

Génesis de la fusión dramática entre la violencia y la comicidad en *Titus Andronicus*

Marta Cerezo Moreno

(mcerezo@flog.uned.es)

UNED

Resumen

Para entender la comunión entre la violencia trágica y el elemento cómico en *Titus Andronicus* es necesario analizar la obra desde una perspectiva comparatista dentro del marco de su contextualización literaria. Se estudiarán así los aspectos cómicos que el personaje de Aaron introduce, a la luz de la construcción dramática de personajes pertenecientes a la tradición de las *morality plays*, y de obras que representan personajes que aúnan la tradición del *Moor* con la del *Vice*.

Abstract

In order to comprehend the merging of the burlesque element and the excessive violence in *Titus Andronicus*, the play must be analysed from a comparative perspective within the frame of its literary context. This article deals with the comic elements that the characterization of Aaron introduces, in the light of the dramatic construction of characters that appear in plays drawing on the tradition of the *morality plays*, and in plays that combine the tradition of the *Moor* and the *Vice*.

Palabras clave

Titus Andronicus
Shakespeare
Comedia
Violencia
Aaron
Claves interpretativas

Key words

Titus Andronicus
Shakespeare
Comedy
Violence
Aaron
Interpretative keys

AnMal Electrónica 26 (2009)
ISSN 1697-4239

INTRODUCCIÓN

El presente estudio se adentra en el esclarecimiento de las claves interpretativas del encuentro entre la violencia trágica y el elemento cómico en *Titus Andronicus* (1594). Para ello propone examinar la génesis de los resortes

teatrales que en el texto se combinaban a finales del siglo XVI en Inglaterra y que, plasmados en escena, presentaban una impactante fusión entre la brutalidad y el elemento burlesco. Para llevar a cabo esta clarificación es necesario abordar el estudio de la obra desde una perspectiva comparatista dentro del marco de su contextualización literaria. Por lo tanto, es pertinente establecer vínculos de conexión entre *Titus Andronicus* y obras teatrales inglesas compuestas durante la segunda mitad del siglo XVI que arrojan luz sobre el origen medieval de una violencia cómica que actuaba como elemento central en la escena isabelina de estos años.

El análisis de las claves interpretativas de la reunión del elemento cómico y el trágico precisa, desde nuestro punto de vista, de una inmersión en los parámetros literarios contextuales que dan forma al personaje de Aaron, que introduce en el texto una comicidad sanguinaria que impregna el universo trágico de la obra shakespeariana. Es imprescindible realizar el estudio de los aspectos cómicos que Aaron introduce en la obra a la luz de la construcción dramática de personajes pertenecientes a obras procedentes de la tradición de las *morality plays*, por un lado, y, por otro, de obras que representan, al igual que *Titus Andronicus*, personajes que aúnan la tradición del *Moor* con la del *Vice*. Dentro de las primeras destacaremos aspectos configurativos de personajes como Ambidexter y Haphazard, protagonistas centrales de los *interludes Cambises* (1561), de Thomas Preston, y *Apius and Virginia* (1575), de R. Bowers, respectivamente, y claros representantes del *Vice* en su periodo teatral de mayor esplendor. Con respecto al segundo grupo de personajes, centraremos nuestra atención en los vínculos de unión entre la configuración dramática de Aaron y la caracterización de Selimus en *The First Part of the Tragical Reign of Selimus, Emperor of the Turks* (1588), atribuida a Robert Greene, y de Muly en *The Battle of Alcazar* (1588-1589), de George Peele.

La principal aportación de este análisis consiste en destacar que la conexión entre el horror y la risa caracterizada en el personaje de Aaron es el resultado de una compleja evolución dramática cuyo germen se encuentra en el teatro medieval. La cruenta comicidad de Aaron responde a una anexión de características que presenta el *Vice* de las *morality plays* y la figura del musulmán sanguinario, el *Moor*, que comienza a adquirir gran protagonismo sobre el escenario isabelino a partir de la composición de *The Battle of Alcazar*. Shakespeare crea un personaje que se encuadra perfectamente dentro de una tradición literaria que va evolucionando hacia una mayor concreción en sus elementos. La abstracción de la figura del *Vice* en

las *morality plays* pasa a tener unas características palpables en personajes como Aaron. El estereotipo del *Moor* envuelve y lleva a un plano terrenal los elementos alegóricos hacia los que dirigía su mirada la actuación del *Vice*. La relevancia que adquiere este personaje a lo largo del siglo XVI hace que se convierta en uno de los alicientes dramáticos principales para el público isabelino debido a su carácter grotesco y burlesco, a la intriga que resulta de sus actuaciones y a la complicidad y la interacción que se produce entre personaje y espectador. Como veremos, Shakespeare presenta en Aaron a un personaje con una enorme capacidad de atracción que comparte con este tipo de personaje que tanto éxito cosechó sobre las tablas isabelinas. Este carácter burdo y grotesco se aúna en este protagonista shakespeariano con un espíritu violento y cruel característico del estereotipo del *Moor*. Su actitud mordaz y satírica aparecía siempre en clara relación con los actos de violencia más atroces; el humor y la brutalidad se unen por tanto en *Titus Andronicus* conformando una de las estrategias teatrales que convertiría a la obra en una de las de mayor éxito de la temporada teatral en 1594, el año de su estreno y publicación¹.

Antes de abordar el análisis del andamiaje dramático sobre el que se sustenta la comunión entre el elemento trágico-violento y el tono cómico en *Titus Andronicus*, este estudio realiza un breve recorrido sobre lecturas anteriores de críticos y editores que ya desde el siglo XVIII destacaban como problemático el carácter burlesco que adquiere la excesiva brutalidad plasmada en el texto. Pese al reconocimiento explícito de la grandeza de la producción de Shakespeare en su totalidad, la atención que los estudios dieciochescos prestaron a la normativa clásica que determinaba la necesaria separación entre géneros teatrales, propició en este siglo el rechazo de la fusión entre elementos trágicos y cómicos que los textos del dramaturgo presentaban. Sin embargo, paradójicamente, algunas lecturas

¹ La popularidad de la obra durante 1594 es evidente a la luz de los datos de recaudación recogidos por Philip Henslowe en su diario. Según las anotaciones del empresario teatral, la primera representación de *Titus Andronicus*, el 23 de enero, recaudó 68 chelines. Sólo dos estrenos superaron al de *Titus Andronicus* al respecto, el de *Buckingham*, obra que quizá haga referencia a *Richard III*, y el de *Huon of Bordeaux*; ambos consiguieron recaudar 70 chelines. Pero atendiendo al total de representaciones de cada una de las obras del momento, *Titus Andronicus* fue la obra que mayor recaudación consiguió durante la temporada (cfr. Hughes en Shakespeare 1994a: 13).

dieciochescas determinantes como la de George Steevens no reconocieron en *Titus Andronicus* la particular fusión del texto shakespeariano entre tragedia y comicidad, en un intento de excluir al dramaturgo como autor del mismo, empeño que desde el siglo XVII, con las primeras afirmaciones de Edward Ravenscroft en 1687 al respecto, perduró insistentemente hasta la impactante producción teatral de Peter Brook en 1955. Hasta mediados del siglo XX una serie de estudios se centraron en destacar que era George Peele el autor de la obra, y que Shakespeare podría haber colaborado en alguna revisión posterior de la misma. Se reconocía a Shakespeare como autor únicamente de las grandes obras en las que la crueldad y la violencia no son elementos centrales como ocurre en *Titus Andronicus* y en las que el humor acompaña a una lucidez retórica ausente en esta última. Los estudios que precedían a estas conclusiones estaban basados en un análisis del texto en comparación con obras pertenecientes a una fase de producción del autor muy posterior como la de las grandes tragedias; obras que presentan una evolución dramática que todavía no ha tenido lugar durante estos años de juventud del dramaturgo. El presente análisis propone presentar un estudio que dirija la mirada hacia obras que se componen entre 1560 y 1594 y no en etapas posteriores. El análisis del texto, desde esta perspectiva, ofrece una visión correcta de los códigos teatrales con los que Shakespeare estaba trabajando durante estos años iniciales de su producción.

Como veremos, la aparición del elemento cómico en *Titus Andronicus*, en directa relación con su carácter violento, ha sido estudiada en detalle por Brucher (1979) y Hirsch (1988). Estas dos aproximaciones a la comedia que la obra presenta entre elementos trágicos y cómicos revelan aspectos centrales en la configuración dramática del texto. Sin embargo, aún quedan por desgranar características esenciales de la construcción teatral de la obra que, analizados en el marco de la contextualización literaria de la misma, arrojan luz sobre las connotaciones dramáticas en *Titus Andronicus* de una violencia con reverberaciones cómicas. Pese a que Brucher apunta que Shakespeare se apropia de un interés generalizado en su época por las representaciones sarcásticas de la violencia, y pese a que analiza el tipo de violencia cómica que plantean obras de un contexto literario muy cercano, como *The First Part of the Tragical Reign of Selimus, Emperor of the Turks* o *The Jew of Malta* (1590), de Christopher Marlowe, sin embargo, no profundiza, como pretende hacer este análisis, en las conexiones y deudas dramáticas de *Titus Andronicus*, no exclusivamente con respecto a obras de su contexto más inmediato,

sino también con respecto a otras de procedencia medieval en lo que se refiere al encuentro entre tragedia y comedia que presenta el texto.

LECTURAS ANTERIORES DE LA OBRA

Veinte años después de la primera representación de *Titus Andronicus* y de la publicación del primer cuarto en 1594, Ben Jonson menciona la obra en el prefacio a *Bartholomew Fair* (1614). El autor, en tono despectivo y a la vez irónico, pretende hacer ver a su público la antigüedad y la inferioridad literaria de este tipo de obra frente al texto que él presenta: «He that will swear *Jeronimo* or *Andronicus* are the best plays yet, shall pass unexcepted at here as a man whose judgment shows it is constant, and hath stood still these five and twenty, or thirty years» (1963: 95-110). Edward Ravenscroft, en la publicación de 1687 de su adaptación de la obra, expone igualmente su opinión negativa sobre *Titus Andronicus*, a la que considera «The most incorrect and indigested piece in all his [Shakespeare's] Works; It seems rather a heap of Rubbish then a Structure» (1969: A2)². A estos dos primeros comentarios sobre la obra tras su publicación, se añadirían más tarde los de una serie de editores del siglo XVIII que reiteran la baja calidad teatral de la obra: en 1767 Richard Farmer define *Titus Andronicus* como «[a] horrible piece» (en Vickers 1974: V, 277); para Francis Gentleman, en 1774, la obra «[is] horrid in representation, and is disgusting in perusal» (en Vickers 1974: VI, 104); en 1785 John Monck Mason la percibe como «[an] abominable Tragedy» (en Vickers 1974: VI, 404); en ese mismo año John Pikerton declara que *Titus Andronicus* es simplemente «[a] stupid play» (en Vickers 1974: VI, 397).

Los estudios shakespearianos del siglo XVIII no reconocen el valor literario de *Titus Andronicus*, ya que la plasmación retórica y visual del universo de horror que presenta la obra se aleja de las reglas dramáticas clásicas, basadas en las concepciones poéticas de Aristóteles y Horacio, que promulgaban Ben Jonson, John Dryden y Thomas Rymer ya en el siglo XVII, y que tanto aportarían al enfoque crítico

² Ravenscroft realiza en 1678 la adaptación teatral de la obra más conocida del siglo XVII y la presenta en The Theatre Royal, en Drury Lane, bajo el nombre de *Titus Andronicus; or The Rape of Lavinia; a tragedy, alter'd from Mr. Shakespear's works, by Mr. Edw. Ravenscroft*. La obra se publicó en 1687.

shakespeareano dieciochesco, que se debate entre una clara adulación y un ataque frontal a la producción del dramaturgo isabelino. La violencia, no sólo escénica, sino también verbal que encierra *Titus Andronicus*, provoca comentarios como el de William Guthrie que, en 1747, considera la obra como «a play falsely attributed to Shakespeare, or if his, so justly condemned by all men of taste in England that it can be no specimen of the English taste» (Vickers 1974: III, 204). De igual modo, la aparición de una retórica sumamente elaborada en escenas de extrema violencia se consideraba en este siglo, y en siglos posteriores hasta aproximadamente mediados del XX, un desacierto dramático que un dramaturgo como Shakespeare, creador de obras tan equilibradas como sus grandes tragedias, no podría haber construido³.

Para el crítico y editor del siglo XVIII, las obras de Shakespeare eran productos de una inspiración e intuición literarias frutos de una genialidad sin precedentes. Según estos críticos, la agudeza y el talento de Shakespeare, no su formación literaria, le impulsaban a crear obras que reflejaban el mundo exterior como si de un espejo de la realidad se tratara. La siguiente afirmación de Nicholas Rowe apoya dicha visión: «Art had so little, and Nature so large a Share in what he did» (1709: VI, vi). El siglo XVIII veía en su obra una identificación entre el arte y la vida. La principal característica de los textos del dramaturgo era para estos críticos su íntima relación con la naturaleza. El término *Nature* se identifica con el orden divino del universo e incluye conceptos que destacan aspectos intrínsecos a la naturaleza humana, al conocimiento de la esencia de todo aquello que los seres humanos comparten. Más allá de cualquier mera imitación de la realidad externa que le rodea, Shakespeare bebe de las fuentes de una naturaleza a la que da nueva forma y recrea, y que habla y se manifiesta a través del propio lenguaje del autor, un discurso sin parangón, resultado de una intuición y un conocimiento del ser humano

³ Los principales críticos y editores que rechazaron la autoría de Shakespeare de *Titus Andronicus* durante el siglo XIX y hasta aproximadamente la primera mitad del siglo XX fueron los siguientes: S. T. Coleridge, W. Hazlitt, Isaac Reed, Henry Hallam, William Sidney Walker, Arthur Symonds, J. A. Symonds, J. M. Robertson, T. M. Parrot, T. S. Eliot, J. D. Wilson, T. W. Baldwin y John Cranford Adams. Para una revisión completa de los estudios que se han centrado en la autoría de *Titus Andronicus* y sobre las pruebas que apuntan a una colaboración entre Shakespeare y Peele en la composición de la obra, cfr. Vickers 2004.

sobresalientes⁴. Por lo tanto, no se concebía que la artificialidad de los personajes que *Titus Andronicus* presentaba fuera obra del creador de obras de madurez como *Hamlet* o *King Lear*. La crítica del XVIII no reconoce en la obra ese carácter «natural» que percibían en sus otros textos. Frente a críticos como Benjamin Heath, Thomas Tyrwhitt, Edward Capell, Elizabeth Griffith o Joseph Ritson que, aunque también niegan el valor teatral de la obra, reconocen en Shakespeare al autor de la obra, otro grupo de críticos, como Charles Gildon, William Warburton, John Upton, George Steevens, Samuel Jonhson, John Pikerton, John Monck Mason o Edmond Malone, se esfuerzan por encontrar pruebas, tanto externas como internas al texto, que descarten la obra como resultado de la pluma del dramaturgo. Shakespeare, quizá, hubiese colaborado en alguna revisión posterior de la obra, pero las deficiencias dramáticas que la crítica percibía en el texto eran responsabilidad de otro dramaturgo⁵. Se trataba, al fin y al cabo, de limpiar el honor teatral de Shakespeare que, de este modo, sería únicamente reconocido como el autor de las grandes obras en las que la crueldad y la violencia eran mínimas en comparación con la presentada en *Titus Andronicus*; en las que el lenguaje de los personajes se aleja de la artificialidad y nos presenta una multiplicidad de niveles de análisis e interpretación; y en las que presenciamos la elaboración de temáticas filosóficas y políticas que la obra no desarrolla. Ya que, según estos estudios, *Titus Andronicus* no presentaba

⁴ En 1725 apunta Pope: «If ever any Author deserved the name of Original, it was Shakespeare. Homer himself drew not his art so immediately from the fountains of Nature [...] The Poetry of Shakespeare was Inspiration indeed: he is not so much an Imitator as an Instrument of Nature; and 'tis not so just to say that he speaks from her as that she speaks thro' him (...) he seems to have known the world by Intuition, to have look'd thro' humane nature at one glance and to be the only Author that gives ground for a very new opinion, that the Philosopher and even the Man of the world may be Born, as well as the Poet» (en Hanmer 1745: I, xi). Véanse también las reflexiones al respecto de Guthrie (en Vickers 1974: III, 194) y de Samuel Johnson (en Desai 1998: 98).

⁵ Malone (1790: X, 375) consideraba que la aparición de la obra en *The First Folio* no es prueba suficiente de la autoría de Shakespeare y señaló, sin basarse en pruebas concluyentes, que el motivo principal por el que posiblemente Heminge y Condell consideraran a Shakespeare autor de *Titus Andronicus* fuera el hecho de que simplemente escribiera algunos versos que se incluyeron en la obra, o de que asesorara al verdadero autor durante la revisión del texto o en su puesta en escena.

ninguno de los ingredientes que hacían de los textos de Shakespeare verdaderas obras de arte, la mayor parte de la crítica dieciochesca rechazó su análisis.

El respeto por las normas dramáticas aristotélicas que profesa la crítica dieciochesca hace que, aunque ésta reconozca, ante todo, la grandiosidad de la producción general de Shakespeare, también detecte numerosos elementos en los textos del dramaturgo que pervierten el decoro literario prevaleciente en este siglo. Muchas de las deficiencias que los críticos y editores del siglo XVIII reconocen en los textos de Shakespeare se atribuyen al desconocimiento del dramaturgo de los autores clásicos y de las normas impuestas por Aristóteles. Alexander Pope, en 1725, y Samuel Johnson, en 1765, indican que ese alejamiento de las normas y autores clásicos era compartido por actores, público y autores isabelinos en general, cuyas inclinaciones teatrales Capell define en 1768 como salvajes (Hanmer 1745: xiv; Desai 1998: 103; Capell 1768: I, 43). A pesar de que críticos como Pope reconocen que no se puede determinar el valor literario de la producción de Shakespeare en función de su adaptación a las normas aristotélicas, un gran sector de la crítica del siglo XVIII así lo hace. El rechazo a las unidades aristotélicas de acción, tiempo y lugar aparece como uno de los desaciertos más destacados del dramaturgo. Así, Pope destaca que

not only the common Audience had no notion of the rules of writing but few even of the better sort piqu'd themselves upon any great degree of knowledge or nicety that way; till Ben Jonson, getting possession of the Stage, brought critical learning into vogue [...] Till then our Authors had no thoughts of writing on the model of the Ancients [...] To judge therefore of Shakespeare by Aristotle's rules is like trying a man by the Laws of one Country who acted under those of another. He writ to the People (en Hanmer 1745: xiv).

Desacreditan también la obra de Shakespeare por no presentar un tono moralizante lo suficientemente consistente como para provocar la reflexión en el espectador. Observemos, por ejemplo, la postura de Johnson al respecto: «He sacrifices virtue to convenience, and is so much more careful to please than to instruct, that he seems to write without any moral purpose» (en Desai 1998: 105). Además, pese a que la mayoría de los juegos metafóricos empleados por el autor son elogiados como ejemplares, algunos usos que hace del lenguaje se consideran inapropiados dentro del marco dramático en el que están insertos. Respondiendo a

esta visión, Johnson señala que «a quibble was to him the fatal Cleopatra for which he lost the world and was content to lose it» (en Desai 1998: 107).

A todas estas apreciaciones sobre la producción de Shakespeare en su conjunto se añadía una más que constituye el germen del que parte el centro de análisis de este artículo: los críticos y editores ingleses del siglo XVIII abren un debate sobre la validez de la fusión entre elementos trágicos y cómicos que Shakespeare presenta en sus obras; esta comunión se opone a la necesaria separación entre géneros teatrales que, basados en la normativa clásica, algunos de estos críticos defienden y que ya había sido planteada por Thomas Rymer en *Short View of Tragedy* (1693), cuya crítica acervada de la obra de Shakespeare en su conjunto representa la aproximación a la obra del dramaturgo más radical de finales del XVII y principios del XVIII. En su *Epístola a los Pisones* (19 a. C.), Horacio ya demandaba una correcta separación entre tragedia y comedia: «Un tema cómico no gusta de ser tratado en versos trágicos; exactamente como el festín de Tiestes se indigna de ser narrado en versos propios de una pequeña reunión y casi dignos del zueco; que cada género mantenga el lugar que le ha correspondido por sorteo (del destino)» (en Aristóteles-Horacio 1987: 89-93)⁶. Inspirado en estos parámetros horacianos, Sidney también denostaba en *The Defense of Poesy* (1595) a los dramaturgos que reunían elementos cómicos y trágicos en una misma obra:

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

⁶ No sabemos exactamente a qué obra en la que apareciera el banquete de Tiestes se pueda estar refiriendo Horacio. «No se ha conservado ninguna tragedia griega que pueda ser considerada fuente de esta obra de Séneca, aunque sí tenemos noticia de dos *Tiestes* de Sófocles y uno de Eurípides. El tema, no obstante, parece haber suscitado continuamente el interés de los poetas romanos: un *Tiestes* escribió Ennio y es éste también el título de una famosa tragedia de época clásica que no ha llegado hasta nosotros, la de L. Vario Rufo» (Luque Moreno, en Séneca 1999: 201-202). El *Tiestes* de Vario Rufo fue representado en 29 a. C., en unos juegos en celebración de la victoria de Octavio en Accio. Debido a la popularidad de esta obra y a la conocida amistad entre Horacio y Vario Rufo, quizá sea la obra de este último a la que se refiere en su *Epístola*.

Continuando con esta misma visión dramática, Rowe definió la reunión de elementos cómicos y trágicos que presenciamos en las obras de Shakespeare como «the common Mistake of that Age» (1709: I, xvii). En 1710, Gildon consideraba totalmente incompatible el encuentro entre la risa y el llanto en una obra dramática. Para el crítico, el efecto sería «monstrous and shocking to any Judicious Eye» y acusa a Shakespeare de cometer este error (en Vickers 1974: II, 221). Sin embargo, en 1725, Pope reconoce la validez de esta práctica y la genialidad de Shakespeare a la hora de utilizarla, a la vez que resalta el enorme efecto que produce sobre el estado de ánimo del espectador:

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

Pero es Samuel Johnson en 1765 quien se enfrenta directamente al amplio sector de la crítica que rechaza la confluencia de géneros teatrales, y elogia la conjunción de ambos, el trágico y el cómico, realizada por Shakespeare. Johnson expone en su *Preface* a las obras completas del dramaturgo el motivo por el que determinados críticos consideran desacertada esta práctica teatral: el cambio de estado de ánimo en una misma representación interrumpe las pasiones que la obra pretende provocar en el espectador, al igual que entorpece el discurrir de la acción y su efecto final. Sin embargo, Johnson considera que la fusión de elementos trágicos y cómicos cumple el principal propósito de la obra que, en su opinión, es instruir y entretener a la vez:

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

Johnson, además, observa cómo Shakespeare pretende hacer experimentar al público una compleja gama de sensaciones y persigue provocar el efecto deseado en el espectador a través de la manipulación y variedad de situaciones que presenta:

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

Al adentrarse de forma particular en el análisis de *Titus Andronicus*, el editor señala que «the colour of the stile is wholly different from that of the other plays» (en Hanmer 1745: VIII, 492). Según Johnson, en general el esqueleto sobre el que se sustenta la construcción dramática de la obra constituye la mejor prueba para negar la autoría de Shakespeare ya que presenta características muy diferentes con respecto al del resto de obras del autor. No obstante, Johnson no especifica cuáles son realmente las diferencias que, según él, otorgan al estilo de esta obra otro colorido. Es, sin embargo, George Steevens quien amplía los comentarios con respecto a *Titus Andronicus* de la edición de Johnson de 1765 y quien señala varias de las piezas fundamentales con las que la crítica del dieciocho define la singularidad de las obras de Shakespeare y que, en su opinión, no aparecen reflejadas en *Titus Andronicus*; entre estos elementos se encuentra la comunión de elementos cómicos y trágicos:

It is likewise deficient in such internal marks as distinguish the tragedies of Shakespeare from those of other writers; I mean, that it presents no struggles to introduce the vein of humour so constantly interwoven with the business of his serious dramas. It can neither boast of his striking excellencies nor his acknowledged defects; for it offers not a single interesting situation, a natural character, or a string of quibbles, from the first scene to the last. That Shakespeare should have written without commanding our attention, moving our passions, or sporting with words, appears to me as improbable (Hanmer 1745: V, 533).

La trabazón entre elementos cómicos y trágicos que Steevens no detecta en *Titus Andronicus* es, sin embargo, una de las características centrales de una obra en la que la fusión entre el horror y la burla es un elemento motor de una maquinaria dramática que respondió a la perfección a las expectativas del público isabelino, que demandaba un espectáculo, un entretenimiento, cuyas bases se encuentran claramente plasmadas en los efectos de repulsa y divertimento que el carácter violento de la obra provoca. *Titus Andronicus* se caracteriza por la violencia en sus acciones y, principalmente, por la centralidad que adquieren las mutilaciones en la obra. Lavinia aparece frente al público sin manos y sin lengua tras haber sido violada (2.3)⁷. Vemos a Aaron cortarle la mano a Titus (3.1). Presenciamos la aparición de las dos cabezas de Martius y Quintus (3.1). Finalmente, somos testigos de cómo Titus decapita a Chiron y a Demetrius (5.2) y de cómo descompone sus cuerpos para servirlos como comida a su madre y al emperador (5.3). El sacrificio de Alarbus inaugura una serie de acciones violentas dirigidas contra el cuerpo humano que darán forma a la obra. Bushnell señala que la violencia trágica en la época isabelina no sólo tenía un efecto ejemplificador, tal y como defendía Philip Sidney en *The Defense of Poesy* (1595) basándose en parámetros teatrales aristotélicos, sino que principalmente se hacía visible sobre el escenario para que el público disfrutara del espectáculo y, o bien sintiera pesar ante los acontecimientos que presenciaba, o cínicamente disfrutara al ver las acciones sangrientas y el ritual salvaje que resultaba de dichos actos cruentos (Bushnell 1990: 4).

Los efectos dramáticos de la violencia en escena dependían de una distribución impactante y ritual de los personajes, y de la utilería que pretendía llamar la atención sobre la imaginación del espectador al aproximarle la imagen del cuerpo humano en descomposición. Bradbrook destaca lo acostumbrado que estaba el público isabelino a presenciar escenas tan violentas como las de *Titus Andronicus*:

The torture scenes would need to be acted very violently. In early plays characters were flayed; in later ones they were racked or scourged. Henslowe paid for a sheep's gather for *The Battle of Alcazar*, and it is disquieting to reflect what an audience accustomed to bear-baiting might have got from *The Virgin Martyr* (1990: 24).

⁷ Las citas de *Titus Andronicus* corresponderán a Shakespeare (1995).

Como señala Gurr, en la representación llevada a cabo por la compañía del Almirante de la obra *The Battle of Alcazar* (1588-1589), tres personajes son ejecutados y destripados en escena; para su escenificación, se utilizaron tres viales de sangre y la vejiga, el hígado, el corazón y los pulmones de una oveja (1999: 182-184). Sin embargo, el espectador isabelino siempre era consciente de la ilusión dramática y la artificialidad de esos espectáculos violentos, por dos motivos principales. En primer lugar, sin la existencia del proscenio para separar a los actores de los espectadores aquéllos aparecían prácticamente integrados en el público. Esto provocaba que los espectadores fueran conscientes en todo momento de que lo que estaban presenciando era puro artificio. Pero además, el público isabelino era a su vez testigo diario de una violencia real que le resultaba familiar y cercana: las mutilaciones corporales reales de las ejecuciones públicas en ciudades como Londres, donde a modo de medida disuasoria para los delincuentes se colgaban en postes, ante la mirada de todos los ciudadanos, las cabezas de los traidores. De este modo, el escenario funcionaba también como un recordatorio político subliminal de las cruentas consecuencias punitivas ejercidas por el estado sobre el ciudadano que delinquía. Paradójicamente, por tanto, la violencia escénica era fuente de diversión pero también de horror⁸.

El elemento cómico que Steevens o Johnson observan en la producción dramática de Shakespeare, pero que Steevens no advierte en *Titus Andronicus*, se transforma en la obra en un humor sarcástico, irónico y brutal que rebaja la tensión y el horror de ciertas escenas y que aparece con un marcado carácter grotesco. Pese a que la aparente ausencia de la fusión entre comicidad y tragedia sirviera a críticos como Steevens para rechazar la autoría de Shakespeare de la obra, el carácter cruento junto al tono burlesco y grotesco de la misma se convertiría en uno de los aspectos de la obra que incitó a muchos estudiosos de la producción shakespeariana a lo largo de los siglos a destacar la baja calidad literaria de la obra y a intentar encontrar pruebas o explicaciones, en muchos de los casos basadas en apreciaciones subjetivas, que descartaran –como se ha indicado– la autoría de Shakespeare. Será en la segunda mita del siglo XX cuando determinados estudios destaquen la validez de esta estrategia dramática en la obra. Entre estos estudios se encuentran los de Brucher (1979) y Hirsch (1988).

⁸ Para un mayor desarrollo del efecto simultáneo de atracción y repulsa que suscitaba en el público isabelino la violencia escénica, cfr. Cerezo Moreno (2003).

Para Brucher, los dramaturgos isabelinos plasmaban en escena una violencia que, por extrema y atroz, se convertía en absurda y cómica. Se utilizaba esta violencia, según Brucher, para desconstruir la visión teatral y literaria que resaltaba el carácter moralizante y ejemplificante de la violencia escénica a la que se refiere Bushnell⁹. El crítico considera que *Titus Andronicus* presenta una fusión entre dos tipos de violencia plasmados en escena en obras tan dispares como *The First Part of the Tragical Reign of Selimus, Emperor of the Turks* (1588) o *The Jew of Malta* (1590). Mientras que en la primera la violencia es mucho más cruda, y su carácter cómico es un mero reflejo del uso de una autoridad brutal, en la segunda, la violencia se presenta de una forma mucho más compleja y aguda, con una comicidad producto de una maldad ingeniosa que define su propio estatus en un mundo inmerso en dudas morales. Brucher considera que la violencia en *The Jew of Malta* adquiere un claro carácter estético y un efecto subversivo a la vez que atrayente en escena, lo que provoca una mayor involucración del público en el devenir de la acción. El crítico observa en *Titus Andronicus* la presencia de ambos tipos de violencia cómica ejercida sobre personajes que provocan la simpatía de un público que se ve envuelto en un universo dominado por el caos moral a través de una violencia grotesca que incita al espectador a cuestionar el comportamiento y los valores humanos.

Al igual que Brucher, Hirsch destaca la participación activa del público ante lo extremo de la violencia escénica en *Titus Andronicus*. Para el crítico, en esta obra inicial Shakespeare comienza a experimentar, a través de la comicidad que provoca la extrema violencia de ciertas escenas, con las reacciones de un espectador para el que no es posible encontrar una respuesta apropiada ante determinadas situaciones límite que la obra presenta. La incongruencia de la reacción de un público que ríe ante escenas de máximo dolor es, según Hirsch, un efecto perseguido por el propio dramaturgo, que pretende provocar en el espectador la misma respuesta que observamos en sus personajes, cuyas palabras y actuaciones presentan una clara inadecuación ante determinadas situaciones a las que se ven expuestos. Ya Danson afirmó que la obra muestra la imposibilidad del lenguaje de expresar el sufrimiento

⁹ Brucher (1979: 71) comienza su artículo destacando una afirmación de Thomas Heywood, que inmediatamente rebate, y en la que se señala el carácter moralizante de la violencia escénica isabelina. Para Heywood, la tragedia muestra «the fatal and abortive ends of such as commit notorious murders [...] aggravated and acted with all the art that may be, to terrify men from the like abhorred practices».

de los personajes y señala la aparición de ciertas figuras o acciones emblemáticas que simbolizan la búsqueda de paz y alivio a través de la exteriorización de los sentimientos:

Titus Andronicus similarly contains a series of devices that adumbrate the imperious need for relief through expression. The mutilated Lavinia is, as we have seen, the central such device, a conceit for the nearness of man to monster when deprived of the humanizing gift of expression, and (more narrowly) an emblematic figure for the plight of the voiceless Andronici in now-alien Rome (1974: 34).

Sin embargo, Danson plantea que la obra está impregnada de una retórica excesivamente elaborada que provoca lo que denomina *desintegración lingüística* del texto (1974: 39). Según Danson, el lenguaje utilizado por Titus en pasajes como 3.1.220-234, en el que el personaje proclama la necesidad de manifestar su dolor verbalmente, es finalmente un lenguaje incapaz de expresar el carácter extremo de los sentimientos del general. Según Danson, la risa de Titus ante la visión de las cabezas de sus hijos en 3.1.265 simboliza la inevitable transición que la obra presenta entre una clara elaboración lingüística y la propia disolución del lenguaje (1974: 38).

Ante la imagen de las dos cabezas de sus hijos Martius y Quintus, la risa de Titus provoca la siguiente pregunta de Marcus: «Why dost thou laugh? It fits not with this hour» (3.1.266). Para Hirsch, Shakespeare consigue que el público interiorice las respuestas aparentemente incongruentes de sus personajes ante situaciones cargadas de horror, provocando en él reacciones aparentemente fuera de lugar, como la carcajada, ante la crueldad de las situaciones que están presenciando. Hirsch realiza un recorrido por las más importantes adaptaciones teatrales de la obra, desde la realizada por Ravenscroft en 1678 hasta finales del siglo XX, y se detiene en analizar las dificultades con las que los directores se han encontrado a lo largo de los siglos al enfrentarse a escenas cruentas que provocaban la risa en unos espectadores de gustos teatrales muy diferentes a los del público isabelino. Muchas de las versiones, como la de Peter Brook en 1955, optaron por eliminar las escenas de la obra que por su extrema violencia pudieran hacer reír al espectador en vez de hacerlo temblar¹⁰.

¹⁰ Las adaptaciones de la obra analizadas por Hirsch y que de alguna forma han intentado reprimir la risa del espectador ante actos cruentos del texto, son las de E. Ravenscroft

Brook decidió reprimir cualquier elemento grotesco en un intento de introducir gravedad trágica en escena, y optó por evitar que la excesiva presencia de la violencia y lo sangriento no convirtiera lo trágico en grotesco y lo terrible en ridículo y cómico. Sin embargo, Hirsch otorga valor a las producciones que, por el contrario, han mantenido intacta la violencia inherente a la obra, en un intento de mostrar que la reacción de desconcierto del público es precisamente uno de los efectos que Shakespeare pretendía lograr¹¹.

CONTEXTUALIZACIÓN LITERARIA DE LA VIOLENCIA CÓMICA EN *TITUS ANDRONICUS*

Es crucial destacar este último aspecto resaltado por Hirsch ya que, para esclarecer las claves interpretativas que explican el funcionamiento en la obra de la comunión entre comicidad y tragedia, es necesario tener presente que la interacción entre el actor y el espectador isabelino adquiere unas connotaciones muy particulares que potencian el efecto de determinadas escenas de la obra orientadas a crear una sonrisa cómplice en el público cargada de horror y sorpresa. Shakespeare introduce lo grotesco, la burla, lo tosco, lo lascivo, lo jocoso y lo caricaturesco en *Titus Andronicus*, todo ello presidido por la violencia más extrema imaginable, y fusiona lo trágico y lo grotesco utilizando el terror como nexo de unión. Estos momentos en los que la burla parece ser el elemento central de una escena rebajan la tensión dramática del texto. La unión de factores tan distantes respondería a la demanda del público isabelino, que esperaba estos giros radicales en la trama. Sin embargo, esa demanda vendría precedida por un deseo de ser sorprendido, de que sus expectativas fueran rotas a lo largo de la representación. Como señala Hunter, esta perturbación cumple una función primordial con respecto a la relación entre el espectador y la obra:

(1670), H. N. Bannister (1839), Ira Aldridge y C. A. Somerset (1849), Peter Brook (1955), Walter Hudd (1957), Gerald Freedman (1967), Trevor Nunn (1972), Brian Bedford (1978) y Deborah Warner (1987).

¹¹ Entre estas producciones, Hirsch se centra en las realizadas por Robert Atkins (1923), Alpha Delta Phi (1924), Kenneth Tynan y Peter Myers (1951), Douglas Seale (1976), Ferenc Sik (1978), Kestutis Nakas (1983) y John Barton (1981).

Shakespeare's art is also, as anyone who reads him alongside his contemporaries will know, an art of perpetual surprise. He keeps a calculated indeterminacy in the relationship between elements in his plays so that the audience is always being betrayed into new adjustments [...] His plays accept, as is inevitable, the standard expectations an audience brings to the theatre; but such expectations are never treated passively, never left unquestioned or untransformed (1997: 128).

Debemos en este punto recordar la disposición teatral del propio escenario isabelino y, en especial, de *The Rose*, donde *Titus Andronicus* fue representada por primera vez, encuadrada la obra en un espacio dramático reducido que propiciaba una gran sensación de cercanía entre actores y público. El teatro estaba de tal forma diseñado que, en las galerías techadas, a muy poca distancia del escenario, y en la arena, el público estaba lo suficientemente cerca como para captar todos los matices de tono de los actores, sus gestos, la riqueza del vestuario y la viveza del colorido del escenario, de la tramoya y el resultado inmediato de cualquier efecto visual. Una de las estrategias con más frecuencia utilizada por el actor isabelino para crear una simbiosis teatral entre su actuación y la percepción de la misma del público era el aparte; la composición espacial del recinto teatral propiciaba dicha estrategia teatral y potenciaba sus efectos sobre el espectador. Durante las representaciones de *Titus Andronicus* era Aaron quien, a través de una retórica mordaz y sangrienta, se dirigía a un público isabelino que posiblemente pasara rápidamente del horror a la risa en determinadas escenas en las que, a través principalmente de estos apartes, ofrecía una visión sarcástica de la confusión y caos creados en la obra, a la que despoja puntualmente de toda formalidad o dignidad trágica. La conexión entre Aaron y los elementos grotescos y burlescos del texto incrementaría el interés del espectador isabelino y su sorpresa ante algunas de sus actuaciones. La risa del público, tan temida por los directores que han trabajado con el texto a lo largo de los años, era un elemento central en este entretenimiento que el teatro resultaba ser a finales del siglo XVI en Inglaterra.

El drama medieval se erige como una de las fuentes de la aparición de elementos jocosos en las tragedias de Shakespeare, aspecto que destaca Tylliard:

To the medieval drama the debt of Elizabethan drama and hence of Shakespeare in particular was enormous. I refer not only to specific plays, which were of the later

kinds of Morality and Interlude but even more to the medieval inheritance of the mixed play, of the freedom to set the serious and the ridiculous side by side. The most direct examples of this inheritance are seen in tragedy, where highly serious matter exists alongside the comic (1992: 20).

En *Titus Andronicus* Shakespeare esbozó el personaje de Aaron atendiendo a parámetros teatrales de procedencia claramente medieval como la construcción dramática de los *Vices* protagonistas de determinados *interludes*, como por ejemplo *Ambidexter* y *Haphazard*, *Vices* de los *interludes Cambises* (1561) y *Apius and Virginia* (1575) respectivamente. El dramaturgo es consciente de la popularidad y éxito que este tipo de personaje malévolo, astuto y grotesco adquiere sobre el escenario inglés ya desde la madurez de las *morality plays* e inserta estos elementos en su obra convirtiendo a Aaron en uno de los mayores atractivos que *Titus Andronicus* presentaba ante su público. El encuentro con la tradición teatral sobre la que el personaje de Aaron se estructura nos muestra la evolución que experimenta un personaje tan emblemático para el drama isabelino como es el *Vice* de las *morality plays*. El conocimiento de tal proceso nos permitirá adentrarnos en las claves interpretativas de la fusión dramática entre la tragedia y la comedia que presenta *Titus Andronicus* a través de la caracterización de Aaron.

Con la evolución de las *morality plays*, el personaje del *Vice* adquiere mayor relevancia en el panorama teatral inglés. Pese a que en las obras más tempranas los personajes que encarnan el mal adquieren el mismo grado de intensidad dramática, poco a poco, el *Vice* emerge como elemento central entre estos personajes, a los que utilizará únicamente como instrumentos para alcanzar su propósito: la destrucción de los valores religiosos y las virtudes que el personaje encargado de representar a la humanidad posee. El carácter alegórico y moral del *Vice* desvela la debilidad y la inclinación del hombre hacia el mal. La manipulación, el engaño o la persuasión son las técnicas que utiliza para dirigir a su víctima hacia la condena eterna, hacia la ruina, la decadencia y la destrucción. Tales métodos otorgan a este personaje el atractivo y la fuerza dramática que lo mantendrá sobre el escenario inglés incluso una vez que su territorio teatral, las *morality plays*, haya desaparecido.

Como es bien sabido, la *morality play* comenzó como un tipo de obra cuyo objetivo primordial se basaba en la presentación de la lucha interna del hombre entre el bien y el mal. Obras como, *Pride of Life* (h. 1400), *The Castle of Perseverance* (c.1440) o *Everyman* (h. 1485) presentaban temas como la felicidad del

alma en el más allá, y la brevedad de la vida terrenal frente a la eterna. Sin embargo, en obras como *Mankind* (h. 1470), *Nature* (h. 1490) o *Mundus et Infans* (h. 1520), se comienza a observar un interés por el hombre en su relación con el mundo terrenal, aunque sin olvidar el esquema planteado entre los personajes representantes del bien y del mal frente a una víctima que se debate entre uno y otro. Como señala Spivack, estas obras constituyen «the beginning of the recession by the moralities from their infinite stage and story, and the start of their more restricted examination of issues within the context of this life» (1958: 207). El enfoque de las obras empieza a variar. Se comienza a percibir un abandono progresivo de los aspectos más abstractos y alegóricos de la obra a la vez que surge un acercamiento hacia elementos más terrenales. Poco a poco, el drama va experimentando una secularización en sus planteamientos, en sus construcciones y en sus principales piezas que responde a una transformación en el plano religioso, político y social en Inglaterra. Lentamente, aunque de una manera firme, los intereses del drama moral van pasando de ser exclusivamente religiosos a plantear otro tipo de intereses, principalmente políticos.

La Reforma supuso no sólo una revolución religiosa, sino, a la vez, política, al presentar al monarca como cabeza de una Iglesia alejada de Roma. La implantación de las ideas protestantes provocó el nacimiento de un nuevo tipo de literatura y de drama cuyo interés deja de estar únicamente centrado en temas espirituales para formar parte de una campaña de apoyo al sistema político reinante¹². Las transformaciones religiosas y políticas promueven el interés por la historia del propio país, por lo que las narraciones históricas de Monmouth, Hall y Holinshed constituyen una fuente inagotable para los dramaturgos de la época, que comienzan a crear tramas basadas en hechos políticos históricos con una finalidad moral tanto política como religiosa. Por otro lado, con el humanismo, la educación fomenta el desarrollo de las capacidades del individuo para realizar actividades públicas, por lo que se acentúa la presencia del hombre en este mundo y no únicamente su preparación hacia una existencia eterna tras la muerte. La influencia de textos clásicos añade nuevos temas, personajes e ideas que enriquecerán la complejidad en la trama y la caracterización de los personajes en los dramas.

¹² Aunque por supuesto existía también una clara conciencia del carácter subversivo del teatro, para lo cual existían mecanismos de control como *The Master of Revels*; cfr. Patterson (1984) y Dutton (1991).

La visión que el hombre posee del mundo y de su propia existencia va evolucionando y, con ella, el teatro. En las *morality plays* de comienzos del siglo XVI, como ocurre en obras como *Magnificence* (h. 1519), *Impatient Poverty* (h. 1560), *Enough Is as Good as a Feast* (h. 1560) o *The Trial of Treasure* (h. 1567), el personaje central deja de simbolizar el concepto de ser humano de una manera general y abstracta. Por ejemplo, en *Magnificence* John Skelton presenta a *Magnificence* como precedente de la imagen que del gobernante se planteará años más tarde. Ya en esta obra se presenta la imagen de un príncipe que sucumbe ante las sugerencias de unos consejeros que buscan su ruina. *Magnificence* no representa a la humanidad en general, sino a la clase gobernante, y el objetivo de esta obra es mostrar a esta clase las consecuencias de una mala gestión política. Pese a que las piezas centrales que John Skelton utiliza para estructurar la obra la incluyen bajo la denominación de *morality play*, sin embargo, la lección moral que ofrece la obra se centra en elementos que afectan a la función pública del hombre en la tierra y no a su futuro espiritual¹³. Por lo tanto, se comienzan a crear obras con un determinado y particular enfoque moral, dejando a un lado las generalizaciones y abstracciones religiosas para pasar a una mayor centralización en los temas que podían ser de carácter social, religioso o político.

Los personajes como *Ambidexter* y *Haphazard* presentan una clara intensificación de la evolución que ya se percibe en obras como *Magnificence*. Entre el periodo comprendido desde la realización de obras basadas en el simbolismo, como las *morality plays*, hasta la creación de obras como *Titus Andronicus*, en las que observamos la materialización de tal abstracción, a través de unos personajes y de una trama pertenecientes a un contexto humano y terrenal, observamos cómo los *interludes* fusionan elementos pertenecientes a ambas corrientes, la metafórica y la literal. Tanto *Cambises* como *Apius and Virginia* forman parte de este grupo de obras que funcionan como último eslabón en la cadena dramática que une la evolución teatral de mediados del siglo XV con la tragedia isabelina de finales del siglo XVI.

El carácter alegórico de las *morality plays* pierde fuerza en los *interludes*, que comienzan a presentar un drama más realista y concreto. Sin embargo la fuerza dramática del *Vice* se enfatiza en escena a través de la creación de personajes como *Ambidexter* y *Haphazard*. La supremacía en el escenario del *Vice* frente a los demás

¹³ Weber (1992) destaca la obsesión protestante con el correcto cumplimiento de las obligaciones profesionales.

personajes alegóricos que aparecían en las *morality plays* mostraba la intensidad escénica que este personaje fue adquiriendo. En *Apilus and Virginia* y en *Cambises* la trama se organiza en torno a las situaciones que el *Vice* crea para engañar a sus víctimas. El carácter tosco y grotesco de la mayoría de sus artimañas constituye uno de los elementos principales de atracción de obras que aúnan el carácter doctrinal de sus acciones con los tintes de humor que emanan de muchas de sus apariciones en escena. Con la secularización del drama, el *Vice* subsistió sobre el escenario isabelino mientras que las *morality plays* fueron desapareciendo progresivamente. Tras los *interludes*, personajes como Aaron, Selimus o Muly mantuvieron viva la imagen burlesca, astuta y atractiva del *Vice*. En estos personajes el carácter alegórico o moral del *Vice* desapareció totalmente, pero sus otras características se materializaron en el *Moor*, figura, como veremos a continuación, muy cercana y cargada de significado para el espectador isabelino.

En la descripción de la entrada triunfal de Titus en Roma, en el primer acto, observamos que, tras el general, aparecen «Tamora, the Queen of Goths, and her three sons, Alarbus, Chiron and Demetrius, with Aaron, the Moor». La construcción de este último personaje responde con claridad, desde el principio, a la imagen que George Peele, en *The Battle of Alcazar*, refleja en la presentación de Muly Mahamet, *The Moor*¹⁴. Peele crea este personaje basándose en *The Second Booke of the Book of Battailles, Fought in Our Age* (1587), traducción que John Poleman hace de la obra de fray Luis Nieto, *Relación de la guerras de Berbera*. En la narración de la historia de Mulai Mohamed, Muly Mahamet en Peele, Poleman recobra la imagen del musulmán sanguinario y cruel para la escena isabelina, que lo verá escenificado con gran intensidad por primera vez en *The Battle of Alcazar*¹⁵.

¹⁴ Shakespeare menciona explícitamente a este personaje en *Titus Andronicus*. Aaron desvela a Chiron y a Demetrius lo que pretende hacer con su hijo con estas palabras: «Not far one Muly lives, my countryman: / His wife but yesternight was brought to bed; / His child is like to her, fair as you are. / Go pack with him and give the mother gold, / And tell them both the circumstance of all / And how by this their child shall be advanced / And be received for the emperor's heir, / And substituted in the place of mine» (4.2.154-161).

¹⁵ Parte de la descripción de Mulai que Poleman nos presenta en su traducción incide en este aspecto: «Of stature meane, of bodie weake, of colour so blacke, that he was accompted of many for a Negro or black Moore. He was of a peruerse nature, he would neuer speak the truth, he did all things subtelly and deceitfully» (en Tokson 1982: 77).

Tanto Peele como Shakespeare reflejan en estos personajes la crueldad, la ambición y la traición como aspectos que se encuentran en íntima relación con la raza que ambos comparten y, más concretamente, con el color de su piel. En *Titus Andronicus* observamos tal identificación en las palabras que Bassianus dirige a Tamora tras encontrarla en el bosque con Aaron:

Bassianus: Believe me queen, your swart Cimmerian
Doth make your honor of his body's hue
Spotted, detested and abominable (2.3.72-74).

La obra de Shakespeare responde así a unos patrones determinados sobre la escena isabelina, que predeterminan el valor de las acciones del personaje en función de su procedencia racial. En *The Battle of Alcazar*, el color de piel de Muly y su condición como *The Moor* se destacan continuamente y se vinculan a imágenes sangrientas y brutales, que describen al personaje como «black in his look, and bloody in his deeds» (1.1.16)¹⁶. Muly decide recuperar su trono con la convicción de que «blood be the theme whereon our time shall tread» (1.2.54). Las consecuencias de tal actuación las resume Rubin «in blood, in death, in murder, and misdeed» (1.2.111). Sebastian, rey de Portugal, tras ser traicionado por Muly, destapa su verdadera personalidad reflejada en «a face so full of fraud and villany» (5.1.70). Muly representa a un grupo de personajes que, debido a la intriga y al interés que sus actuaciones despiertan, constituye un elemento de atracción fundamental para el público isabelino. Muly, Aaron o Selimus conformaron la base dramática sobre la que se asentó la caracterización de personajes que, con un claro carácter racial, triunfarían más tarde sobre el escenario inglés, como Eleazar en *Lust's Dominion* (1600), de Dekker, o Mulumen en *All's Lost by Lust* (1619), de William Rowley.

La imagen de Muly, Aaron y Selimus como personajes que hacen del ingenio, el engaño, la manipulación, la hipocresía y la duplicidad sus principales instrumentos a la hora de concebir y de ejecutar sus planes, no respondía exclusivamente al hecho de que pertenecieran a una raza discursivamente identificada en la época con la maldad, la lujuria, la traición y la crueldad. Las connotaciones negativas con las que la figura de este musulmán sanguinario impregnaba el escenario isabelino

¹⁶ Las citas de *The Battle of Alcazar* corresponden a Peele (1888).

favorecieron además que este personaje funcionase como el medio más adecuado para agrupar en una figura teatral con una tradición histórica real un conjunto de características que se aunaron a partir de mediados del siglo XV en un personaje de contrastado carácter alegórico como fue el *Vice* de las *morality plays*. Una de las particularidades que propiciaron que *The Moor* suscitara una clara fascinación por parte del público de la época es el hecho de que para este personaje el sufrimiento ajeno es fuente de placer y satisfacción personal, lo que otorgaba a determinadas escenas cargadas de un marcado carácter trágico una nota de humor que alteraba la gravedad trágica de la representación. Tras ser capturado por Lucius, Aaron relata su participación en la violación, mutilaciones y asesinatos de la obra concluyendo su exposición con las siguientes palabras:

Aaron: I play'd the cheater for thy father's hand,
And when I had it, drew myself apart
And almost broke my heart with extreme laughter.
I pried me through the crevice of a wall
When for his hand he had his two son's heads,
Beheld his tears, and laugh'd so heartily
That both my eyes were rainy like to his (5.1.111-117).

Aunque esta vez se dirige a Lucius, éste es un sentimiento que Aaron expone repetidamente ante el público, con el que establece una clara relación de complicidad. Este vínculo es esencial para que, durante la representación de la obra, se consiga hacer partícipe al espectador de todo lo que va a acontecer en escenas posteriores y para que incluso comparta los momentos de cruel entusiasmo de Aaron. Tras guiar a Martius y a Quintus hacia la fosa donde se encuentra Bassianus, Aaron se dirige al público, al que descubre cuáles serán los siguientes pasos de su estrategia:

Aaron: Now will I fetch the king to find them there,
That he thereby may have a likely guess
How these were they that made away his brother (2.2.206-208).

Se crea, por lo tanto, un lazo de unión que convierte al villano en un personaje que involucra al público en sus acciones y, en cierto modo, lo hace partícipe de sus cruentos actos; el espectador isabelino, por tanto, se convierte en estas escenas en

el principal interlocutor de Aaron y adopta un papel activo en el desarrollo de la obra¹⁷. El villano se comunica con el público a través de los apartes, con los cuales muestra sus verdaderas intenciones y cómo el cinismo, la burla, la crueldad y, sobre todo, la duplicidad son piezas fundamentales en su carácter. Tras prometerle a Titus que a cambio de su mano el emperador perdonará a sus hijos, Aaron se dirige al público con unos versos que muestran cómo el engaño, la brutalidad, el descaro o la insolencia forman parte de una caracterización teñida de claros tintes raciales; estos elementos revelan en Aaron la fusión entre el estereotipo del *Vice* y del *Moor*:

Aaron: I go, Andronicus, and for thy hand
Look by-and-by to have thy sons with thee.
(Aside) Their heads, I mean. O, how this villany
Doth fat me with the very thoughts of it!
Let fools do good, and fair men call for grace,
Aaron will have his soul black like his face (3.1.201-206).

A través del aparte, Aaron muestra a su público su satisfacción y la sensación de placer que experimenta durante la ejecución de sus actos sanguinarios. Una vez más, con el uso de estos apartes Shakespeare potencia en la obra la interrelación esencial entre actor y espectador que ya aparecía como aspecto central en la caracterización de los *Vices* de los *interludes*. Por ejemplo, en *Cambises* una de las piezas básicas que dan forma a la obra es la relación entre el *Vice*, Ambidexter, y el público, al que hace constantemente partícipe del gozo y deleite que para él supone presenciar la desgracia ajena. La primera aparición de Ambidexter combina tres elementos fundamentales que ya hemos mencionado en la descripción de Aaron. En primer lugar está dirigida únicamente al público. En segundo lugar, a modo de coro o de presentador, expone al espectador lo que va a pasar. Por último, presenciamos la

¹⁷ Refiriéndose a Richard III, Evans destaca la fuerza que este personaje tiene para el público. La descripción que realiza de la actitud del espectador ante el villano isabelino se puede aplicar a la simbiosis que tiene lugar entre Aaron y su público: «Because he has the courage of his own villainy one finds oneself half-grudgingly looking for this man even when he is not there [...] It is a conception which adds to villainy a species of courage which, misplaced though it may be, provides an intense excitement for and a grudging admiration in the beholder» (1965: 146).

primera vez que Ambidexter se jacta de las consecuencias que sus acciones acarrearán:

Ambidexter: To conquest these fellows the man I will play!
Ha, ha, ha! now ye will make me to smile.
[...]
Now with King Cambises, and by and by gone,
Thus do I run this and that way.
For while I mean with a soldier to be,
Then give I a leap to Sisamnes the judge,
I dare avouch ye shall his destruction see!
To all kind of estates I mean for to trudge.
Ambidexter? Nay, he is a fellow, if ye knew all!
Cease for a while; hereafter hear more ye shall (142-143; 152-159).¹⁸

El hecho de que el *Vice* se dirija al público continuamente se explica también atendiendo al tipo de obra sobre el que estamos tratando. Los *interludes* proceden de una tradición teatral donde se pretende transmitir una moral, en un principio religiosa, que, con la progresiva secularización de los temas sobre el escenario inglés, se irá también combinando con una doctrina política. Al analizar la doble dimensión de la *morality play* como homilética y dramática a la vez, Spivack señala que «the constant verbal formula of the didacticism that frames and pervades this homily is: you shall see, thus you see, thus you have seen. Such a stage was fundamentally a pulpit and its audience a congregation» (1958: 177). La cercanía entre Ambidexter y el público sirve, por lo tanto, como escaparate moral, como demostración de lo que la actuación del hombre y, más específicamente, del rey, trae como consecuencia:

Ambidexter: What a king was he that hath us'd such tyranny!
He was akin to Bishop Bonner, I think verily!
For both their delights was to shed blood,
But never intended to do any good.
Cambises put a judge to death, –that was a good deed,–
But to kill the young child was worse to proceed;

¹⁸ Las citas de *Cambises* proceden de Craik (1974).

To murder his brother and then his won wife,
So help me God and holidam, it is pity of his life!
Hear ye? I will lay twenty thousand pound
That the king himself doth die by some wound.
He hath shed so much blood that his will be shed;
If it come so to pass, in faith, then he is sped (1141-1152).

Sin embargo, junto a este carácter doctrinal, la relación que se establece entre Ambidexter y el público es, al igual que veíamos en el caso de Aaron, y como claramente observamos en sus palabras, una relación de complicidad. El público comparte con Ambidexter sus momentos de satisfacción ante el destino trágico de los personajes a los cuales él ha engañado. Uno de estos momentos de complicidad se produce tras la muerte de Smerdis, hermano del rey. La reacción de Ambidexter muestra al público claramente la duplicidad que muestran sus acciones:

Ambidexter: Lord Smerdis by Cruelty and Murder is slain;
But, Jesus! for want of him how some do complain!
If I should have had a thousand pound, I could not forbear weeping.
Now Jesus have his blessed soul in keeping!
Ah good lord! to think on him, how it doth me grieve!
I cannot forbear weeping, ye may me believe. *Weep*
Oh my heart! how my pulses do beat,
With sorrowful lamentations I am in such a heat!
Ah, my heart, how for him it doth sorrow!
Nay, I have done, in faith, now, and God give you good morrow!
Ha! ha! Weep? Nay, laugh, with both hands to play! (734-745).

Ante el espectador se presenta la crueldad de un personaje que pasa del llanto a la risa en cuestión de segundos, y que juega con el destino de los demás personajes a través de la falsedad y de la simulación de distintos estados de ánimo que sólo el público sabe descifrar. La risa que le produce a Aaron ver el resultado brutal de sus acciones ya es, por lo tanto, una característica que alberga Ambidexter; es una violencia cómica y grotesca que se erige como un elemento clave en la configuración del *Vice* de los *interludes* y que pasará a formar parte del imaginario teatral isabelino materializándose en escena, tal y como estamos comprobando, en personajes como Aaron.

El gozo por el dolor ajeno es una singularidad también presente en Selimus, que comparte con Aaron y Ambidexter el gozo de comprobar que sus mentiras finalmente ganan la confianza de su padre:

Selimus: I smile to see how that the good old man
Thinks Selimus thoughts are broght to such an ebb
As he hath cast all ambitious hope.
But soone shall that opinion be remov'd,
For if I once get mongst the lanizars,
Then on my head the golden crowne shall fit.
Well Baiazet, I feare me thou wilt greeve,
That ere thou didst thy faining sonne beleeve (1621-1628).¹⁹

Volvemos a oír el eco de la risa de Ambidexter en Selimus tras la victoria frente a su hermano Acomat, que le proclama dueño de todo el territorio turco:

Selimus: So maist thou Selimus, for thou hast trode
The monster-garden paths, that lead to crownes.
Ha, ha, I smile to thinke how Selimus
Like the AEgyptian Ibis hath expelled
Thofe swarming armies of swift-winged snakes,
That fought to overrun my territories (2520-2525).

Sin embargo, es necesario hacer una distinción entre el origen de la satisfacción que produce la ejecución de hechos perversos por parte de estos personajes. Los objetivos de Selimus son políticos; lo que persigue y finalmente consigue es arrebatarle la corona a su padre. En el caso de Ambidexter y de Aaron las razones son bien distintas. La función de Ambidexter en la obra consiste en demostrar que la imagen de crueldad y perversión que él refleja está de igual modo presente en el resto de los personajes y, lo que es más importante, en un juez y en el monarca. Dirigiéndose de nuevo al público, Ambidexter señala:

Ambidexter: How like you Sisamnes for using of me?

¹⁹ Las citas de *The First Part of the Tragical Reign of Selimus, Emperor of the Turks* proceden de Bang y Greg (1908).

He play'd with both hands, but he sped ill-favouredly!
The king himself was godly uptrain'd:
He profess'd virtue, but I think it was feign'd.
He plays with both hands, good deeds and ill;
[...]
And yet ye shall see in the rest of his race
What infamy he will work against his own grace (605-609; 619-620).

Para Ambidexter la satisfacción reside en ver cómo, finalmente, el hecho de que todas sus víctimas sucumban a sus engaños verifica la lección moral que su personaje tiene la función de mostrar. Sin embargo, el placer que para Aaron suponen sus acciones está desprovisto de toda carga moral; Aaron simplemente disfruta haciendo el mal. Se podría argumentar que esta última afirmación también podría aplicarse a Ambidexter. Tras enfrentar al rey contra su hermano Smerdis, Ambidexter muestra al público la diversión que para él ha supuesto llevar a cabo esta acción y su disposición para seguir creando confusión, para seguir divirtiéndose:

Ambidexter: Marry, sir, I told him a notable lie;
If it were to do again, man, I durst do it, I!
Marry, when I had done, to it I durst not stand;
Thereby you may perceive I use to play with each hand (698-701).

Sin embargo, esta recreación a la hora de cometer el mal está subordinada, en todo momento, a su función doctrinal. En Aaron, el propósito dogmático desaparece, manteniéndose esa sensación de gozo frente a las consecuencias del mal que ya experimenta el *Vice*. Tal placer macabro en el dolor ajeno, y la duplicidad en las acciones, aparece de igual modo en la caracterización de Richard III en *Richard III*, escrita hacia 1592-1593, y que presenta claros elementos reminiscentes del *Vice*, al igual que Aaron; sin embargo, esta vez el dramaturgo lo hace explícito en el texto. Antes de asesinar a su sobrino, Richard señala en un aparte: «So wise so young, they say, do never live long» (3.1.79). Su sobrino le pide que repita lo que ha dicho, a lo que su tío responde: «I say, without characters fame live long. / [Aside] Thus, like the formal Vice, Iniquity, / I moralize two meanings in one word» (3.1.81-83)²⁰.

²⁰ Cita procedente de Shakespeare (1994b).

En Aaron se produce una intensificación tal del placer por la realización de actos violentos, crueles y brutales, que las acciones de Ambidexter parecen meras travesuras infantiles si las comparamos con pasajes como el siguiente:

Aaron: Oft have I digg'd up dead men from their graves
And set them upright at their dear friends' door
Even when their sorrow almost was forgot,
And on their skins, as on the bark of trees,
Have with my knife carved in Roman letters
«Let not your sorrow die, though I am dead».
Tut, I have done a thousand dreadful things
As willingly as one would kill a fly;
And nothing grieves me heartily indeed
But that I cannot do ten thousand more (5.1.135-144).²¹

La motivación de Aaron para llevar a cabo sus acciones ha sido un elemento de debate para determinados críticos de la obra, como Baildon (1904), Barthelemy (1987) o Bartels (1990). A través de su relación con Tamora, Aaron pretende abandonar su situación de esclavo y beneficiarse del estatus de la emperatriz:

Aaron: Away with slavish weeds and servile thoughts!
I will be bright, and shine in pearl and gold
To wait upon this new-made empress.
To wait, said I? - to wanton with this queen (1.1.517-520).

Esta relación le hace justificar en un principio sus planes ocultándolos bajo la motivación de la venganza que Tamora y sus hijos pretenden llevar a cabo sobre los Andronici. Durante su conversación con la emperatriz en el bosque Aaron exclama: «Vengeance is in my heart, death in my hand, / Blood and revenge are hammering in my head» (2.2.38-39). Sin embargo, como señala Barthelemy con respecto a los posibles motivos que impulsan a Aaron a actuar durante la obra, la motivación que se esconde tras el deseo de venganza no está en absoluto clara (1987: 72-73). Efectivamente, la venganza es sólo una motivación aparente para cometer actos

²¹ Tras estos versos de Aaron no podemos sino hacer referencia a los versos de Barabas dirigidos a Ithamore en *The Jew of Malta* (2.3.179-190); cfr. Marlowe (1986).

cruentos. Como indica Bartels, con el desarrollo de la obra y a medida que Aaron se va mostrando al público el personaje revela una falta de motivación que hace que su maldad sea aún más insidiosa (1990: 445).

Para Bartels, la motivación de Aaron es «slippery and obscure» (1990: 445). El crítico presenta un claro interés por confirmar la existencia de los móviles de Aaron para cometer sus fechorías, adoptando un enfoque psicológico que no es correcto aplicar al personaje de Aaron. Esta misma perspectiva psicológica es la que Baildon ya presentó en la descripción que hace de los personajes de *Titus Andronicus*, en la que trata de encontrar sus motivaciones internas. Con respecto al análisis que plantea de Aaron, Baildon destaca las dudas de cierto sector de la crítica sobre la obra que se cuestiona los motivos por los que este personaje dirige su rabia y maldad contra Bassianus y Lavinia, y no contra el emperador Saturninus, marido de su amante Tamora. Baildon indica que todo aquel que no sea capaz de desgranar los razones por las que esto ocurre muestra una clara ignorancia sobre los entresijos de la naturaleza humana. Según el editor, Aaron, para quien la lujuria es una pieza clave en su relación con Tamora, no sentiría odio hacia Saturninus, sino desprecio y una sensación de clara superioridad y triunfo. Según el crítico, para Aaron la deshonra que su propio éxito implicaría para el emperador supone un atractivo añadido al placer que supone para él llevar a cabo sus planes (1904: xlii).

La argumentación de Baildon se basa en meras suposiciones sobre lo que los personajes de *Titus Andronicus* piensan y cuáles son sus verdaderas intenciones. El crítico, al igual que haría más tarde Bartels, realiza este tipo de interpretación tras aplicar al comportamiento dramático del personaje determinados parámetros de conducta del ser humano, a la vez que ignora los mecanismos teatrales isabelinos que confluyeron en la caracterización de Aaron. Si, como hemos hecho hasta ahora, analizamos el personaje de Aaron a la luz de la tradición teatral medieval en la que se origina un personaje como el *Vice*, su motivación, o mejor sería decir, su falta de motivación, estaría más que justificada. Como destaca Spivack, la búsqueda por parte de ciertos críticos shakespearianos de dicha motivación psicológica en personajes estereotipados que se mueven por resortes dramáticos muy alejados de cualquier coherencia psicológica desvela una falta de rigor académico que propicia el estudio de obras literarias a la luz de convenciones literarias que no pertenecen a la época de elaboración de las mismas (Spivack 1958: 58). Si se analiza, por lo tanto, a Aaron dentro del contexto literario al que responde la obra y se consideran las

características que se han destacado del *Vice* como precedentes de este tipo de villanos, se percibirá de forma clara y completa la construcción que Shakespeare hace de este personaje. Si, por el contrario, se intenta buscar explicación a las actuaciones de Aaron sin tener en cuenta esta tradición teatral, y sin destacar la fusión entre el *Vice* y el estereotipo del *Moor*, se estarán aplicando concepciones modernas a un personaje dramático cuya composición responde a la evolución de la caracterización dramática sobre el escenario inglés.

Por lo tanto, para comprender los móviles de Aaron, se debe tener presente que, como estamos comprobando, Shakespeare crea un tipo de personaje cuya popularidad sobre el escenario germina con el desarrollo y la intensificación de ciertas características del *Vice* como fueron su astucia, burla, perversión y crueldad. Pese a que su carácter alegórico y dogmático fue desapareciendo progresivamente, sin embargo, el público siguió demandando un tipo de personaje que conservara las características de este *Vice*, que le hiciera reír, que lo involucrara en la acción a través de su complicidad y que le sorprendiera al mostrar un placer desmesurado en la crueldad y la violencia. El *Vice*, por lo tanto, se fue transformando en personajes como Selimus, Muly o Aaron, cuyo principal atractivo residiría en ese especial deleite en el mal sin perseguir más recompensa que el sufrimiento ajeno. Pese a que la actuación de Aaron ocasione una confusión política que sumerge a Roma en el caos, sin embargo no son objetivos políticos los que le impulsan a actuar sino simplemente un carácter malévolo que le incita continuamente a superar su crueldad en cada acto que comete. Sus últimas palabras en la obra no dejan lugar a ninguna duda con respecto a su naturaleza:

Aaron: Ah, why should wrath be mute and fury dumb?
I am no baby, I, that with base prayers
I should repent the evils I have done.
Ten thousand worse than ever yet I did
Would I perform if I might have my will.
If one good deed in all my life I did,
I do repent it from my very soul (5.3.183-189).

Uno de los momentos en los que la crueldad y el humor aparecen de forma más simbiótica en *Titus Andronicus* es la escena en la que Aaron, enviado por Saturninus, promete dejar libres a Martius y a Quintus a cambio de la mano de Lucius, Marcus o

Titus. Mientras que Lucius y Marcus buscan un hacha y se ofrecen a ser ellos los que sean mutilados, Titus decide engañarlos y, con la ayuda de Aaron, se corta la mano:

Titus: O, gracious emperor! O gentle Aaron!
Did ever was raven sing so like a lark
That gives sweet tidings of the sun's uprise?
With all my heart I'll send the emperor my hand.
Good Aaron, wilt thou help to chop it off? (3.1.158-162).
Come hither, Aaron; I'll deceive them both:
Lend me thy hand, and I will give thee mine (3.1.187-188).

Aaron: (Aside) If that be call'd deceit, I will be honest
And never whilst I live deceive men so.
But I'll deceive you in another sort,
And that you'll say ere half and hour pass. *He cuts off Titus' hand*
(3.1.189-192).

La credulidad de Titus frente a la maldad de Aaron, la magnitud que alcanza la violencia en la obra con esta nueva mutilación, y la complicidad establecida entre el villano y el público hacen que el espectador observe la reacción de Titus y la respuesta de Aaron como una escena que rebaja el tono solemne y grave que le precede. A través de este tipo de escena, a través del vínculo entre violencia y mordacidad, Shakespeare provoca en su público un efecto inmediato de horror y fascinación; efecto con el que ya otros dramaturgos contemporáneos habían experimentado y que se presentaba como un ingrediente teatral característico sobre la escena isabelina. Por ejemplo, una de las escenas de *The First Part of the Tragical Reign of Selimus, Emperor of the Turks* presenta claras conexiones escénicas con el tratamiento que de la brutalidad y la comicidad se hace en *Titus Andronicus*. Acomat, hermano de Selimus, recibe a Aga, un embajador enviado por su padre, Baiazet, para negociar la paz en estos términos:

Acomat: As sure as day, mine eyes shall nere tast sleepe,
Before my sword have riven his (Baiazet's) periur'd brest.
Aga: Ah let me never live to see that day.
Acomat: Yes thou shalt live, but never see that day,

Wanting the tapers that should give thee light: *Pulls out his eyes*
(1410-1414).

Aga: And thinkst thou then to scape unpunished,
No Acomat, though both mine eyes be gone,
Yet are my hands left on to murther thee.

Acomat: T'was wel remembred: Regan cut them off.
They cut of his hands and giue them to Acomat.

Now in that sort go tell thy Emperour

That if himselfe had but bene in thy place,

I would haue us'd him crueller then thee:

Here take thy hands: I know thou lou'st them wel.

Opens his bofome, and puts them in.

Which hand is this? right? or left? canst thou tell? (1427-1437).

Cuando la violencia llega a su máxima expresión y el sufrimiento de la víctima parece llegar al límite, surge el comentario «Which hand is this? right? or left? canft thou tell?» (1437). Con estas palabras, la obra rompería con las expectativas del espectador isabelino que respondería no con horror sino con entusiasmo, humor y extrañeza ante lo absurdo de la situación.

Para finalizar, es interesante destacar que el tono burlesco que encontramos en *Titus Andronicus* proyecta además un elemento muy característico de los *interludes*. Nos referimos a las escenas entre los *Vices* y los personajes pertenecientes a clases sociales bajas, como son los campesinos, soldados o sirvientes. Las peleas y enfrentamientos continuos entre estos personajes, ocasionados a veces por motivos banales y otras para conseguir los favores sexuales de una misma mujer, la aparición de proverbios, de comentarios y canciones obscenas, de un carácter vulgar y de una moral adulterada, son los principales elementos que dan forma a las escenas protagonizadas por Haphazard y los sirvientes Mansipula, Mansipulus y Subservus en *Apius and Viriginia* o entre Ambidexter y los soldados Huf, Ruf, Snuf y la prostituta Meretrix en *Cambises*. El *Vice* aparece en estas escenas como intermediario y elemento aparentemente pacificador entre las distintas partes. Sin embargo, lo que realmente consigue es convertir a estos personajes en sus nuevas víctimas, a las que incita a llevar una vida dominada por la falsedad. El *Vice* proclama en estos pasajes su superioridad y habilidad lingüística frente a la torpeza intelectual de los demás personajes.

Es precisamente esta configuración entre personajes de los *interludes* citados la que estructura la primera escena del segundo acto en *Titus Andronicus*. En ella se nos presenta a Chiron y a Demetrius peleando y luchando por conseguir el amor de Lavinia y a Aaron como mediador entre ambas partes. En este caso, Chiron y Demetrius no pertenecen a las capas inferiores de la sociedad, pero el efecto general de la escena recuerda bastante al conseguido en las escenas cómicas mencionadas anteriormente de los *interludes*. El lenguaje utilizado en estas escenas es proverbial y está cargado de continuas alusiones sexuales. La superioridad lingüística e intelectual de Aaron consigue incitar a ambos hermanos a violar a Lavinia. El tono general de la escena, que se presenta como antesala de una violencia extrema contra Lavinia, es amoral, vulgar y obsceno. Chiron y Demetrius aparecen como dos personajes fácilmente moldeables por la fuerza verbal de Aaron. El poder dramático que éste presenta sobre el escenario debilita aún más la imagen de estos dos personajes, que aparecen como meras marionetas a su merced (5.1.98-102). Tal y como Aaron reconocerá más tarde:

Aaron: Indeed, I was their tutor to instruct them.
That coddling spirit had they from their mother,
As sure a card as ever won the set.
That bloody mind I think they learned of me,
As true a dog as ever fought at head (5.1.98-102).

El enfrentamiento entre los dos hermanos por Lavinia presenta un claro paralelismo, en este caso con un marcado carácter grotesco y vulgar, con la lucha que la obra presenta entre Saturninus y Bassianus por conseguir el poder de Roma y, más tarde, por unirse en matrimonio a Lavinia. La lucha por la autoridad política, tema dominante en *Titus Andronicus*, encuentra un eco distorsionado en esta escena entre Chiron y Demetrius, donde el tono es burlesco, tosco y alejado de la solemnidad trágica de escenas en las que la política es claramente el elemento central.

CONCLUSIÓN

Como hemos podido comprobar en estas páginas, un amplio sector de los estudios y las producciones teatrales de *Titus Andronicus* a lo largo de la historia han valorado negativamente la fusión que la obra presenta entre una violencia desmedida y un tinte grotesco que rebaja la tensión dramática del texto en ciertos momentos. Sin embargo, obvian el hecho de que Shakespeare escribe una obra que responde a una serie de convenciones literarias activas durante los años de su composición y que consistían precisamente en insertar una violencia desgarrada en escenas en las cuales la tensión dramática de repente se ve anulada por la ironía, la burla y lo grotesco. A través de la caracterización de Aaron, Shakespeare muestra cómo su obra responde a una serie de códigos teatrales que se materializan también en obras de su contexto literario más inmediato. Para apreciar los mecanismos dramáticos latentes en la fusión que la obra presenta de la violencia y el humor, es necesario por tanto hacer una reconstrucción de una serie de tradiciones literarias que aparecen subyacentes en el texto. El análisis de los resortes teatrales que en *Titus Andronicus* se conjugan para plasmar en escena el encuentro entre el elemento trágico y el tono burlesco de la obra requiere de una vuelta a determinados parámetros dramáticos que actuaban ya en el teatro medieval y que a través del *Vice* se trasladan en la figura del *Moor* a las tablas isabelinas. En la caracterización de Aaron Shakespeare, por tanto, utilizó como modelo a personajes de gran peso dramático en la tradición teatral inglesa, como Ambidexter or Haphazard, y compuso una obra que recibió una gran acogida por parte de un público isabelino que vería reflejados en este personaje shakespeariano aspectos fundamentales en la caracterización de otros personajes de la época como Muly o Selimus. La violencia escénica fue uno de los aspectos de la obra que, sin lugar a dudas, contribuyó a que ésta fuera todo un éxito, ya que respondía a los gustos de un espectador isabelino que demandaba este tipo de espectáculo sangriento. Las acciones de Aaron rezumaban una brutalidad cuyos grotescos efectos aportaban nuevos matices a la estructura dramática de una tragedia cuyos parámetros clásicos se ven adulterados por el humor cruento de determinadas escenas. A través de una retórica mordaz y sangrienta Aaron se dirige a un público que posiblemente pasara del horror a la risa, de lo trágico a lo cómico, en determinadas escenas en las que, a través principalmente de los apartes, el

personaje presentaba una visión de la confusión y caos creados en la obra que se alejaba de toda formalidad o dignidad trágica.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARISTÓTELES-HORACIO (1987), *Artes poéticas*, ed. A. González, Madrid, Taurus.
- H. B. BAILDON, ed. (1904), *The Lamentable Tragedy of Titus Andronicus*, London, Methuen.
- W. BANG y W. W. GREG, eds. (1908), *The Tragical Reign of Selimus*, London, Chiswick.
- E. C. BARTELS (1990), «Making More of the Moor: Aaron, Othello, and Renaissance Refashionings of Race», *Shakespeare Quarterly*, 41, pp. 433-454.
- A. G. BARTHELEMY (1987), *Black Face. Maligned Race*, Baton Rouge-London, Louisiana State University.
- M. C. BRADBROOK (1990), *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, Cambridge, University.
- R. T. BRUCHER (1979), «“Tragedy, Laugh On”: Comic Violence in *Titus Andronicus*», *Renaissance Drama*, 10, pp. 71-91.
- R. W. BUSHNELL (1990), *Tragedies of Tyrants. Political Thought and Theater in the English Renaissance*, Ithaca-London, Cornell University.
- E. CAPELL, ed. (1768), *Mr. William Shakespeare his Comedies, Histories and Tragedies*, London, Printed for Dryden Leach, for J. and R. Tonson in the Strand.
- M. CEREZO MORENO (2003), «The Dissected Body: Fascination and Horror on the Elizabethan Stage», *Actas del XXVI Congreso de Aedean. Fifty Years of English Studies in Spain (1952-2002). A Commemorative Volume*, Santiago de Compostela, Universidad, pp. 483-489.
- T. W. CRAIK, ed. (1974), *Minor Elizabethan Tragedies*, London, J. M. Dent & Sons Ltd.
- L. DANSON (1974), «The Device of Wonder: *Titus Andronicus*», *Texas Studies in Literature and Language*, 16.1, pp. 27-43.
- R. W. DESAI, ed. (1998), *Johnson on Shakespeare*, Delhi, Sangam Books.
- R. DUTTON (1991), *Mastering the Revels. The Regulation and Censorship of English Renaissance Drama*, London, MacMillan.

- G. L. EVANS (1965), «Shakespeare, Seneca, and the Kingdom of Violence», en T. A. Dudley y D. R. Dudley, eds., *Roman Drama*, London, Routledge & Kegan Paul, pp. 122-159.
- A. GURR (1999), *The Shakespearean Stage 1574-1642*, Cambridge, University.
- T. HANMER, ed. (1745), *The Works of Mr. William Shakespeare*, London, Oxford Editions.
- J. HIRSCH (1988), «Laughter at *Titus Andronicus*», *Essays in Theater*, 7.1, pp. 59-74.
- G. K. HUNTER (1997), «Shakespeare and the Traditions of Tragedy» en S. Wells, ed., *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge, University, pp. 123-141.
- B. JONSON (1963), *Bartholomew Fair*, ed. E. M. Waith, New Haven-London, Yale University.
- E. MALONE, ed. (1790), *The Plays and Poems of Willliam Shakespeare, in ten volumes; collated verbatim with the most authentick copies, and revised*, London, H. Baldwin.
- C. MARLOWE (1986), *The Complete Plays*, ed. J. B. Stean, Harmondsworth, Penguin Books.
- A. PATTERSON (1984), *Censorship and Interpretation. The Conditions of Writing and Reading in Early Modern England*, Wisconsin, The University of Wisconsin.
- G. PEELE (1888), *The Works of George Peele*, I, ed. A. H. Bullen, Edinburgh-London, Ballantyne.
- E. RAVENSCROFT (1969), *Titus Andronicus or The Rape of Lavinia*, London, Cornmarket.
- N. ROWE, ed. (1709), *The Works of Mr. William Shakespear; in Six Volumes. Revis'd and Corrected with an Account of the Life and Writings of the Author*, London, Jacob Tonson, within Grays-Inn Gate.
- SÉNECA (1999), *Tragedias II: Fedra, Edipo, Agamenón, Tiestes, Hércules en el Eta, Octavia*, ed. J. Luque Moreno, Madrid, Gredos.
- Sidney (2000), *The Defense of Poesy*, en M. H. Abrams y S. Greenblatt, eds., *The Norton Anthology. English Literature*, New York-London, WW Norton & Company, pp. 934-954.
- B. SPIVACK (1958), *Shakespeare and the Allegory of Evil*, New York-Oxford, Columbia University-Oxford University.
- W. SHAKESPEARE (1994a), *Titus Andronicus*, ed. A. Hughes, Cambridge, University.

- W. SHAKESPEARE (1994b), *King Richard III*, ed. A. Hammond, London-New York, Routledge.
- W. SHAKESPEARE (1995), *Titus Andronicus*, ed. J. Bate, London-Nueva York, Routledge.
- E. H. TOKSON (1982), *The Popular Image of the Black Man in English Drama, 1550-1688*, Boston, G. K. Hall & Co.
- E. M. W. TYLLIARD (1992), *Early Comedies*, London-Atlantic Highlands, The Athlone Press.
- B. VICKERS (1974), *Shakespeare: The Critical Heritage, 1623-1801*, London-Boston, Routledge-Kegan Paul, vols. II-III y V-VI.
- B. VICKERS (2004), *Shakespeare, Co-Author*, Oxford, University.
- M. WEBER (1992), *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, London-New York, Routledge.