente importantes en el drama renacentista inglés, y es posible apreciar su utilización mediante distintos procedimientos en muchas obras. De la utilización de estos recursos generalmente se desprende la reflexión que asocia el mundo con un teatro. Esta idea del *Theatrum mundi* la encontramos formulada en la época clásica, siendo la Roma hacia finales de la dinastía Julio-Claudia una época particularmente consciente de aquella (Littlewood 164). Como ya hemos expuesto más arriba, los horrores de Nerón a menudo eran descritos de manera teatral y los historiadores del periodo han dejado registrado su interés por la actuación de roles como Orestes en el teatro (Littlewood 166), siendo llamado por Plinio el Joven *scaenicus imperator* (Boyle, *Tragic Seneca* 115).

En Séneca, a menudo podemos encontrar la idea del *Theatrum mundi* en sus escritos filosóficos, especialmente en *Ad Marciam* (Littlewood 163), pero es en su producción de tragedias donde probablemente encontremos articulada la reflexión en torno a la teatralidad de forma más compleja. Boyle plantea que la tragedia de Séneca es una tragedia que constantemente se concentra en su dimensión metateatral, al exponer constantemente su propia teatralidad mediante la presentación de la acción como espectáculo (*Tragic Seneca* 114). *Medea* y *Tiestes* se construyen en buena parte según estas aseveraciones. Así, en palabras de Christopher Trinacty: “Characters such as Medea and Atreus act as producer, director, and dramaturge in their plays; events, on and off stage, happen in front of spectators, sometimes in settings directly resembling a theater” (34). Ambas figuras dramáticas conciben su venganza en términos dramáticos y teatrales, mediante la formación de un argumento que ellos mismos llevan a cabo a través del exceso y la noción de espectacularidad. Esta noción, como veremos más adelante, la entendemos como la intensificación de la teatralidad desplegada por figuras como Atreo y Medea, sobre todo Atreo, intensificación que radica en el regocijo que experimentan al ver las consecuencias de sus actos (lo que reviste a estas figuras de un carácter sádico), el regocijo en exhibir y apreciar su propio acto teatral.

Medea abre el primer acto invocando a las diosas de la venganza, y luego de eso, exclama: “Parida, ya está parida la venganza: yo la he parido” (26). Podemos entender esto en relación literal con la venganza que ejercerá contra Jasón, asesinar a sus hijos, pero también como un plan que sale directamente del cuerpo y mente de Medea. Esta segunda interpretación se va afianzando con las declaraciones que hace más adelante: “Toda la impiedad que ha visto el Ponto o el Fasis va a verla el istmo. Calamidades atroces, inusitadas, horripilantes, que harán temblar por igual al cielo y a la tierra, se agitan dentro de mi mente” (44-46) o “Mi único sosiego será ver el mundo entero sepultado entre mis escombros: que todo perezca junto conmigo” (426-427). Medea entiende el mundo como un espacio que ella puede alterar, dominar y destruir; busca derramar su furor en él, convirtiéndolo en un paisaje que lo contenga y refleje (a propósito de la idea de «*landscape of the self*» de Segal). De la misma manera, Atreo en *Tiestes* se dice a sí mismo: “Rugiendo debía estar ya el orbe entero con tus armas y los dos mares transportando las escuadras. Ya tenían que resplandecer entre llamas campos y ciudades y centellear por doquier el hierro desenvainado” (180-183). Ambos

personajes utilizan el espacio para referirse al cambio y la alteración que buscan producir en el universo dramático a partir del ejercicio de la venganza.

Existe una cuidadosa planificación en la forma de llevar a cabo esta venganza, las figuras ven la venganza como un plan que se enuncia y desarrolla dramáticamente. La forma de hacerlo es a partir del análisis de Jasón y Tiestes, buscando sus puntos débiles. Cuando Jasón le dice a Medea cuánto ama a sus hijos y que no dejaría que ella se los llevara en el exilio impuesto por Creonte, esta dice en aparte: “¿Así ama a sus hijos? Muy bien, ya está cogido. Se ha visto su punto vulnerable” (549-550). Por su parte, en un diálogo con el guardia, Atreo expone su plan para vengarse de Tiestes,

GUARDIA: Pero ¿con qué engaños lo vamos a arrastrar para que venga a dar con sus pies en nuestros lazos? Él ve enemigos por todas partes.

ATREO: No podría, desde luego, ser cogido, si no quisiera ser cogido. Ahora él está esperando mi poder real. Con esa esperanza será capaz de hacer frente a la amenaza del rayo de Júpiter, con esa esperanza será capaz de arrastrar las amenazas de un embravecido torbellino de agua y de penetrar en el inseguro mar de la Sirte libia. Con esa esperanza, hará lo que él considera como el peor de los males: ver a su hermano.

GUARDIA: ¿Quién le dará garantías de paz? ¿Quién le inspirará una confianza tan grande?

ATREO: Crédula es la esperanza malvada. No obstante, daremos a mis hijos el encargo para que lo transmitan a su tío: que, dejando de vagar desterrado en un lugar extraño, cambie su miseria por el trono y reine en Argos, compartiendo el poder. Y si, en su excesiva dureza, desprecia esos ruegos Tiestes, moverán mis ruegos a sus hijos, que son menos astutos y que están agobiados por el peso de las desgracias y son fáciles de coger. (286-303)

Más adelante, cuando ve a Atreo por primera vez, tal como Medea, exclama en aparte: “Ya está cogida la fiera en la red que se le había preparado. Tanto a él como a la descendencia de ese odioso linaje, colocada al lado de su padre, los estoy viendo” (492-493). Como Medea, Atreo analiza a Tiestes y busca los lugares por donde ir ejerciendo sus propósitos, aquellas cosas -o más bien personas, pues también ve en sus hijos y los de Tiestes el instrumento de su venganza- con las que logrará «cogerlo», como Medea también busca. La utilización de

este verbo (que en la traducción citada es el mismo, «coger», pero en la lengua original Medea dice «*tenere*», Atreo «*capere*» en el primer ejemplo y «*tenere*» en el segundo ejemplo)<sup>121</sup> indica que la venganza no se trata de retribución, sino de atrapar al otro para destruirlo.

En esa forma de atrapar al otro encontramos el aspecto de la teatralización. En Medea es a partir del despliegue de la violencia en el asesinato de sus hijos frente a Jasón y del abandono de su escena del crimen en un carro alado mientras le lanza los cadáveres. Es casi más en el espectáculo que en el asesinato mismo, que Medea y Atreo se regocijan. De esta manera, Atreo imagina su venganza: “Ya pasa ante mis ojos todo el espectáculo de la matanza: por la boca de un padre se hace el entierro de sus hijos” (282-283). Si bien en el original se habla de «*imāgo*» más que de «*spectāculum*», la manera en la que Atreo formula sus intenciones nos muestra la conciencia y, sobre todo, el deseo de teatralizar los crímenes.

La teatralización en la tragedia de Séneca se concentra en el relato del mensajero en el cuarto acto y luego el banquete del quinto. El apelativo de *scaenicus imperator* se transfiere de Nerón a Atreo, ya que, en palabras de Cedric Littlewood: “Art and spectacle are central to Atreus’ revenge” (167). En el cuarto acto el mensajero relata la primera parte de la venganza. Luego de la descripción del ominoso bosque realizada por el mensajero (analizada en el apartado sobre el espacio dramático), este procede a relatar la acción ocurrida en el lugar:

Una vez que hasta ahí hubo penetrado enloquecido Atreo, arrastrando a los hijos de su hermano, se adorna el altar... ¿Quién podrá contarle como es debido? Detrás de la espalda les pone las nobles manos a los muchachos y con una cinta de púrpura les ata la cabeza a los desdichados. No falta el incienso, ni el sagrado jugo de Baco y el cuchillo con que se toca a la víctima con la harina salada (...) Él mismo es el sacerdote, él mismo, entre funestas imprecaciones, entona, con crueldad en su voz, el canto funeral. Se yergue él mismo ante el altar, él mismo palpa a las víctimas destinadas a morir y las prepara y acerca al hierro: a todo atiende él mismo: ninguna parte del sacrificio queda atrás. (683-696)

---

<sup>121</sup> «*ensnare*» y «*enmesh*» en Iago, como veremos más adelante.

El discurso del mensajero describe cómo Atreo planea el crimen como si fuera un sacrificio, en el que él oficia como sacerdote. La elección de un espacio, de objetos en el espacio, de un rol y de una acción a ejecutar nos muestran esta noción de teatralización como el medio de ejecutar la venganza. Para teatralizar el ejercicio del mal, Atreo recurre a la ritualización del asesinato. Después de configurar estos elementos dramáticamente, el horripilante dramaturgo y actor, mata, descuartiza y procede a asar a sus víctimas,<sup>122</sup> alcanzando el punto más repulsivo de su obra dramática. El detalle con el que maneja y manipula los restos descuartizados de sus sobrinos indica el carácter artístico que Atreo ve en sus actos.

En el banquete, Atreo toma el papel de espectador obsceno. Luego de haber adoptado los modos propios del fingimiento, este se sienta a apreciar su obra. Es en este punto en que se concentra la noción de espectacularidad, el paso más allá de la dramatización y la teatralización, es, finalmente, el convertirse en espectador de esa dramatización y teatralización (formando un nivel más de reflexión metadramática) a partir de la enunciación del regocijo que lo engulle al apreciar el acto de deglución por el organizado. Así, Atreo exclama,

Fruto es esto de mi obra; no quiero verlo en la desdicha, sino en el momento de caer en la desdicha... Las estancias abiertas resplandecen con la abundancia de antorchas: él está echado boca arriba sobre la púrpura y el oro, apoyando en la mano izquierda su cabeza pesada por el vino... Eructa... ¡Oh, yo, el más excelso de los dioses y el rey de los reyes! He ido más allá de lo que anhelaba. Está saciado; en amplia boca de plata bebe el vino... No te abstengas de beber: queda aún la sangre de tantas víctimas... el color de un viejo vino la disimulará... con éste, con este tipo de copas hay que clausurar el banquete: que el padre beba esa mezcla de sangre de los suyos...la mía se la hubiera bebido... Miradlo, ya empieza a entonar canciones y a lanzar gritos de fiesta, ya no es muy dueño de su razón. (912-913)

Tiestes se convierte en el nuevo actor principal del espectáculo del horror y la violencia escritos y actuados por Atreo. El regocijo de Atreo se traslada del descuartizamiento de sus

---

<sup>122</sup> “Parte de las vísceras quedan fijas en el asador y van goteando colocadas sobre las brasas a fuego lento; otra parte las agita el agua que hierve en el caldero de bronce incandescente (...) Cruje en las parrillas el hígado y no podría yo decir fácilmente si gimen más los cuerpos o las llamas” (765-772).

sobrinos a la deglución que hace su principal víctima. La espectacularidad se concentra en la revelación y exposición del crimen, en la que Atreo también despliega grotescas manifestaciones: el crimen y la venganza se consuman solo cuando Atreo muestra las cabezas de sus hijos a Tiestes y le dice que el banquete que acaba de comer eran sus cuerpos. De este modo, Atreo necesita a Tiestes no sólo para vengarse, sino también como audiencia y como espectador; audiencia y espectador de un despliegue teatral cuya última motivación es la aniquilación del espacio (Braden, *Renaissance* 61). La venganza, el crimen y el ejercicio del mal son expuestos en Séneca a partir de la dramatización, teatralización y espectacularidad.

La recepción directa de Séneca, pero también mediada por la forma que esa recepción había venido adquiriendo en dramaturgos anteriores a Shakespeare (como los analizados, Kyd y Marlowe), es definitivamente apreciable en la forma en que Iago dramatiza su venganza contra Othello.

Como vimos en los casos de Atreo y Medea, la dramatización de su venganza inicia con la planificación de la misma, basándose en un previo análisis de sus víctimas. El discurso dramático utilizado para referir esta acción es, en terminología de Clemen, el «*Planning-speech*» que deriva en «*Resolution-speech*» (*English Tragedy* 51). Un tipo de discurso cuya función es poner al tanto a la audiencia de la situación dramática y las acciones que se llevarán a cabo, y con este último punto mostrar el proceso mental que lleva a la toma de decisiones (Clemen, *English Tragedy* 51). Este tipo de discurso es la base del lenguaje dramático de Iago, ya que todos sus soliloquios son discursos de planificación y resolución. Al comienzo para dar a conocer a la audiencia que su odio por Othello es causado por la sospecha de su amorío con Emilia, lo que luego avanza en un plan y se convierte en una decisión. Su primer soliloquio, hacia el final del tercer acto, nos muestra esta estructura:

I hate the Moor / And it is thought abroad that 'twixt my sheets / He's done my office.  
I know not if't be true, / But for mere suspicion in that kind / Will do as if for surety.  
He holds me well, / The better shall my purpose work on him. / Cassio's a proper  
man: let me see now, / To get his place, and to plume up my will / In double knavery.  
How? How? Let's see: / After some time to abuse Othello's ear / That he is too  
familiar with his wife. / He hath a person and a smooth dispose / To be suspected,  
framed to make women false. / The Moor is of a free and open nature / That thinks



men honest that but seem to be so, / And will as tenderly be led by th' nose / As asses are. / I have't, it is engendered! Hell and night / Must bring this monstrous birth to the world's light. (I.3.385-403)

Iago expone su causa (causa que él no ha comprobado con certeza, pero *it is the cause*) y luego crea un plan basado en el uso de Cassio para vengarse de Othello. Procede a exponer su análisis de Othello, quien por su naturaleza benigna confía en los hombres que parecen ser honestos (recordemos el rol del *Honest Iago* y el fingimiento), lo que será la base para ejecutar sus planes. Al igual que Medea, quien ha parido su venganza (26), Iago engendra un plan que también dominará todo el espacio.

Hacia el final del segundo acto nos encontramos con otro de los *Planning-speech* más importantes de Iago: "I'll pour this pestilence into his ear: / That she repeals him for her body's lust. / And by now much she strives to do him good / So shall undo her credit with the Moor- / So I will turn her virtue into pitch / And out of her own goodness make the net / That shall enmesh them all" (II.3.351-357). En este discurso vemos cómo Iago vuelve sobre sus planes, los perfecciona y actualiza. Junto con eso, tal como en su primer discurso engendra una noche monstruosa, en esta oportunidad piensa en crear una red que los atrape a todos, tal como Medea y Atreo buscaban coger a Jasón y Tiestes. La idea de crear una red, de coger a otras figuras, se relaciona con la dramatización, ya que supone la creación de un mundo, y con la teatralidad, ya que el resto de las figuras deben moverse en él, comandadas bajo las direcciones de Iago, Medea o Atreo. Esta red que se desarrolla dentro de la obra dramática, pero que termina por convertirse en ella.

En Iago no encontramos la teatralización en la violencia de los asesinatos (o del descabezamiento, descuartizamiento y cocción), el asesinato de Roderigo y Emilia son instantáneos. Esto está relacionado con el complejo tratamiento que Shakespeare da a las dos figuras dramáticas protagónicas en *Othello*. Como hemos dicho, generalmente en una tragedia nos encontramos con una, no con dos figuras protagónicas: un héroe, o un héroe-villano, pero en *Othello*, al ser representadas ambas figuras en el desarrollo de la acción, la concentración inicia con Iago y termina con Othello, siendo la «escena de la tentación» la bisagra entre ambos. Así, al no haber un foco hacia el final de la obra en Iago, sino en Othello, no se expresa la relación que Iago tiene con sus crímenes, ya que incluso, termina siendo

silenciado (“From this time forth I never will speak word” V.2.301). De esta forma, la espectacularidad se trata de manera distinta a la de Atreo. La espectacularidad en Iago se encuentra en la creación misma de la red, en el complejo proceso de engaño. Al decirle a Brabantio que su hija está haciendo el diablo con dos cabezas con el moro, al decirle a Roderigo que ponga dinero en su bolsa, al cantarle canciones a Cassio, al decirle a Othello que se fije en Desdemona, se va regocijando en su capacidad de crear escenarios en los que Othello se desplome a causa del furor.<sup>123</sup> Iago planea pensando en el despliegue de sus acciones, de las que, como Atreo, termina por ser espectador. Así, por ejemplo, antes de emborrachar a Cassio -o hacer que Cassio se emborrache, pues la agencia de los verbos se complica con Iago-, dice: “Now, ’mongst this flock of drunkards / Am I to put our Cassio in some action / That may offend the isle” (II.3.45-57). Iago toma a las otras figuras dramáticas y las convierte en sus propias figuras (recuérdese el vaciamiento del rol de Othello), de la obra que él mismo desarrolla.

Como director de escena, Iago se ocupa particularmente de la teatralización de las figuras que busca utilizar en su obra. Constantemente lo vemos diciendo a sus víctimas -o actores- cómo deben mostrarse, decir las cosas o ver a los demás (recordemos la gestualidad que él mismo se ocupa de mostrar a propósito del fingimiento). En la primera escena, frente a la casa de Brabantio,

RODERIGO: Here is her father’s house, I’ll call aloud.

IAGO: Do, with like timorous accent and dire yell / As when by night and negligence the fire / Is spied in populous cities (I.1.73-76)

Iago busca hacer un gran escándalo para agitar a Brabantio y Roderigo debe servirle en la consecución de esa alteración. Cuando han llegado a Chipre y esperan a Othello, Cassio saluda e interactúa con Desdemona. Aquí Iago se dedica a analizar esta interacción para ver de qué forma puede utilizar al lugarteniente, pero además, declama (en discurso en aparte) como si estuviera dirigiendo sus acciones:

---

<sup>123</sup> Este es el modo que Greenblatt define como la improvisación de poder, la capacidad de analizar la realidad y valores que determinan la realidad del otro y, mediante la adopción de un rol dramático, transformar esa realidad en una ficción que pueda ser manipulada (228).

He takes her by the palm; ay, well said, whisper. With as little web as this I will ensnare as great a fly as Cassio. Ay, smile upon her, do: I will gyve thee in thine own courtesies. You say true, 'tis so indeed. If such tricks as these strip you out of your lieutenantry, it had been better you had not kissed your three fingers so oft, which now again you are most apt to play the sir in. Very good, well kissed, and excellent courtesy: 'tis so indeed! Yet again, your fingers to your lips? would they were clyster-pipes for your sake! (II.1.167-177)

En este discurso se combina el análisis de las víctimas del villano con la teatralización del resto de las figuras dramáticas, pues Iago observa el comportamiento de Cassio, pero también lo dirige. El rol de Iago como director y dramaturgo asociado a la creación de una red de engaño se concentra en la «escena de la tentación», en la que luego de que Othello le dice que no dudará de su esposa a menos que tenga pruebas, Iago afirma: “I speak not yet of proof: / Look to your wife, observe her well with Cassio. / Wear your eyes thus, not jealous nor secure; / I would not have your free and noble nature / Out of self-bounty be abused: look to't” (III.3.199-203).<sup>124</sup> Iago dirige a Othello en la forma en la que tiene que utilizar sus ojos, que debe entenderse tanto literal como figuradamente. Iago busca poseer la vista de Othello: fingiendo sus más sinceros intereses le recomienda estar alerta ante una realidad que Iago artificialmente ha intentado hacer encajar frente a él.

La espectacularidad en Iago no se encuentra en la expresión de regocijo por los asesinatos, sino en la ejecución del engaño. El engaño es la inversión del universo dramático, que se transforma en la creación de un nuevo espacio dominado por él. La crítica ha reconocido el rol de Iago como doctor (Heilman 87), bajo el cual aparenta buenas intenciones de esclarecer y curar cuando en realidad, en palabras de Clemen: “Iago seeks to poison the others with his images; he aims to implant in the minds of his victim a *conceit* which will gradually assume gigantic proportions” (“Othello” 122). Es en esa plaga con la que Iago busca infectar al resto de las figuras dramáticas en la que encontramos la espectacularidad, configurada en diversos niveles y efectos, pero desde el principio de la obra, al decirle a Roderigo fuera de la casa de Brabantio: “Call up her father, / Rouse him, make after him,

---

<sup>124</sup> A Roderigo: “The lieutenant tonight watches on the court of guard. First I must tell thee this: Desdemona is directly in love with him (...) Lay thy finger thus, and let thy soul be instructed” (II.1.215-219).

poison his delight, / Proclaim him in the streets, incense her kinsmen, / And, though he in a fertile climate dwell, / Plague him with flies!” (I.1.66-70). Iago ve a Brabantio, Roderigo y Cassio como un laboratorio en el que probar esta plaga. Es la idea de cambiar el estado de la naturaleza (un clima fértil que se llena de una plaga) la que Iago ve desde la espectacularidad. La fase y experimento final corresponde a los efectos de la escena de la tentación y se cumple exitosamente en el trance de Othello en la primera escena del cuarto acto. Luego de que Emilia le ha dado el pañuelo, el cual tomará como una oportunidad de la ocasión, Iago dice: “The Moor already changes with my poison: / Dangerous conceits are in their natures poisons / Which at the first are scarce found to distaste / But with a little art upon the blood / Burn like the mines of sulphur” (III.3.328-332).<sup>125</sup> El veneno de Iago y el derramamiento de este sobre al oído de Othello es visto por Iago como Atreo ve sus crímenes y la confesión de ellos. La espectacularidad se concentra antes de que Iago despliegue la escena de la escucha a escondidas, cuando le dice a Othello que Cassio le ha dicho que se ha acostado con Desdemona y cae en un trance. Iago celebra: “Work on, / My medicine, work! Thus credulous fools are caught” (IV.1.44-45). Iago se regocija en la expresión de morbidez de Othello, que es la confirmación de que la plaga con la que buscaba infestar el espacio finalmente se encuentra operando sobre sus figuras.

La dramatización, teatralización y la espectacularidad asumidos y buscados por Medea, Atreo y Iago funciona en última instancia como una confirmación de la individualidad autárquica, que, de acuerdo con Boyle: “manifests itself ubiquitously and conspicuously in the ability of characters to construct their identity and their domination of the world in language” (Boyle, “Seneca” 396). De esta forma, la tragedia de Séneca constantemente se apunta a sí misma como la teatralización del lenguaje (Boyle, *Tragic Seneca* 114). La capacidad de crear un nuevo estado de las cosas y, en última instancia, una nueva realidad, es la confirmación de la voluntad de poder de este tipo de figuras dramáticas. Por eso tenemos las declaraciones de Medea: “Ahora soy Medea” (910) o Atreo: “Alabo mis manos” (1096) y: “¡Oh, yo, el más excelso de los dioses y el rey de los reyes!” (911). Estas celebraciones de la voluntad de poder, que acompañan a las nociones de teatralidad y

---

<sup>125</sup> Shakespeare transfiere esta imagen del discurso dramático de Iago al centro del padecimiento de Othello Othello (pues Iago dice esto en un soliloquio), quien hacia el final de la obra, como ya hemos visto, exclama: “O cursed, cursed slave! / Whip me, ye devils, / From the possession of this heavenly sight! / Blow me about in winds, roast me in sulphur, / Wash me in steep-down gulfs of liquid fire!” (V.2.274-278).

espectacularidad, también se encuentran en el centro del proyecto transformador/destructor de Iago:

Virtue? A fig! 'tis in ourselves that we are thus, or thus. Our bodies are gardens, to the which our wills are gardeners. So that if we plant nettles or sow lettuce, set hyssop and weed up thyme, supply it with one gender of herbs or distract it with many, either to have it sterile with idleness or manured with industry -why, the power and corrigible authority of this lies in our wills. If the balance of our lives had not one scale of reason to poise another sensuality, the blood and baseness of our natures would conduct us to most preposterous conclusions. But we have reason to cool our raging motions, our carnal stings, our unbitted lusts. (I.3.320-332)<sup>126</sup>

La analogía del cuerpo como jardín muestra la visión de Iago sobre la posibilidad de transformación y dominación del espacio, transformación y dominación que depende de esa voluntad de poder que hemos enunciado. En el individuo está el centro de la capacidad de auto determinación y de acción sobre el mundo, ese ser humano que concibe la naturaleza como un producto alterable (Iago escoge muy delicadamente sus metáforas agrícolas). Por eso Atreo y Iago como dramaturgos buscan la creación de la espectacularidad, el primero a partir de la exhibición de la violencia y la mutilación, el segundo a partir del esparcimiento de una plaga que enferma a otros.

El rol de Iago como dramaturgo, su capacidad de forjar imágenes sobre las figuras y el espacio dramático para alterarlo, genera una reflexión en torno al drama y a la producción artística. En esta reflexión encontramos operando, por ejemplo, la idea de *enargeia*, concepto acuñado por Aristóteles, que opera en la reflexión de Quintiliano como el poder de la imaginación y de la creación de imágenes visuales para el receptor, idea que en Horacio se presenta como la relación de semejanza entre la poesía y la pintura (*ut pictura poesis*) (Bate 31). En el marco de reflexión sobre la poesía en la Inglaterra del Renacimiento, ella es una

---

<sup>126</sup> A propósito del final de este monólogo, en el que Iago moraliza sobre la importancia del control de la pasión, la cual, de otro modo, nos lleva a absurdas conclusiones, nos muestra lo que, en palabras de Spencer, es: “The terrible thing about Iago, if we think of him (as Shakespeare thought of him) in terms of Elizabethan psychology, is that he is a thoroughly rational human being” (132). Una diferencia importante entre Medea y Atreo en contraste con Iago es que los primeros declaran ser arrastrador por la ira y el furor, pasiones que dan el marco para las atrocidades que cometen, mientras que este alaba la racionalidad y el control de sí mismo.

de las principales figuras para Sir Philip Sidney, quien en su *Defense of Poesy* (1580), argumenta que el ser humano no es un simple imitador de la naturaleza, sino que a partir de su creatividad puede trascenderla, llegando a crear otra naturaleza (Bowsma 49-50). En *Othello*, la capacidad de Iago de dramatizar el mundo se entiende desde el horror de esa capacidad de crear una segunda naturaleza desde el ejercicio de la *enargeia*.

A partir de esta reflexión de carácter metadramático se articula el problema principal de la obra, el problema del uso del lenguaje y de la retórica. Volvamos al principio de este informe para recordar que el estudio de la retórica se encuentra en el centro de la actividad intelectual humanista en Inglaterra, la dominación del uso de las figuras y procedimientos retóricos en la base de la formación de los estudiantes en los *grammar schools*, formación que continuaría en las universidades y sobre todo en los *Inns of Court* a partir del ejercicio del *genus iudicale*. De acuerdo con Burke, las cinco áreas de los *studia humanitatis* eran consideradas como el camino para el perfeccionamiento del hombre, en tanto el lenguaje (gramática y retórica), la habilidad de hablar, es lo que distingue al ser humano de las bestias, la ética lo que lo ayuda a distinguir entre el bien y el mal, y la poesía e historia, las que proveen ejemplos de planteamientos éticos (*The Renaissance* 13).

Iago se propone abusar y derramar pestilencias en el oído de Othello.<sup>127</sup> La forma de hacerlo es a través del ejercicio ingenioso del lenguaje, a través de la enrevesada retórica que Iago concentra en la «escena de la tentación», pero que utiliza en toda la obra. En los sucesos que anteceden a esta escena, las experimentaciones de Iago, las figuras a las que Iago engaña y envenena tienen momentos en los que reflexionan en torno a la capacidad destructiva de las palabras. Brabantio, por ejemplo, luego de no haber podido probar que Othello era un brujo y ver cómo Desdemona lo defendía, dice: “But words are words: I never yet did hear / That the bruised heart was pierced through the ear” (I.3.219-220). Más adelante, luego de que Cassio ha sido destituido, dice a Iago: “O God, that men should put an enemy in their mouths, to steal away their brains! That we should with joy, pleasance, revel and applause, transform ourselves into beasts!” (II.3.285-288). Brabantio y Cassio reparan en el daño y el peligro de las palabras. El uso del lenguaje, más que distinguir al hombre de las bestias, lo hace una.

---

<sup>127</sup> “After some time to abuse Othello’s ear” (I.3.394), “I’ll pour this pestilence into his ear” (II.3.351).

En el modo de improvisación de poder que Greenblatt adjudica a Iago se encuentra el modelo de colonización y expansión territorial característico de la civilización europea desde la Antigüedad (uno de los temas centrales en la tragedia de Séneca, como hemos mencionado), el ejercicio de un poder creativo, que se basa en la destrucción del otro (227-228). En medio de esa destructiva empresa es que Shakespeare construye a Iago (tal como Séneca construye a Atreo), portador de las posibilidades destructivas del uso del lenguaje. Si bien Othello en su discurso de defensa frente al duque y los senadores de Venecia muestra las habilidades de un *rhetor*, es Iago quien se corona con ese título en *Othello*. En el despliegue de las habilidades retóricas, Shakespeare genera una reflexión sobre esas habilidades (Altman, *The Improbability* 16). Si en Othello encontramos un uso de la retórica de carácter apodíctico, Iago se asocia más bien a los usos que los sofistas griegos le dieron al lenguaje, específicamente Protágoras, quien plantea que no existen esencias estables en el mundo y que, por lo tanto, su sentido debe ser negociado (Altman, *The Improbability* 34) y Gorgias, quien apunta a la no referencialidad del discurso, es decir, la incapacidad de las palabras de representar verdaderamente a las cosas (Altman, *The Improbability* 37). A partir de esta premisa es que Gorgias considera el lenguaje como actividad del ingenio al practicar cómo hablar en el momento oportuno (*Kairós*), alineando las palabras, el espacio y la audiencia con el propósito de persuadir (Altman, *The Improbability* 38).

Iago es configurado por Shakespeare como uno de los modelos del ejercicio de la dramaturgia y del arte de la retórica, representando el uso de una retórica de la destrucción que aniquila los supuestos con los que delicadamente se había construido el universo dramático. El uso de esta retórica de la destrucción es la que responde a una de las últimas preguntas de Othello: “Will you, I pray, demand this demi-devil / Why he hath thus ensnared my soul and body?” (V.2.298-299).

## CONCLUSIONES

El propósito de este informe fue el estudio de la recepción de Séneca en *Othello* de William Shakespeare. Un estudio desde la teoría de la recepción nos lleva a poner en duda una línea trazable con claridad desde la tragedia de Séneca a la tragedia de William Shakespeare, pues la «tragedia de Séneca» no es un bloque inmanente de significado unívoco, sino que, al tratarse de literatura, es reinterpretada según el contexto y los intereses de los lectores, los cuales cambian en una disposición diacrónica del tiempo. Teniendo esto en cuenta, decidimos dividir este estudio en dos ejes principales.

El primero sobre el contexto de recepción de Séneca y la formación en la dramaturgia renacentista inglesa, contexto que a su vez debe estudiarse en otro contexto mayor, que es la recepción de la cultura humanista en Inglaterra en el siglo XVI. El estudio de este gran marco, el de la recepción de la cultura humanista, nos llevó a comprender cómo desde el humanismo italiano, mediado por la acción de Erasmo de Rotterdam, se instala este proyecto centrado principalmente en los espacios educativos como los *grammar schools*, las universidades y los *Inns of Court*, pero también otros espacios como el de la corte. Decidimos centrarnos en el espacio de los *grammar schools* pues es la base común de formación del público que asiste al teatro (o al menos, gran parte de él) y de quienes están produciendo obras en ese espacio, sobre todo William Shakespeare, pues buena parte del resto de los dramaturgos son «*University wits*». Específicamente en este espacio de formación nos interesó la focalización en el aprendizaje de la lengua y la literatura latina, aprendizaje que concluye con el estudio de la retórica, la disciplina basal en la formación de la tragedia renacentista inglesa.

Habiendo comprendido en términos generales el tipo de educación recibida en este espacio y los rasgos de la cultura humanista en Inglaterra, nos movemos a un aspecto específico de la recepción de la cultura humanista, que es la recepción de Séneca. Esta inicia en uno de los espacios de recepción mencionados anteriormente, los *Inns of Court*, espacio en el que comienza la traducción al inglés de las obras de Séneca, en un marco en el que la traducción era el ejercicio intelectual, pero a la vez de entretenimiento, preferido de los estudiantes de derecho. Junto con la traducción, tiene lugar la representación de obras de Séneca y la producción de nuevas tragedias. En este último ejercicio encontramos el germen del drama renacentista inglés, con tragedias como *Gorboduc*. En el análisis de esta



manifestación se comprendió que Séneca (tanto desde su producción dramática como filosófica, pero sobre todo dramática) entra en la Inglaterra de la época como un medio de reflexión política, tema que cruza *Gorboduc* desde inicio a fin a propósito del problema de la sucesión.

Luego de la producción de tragedias en el espacio de los *Inns of Court* nos encontramos con el desarrollo del teatro popular, en el que la recepción de Séneca también se encuentra en el centro y se adapta a los intereses de un público que ahora paga por entretenimiento. Séneca es el modelo de producción de un género dramático que se constituye como la base del entretenimiento y la vida cultural en Londres entre la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII. En dos de las tragedias más importantes de los inicios de esta tradición dramática en lengua vernácula, *The Spanish Tragedy* y *Tamburlaine The Great, Part 1*, es posible apreciar cómo Séneca se configura como un modelo de dramatización de la venganza, de modos de poder, de la individualidad particular -siguiendo la terminología de Boyle-. La recepción de Séneca podemos verla en el lenguaje y recursos metadramáticos que Hieronimo despliega en la obra, o en el tipo de discurso que enuncia Tamburlaine, en el cual se configura a sí mismo como figura dramática, procedimiento que encontramos a menudo en las figuras de Séneca.

Es el estudio en contexto el que nos permite hacer un análisis textual entre *Othello* de Shakespeare y Séneca. El modo en el que se configura la recepción de Séneca en los *Inns of Court* y en el teatro popular, en las manifestaciones dramáticas con las que Shakespeare se forma como dramaturgo, son el contexto en el que Shakespeare realizará su propia recepción de Séneca. Planteamos que existe una recepción mediada por la tradición gestada en los espacios estudiados anteriormente, pero también podemos apreciar que existen intereses en Shakespeare como dramaturgo que no conoció la cultura clásica solamente por las intermediaciones de sus compañeros de gremio, sino que también tuvo definitivamente una aproximación personal a ella. Shakespeare lee en un contexto que sienta algunas bases para su producción dramática, pero en esa lectura contextual hay tremendas innovaciones en la forma de producir tragedias. La configuración del espacio dramático que Shakespeare instala en *Othello* -y en muchas otras de sus tragedias-, la forma en la que las pasiones de las figuras dramáticas inundan y cambian el espacio, parece estar en directa relación con las

consecuencias catastróficas de las obras de Séneca sobre el espacio dramático. Este recurso, nos atrevemos a pensar, no tiene precedentes en la producción dramática del periodo.

Séneca también representa un modelo en la formación de las dos figuras dramáticas principales de la tragedia, Othello y Iago. El primero a partir de un modelo dramático encontrado en *Hércules loco*, en el que hay una progresión invertida que inicia con la configuración de la heroicidad de la figura, pero que, al ser consumida por la pasión del furor, termina por trastocarse y destruirse. La dramatización de este proceso de destrucción se encuentra en manos de la segunda figura, Iago, quien sigue el modelo de Atreo y Medea (en conjunción con otras de las tradiciones que son utilizadas para su construcción, sobre todo la del *Vice* de las moralidades medievales). En estas figuras el fingimiento es central para poder desplegar un proceso de teatralización y espectacularidad en el ejercicio de la venganza y del mal. A partir de la adopción de estos procedimientos, se instala en *Othello* una visión metadramática que reflexiona en torno al arte como el despliegue horroroso de la capacidad de acción del hombre sobre el estado de las cosas.

Como proyecciones de este estudio, creemos que podría lograrse una comprensión más acabada de la recepción de la retórica clásica a partir de un conocimiento más minucioso de esta, ya que a su vez constituye buena parte de la producción dramática de Séneca. Para sustentar aquello, también se debería estudiar la forma en la que aquellos manuales son recibidos y actualizados en el periodo a partir de autores como Thomas Wilson o George Puttenham. Junto con esto, Además, la aplicación de un conocimiento más detallado del contexto histórico de la Inglaterra de los siglos XVI y XVII nos habrían ayudado a comprender con mayor minuciosidad la relación entre los elementos dramáticos adquiridos de la lectura de Séneca en el periodo en función de una reflexión y experimentación con las preocupaciones propias de individuos que vivieron la agitación del periodo.

Séneca (y antes de él los tragediógrafos griegos del siglo V) es la base para la producción de literatura en un género específico, el del drama, y un subgénero, el trágico. A partir del uso de esta forma de hacer literatura, Séneca experimenta con los problemas y horrores propios de la Roma de fines de la dinastía Julio-Claudia, periodo de consolidación territorial del imperio. Shakespeare, utilizando modelo dramático de Séneca, también ejercita

las ideas y sucesos del contexto. No para dar respuestas acabadas de esas ideas y sucesos, sino, para entretener y experimentar con distintas posibilidades y probabilidades.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

*Arden of Faversham. English Renaissance Drama*, editado por David Bevington et al., Norton, 2003, 427-481.

Ascham, Robert. "On Imitation." *Elizabethan Critical Essays*, editado por George Gregory Smith, Clarendon Press, 1904, pp. 1-45.

*Biblia de América*. La Casa de la Biblia, 1999.

Cinthio. "The Third Decade, Story 7." *Othello, Revised Edition*, editado por E.A.J. Honigmann, Arden Shakespeare, 2016, pp. 377-396.

Heywood, Jasper. "To the reader." *Seneca His Tenne Tragedies, Translated Into English*, Lucius Annaeus Seneca, editado por Thomas Newton, Indiana University Press, 1964, pp. 3-5.

Horacio. *Arte poética. Sátiras, Epístolas, Arte poética*, editado por José Luis Moralejo. Gredos, 2008, pp. 334-410.

Jonson, Ben. "To the memory of my beloved, The Author, Master William Shakespeare, and what he hath left us." *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, editado por Stanley Wells y Gary Taylor, Oxford University Press, 2005, p. lxxi.

Kyd, Thomas. *The Spanish Tragedy. English Renaissance Drama*, editado por David Bevington et al., Norton, 2003, pp. 8-73.

Maquiavelo, Nicolás. *El príncipe*. Cátedra, 2012.

Marco Aurelio. *Meditaciones*. Gredos, 1977.

Marlowe, Christopher. *The Jew of Malta. English Renaissance Drama*, editado por David Bevington et al., Norton, 2003, pp. 287-349.

\_\_\_\_\_. *Tamburlaine the Great, Part 1. English Renaissance Drama*, editado por David Bevington et al., Norton, 2003, pp. 183-243.

Neville, Alexander. "The Preface to the Reader." *Seneca His Tenne Tragedies, Translated Into English*, Lucius Annaeus Seneca, editado por Newton, Indiana University Press, 1964, pp. 189-191.

\_\_\_\_\_. "To the Right Honorable Maister Doctor Wotton, One of the Queenes Majesties privy Counsayle." *Seneca His Tenne Tragedies, Translated Into English*, Lucius Annaeus Seneca, editado por Newton, Indiana University Press, 1964, pp. 187-188.

Norton, Thomas y Thomas Sackville. *Gorboduc. Two Tudor Tragedies*, editado por William Tydeman, Penguin Books, 1992, pp. 47-125.

Seneca, Lucius Annaeus. *Agamenón. Tragedias II*, editado por Jesús Luque Moreno, Gredos, 1980, pp. 141-197.

\_\_\_\_\_. *Edipo. Tragedias II*, editado por Jesús Luque Moreno, Gredos, 1980, pp. 84-140.

\_\_\_\_\_. *Fedra. Tragedias II*, editado por Jesús Luque Moreno, Gredos, 1980, pp. 12-83.

\_\_\_\_\_. *Hércules loco. Tragedias I*, editado por Jesús Luque Moreno. Gredos, 1979, pp. 110-177.

\_\_\_\_\_. *Las troyanas. Tragedias I*, editado por Jesús Luque Moreno. Gredos, 1979, pp. 178-240.

\_\_\_\_\_. *Medea. Tragedias I*, editado por Jesús Luque Moreno. Gredos, 1979, pp. 277-341.

\_\_\_\_\_. "Sobre la ira." *Diálogos*, editado por Juan Mariné Isidro, Gredos, 2008, pp. 125-261.

\_\_\_\_\_. *Tiestes. Tragedias II*, editado por Jesús Luque Moreno, Gredos, 1980, pp. 198-258.

Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream. The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, editado por Stanley Wells y Gary Taylor, Oxford University Press, 2005, pp. 401-423.

\_\_\_\_\_. *Love's Labour's Lost. The Oxford Shakespeare: The Complete Works* editado por Stanley Wells y Gary Taylor, Oxford University Press, 2005, pp. 307-335.

\_\_\_\_\_. *Macbeth. The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, editado por Stanley Wells y Gary Taylor, Oxford University Press, 2005, pp. 969-993.

\_\_\_\_\_. *The Tempest. The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, editado por Stanley Wells y Gary Taylor, Oxford University Press, 2005, pp. 1221-1243.

\_\_\_\_\_. *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, editado por Stanley Wells y Gary Taylor, Oxford University Press, 2005, pp. 681-718.

\_\_\_\_\_. *The Tragedy of Julius Caesar. The Oxford Shakespeare: The Complete Works* editado por Stanley Wells y Gary Taylor, Oxford University Press, 2005, pp. 627-654.

\_\_\_\_\_. *The Tragedy of Othello, The Moor of Venice. Othello, Revised Edition*, editado por E.A.J. Honigmann, Arden Shakespeare, 2016, pp. 117-348.

\_\_\_\_\_. *The Tragedy of King Lear. The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, editado por Stanley Wells y Gary Taylor, Oxford University Press, 2005, pp. 1153-1184.

\_\_\_\_\_. *The Tragedy of King Richard III. The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, editado por Stanley Wells y Gary Taylor, Oxford University Press, 2005, pp. 183-222.

### **Fuentes secundarias**

Altman, Joel B. *The Improbability of Othello: Rhetorical Anthropology and Shakespearean Selfhood*. The University of Chicago Press, 2010.

\_\_\_\_\_. "Preposterous Conclusions?: Eros, Enargeia, and the Composition of Othello." *Representations*, no. 18, 1987, pp. 129–157. JSTOR, [www.jstor.org/stable/3043753](http://www.jstor.org/stable/3043753). Accedido 22 de noviembre de 2020.

\_\_\_\_\_. *The Tudor Play of Mind: Rhetorical Inquiry and the Development of Elizabethan Drama*. University of California Press, 1978.

Arkins, Brian. "Heavy Seneca His Influence on Shakespeare's Tragedies." *Classics Ireland*, vol. 2, 1995, pp. 1–16. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/25528274](http://www.jstor.org/stable/25528274). Accedido 18 de junio de 2020.

Baldwin, T. W. *William Shakspeare's Small Latine & Lesse Greeke, Vols. I and II*. University of Illinois Press, 1944.

Bate, Jonathan. *How the Classics Made Shakespeare*. Princeton University Press, 2019.

Bevington, David. "The Spanish Tragedy." *English Renaissance Drama*, editado por David Bevington et al., Norton, 2003, pp. 3-7.

Boas, Frederick S. "Appendix IV: A List of University Plays." *University Drama in the Tudor Age*. B. Blom, 1966, pp. 585-590.

Bowsma, William J. *El otoño del Renacimiento*. Crítica, 2000.

Boyle, A. J. "Seneca and Renaissance Drama: Ideology and Meaning." *Seneca (Oxford Readings in Classical Studies)*, editado por John G. Fitch, Oxford University Press, 2008, pp. 386-418.

\_\_\_\_\_. *Tragic Seneca: An Essay in the Theatrical Tradition*. Routledge, 2003.

Braden, Gordon. *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition: Anger's Privilege*. Yale University Press, 1985.

\_\_\_\_\_. "Senecan Tragedy and the Renaissance." *Illinois Classical Studies*, vol. 9, no. 2, 1984, pp. 277–292. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/23062598](http://www.jstor.org/stable/23062598). Accedido 7 de junio de 2020.

Brink, Jean R. "Literacy and Education." *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*, editado por Michael Hattaway, Blackwell Publishing, 2003, pp. 95-105.

Burke, Peter. *El Renacimiento europeo: centros y periferias*. Crítica, 2000.

\_\_\_\_\_. *The Renaissance*. Macmillan Press, 1997.

Burrow, Colin. "Introduction". In *Shakespeare and Classical Antiquity*. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 1-20.

\_\_\_\_\_. "Learning from the Past." *Shakespeare and Classical Antiquity*. Oxford University Press, 2013, pp. 21-50.

\_\_\_\_\_. "Seneca". *Shakespeare and Classical Antiquity*. Oxford University Press, 2013, pp. 162-201

\_\_\_\_\_. "Shakespeare and humanistic culture." *Shakespeare and the Classics*, editado por Charles Martindale y A.B. Taylor, Cambridge University Press, 2004, pp. 9-27.

Carrol, Clare. "Humanism and English literature in the fifteenth and sixteenth centuries." *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, editado por Kill Kraye, Cambridge University Press, 2004, pp. 246-268.

Charney, Maurice. *Shakespeare's Villains*. Fairleigh Dickinson University Press, 2012.

Clemen, Wolfgang. *English Tragedy Before Shakespeare: The Development of Dramatic Speech*. Barnes & Noble, 1961.

\_\_\_\_\_. "Othello." *The Development of Shakespeare's Imagery*. Methuen, 1977, 119-132.

Coyle, Martin. "The Tragedies of Shakespeare's Contemporaries." *Shakespeare's Works: The Tragedies*, editado por Richard Dutton y Jean E. Howard, Blackwell Publishing, 2003, pp. 23-46.

Crane, Mary Thomas. "Early Tudor Humanism." *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*, editado por Michael Hattaway, Blackwell Publishing, 2003, pp. 13-26.

Cressy, David. "Educational Opportunity in Tudor and Stuart England." *History of Education Quarterly*, vol. 16, no. 3, 1976, pp. 301-320. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/368112](http://www.jstor.org/stable/368112). Accedido 16 de septiembre de 2020.

Cunliffe, John William. "Introduccion." *Early English Classical Tragedies*. Clarendon Press, 1912, pp. vi-c.

Dodson-Robinson, Eric. "Introduction." *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy*, editado por Eric Dodson-Robinson, Brill, 2016, pp. 1-9.



Eliot, T.S. "Shakespeare and the Stoicism of Seneca". In *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1934, pp. 126-140.

Engle, Lars. "Tamburlaine the Great, Part 1." *English Renaissance Drama*, editado por David Bevington et al., Norton, 2003, pp. 183-188.

Fitch, John G. y Siobhan McElduff. "Construction of the Self in Senecan Drama." *Seneca (Oxford Readings in Classical Studies)*, editado por John G. Fitch. Oxford University Press, 2008, pp. 157-180.

Greenblatt, Stephen. "The Improvisation of Power." *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. University of Chicago Press, 1980, pp. 222-254.

Grimal, Pierre. "Fósforo". *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós, 2014, p. 207.

\_\_\_\_\_. "Prometeo." *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós, 2014, p. 455.

Guastella, Gianni. "Seneca Rediscovered: Recovery of Texts, Redefinition of a Genre." *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy*, editado por Eric Dodson-Robinson, Brill, 2016, pp. 77-100.

Happé, Peter. *English Drama Before Shakespeare*. Longman, 1999.

Hardwick, Lorna. *Reception Studies*. Cambridge University Press, 2009.

Heilman, Robert B. *Magic in the Web: Action and Language in Othello*. University of Kentucky Press, 1956.

Holub, Robert C. *Reception Theory: A Critical Introduction*. Methuen, 1984.

Honigmann, E.A.J. "Appendix 2: The Textual Problem." *Othello, Revised Edition*, editado por E.A.J. Honigmann, Arden Shakespeare, 2016, pp. 357-374.

Jauss, Hans Robert. "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria." *La historia de la literatura como provocación*. Gredos, 2013, pp. 151-208.

Johnson, Paul. *The Renaissance: A Short History*. Modern Library, 2000.

Kragelund, Patrick. "Senecan Tragedy: Back on Stage?" *Seneca (Oxford Readings in Classical Studies)*, editado por John G. Fitch Oxford University Press, 2008, pp. 181-194.

Littlewood, Cedric. "Theater and Theatricality in Seneca's World." *Cambridge Companion to Seneca*, editado por Shadi Bartsch, Alessandro Schiesaro. Cambridge University Press, 2015, pp- 161-173.

Mack, Peter. "Rhetoric in the grammar school." *Elizabethan Rhetoric: Theory and Practice*. Cambridge University Press, 2004, pp. 11-47.

Mann, Nicholas. "The origins of humanism." *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, editado por Jill Kraye, Cambridge University Press, 2004, pp. 1-19.

Martindale, Charles y A. B. Taylor. "Introduction." *Shakespeare and the Classics*. Cambridge University Press, 2004, pp. 1-5.

Martindale, Charles y Michele Martindale. "Introduction." *Shakespeare and the Uses of Antiquity. An Introductory Essay*. Routledge, 1994, pp. 1-44.

Mayer, Roland. "Seneca *Redivivus*: Seneca in the Medieval and Renaissance World." *Cambridge Companion to Seneca*, editado por Shadi Bartsch y Alessandro Schiesaro, Cambridge University Press, 2015, pp- 277-288.

McAlindon, Thomas. *Shakespeare's Tragic Cosmos*. Cambridge University Press, 1991.

Miola, Robert S. "Othello *Furens*." *Shakespeare Quarterly*, vol. 41, no. 1, 1990, pp. 49-64. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/2870801](http://www.jstor.org/stable/2870801). Accessed 18 June 2020.

\_\_\_\_\_. *Shakespeare and Classical Tragedy: The Influence of Seneca*. Clarendon Press, 1992.

Muir, Kenneth. "Othello." *Shakespeare's sources*. Methuen, 1957, pp. 122-140.

O'Connell, Michael. "Continuities between 'Medieval' and 'Early Modern' Drama." *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*, editado por Michael Hattaway. Blackwell Publishing, 2003, pp. 477-485.

Orgel, Stephen. *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance*. University of California Press, 1975.

Orlin, Lena Cowen. "Ideas of order". Lena Cowen Orlin y Stanley Wells (eds.) *Shakespeare: an Oxford Guide*. Oxford: Oxford University Press, 2003, pp. 139-150.

- Pechter, Edward. *Othello and Interpretive Traditions*. University of Iowa Press, 1999.
- Peyré, Ives. “‘Confusion now hath made his masterpiece’: Senecan resonances in Macbeth.” *Shakespeare and the Classics*, editado por Charles Martindale y A.B. Taylor, Cambridge University Press, 2004, pp. 141-155.
- Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press, 1993.
- Rosenmeyer, Thomas G. “Sickness, Portents, and Catastrophe.” *Senecan Drama and Stoic Cosmology*. University of California Press, 1989, pp. 136-159.
- Segal, Charles. “Boundary Violation and the Landscape of the Self in Senecan Tragedy.” *Seneca (Oxford Readings in Classical Studies)*, editado por John G. Fitch. Oxford University Press, 2008, pp. 136-156.
- Small, Samuel A. “The influence of ‘Seneca.’” *The Shakespeare Association Bulletin*, vol. 10, no. 3, 1935, pp. 137–150. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/23675466](http://www.jstor.org/stable/23675466). Accedido 3 de junio de 2020.
- Smith, Bruce R. “Toward the Rediscovery of Tragedy: Productions of Seneca's Plays on the English Renaissance Stage.” *Renaissance Drama*, vol. 9, 1978, pp. 3–37. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/41917150](http://www.jstor.org/stable/41917150). Accedido 5 de junio de 2020.
- Spencer, Theodore. *Shakespeare and the Nature of Man*. Cambridge University Press, 1942.
- Spivack, Bernard. *Shakespeare and the Allegory of Evil: The History of Metaphor in Relation to His Major Villains*. Columbia University Press, 1958.
- Stroh, Wilfried. “Staging Seneca: The Production of *Troas* as a Philological Experiment.” *Seneca (Oxford Readings in Classical Studies)*, editado por John G. Fitch, Oxford University Press, 2008, pp. 195-220.
- Thompson, Ayanna. “Introduction.” *Othello, Revised Edition*, William Shakespeare, editado por E.A.J Honigmann, Arden Shakespeare, 2016, pp. 1-116.
- Trinacty, Cristopher. “Senecan Tragedy.” *Cambridge Companion to Seneca*, editado por Shadi Bartsch y Alessandro Schiesaro, Cambridge University Press, 2015, pp- 29-40.

Trousdale, Mairon. "Rhetoric." *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*, editado por Michael Hattaway, Blackwell Publishing, 2003, pp. 623-633.

Tydeman, William. "Introduction." *Two Tudor Tragedies*, editado por William Tydeman, Penguin Books, 1992, pp. 1-44.

Vitkus, Daniel. "Early Modernity and Emergent Capitalism." *Journal for Early Modern Cultural Studies*, vol. 14, no. 1, 2014, pp. 155-161. JSTOR, [www.jstor.org/stable/jearlmodcultstud.14.1.155](http://www.jstor.org/stable/jearlmodcultstud.14.1.155). Accedido 10 de noviembre de 2020.

Waith, Eugene M. *The Herculean Hero in Marlowe, Chapman, Shakespeare and Dryden*. Columbia University Press, 1962.

Wiggins, Martin. "Introduction: The Permeable Bard." *Shakespeare and the drama of his time*. Oxford University Press, 2000, pp. 1-6.

Winston, Jessica. "Early 'English Seneca': From 'Coterie' Translations to the Popular Stage." *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy*, editado por Eric Dodson-Robinson, Brill, 2016, pp. 174-202.

\_\_\_\_\_. "Expanding the Political Nation: 'Gorboduc' at the Inns of Court and Succession Revisited." *Early Theatre*, vol. 8, no. 1, 2005, pp. 11-34. JSTOR, [www.jstor.org/stable/43499234](http://www.jstor.org/stable/43499234). Accedido 18 de octubre de 2020.

\_\_\_\_\_. "Seneca in Early Elizabethan England." *Renaissance Quarterly*, vol. 59, no. 1, 2006, pp. 29-59. JSTOR, [www.jstor.org/stable/10.1353/ren.2008.0232](http://www.jstor.org/stable/10.1353/ren.2008.0232). Accedido 4 de junio de 2020.