

01065
2ej. 1



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado

Cuatro Demonios en Shakespeare

T E S I S

Que para optar al grado de :

MAESTRO EN LETRAS INGLESAS

PRESENTA

FELIPE DE JESUS DIAZ Y ALMANZA

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS DE POSGRADO

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE.

Introducción.....	p. 3
Orden-caos, macrocosmos-microcosmos, Dios-demonio.....	p. 10
Información general de los demonios en la Edad Media y el Renacimiento, en Europa continental e Inglaterra.....	p. 22
La concepción popular del demonio en Inglaterra, desde de la Edad Media hasta la era isabelina.....	p. 35
El demonio en la literatura dramática inglesa, de la Edad Media a la época jacobina.....	p. 55
1) Dos demonios en <u>Doctor Faustus</u>.....	p. 63
2) El demonio oculto, en <u>The White Devil</u>.....	p. 73
Los demonios explícitos de Shakespeare.....	p. 85
1) Cuando la maldad es fantasía.....	p. 87
2) El caos tiene origen humano, en <u>The Tempest</u>... 	p. 95
Los demonios implícitos de Shakespeare.....	p. 104
1) La reina y la historia de un demonio.....	p. 107
2) La piedad y el demonio.....	p. 122
3) Cuatro reyes y un usurpador.....	p. 139
4) Iago, el artista de la malevolencia.....	p. 162
Conclusiones generales.....	p. 183
Bibliografía.....	p. 189

INTRODUCCION

PACO: A ver, vamos a repetirlo de nuevo. En este monólogo,

Yago se representa a sí mismo como un ser audaz; en su interior debe existir la certeza de que posee un alto grado de inteligencia, por la forma en que despliega y desarrolla sus maquinaciones a través del profundo conocimiento que tiene de los seres que le rodean; de Otelo, de Desdémona, o de Cassio.

ROBERTO: Bueno, pero Yago no se considera a sí mismo como un criminal, pues con sus palabras cínicamente se exonera de toda culpa por las acciones que está cometiendo.

PACO: Sí. Y por otra parte, a lo largo de todo el parlamento, existe un cierto sentimiento de regocijo, producto de la satisfacción que experimenta al engañar a los demás. Yago debe mostrar alegría, una felicidad muy especial, porque el daño que ha preparado con tanto cuidado está en completa gestación.

A ver, Roberto, veamos únicamente la segunda parte del monólogo, a partir de "¿En que soy?" Y juega en tu interior muy sutilmente con las intenciones.

ROBERTO (interpretando a Yago): "¿En que soy, pues, un malvado porque aconsejo a Cassio la línea de conducta que ha de llevarlo directamente al logro de su bien? ¡Divinidad del infierno! Cuando los demonios quieren sugerir los más negros pecados, principian por ofrecerlos bajo las muestras más ce-

lestiales, como yo lo hago ahora. Pues mientras este honrado imbécil..." (1).

Perdón, Paco, pero hay algo que no comprendo en el carácter de Yago. Es como si existiera una segunda personalidad detrás de él, y que de alguna manera no concuerda con la idea que me he trazado para configurar su carácter. Cuando creo tener asido el sentimiento que debo expresar o transmitir en un parlamento determinado, sus frases siguientes me desploman el esquema que me había formado. Mira, por ejemplo, todo el mundo le llama honesto u honrado. Él debe saber en su interior que no lo es, pero, sin embargo, con sus palabras... no sé bien cómo expresarlo... involucra al espectador, o por lo menos lo intenta, para que lo justifique dentro de un juego en el cual él aparecerá verdaderamente honesto, sin serlo. Yo, como espectador, me doy cuenta que miente, pero deduzco que está loco y no es, quizás, verdaderamente consciente de sus transgresiones.

PACO: Sí, creo comprender cual es tu problema. Yago no está loco; por el contrario, es un ser terriblemente cuerdo. Mira, voy a intentar sintetizarte el verdadero carácter de Yago, a partir del título original de la obra. Al final de la era isabelina, en Inglaterra ya existía un cierto temor por la brujería, la cual, auténtica o no, comenzaba a representar un serio

1) Según traducción de Luis Astrana Marín, a William Shakespeare, Obras completas, Madrid, Aguilar, 1951, pp. 1489-1490.

problema social. Esto se debía, en parte, a la "guerra" política que había por el poder religioso, pues en aquel momento la iglesia se encontraba dividida en tres facciones y utilizaban para su propio beneficio todo aquello que tuviera algún nexo con lo infernal, por ejemplo, realizando exorcismos o denunciando actitudes supuestamente satánicas. Con ello, cada facción demostraba ser el único medio, aparentemente correcto, para combatir al demonio. Cuando Shakespeare escribe Otelo, no lo concibe en realidad bajo ese título, sino con el de La tragedia de Yago o el demonio. Sin embargo, Shakespeare, para evitarse problemas con alguna de esas facciones religiosas, cambió el título por el que ahora conocemos.

Estos diálogos intentan representar un suceso acontecido hace quince años aproximadamente, cuando ensayábamos el montaje de Othello. La tragedia de Yago o el demonio, ¿de dónde obtuvo este dato?, ¿cuál fue la fuente del comentario hecho por Francisco Hernández Madién (Paco)? No lo supe entonces y hasta ahora no he logrado averiguarlo, a pesar de haberlo buscado exhaustivamente y de haber consultado a diversos investigadores al respecto. Por otra parte, en la actualidad desconozco el paradero de Madién, quien seguramente me podría informar cual fue el origen de esta referencia. No obstante, si fuera aquel comentario verdad o mentira, lo cierto es que se grabó en mi memoria, siendo en gran

parte el motivo que dio lugar al presente estudio.

De ser Iago un demonio, la obra misma debía resolver el enigma, al exponer en la conducta y carácter de este personaje las cualidades y atributos otorgados a los demonios por la mitología y teología de la época. Además, si Iago resultaba ser en realidad un demonio, era muy probable la existencia de otros personajes con características demoniacas en las obras de William Shakespeare; todo lo cual determinó el inicio de esta investigación, la que a su vez persiguió averiguar la función o funciones dramáticas de los demonios en las obras de Shakespeare escogidas para su análisis.

Cuando se inició la investigación encontramos en las obras seleccionadas de Shakespeare la existencia de dos tipos de demonios: aquellos que guardaban en su apariencia las convenciones aportadas por la teología y la mitología, a los cuales se les llamó explícitos, como son todos los seres fantásticos; y un segundo grupo al que se le denominó implícitos, los cuales no necesariamente mantenían en su apariencia alguna relación con los testimonios míticos o teológicos, pero sí en lo referente a su esencia, la cual, a su vez, determinaba su carácter y disponía de su conducta. A este segundo grupo se dirigió básicamente la investigación, pero sin menospreciar al primero, el cual sirvió como punto de partida en las obras seleccionadas para el análisis.

Uno de los parámetros buscados en la temática de cada capítulo, fue que la información contenida en ellos convergiera en la

era isabelina y, particularmente, el encontrar algunas manifestaciones de su uso en las obras de Shakespeare. Así pues, se puede observar la concepción que del orden tenía este dramaturgo inglés, precisamente en el capítulo dedicado a describir la dicotomía orden-caos; asimismo, en el capítulo que expone la presencia de los demonios en la cultura popular inglesa, se ejemplifica la manera en la cual las fiestas populares influyeron en la obra de Shakespeare.

Por otra parte, se procuró la independencia temática de cada capítulo, pero sin que por ello perdieran relación con los demás y con el objetivo central de la investigación. Este último enfoque es particularmente visible en el capítulo que muestra las manifestaciones del demonio en la literatura dramática inglesa, donde, como primer punto, se aplica el resultado de la investigación a obras teatrales no pertenecientes a Shakespeare, pero que, sin embargo, ejemplifican la tendencia del uso dramático de los demonios, durante la Edad Media y la era isabelina. En segundo lugar, con el propósito de conocer la evolución dramática de los demonios, inmediatamente antes y después de Shakespeare, se buscó que las obras teatrales de otros autores sirvieran de referencia temporal, donde las obras escogidas de Shakespeare quedan enmarcadas justamente entre Dr. Faustus y The White Devil.

En relación al orden cronológico que, por su fecha de composición, deben guardar las obras de Shakespeare comprendidas en

el capítulo de los demonios implícitos, se decidió dejar al final el análisis de Othello, por ser lago el personaje que motivó esta investigación.

ORDEN-CAUS,
MACROCOSMUS-MICROCOSMOS,
DIOS-DEMONIO.

Este capítulo no pretende hacer una apología o una reseña total de los conceptos de orden y caos en la era isabelina, sino básicamente dar un panorama general de cómo estos conceptos influyeron en la mente del hombre isabelino (y más adelante en Shakespeare) normando su criterio y su comportamiento con respecto al mundo que le rodeaba; y de cómo influyeron también en la formación de los conceptos de macrocosmos y microcosmos. La suma de esta información deberá auxiliar, como punto de partida, en la presentación de una idea más o menos exacta de lo que los demonios simbolizaban en aquella sociedad.

La Edad Media heredó a la era isabelina los conceptos que conformaron su cosmovisión. Sobre este punto, Tillyard afirma: "The world picture which the Middle Ages inherited was that of an ordered universe arranged in a fixed system of hierarchies but modified by man's sin and the hope of his redemption" (1). Este universo ordenado estaba constituido de manera vertical, en donde los planos que lo subdividían eran llamados esferas, las cuales, a su vez, marcaban astrológicamente las escalas numéricas de correspondencias y de relación del universo. Un ejemplo de ello son las escalas reseñadas por Cornelio Agripa, que iban desde la Unidad hasta la escala del Duodenario. La escala de la Unidad estaba ordenada verticalmente por seis planos, y en donde

1) E.W.J. Tillyard, The Elizabethan World Picture, Harmondsworth, Penguin, 1972, p. 13.

los planos superior e inferior estaban relacionados con Dios y con Lucifer respectivamente. A continuación se reproduce el esquema de esta escala (2).

ESCALA DE LA UNIDAD

En el mundo esquematizado	Iud	Una esencia divina, fuente de toda virtud y poder; su nombre se expresa con una sola letra, la más simple.
En el mundo intelectual	El alma del mundo	Una inteligencia supre- ma, criatura primera, fuente de la vida.
En el mundo celestes	El sol	Un rey de las estrellas, fuente de luz.
En el mundo elemental	La piedra filosofal	Un sujeto e instrumento de todas las virtudes naturales y sobrenatura- les.
En el mundo menor	El corazón	El primero en vivir y el último en morir.
En el mundo infernol	Lucifer	Un príncipe de los ánge- les, de la rebelión y las tinieblas.

Las esferas y las escalas se encontraban, a su vez, subdivididas en dos planos a partir de la órbita de la luna; "la cual divide el cielo en una región alta poblada por los espíritus superiores y otra baja poblada por los espíritus inferiores" (3).

2) E.C. Agripa, La filosofía oculta, Buenos Aires, Kier, 1982, p. 126.

3) C.S. Lewis, La imagen del mundo, Barcelona, Antini Bosch ed., 1980, p. 2.

El mundo inferior estaba compuesto por los cuatro elementos de la naturaleza; tierra, agua, aire y fuego. El aire (y la naturaleza, ambos inestables) acababan antes de que iniciarse el cielo. La región alta, por encima del aire y de la luna, ya en el cielo, contenía una substancia diferente a los cuatro elementos llamada éter, la cual, a su vez, daba cabida a los cuerpos divinos y estables, ocupando Dios el lugar más alto. De esta manera, se empezaba a dar respuestas a las cuestiones planteadas por el profundo sentimiento religioso medieval, para la construcción de un modelo del universo conocido.

Lewis, al hablar de este modelo, refiere que su cosmología (como parte científica) y su religión no eran "tan buenas compañeras como podría suponerse", pues existía un cierto conflicto entre la religión y la ciencia; una incompatibilidad de "temperamento" expuestos principalmente por la aceptación, en este modelo, de lo sobrenatural y la fuente/testista pagana de la cosmogonía. La concepción de Dios y el hombre en el universo eran básicamente de origen pagano, lo cual aunque "no estuviese en contradicción lógica con el cristianismo, desentonaba sutilmente con él" (4). Estas características tuvieron gran importancia en la formación de las imágenes de orden y caos, principalmente, como afirma Lewis, entre los poetas.

El orden estaba representado por la voluntad de Dios, quien

4) Ibid., p. 15.

había creado a todas las criaturas, y por esa misma fuerza, creó una ley eterna que daba vida a los justos y buenos porque estaba basada en la razón divina. Sin embargo, esta ley podía volverse múltiple al derivarse de ella otras subordinadas y separadas para emitir el orden divino. De acuerdo con ello, Tillyard presenta un pasaje de Hooker en el cual la ley que gobierna al mundo es aquella de la razón de Dios, y a partir de la que los hombres hicieron sus leyes.

...of law there can no less acknowledged than her seat
is the bosom of God, her voice the harmony of the world:
all things in heaven and earth do her homage, the very
least as feeling her care and the greatest not exempted
from her power; both angels and men and creatures of
what condition soever, though each in differing sort and
manner yet all with uniform consent, admiring her as the
mother of their peace and joy. (5)

Esta idea de la ley divina dio como resultado que el hombre isabelino tuviese una imagen muy especial de su condición y de su posición en el mundo dentro del cual vivía. El ejemplo clásico de esta imagen la constituye el monólogo de Ulises en la obra de Shakespeare Troilus and Cressida, del cual se citan a continuación algunos párrafos que muestran el efecto que suscita la transgresión de la ley y el orden.

...The specialty of rule hath been neglected; 78
.....
...Decees being vizarded, 83
The unwortheist shows as fairly in the mask.

5) Apud., Tillyard, op. cit., p. 22.

The heavens themselves, the planets and this centre
Observe degree, priority and place,
Insisture, course, proportion, season, from,
Office and custom, in all line of order;
And therefore is the glorious planet Sol
In a noble eminence enthroned and sphered
Amidst the other; whose medicinable eye
Corrects the ill aspects of planets evil,
And posts, like the commandment of a king,
Sans check to good and bad; but when the planets
In evil mixture to disorder wander,
What plagues and what portents! what mutiny! 96
.....
... O, when degree is shaken, 101
Which the ladder of all high designs,
The enterpraise is sick... 103
.....
Take out degree away, untune that string, 109
And, hark, what discord follows! each thing meets
In mere oppugnancy... 111
.....
force should be right; or rather, right and wrong, 116
.....
Then every thing includes itself in power, 119
Power into will, will into appetite;
And appetite, an universal wolf,
So doubly seconded with will and power,
Must make performe an universal prey,
And last eat up himself. 124

(I, iii) (6)

-
- 6) W. Shakespeare, Troilus and Cressida, in The Complete works of William Shakespeare, ed. por W.G. Clark, New York, Grosset & Dunlap, 1964.

La jerarquía aparece como un principio universal de orden, teniendo diferentes correspondencias en los distintos planos en los que se observa. Así, las jerarquías superiores serían ordenadas en la siguiente manera: Dios en el cosmos; el sol entre los planetas; el rey entre los hombres; y si se recuerda por un momento la escala de la unidad de Agripa, se encuentra a Lucifer como jerarca de las tinieblas.

Dentro de estas correspondencias ocupaba un lugar de primer orden lo que Tillyard denomina "macrocosmo y cuerpo político". Así como existía una obediencia entre los planetas, también debía existir entre los hombres con jerarquías y órdenes establecidos. Estas jerarquías aportaban la disciplina social, donde el rey ocupaba el lugar más alto, siendo sus cualidades: 1) salud, fuerza y belleza; 2) amigos y riquezas; y 3) virtud (7).

Sin embargo, no todo lo que rodeaba al hombre isabelino estaba enmarcado dentro de un cuadro de orden perfecto. El hombre isabelino, al heredar la superstición pagana medieval, creía firmemente que al pertenecer a un plano mutable, como lo era el sublunar, se encontraba sujeto a los efectos causados por el desorden de los astros, y todo lo que se producía en el mundo mutable (aire y naturaleza) tenía su origen en ellos (8). De aquí que existiera un profundo temor al caos, tal y como lo

7) Tillyard, op. cit., p. 105.

8) C.S. Lewis, op. cit., p. 42.

afirma Tillyard cuando dice;

To us CHAOS means hardly more than confusion on a large scale; to an Elizabethan it meant the cosmic anarchy before creation and the wholesale dissolution that would result if the pressure of Providence relaxed and allowed the law of nature to cease functioning (9).

Este párrafo destaca un concepto; la providencia, que junto con la fortuna y el carácter humano se consideraban las fuerzas motoras de la historia. La providencia, eternamente buena, era una cualidad trinitaria, y tenía el destino como su imagen móvil (10). La fortuna tenía dos derivaciones. La primera o infortuna se dividía en dos: la mayor, que era la desgracia máxima producida por la influencia de Saturno, provocaba en el hombre el carácter melancólico, y en la historia producía acontecimientos desastrosos. La infortuna menor estaba representada por el planeta "malo" Marte, quien producía las guerras. La fortuna, propiamente dicha, también se dividía en dos; la mayor o máxima era atribuida a Júpiter, quien sportaba un carácter jovial, festivo y sobrio, tranquilo y magnánimo; de él se esperaban días tranquilos y de prosperidad. La fortuna menor era caracterizada por el planeta Venus, que producía belleza en los mortales e inclinación amorosa, y en la historia acontecimientos venturosos (11).

10) Tillyard, op. cit., p. 24.

11) C.S. Lewis, op. cit., pp. 55-66.

El carácter humano se daba, en primer lugar, por los humores, los cuales se identificaban con los elementos y con los planetas para producir una cualidad común:

HUMOR	ELEMENTO	PLANETA	CUALIDAD COMUN
Melancólico	Tierra	Saturno	Fría y seca
Flemático	Agua	Luna	Fría y húmeda
Sanguíneo	Aire	Júpiter	Cálida y húmeda
Colérico	Fuego	Marte	Cálida y seca

Estos humores se encontraban regidos por el equilibrio de dos fuerzas contrarias: la razón y la pasión. La razón se consideraba como la facultad humana suprema, localizada en el cerebro junto con los sentidos internos; el sentido común, la fantasía y la memoria; esta última constaba de dos partes; el entendimiento (o ingenio) y la voluntad (12).

La pasión se asentaba en el corazón que correspondía a la parte sensitiva del hombre; a la parte bestial que implicaba el apetito sensual y el instinto (13).

Entre la razón y la pasión se encontraban las potencias del alma; entendimiento, memoria y voluntad, siendo la más importante de las tres la voluntad que inclinaba las acciones del hombre hacia la razón o la pasión. El entendimiento hacía al hombre comprender la razón y la ley de Dios, y la memoria funcionaba recordándole de donde venía y cual era el pecado por el cual había perdido su condición divina.

12) Tillyard, op. cit., p. 78.

13) Ibid., pags. 82-83.

Sin embargo, analizando un poco los párrafos anteriores, resulta que la providencia, la fortuna y el carácter humano podían ser alterados o "inclinados" por el pecado, el cual "esforzándose perpetuamente por volver" desencadenaba al desorden y el caos. Pero el pecado debía tener una justificación causal, al igual que los vuelcos astrales de la fortuna, que podían inclinar la voluntad del hombre hacia la pasión; y causas y consecuencias de la pasión, solo podían ser justificadas por Lucifer.

Lucifer o el demonio, agente desencadenador del caos, y en constante antagonismo con Dios, era la fuente de los males y la maldad social, ya que el "diablo fue el primero que se levantó contra el orden divino, y luego levantó al hombre" (14). Considerado el hombre como la máxima creación divina, era obvio que el demonio tratase de inducir el caos a través de él. Una de las ideas conocidas era que "en el universo, quiera destruir el orden y la vida, introduciendo la confusión y la muerte" (15); y por medio del hombre intentaba destruir los valores divinos; la ley, la razón, la justicia, la voluntad de Dios, la providencia, la misericordia, etc. Un ejemplo perfecto de la idea o representación del papel asignado al demonio sería el presentado en el Paraiso Perdido, escrito por Milton años después de la era isabelina, y donde se muestra la manera en la cual el demo-

14) V. Risco, Historia del diablo, Barcelona, Aymé, 1956, p. 12.

15) Ibid., p. 31.

no induce al hombre por primera vez el pecado, y los medios que utilizó para lograrlo.

En la obra de Shakespeare, afirma Knight, existen dos elementos en el desarrollo de las tragedias que se contraponen a los valores divinos, y que son desencadenadores del caos: el mal y el odio. Al mal, lo ve como una visión del espíritu desnudo, que crea imágenes fantasmales de imaginación profana con actos de desorden y crimen. El odio es la conciencia del mundo de la realidad no espiritualizada, que se contrapone al amor y conduce a la locura (16).

También afirma Knight que existen, dentro de la obra de Shakespeare, personajes que evolucionan hasta transformarse en demonios, como es el caso de Apemanto en Timon of Athens (17).

A partir de los distintos conceptos hasta aquí reseñados para obtener una idea básica de las dicotomías orden-caos, Dios-demonio, en la Edad Media y en la era isabelina sobresaldría, en primer lugar, la importancia del sistema de jerarquías modificado por el pecado del hombre y la esperanza de su redención. En segundo lugar, la influencia de lo sobrenatural y lo pagano, a partir de la mezcla de las fuentes paganas y cristianas en la formación del modelo del universo, lo cual, sumado al primer punto, atribuiría, en tercer lugar, los fenómenos desco-

16) Wilson Knight, Shakespeare y sus tragedias, México, F.C.E., 1979, págs. 376-384.

17) ibid., p. 362.

nocidos, las conductas "profanas" y las transgresiones al orden en el microcosmos humano, a causas producidas por los demonios.

Los demonios tuvieron una gran importancia en las sociedades medieval y renacentista, e incluso existió un ciencia consagrada a su estudio; la Epóptica, a la cual pertenece la demonología. Como se verá más adelante, los demonios fueron personajes relevantes también en la era isabelina, pues motivaron la creación de fiestas populares, y el desarrollo de caracteres teatrales, en cuya conformación y conducta se mostraban todos aquellos conceptos míticos y teológicos originados a partir de la síntesis de la dicotomía orden-caos.

**INFORMACION GENERAL DE LOS DEMONIUS
EN LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO,
EN EUROPA CONTINENTAL E INGLATERRA.**

El origen del mito de Satán o el demonio, tal y como se contempló en la Edad Media y más adelante, durante el Renacimiento y la era isabelina, básicamente tiene sus raíces en las leyendas bíblicas y en los conceptos teológicos derivados del neoplatonismo. De esta mixtura surgió una idea más o menos heterogénea del papel y de la importancia del demonio como desencadenador del mal y del caos, para la sociedad y el hombre de aquellos períodos.

A partir del enfoque aportado por las narraciones bíblicas, a Satán se le define como el adversario (1), el espíritu del mal, el ángel de la muerte que se identifica con Lucifer y con la serpiente del Paraíso, el cual siempre es acompañado por los ángeles caídos (denominados también demonios en un estricto sentido). Estos ángeles malos, afirma Tillyard al comparar un pasaje de Hooker con las tradiciones populares:

"fell away voluntary, and they did so because they turned their minds away from God and from God's creation" (2).

Tillyard afirma también que Hooker no se desvía de las tradiciones populares cuando hace uso de este mito. Los ángeles caídos, según aquellas leyendas, al ser expulsados por Dios

1) El apelativo de Satán deriva del hebreo Sa'tan, un adversario (del verbo shatana, ser adverso, perseguir). H.P. Blavatsky, La doctrina secreta, Vol. III (Antropogénesis), Buenos Aires, Kier, 1980, p. 371.

2) E.M.W. Tillyard, The Elizabethan World Picture, p. 58.

tomaron dos caminos: o se dispersaron por el mundo causando males, o adquirieron la forma de deidades paganas.

En cuanto a la adquisición por los demonios de la forma de dioses paganos, Norman Cohn refiere, al analizar un discurso de San Pablo, que "los dioses de esta religión (la romana) son demonios al servicio de Satán; San Pablo está seguro de que "lo que inmolan los gentiles, a los diablos, y no a Dios, lo inmolan" (3). Con el auxilio y la presencia de los dioses paganos, el poder de Satanás se incrementaba como enemigo irreconciliable de Dios. Por lo tanto, al advenir el cristianismo, la nueva religión vio en la romana a un enemigo con el cual difería abiertamente, y que para combatirlo deofo usó los mismos argumentos que sobre aquellos dioses paganos discutían los antiguos filósofos. De ahí que la idea de la influencia de los espíritus y los dioses como enemigos del reino de Dios naciera con los neoplatónicos, representados, entre otros, por Luciano, Calcidio, Estanco, pero principalmente Apuleyo, quienes además analizaron la influencia de todos estos sobre la conducta humana y el medio ambiente.

Sin embargo, los neoplatónicos en algunas cuestiones no siempre se encontraban de acuerdo, por ejemplo, la palabra

3) Norman Cohn, Los demonios familiares de Europa. Madrid, Alianza Universidad, 1980, p. 95.

diablo derive del diabolos griego (falso acusador), que era un espíritu aéreo aparentemente bienhechor, aunque otros afirmaban que era causante de males. La idea de la afección de males por los demonios concebida por los neoplatónicos se desarrolló durante toda la Edad Media hasta el Renacimiento, de allí que el médico suizo Teofrasto Bombast "Paracelso" afirmara que "el diablo está presente en todas partes, aunque sea invisible por ser un espíritu. Es el ordenador de todos los males y juega con los hombres" (4).

Una de las primeras relaciones acerca de los demonios, en la cual se ordenaban sus características y los lugares frecuentados por ellos, fue descrita por el filósofo bizantino Miguel Constantino Psellus, quien los clasificó en seis categorías: del fuego, del aire, terrestres, de las aguas, subterráneos y los demonios de la tinieblas (5). De la clasificación propuesta por Psellus, es quizás la más importante la de los demonios aéreos, por ser ésta la que ocupó un lugar prominente dentro de los estudios de los teólogos. Para San Agustín, los demonios como clase son animales; en cuanto a su ánimo, son pasivos; en su entendimiento, racionales; en su cuerpo, aéreos; y en el tiempo, eternos. San Agustín afirmaba, también, que de estas características las tres primeras son comunes al

4) Paracelso, Filosofía oculta, México, Selat, 1983, p. 21.

5) Vicente Risco, op. cit., p. 55.

hombre, que la cuarta es propia de los demonios, y la quinta común con los dioses (6). Los demonios poseen las mismas pasiones que los hombres, pero los superan en inteligencia. A ellos pertenecen las adivinaciones de los adivinos, arúspices, adivinos y las influencias de los sueños; son autores de los milagros o maravillas de los sabios o magos. Sin embargo, por carecer de caridad en sus acciones, la ciencia que ellos otorgan está acompañada de altivez y de soberbia: "las almas de los hombres, hinchadas con la abominación de la altivez, son semejantes a los demonios en la soberbia, aunque no en la inteligencia" (7).

Dentro del extenso análisis que realizó San Agustín acerca de los demonios, siempre destaca el hecho de que estos residen entre los vapores húmedos debajo de la luna, que es la región contaminada. En el éter, por encima de la luna, residen los espíritus puros: los ángeles, por ejemplo. Por otra parte, para San Agustín, los demonios por ser espíritus aéreos, son sumamente rápidos, huyen de los peligros y sólo se les logra meter durante el sueño, "pues aunque sus cuerpos eran sutiles, en tal momento eran divisibles. ¡el golpe podía ser mortal porque el espíritu, al ser indivisible, no podía animar a las dos partes de un cuerpo dividido" (8).

6) San Agustín, La ciudad de Dios, México, Porrúa, 1979, p. 179.

7) Ibid., p. 206.

8) Frederik Koning, Satán y sus demonios, Barcelona, Plaza & Janes, 1979, p. 155.

La importancia que revestían los demonios en aquel momento era por la creencia de que el hombre, al no poderse comunicar directamente con Dios, por pertenecer a la región contaminada, debía dirigirse a El por medio de los demonios, los cuales aprovechaban esta situación para engañarlo. Los demonios, al igual que los hombres, poseen pasiones (como ya se ha mencionado) y están sujetos a todos los deseos y apetitos; y en su espíritu, la parte superior del alma, donde la virtud y la sabiduría deberían tener el mando, padecen una cruel tormenta de turbaciones (9).

Más adelante, ya entrado el Renacimiento, apareció la obra Filosofía oculta, de Enrique Cornelio Agripa, la cual tuvo una influencia por demás importante en la era isabelina, pues llegó a Inglaterra a mediados del siglo XVI en una traducción francesa. Agripa recolectó en su obra un resumen de lo que se podría considerar, prácticamente, todo el conocimiento medieval: teológico, filosófico, esotérico y científico.

Para Agripa, los demonios son quienes gobiernan al mundo inferior (sublunar) y pueden ser atéreos o aéreos (10). También afirma, que no existe sobre la tierra un hombre que no tenga como guardián a un demonio triple y bueno: uno asignado por Dios

9) San Agustín, op. cit., p. 196.

10) Cuando Agripa habla sobre los demonios, se refiere tanto a los diablos, como a los ángeles, inteligencias y espíritus.

el director de la vida del alma; el demonio del nacimiento o genio, que concilia a la vida con el cuerpo; y el de la profesión, que es el escogido por el alma cuando se hace la elección de un oficio (11).

Sin embargo, los demonios, según Agripa, también son causantes de males, como son los apetitos de la voluptuosidad y el dolor. El apetito de la voluptuosidad engendra cuatro pasiones: la dilectación (blandura de espíritu o voluntad), que inclina hacia el placer que corrompe y depreava; la efusión, que es la relajación de la virtud y la fuerza; la jactancia, que induce a un comportamiento insolente, ufano y vanaglorioso; y la malevolencia, que es cierto placer que se experimenta al ver el mal en otro. El dolor, a su vez, engendra otras cuatro pasiones: el horror, la tristeza, el temor y la envidia (12).

Agripa clasifica a los demonios en cuatro géneros, de los cuales el más abundante es el de los terrestres, que agrupa a dioses y semidioses, faunas, sátiros, genios, lamures, ninfas, náyades, nereidas, percas, musas, etc., y los demonios subterráneos o ángeles malos, porque causan el mal voluntariamente, como las górgonas, las furias y los lobos duendes (13). Los demonios malignos, por su parte, son divididos por Agripa en nueve clases (al igual que los ángeles, para competir con éstos):

11) Enrique C. Agripa, op. cit., p. 299.

12) Ibid., pags. 101-102.

13) Ibid., pags. 286-287.

pseudodioses, que los gusta ser adorados y tienen como jefe a Belcebú (o viejo dios); los espíritus mentirosos, como las pitonisas; los vasos de iniquidad o ira, que inventan maldades; los vengadores de crímenes, como Asmodeo, el ejecutor; los prestigiadores, que falsifican milagros (su príncipe es Satán); los poseres del aire, que se mezclan con truenos, rayos y centellas; a ellos pertenecen los cuatro ángeles del Apocalipsis; las furias, que provocan discordias, guerras, desolaciones y pillaje; en octavo, el espía Astaroth (diabolo, en griego); y en noveno, los tentadoras, o insidiosos, o genios malignos, cuyo jefe es Mammon, que se interpreta como la codicia (14).

Al igual que en la Europa continental, en Inglaterra el temor hacia el satanismo, la brujería y las ciencias ocultas también suscitó profundos estudios y reacciones en contra de éstos. Dentro de las publicaciones más importantes destaca, en primer lugar, la obra Demonomología, publicada por Jacobo VI de Escocia y I de Inglaterra, en 1587. En esta obra se "condena" a quienes niegan la realidad de la brujería; las invocaciones de espíritus por medio de la cábala práctica; se cataloga a Enrique Cornelio Agripa como uno de los diablos, hechiceros y brujos más malvados; y recomienda al lector el estudio de la obra De la Demonomanie publicada por Jean Bodin en 1580 (15). En segundo lugar,

14) Ibid., págs. 289-292.

15) Frances A. Yates, La filosofía oculta en la época Isabelina, México, F.C.E., 1982, págs. 120, 159 y 262.

la obra The Anatomy of Melancholy, de Robert Burton, publicada hacia 1621, en donde se consideran los demonios como causa etiológica de la presentación de la melancolía.

Burton afirmaba que las miserias y las calamidades de los seres humanos son motivo de regocijo para los demonios. El engaño y la maldad son los fines que persigue el demonio, y se vale de la codicia, la embriaguez, los placeres y el orgullo para lograrlo. Los demonios dominan a los hombres; son promotores de guerras o de paz, traen la esterilidad o la abundancia, otorgan la salud o la enfermedad; sin embargo, afirma Burton (basado a su vez en otros autores), una de sus características más importantes sería que "es incesante la codicia impotente con que esos espíritus malignos ambicionan el honor de ser adorados como dioses" (16).

Basado en Hodin y David Crusio, Burton aseguraba también que los espíritus o ángeles se pueden corporizar, ya que ocupan un lugar en el espacio, pueden cambiar de apariencia y tomar formas a su antojo, no obstante, son incapaces de corporizarse en forma humana, pueden desplazarse a gran velocidad, y mueren al igual que los humanos aunque su vida es más larga (17).

Burton desecha la idea de que existan buenos y malos demonios, para él todos son maléficos, ya que se nutren del alma

16) Robert Burton, Anatomía de la Melancolía, Buenos Aires, Espasa-Calpe, (Austral, 669), 1947, p. 64.

17) Ibid., págs. 46-49.

humana "y las guerras les han servido de festín" (18). No experimentan pena ni dolor, no temen a los golpes, suscitan la enemistad entre amigos, avivan la llama del amor, otorgan el éxito, la fortuna y la elocuencia a personas, y (en contra de lo que Burton había afirmado anteriormente) pueden tomar la apariencia de personas ya fallecidas; sin embargo, son incapaces de alterar resoluciones judiciales, o medidas dispuestas por consejos reales, pues sólo los poderes superiores se reservan tales facultades (19).

Burton, al igual que Agripe, también realiza una clasificación de los demonios dividiéndolos en nueve clases: falsos dioses; los embusteros; los iracundos; los vengadores; los embaucadores; los genios del aire que corrompen la atmósfera; los destructores, causantes de guerras y desgracias; el diabolo griego, causante de la desesperación; y los que tiantan a los honores (20). Burton afirma, al igual que otros autores de la época, que los personajes míticos señalados por las tradiciones son también demonios, como los faunos, los sátiros y las hadas; y entre los ingleses, los llamados pucks (duendes o fantasmas) que vagan al filo de la medianoche (21).

Hasta aquí, se han mencionado algunas características gene-

18) Ibid., p. 51.

19) Ibid., págs. 70-71.

20) Ibid., págs. 51-52.

21) Ibid., págs. 57 y 61.

rales de la concepción medieval e isabalina de los demonios, principalmente a partir de San Agustín, Enrique Cornelio Agripa y Robert Burton. Sin embargo, sería necesario mencionar un poco de su iconografía y de sus atributos.

Según lo refería Jean Bodin, los colores del diablo son el negro, por su relación con la ausencia de luz, la negación de lo aparentemente bello y su identificación con las tinieblas del caos; el rojo, por su relación con el fuego y con la sangre; y el amarillo, por su afinidad con la llama, el azufre y la bilingüe, que forma el temperamento iracundo y colérico (22).

"Los diablos son siempre sucios y repugnantes en su aspecto, excepto cuando por engaño se presentan en forma diferente a la suya. Su aspecto es unas veces inquietante y amenazador, otras veces grotesco y risible; pero, en su verdadera forma, nunca tranquilo ni bello" (23).

Los diablos, al ser espíritus puros, carecen de una forma, por lo que pueden adquirir la que deseen en cualquier momento. Sin embargo, las formas tradicionales de sus representaciones se remontan a épocas muy antiguas: aparentemente la representación pública fueron influenciadas por los neoplatónicos. Desde el punto de vista cristiano existen dos maneras de representarlo: como tentador y en forma franca, sin disfraz. En el primer caso se encuentra la serpiente del Paraíso, la cual en ocasiones tie-

22) Apud. V. Risco, op. cit., p. 43.

23) Ibid., p. 44.

no rostro humano. Como tentador habitual aparece bajo la figura de una mujer hermosa (el súcubo), o de hermosa docel (el incubo). También se presenta en forma de ángel, monje, mendigo, o como tierno infante, y como animal. Existen siete animales cuya fisiología es capaz de asumir el diablo; el macho cabrío, el león, el jabalí, el cerdo, el cuervo, el mono y el basilisco (24). Existen otros animales que son identificados con los demonios, como las moscas (en todas las tradiciones delzredub es el señor de las moscas (25), las pulgas, los espos, el gato negro, el corcel negro, y el burro, considerado el más abyecto de los animales (26).

Como diablo declarado, en ocasiones se representa de ángel negro, de aquí que a los moros y en general a los negros se les considerate portadores de un estigma hereditario de un pecado de origen: "hijos de Satanás". En la forma franca de representación, se le puede encontrar coronado con cuernos de chivo, cola de pez o serpiente, o miembros de macho cabrío, etc. Sin embargo, de los dos modelos en que se visualizaba, el más importante es el de tentador, por el temor que provocaba en el pueblo enfrentarse a lo desconocido: "el diablo es la negación, la contradicción, la mentira. El diablo sabe la verdad, y dice lo que no es" (27).

La visualización o conceptualización de estas representaciones y descripciones de los demonios, sueades a la idea que de

24) Ibid., págs. 53-54.

25) Jean Palou, La brujería, Barcelona, Oikos-tau, 1973, p. 79.

26) Norman Cohn, op. cit., p. 24.

27) V. Riaco, op. cit., p. 84.

elios se tenía como desencadenadores del caos, cobrarían gran importancia en la era isabelina, ya fuera en las manifestaciones de la cultura popular, ya en las expresiones de lo culturalmente aristocrático.

LA CONCEPCION POPULAR DEL DEMONIO
EN INGLATERRA, DESDE LA EDAD MEDIA
HASTA LA ERA ISABELINA.

"Man creates gods in his own image, and the gods which literature has handed down to us, Thor, Bran and Pallas Athens amongst others, reflect the aspirations, the love of war, honor and poetry of their worshippers who were basically the aristocrats of their respective societies.

"However, the people who had no written language, and at whose dwellings the travelling Bards did not call, must have had their own divinities. They had local gods who looked after their crops, their houses and the vagaries of the weather. These deities could be blamed for tragedies and blessed for good fortune.

"While the beliefs in Pantheons of thunder gods, war gods, gods of love and poetry has survived in classical and medieval manuscripts, the simpler rural gods have lived on by means of oral traditions as faeries" (1).

1) Brian Fong y Alan Lee, "Denizens of faerie", en Faeries. New York, Peacock Press / Bantam Books, 1978, s/n.

La cultura popular en Inglaterra (incluyendo Escocia e Irlanda) desarrolló y estableció desde la Edad Media una visión particular de los demonios o espíritus malignos. Esta demonología involucró fantasmas, gnomos (o trolls), duendes (o goblins), hadas, y seres fabulosos heredados de la mitología clásica, como ninfas y faunos, para formar con todos ellos un panteón cuyos nombres y atributos variaban dependiendo de la comarca donde se les identificara. A todos estos espíritus (que por lo regular habitaban en los bosques) se les otorgó el nombre genérico de Faeries (2)

De una u otra forma, los faeries siempre fueron seres condenados, a quienes se atribuía cualquier suceso sobrenatural, y principalmente los males que sucedían a la sociedad, pues se suponía que formaban parte de los ángeles caídos (3). La identificación de los faeries con aquellos ángeles data de los primeros

2) "The words 'fey' and 'faerie' come from the French, and started to replace the old English "Elf" during the Tudor period", [ibid.], "A note on the use of word faerie", p. s/n.

No existe en español una palabra que comprenda la traducción exacta de los vocablos faerie y fey. A continuación se transcriben las traducciones que presenta el diccionario inglés-español de Simon & Schuster, ed. 1973. faerie.- 1. país de las hadas.

2. hada, duende, trago. a (ant); imaginario, fantástico. fey.- 1. predestinado a la muerte; acrobata; esciogo, de mal agüero.

2. visionario. 3. extraño, excéntrico, fantasioso.

3) C.S. Lewis, op. cit., p. 104

siglos de la Edad Media, debido a una propaganda cristiana que tenía como finalidad el alejar del paganismo a la sociedad medieval inglesa, lo cual, sin embargo, no se logró completamente. Esta identificación aparece ya en las primeras tradiciones literarias. En el antiguo poema Beowulf, compuesto hacia el siglo VIII, se narran constantemente sucesos y acontecimientos mágicos, en los que toman parte demonios o faeries, narrándose los daños que éstos ocasionan, sus confinamientos y moradas, y las causas de su existencia:

They called him Grendel, a demon grim 99
Haunting the fen-lands, holding the moore...

.....

He bore the curse of the seed of Cain... 103

.....

God banished him far from fields of men; 107
Of his blood was begotten an evil brood,
Marauding monsters and menacing trolls,
Goolings and giants who battled with God
A long time. Grimly He gave them reward! (4)

Los faeries cumplían con el pueblo, que los acogía clandestinamente, dando respuesta a acontecimientos y fenómenos incomprensidos: la repentina muerte de los hombres y de bestias; las malas o buenas cosechas; la aparición de ruidos extraños dentro de las casas, o de luces furtivas en los bosques. Era ellos también los compañeros en las andanzas de los reyes; en la

4) Beowulf, en The Oxford Anthology of English Literature, Vol. I, ed. por Frank Kermode y John Hollander, New York, Oxford University Press, 1969, vv. 99-111, págs. 33-34.

soledad de la casa, durante la ausencia del esposo; auxiliaban en labores domésticas a la mujer, quien primero temerosa y luego gustosa aceptaba la invisible compañía:

¡Qué lástima no poder cazarlo y contemplarlo! Una vez, de improviso, al tocar los tizones, la mujer ha creído ver al travieso deslizándose entre las chispas... por chiquito que sea, el genio trabaja, barra, ordena, le ahorra mil cuidados (5).

Los fairies son el recuerdo y la compasión de los antiguos dioses "caídos al estado de espíritus" (6) y cuyos cultos son prohibidos por la iglesia. Son también los elementos de superstición de la cultura popular, a los que el hombre prefiere acercarse por la lejanía que siente de la iglesia oficial: "If mankind had to choose between a universe that ignored him and one that noticed him to do him harm, it might well choose the second" (7).

El hombre del campo, el labriego, se encuentra desprotegido socialmente. Es excluido de las fiestas y de los ritos religiosos que son propiedad casi exclusiva de la nobleza o la nascente burguesía: "Los entierros, los funerales, los nacimientos, los desfiles, las fiestas, son el privilegio exclusivo de la vida de los "grandes", son, de un modo o de otro, el "hecho del

5) Jules Michelet, Historia del satanismo y la brujería, Buenos Aires, Jécaio, 1973, p. 45.

6) Ibid., p. 43.

7) E.M.W. Tillyard, The Elizabethan world picture, p. 61.

príncipe", (cuya vida estaba rodeada de una atmósfera de aventura y pasión)" (8).

Esta atmósfera de "aventura y pasión", a la cual no tenía acceso el hombre común, era en parte sustituida por las fiestas populares que se ofrecían con sus cultos y ritos propios; las saturnales, derivadas del paganismo clásico. Estas festividades se fundieron con las tradiciones inglesas más antiguas para dar lugar a nuevas celebraciones, como las danzas de espadas, las ceremonias de brindis, las festividades de burla o desdén de los reyes y reinas del verano y los señores del decoreo; disfraces, mascaradas, deportes y espectáculos, y en representaciones teatrales al aire libre (9).

The nature of the festivities depended partly on the occasion celebrated, so that the same group varied its pastimes at Christmas, May Day, Midsummer, or Harvest (10).

Uno de los objetivos de las fiestas era el unificar al hombre con la naturaleza. Todos los elementos que se conjuntaban alrededor de ellas (lo bucólico y lo mágico) provocaban de una atmósfera que producía la identificación del hombre con su imagen de la libertad natural. Algunos poemas describían la forma casi sublime de los sucesos, en los cuales la sociedad (la fe-

8) Jean Duvignaud, Sociología del teatro, México, F.C.L., 1965, p. 89.

9) C.L. Barber, Shakespeare's Festive Comedy, Princeton, Princeton University Press, 1959, p. 5.

10) Ibid., p. 17.

gresía) envolvía las festividades con sus propios símbolos y personajes, mágicos o de leyenda.

Esta conjunción de lo humano con lo natural creaba un temporal microcosmos social, en el cual se veneraban un Rey y una Reina, quienes eran colocados por su séquito en la más alta jerarquía mientras durasen las celebraciones. Este microcosmos convertía en realidad las fantasías populares, aunque sólo fuese por un día; los reyes de la fiesta se podían hacer acompañar de los viejos dioses y los seres míticos, encontrándose al mismo nivel de ellos. En The Shepherd's Calendar, de Spenser, se narra la celebración The May Day, las actitudes y comportamiento de los personajes y el ambiente donde se desarrollaba la acción:

...The ground with grasse, the woods
with green leaves, the bushes with blossoming buds.
Youngnes folke now flocken in every where,
To gather may buskets and smelling breere...
And home they bringen in a royal throne,
Crowned as King; and his queen attone,
was Lady Flora, on whom did attend
A fayre flocke of Faeries, and a fresh bend
Of lovely Nymphs (11).

Sin embargo, no todos los acontecimientos de las festividades tendían a presentar u ofrecer las imágenes de acciones bucolicamente sublimes o mesuradas. La mayoría de los festejos provocaban, al producir un rompimiento con la realidad social,

11) Apud. ibid., págs. 19-20.

un desdoblamiento de la identidad, y convertían los eventos en incidentes grotescos, toscos, que eran condenados por una parte de la sociedad (12). El puritano inglés Phillip Stubbes (1555-1610), en su obra Anatomie of Abuses... in the Country of Ailgna, critica severamente las festividades del Señor del Verano y lo identifica con Satán:

Against May, Whitsunday, or other time all the young men and maids, old men and wives, run gadding over night to the woods, groves, hills, and mountains, where they spend all the night in pleasant pastimes... And no marvel, for there is a great Lord present amongst them, as superintendent and Lord over their pastimes and sports, namely, Satan, prince of hell (13).

Durante los festejos, y al igual que acontecía durante la celebración de las antiguas saturnales en Roma, existía una liberación de las normas de conducta. Esta liberación, provocada por el rompimiento con la "realidad social", conducía, por otra parte, a la inversión de las costumbres sociales y religiosas; perturbaba el orden, y con ello minimizaba los valores reconoci-

12) "Lo grotesco es, para nosotros, la ley estructural en cuya virtud un mundo se presente como desencajado. Las formas que nos son familiares se deforman, las proporciones naturales se alteran, el orden a que estamos acostumbrados se trastueca espacial y temporalmente, se suspenden las leyes de la identidad, de la estática (equilibrio), etc." Wolfgang Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1972.

p. 512.

13) Apud. C.L. Barber, op. cit., p. 21.

das por el microcosmos humano. La liberación y la confusión producían (teológicamente hablando) una alteración en los sentidos del hombre, por ejemplo, en las potencias del alma. La observación más clara de esta alteración se nota en la crítica que realiza Stubbes de la celebración del "Señor del desorden":

And in this sort they go the church (I say) and into the church (though the minister be at prayer or preaching) dancing and swinging their handkerchiefs over their heads in the church, like devils incarnate, with such a confused noise, that no man can hear his own voice (14).

Las ceremonias realizadas en las festividades de The Lord of Misrule comprendían la representación espontánea de una parodia durante la coronación de "El señor del Desorden", a quien su séquito colocaba en la más alta jerarquía, permitiéndole ser ordenador y guía de los excesos; homenajeándolo y venerándolo como a un verdadero rey. La inversión de valores, sumada al ambiente producido por la improvisada parodia, ofrecían al ser vulgar que interpretaba al "Señor del Desorden" la forma de vida y los honores que no le estaban reservados; pertenecería a los "grandes", y en su vida momentánea como rey se encontraría viviendo la aventura y la pasión, dirigiendo a voluntad los desfiles y las fiestas. Stubbes, por su parte, a través de su censura indica lo escandaloso de su comportamiento y lo licencioso del color de sus vestimentas:

14) Apud., ibid., p. 28.

...whom they anoint with the title of "My Lord of Misrule", and him they crown with great solemnity, and adopt for their king... Then every one of these his men, he investeth with his livuries of green, yellow, or some other light wanton color... This done, they tis about either leg twenty or forty bells, with rich handkerchifs in their hand, and sometimes laid across over their shoulders and necks, borrowed for the most part of their pretty Mopsies and loving Nesses, for bussing them in the dark (15).

Como se ha observado someramente, el comportamiento en las fiestas populares se debía a diferentes razones; por las cualidades morales del comportamiento general de la población que participaba en ellas, pues evocaba una libertad prohibida; por la simbólica remembranza del culto a los viejos dioses, como los faeries, y consecuentemente por su similitud con las saturnales paganas; por la ridiculización de las jerarquías sociales y la anulación de cualquier manifestación de respeto a lugares y rituales, incluso religiosos; y por la inversión de valores y virtudes. Es obvio que todo ello condujera a una parte de la sociedad (principalmente puritana) a considerar las fiestas como verdaderos cultos demoniacos y satánicos.

Sin embargo, la fuerza y la atracción de estas celebraciones, se encontraban tan arraigadas en el espíritu popular que, como afirma Barber, algunos de sus elementos, por ejemplo las canciones, serían usados por Shakespeare en sus comedias por su sencilla comprensión y fácil asimilación:

15) Apud., Ibid., p. 27.

The peasant and songs of summer and winter are the finale used instead of a wedding dance of masque; and they are exactly right, not an afterthought but at last, and full, expression of the controlling feeling for community and season. The songs evoke pleasures of the most traditional sort, at the opposite pole from facile improvisations (16).

Las canciones reflejaban la vida diaria del hombre común, sus creencias y supersticiones, y narraban las aventuras, maldades y trampas de los demonios y espíritus de sus tradiciones; los faeries; personajes como Robin Good-fellow, Pinch, Grim, Gull, etc. (17).

Pinch and Patch, Gull and Grim,
Go you together,
For you can change your shapes,
Like to the weather.
Sib and Tib, Lick and Lull,
You all have tricks, too;
The moon shines fair and bright,
And the owl hollows,
Mortals now take the rest
Upon their pillows:
The bats abroad likewise,
And the night raven,
Which doth use for to call
Men to Death's haven...
Tom shall play, I will sing
For all your pleasures (18).

16) Ibid., p. 113.

17) Más adelante se verá como a Robin, hijo de Oberon, se le identifica con un demonio, y se le da el pseudónimo de "el hijo del arte".

18) John Dover Wilson, *Life in Shakespeare's England*, Harmondsworth, Penguin Books, 1954, p. 66.

Ha aquí, en esta canción, una relación entre seres que son mutables en su forma, animales que predicen la muerte de los hombres; supersticiones, las cuales el hombre evoca en su canto. Pero las canciones, como elementos festivos, formaban parte también de las representaciones al aire libre (pageants), y se integrarían a obras de teatro, como ya se ha mencionado.

La tradición de los demonios (a modo de recurso dramático) en la cultura popular inglesa, nace con las liturgias dramáticas medievales, las cuales tienen en Inglaterra tres clases de representaciones: el mystery, o argumento bíblico; la morality (interludio moral), enseñanza edificante por medio de personajes y hechos alegóricos; y el miracle, o acontecimiento maravilloso, como la vida de un santo (19). De estas tres subdivisiones, los mysterios representaron un problema para las autoridades religiosas, pues los misterios, que incluyen al demonio y el infierno, se volvieron muy populares; el diablo y sus esbirros fueron la característica más notoria, jocosa y apreciada en esas representaciones (20).

Sin embargo, el carácter que la cultura popular otorgaba al demonio no era exclusivamente festivo o de aligeraría supersticiosa. Para el hombre común isabelino el demonio existía verdaderamente; las tradiciones así se lo habían enseñado. Su presen-

19) Silvio D'Amico, Historia del teatro dramático, Vol. I, México, UTEHA, 1961, p. 168.

20) Kenneth Macgowan & William Malnitz, La escena Viviente, Historia del teatro universal, Buenos Aires, EUDEBA, 1966, p. 66.

cia se manifestaba en las supersticiones: si ve una víbora viva (unkilled), se teme un daño; si un pájaro vuela sobre la cabeza durante la noche, se debe hacer testamento (21), etc. Sus designios se muestran en las alteraciones astrológicas. Los aliados más terribles del demonio son las brujas, las cuales no sólo le sirven realizando males (maleficium), sino también para propagar su culto entre los hombres.

Las historias y leyendas sobre brujas, aqueceros, y sabbaths, que tanto se habían difundido hacia finales de la Edad Media en toda Europa, también aparecieron en la islas británicas. Uno de los primeros juicios de brujería que se tienen registrados en Inglaterra data del año 970. Una viuda fue acusada por un hombre llamado Aelsia de intentar asesinarlo por medio de maleficium. La mujer clavaba unos alfileres en un muñeco hecho a semejanza del hombre. El muñeco se descubrió en casa de la viuda, y ésta fue sentenciada a morir bajo el puente de Londres (22).

Otro caso muy interesante (y que representó un escándalo en el archipiélago británico) fue el de la rica viuda Lady Alice Kiteley, a quien se enjuició en Irlanda entre los años de 1324 y 1325, por el asesinato de sus esposos. Durante el juicio, Petronila de Meath, cómplice de Lady Alice, y mediadora entre ella y el demonio, admitió (bajo tortura) que el demonio había auxiliado

21) John Dover Wilson, op. cit., p. 51.

22) Norman Cohn, op. cit., p. 201.

a la acusada en la obtención de riquezas. Este demonio era llamado Robin, Hijo del Arte, quien se materializó en forma de tres negros a plena luz del día (23), según las afirmaciones de Patronila de Meath.

En "News from Scotland", de 1591, se relata como una bruja, Agnes Sampson, intentó asesinar al rey por persuasión del demonio. El procedimiento, confesado por ella para realizar la ejecución y muerte del rey, lo describió en la siguiente forma; tomó a un sapo negro y le colgó durante tres días por los talones, de él gotó un veneno que se recolectó en una concha de ostre; este veneno se debía verter en un fragmento de lino de las ropas que el rey hubiera gastado y ensuciado para, con ello, lograr realizar su hechizo. Agnes Sampson esperaba obtener el lienzo con el auxilio de un asistente de cámara del rey, John Kerr, quien se negó a prestarse a tal acción. Gracias a la negación de Kerr la ejecución no se llevó a cabo (24).

Así como las fiestas populares daban por unas horas al hombre común la sensación de libertad y poder de los grandes señores, la brujería fue para los estratos bajos de la sociedad el método que podría cumplir, por una parte, con sus aspiraciones a la riqueza y al poder y, por otra, ante el sentimiento de la ausencia de Dios, ofreciendo un reino escatológico en el cual crear: el de Satanás, quien "nacía crear que era él a quien había que circi-

23) Ibid., p. 255.

24) John Dover Wilson, op. cit., p. 59.

giras ahora" (25). Son los miserables los que le venden su alma, y de ellos la mujer, por su marginación, es la que más se le acerca (26).

La imagen de la bruja, el estereotipo, lo dió la mujer anciana, quien era la más desprotegida de la sociedad; la más desesperada por obtener una ayuda y una protección que nunca le llegaba. Estas mujeres encontraron un refugio para su sobrevivencia en ejercer prácticas curanderas, como el efectuar abortos, o elaborar remedios para aquellos a quienes la medicina no tenía ojos. Pero la medicina debía estar consagrada en primera instancia a Dios, y las brujas aparentemente no le estaban ofreciendo y consagrando sus oficios: entonces la hoguera se abre para ellas.

Sin embargo, y a pesar de que el estereotipo de la bruja es el de la mujer anciana, la imagen de la novia del diablo era muy diferente: "no puede ser niña; necesita tener treinta años y rostro de Medea, la belleza de los dolores, los ojos profundos, trágicos y afiebrados, con grandes oleadas de serpientes descendiendo al azar; hable de un torrente de negros, e indomables cabellos. Tal vez encima de éstos, la corona de verbena, la hiedra de las tumbas, las violetas de la muerte" (27). Esta descripción bien podría ser la de un melancólico, tal y como lo expresa Burton: "es una especie de debilidad mental y delirio sin fiebre, acompa-

25) Jules Michelet, *op. cit.*, p. 49.

26) *Ibid.*, p. 56.

27) *Ibid.*, p. 109.

fiada de temor y tristeza sin causa aparente" (28). Es necesario recordar que la melancolía era provocada por demonios o espíritus malignos.

Las brujas funcionaban también como sibilas, leían e interpretaban los astros y los augurios; aunque no necesariamente debían ser ancianas feas o grotescas, tal y como se presentan en Macbeth, sino que podían ser jóvenes y bellas. Ya se ha mencionado, en el relato de Stubbes (cf. nota 15), la forma en que el Señor del Desorden les apropiaba para sí: "borrowed for the most part of their pretty Mopsies..."

Las historias y leyendas populares, sus seres fantásticos o diabólicos que se reúnen en oryxias para provocar el caos e invocar a los demonios, se funden en un determinado momento con las tradiciones y festividades populares, y con sus personajes. A las actividades que se realizan durante los festejos se les atribuye un culto demoníaco, y a los feligreses que participan se les cataloga como endemoniados. Al Señor del Desorden se le puede identificar con Leonardo (29) o con el demonio mismo. Los ataques de que fueron objeto tanto la brujería, como algunas fiestas populares (principalmente por parte de los puritanos y los jesuitas católicos), llevó a Inglaterra a establecer el primer estatuto contra la brujería en 1541, y las primeras ejecuciones después de su

28) Robert Burton, op. cit., p. 27.

29) Leonardo, en las tradiciones populares europeas, era el conductor del equislarre. Jean Palou, op. cit., p. 48.

promulgación se cumplieron bajo el gobierno de la reina Isabel (30).

El pánico que producía el demonio entre la población era real. Se temían males de toda índole. El demonio se encontraba en todas partes; se corporizaba en los gatos negros; en las aves nocturnas; el burro mismo, a quien le estaba consagrada una celebración desde la Edad Media (el dios burro), era considerado demoníaco. Los faeries bajo la forma de fantasmas, eran demonios temibles que se podían ocultar en los viejos castillos para ocasionar la muerte de los visitantes; o bien habitaban en los ríos y estanques, ahogando a quienes se aventuraban dentro de las aguas: las muertes que provocaban eran generalmente para beber la sangre de las víctimas.

El demonio de la era isabelina no sólo vivía entre los humanos a manera de concepto, también tenía formas definidas. Además de ser caracterizado por los faeries, el demonio podía ser un hombre elegantemente vestido de negro, o con cualidades raciales negras. Sin embargo, la imagen que solía ser más difundida, era aquella donde se le representaba bajo formas grotescas, y un buen ejemplo lo constituye el grabado para el frontispicio de la edición del Doctor Faustus, de C. Marlowe, de 1620. Allí se le puede observar con cuernos de cabra, alas de murciélago y con una cola, probablemente de serpiente. Las formas que asumía el demonio eran diversas, y cada quien podía representarlo según las circuns-

30) Ibid., p. 104.

tancias. De ahí que Hamlet afirmara al referirse al fantasma, al espíritu que había visto:

...and the devil hath power
To assume a pleasing shape...

(II, ii, 636-637)

Durante la era isabelina no solo importó el significado del concepto demonio, sus formas físicas y las imágenes que a partir de ellos manifestaba la cultura popular en sus fiestas, tradiciones y creencias. Los demonios, reales o no, funcionaron también cumpliendo con motivos político-religiosos.

Inglaterra se encontraba en medio de una lucha entre anglicanos, protestantes y católicos. Estos últimos, representados por los jesuitas, fingían realizar exorcismos a seres supuestamente poseídos por demonios. Esta situación se presentó porque la iglesia anglicana no empleaba el rito del exorcismo. Sin embargo, los artificios jesuitas acerca de sus falsos exorcismos y de sus falsos demonios, no quedaron solamente en sucesos conocidos y pasaron a la historia. Shakespeare, para su personaje de Tom O'Beldas, en King Lear, usó una lista de demonios elaborada por Samuel Meranett, y publicada en 1603 en su obra Declaration of Popish Impostures. Yates afirma que los primeros espectadores de Shakespeare probablemente reconocían que los nombres de estos demonios eran falsos, y que Shakespeare hacía una alusión a la demonología y al terror a las brujas, no para causar pavor entre el público, "sino para plantear en la mente de los oyentes

la cuestión de que tal terror podía ser provocado mediante falsedades o maniobrando por motivos políticos o político-religiosos" (31).

Finalmente, a manera de anexo del presente capítulo, es pertinente presentar y clarificar los conceptos de mago, bruja y hechicero. Para Jean Palou, la magia "es el arte de gobernar las fuerzas del mal. La brujería, el tratar de dominar estas fuerzas. El mago es un iniciado en los grandes misterios; el brujo conoce sólo los pequeños misterios. El mago es un maestro. El brujo es un aprendiz que desencadena a menudo unas fuerzas a las que conoce muy poco y de las cuales luego ya no es dueño" (32). Por su parte, Norman Cohn aporta una diferenciación entre hechicería y brujería: "la hechicería es una técnica, es el uso acompañado de oraciones o gestos de sustancias u objetos que se cree proporcionan a quien les utiliza un poder sobrenatural, poder que le permite hacer daño al prójimo; la brujería (no yace en la técnica sino en la persona); la bruja está inbuida de un poder destructivo -se había unido al diablo por medio de un pacto" (33). Sin embargo, y a pesar de que los tres conceptos presentan diferencias, se puede establecer una jerarquía entre los tres; el mago es el más poderoso, para dominar las fuerzas que maneja no necesita de un pacto con el demonio, su poder lo ha logrado median-

31) Francis A. Yates, op. cit., págs. 265 y 266.

32) Jean Palou, op. cit., p. 15.

33) Norman Cohn, op. cit., p. 194.

te el conocimiento; el hechicero es una persona común que ha aprendido métodos para ejecutar acciones cuyos principios desconoce totalmente; la bruja, a pesar de las terribles fuerzas que puede manejar, por el pacto que ha tratado, se encuentra supeditada a las órdenes a que le someten esas mismas fuerzas, carece de la libertad para actuar, a diferencia del mago o del hechicero. No obstante, el mago y el hechicero pueden también concretar un pacto para incrementar sus poderes.

**EL DEMONIO EN LA LITERATURA
DRAMATICA INGLESA, DE LA EDAD MEDIA
A LA EPOCA JACOBIANA.**

Cuando la iglesia inicia la conquista espiritual de Europa durante la Edad Media, uno de los instrumentos para lograrlo es el drama litúrgico, cuyas características serían prácticamente iguales en todo el continente debido a la unificación realizada por el cristianismo.

El teatro medieval tiene tres corrientes básicas; eruditas y profanas, religiosas, y populares (1); aunque las dos últimas guardan una estrecha relación entre sí, ya que los dramas realizados en Inglaterra al final de la Edad Media y principios del Renacimiento, como los Pageants y los Masks, incorporaban a las representaciones y alegorías sacras elementos populares como los bufones y las pantomimas. No obstante, la característica más importante de su fusión era el diálogo, donde las partes solemnes de la obra debían ser declamadas; y en aquellas otras donde intervenía el pueblo, los amigos de la Fe y los diables, se hablaba con aire bufonesco, el cual podía llegar en ocasiones hasta la obscenidad (2).

Como ya se ha mencionado, la corriente religiosa en Inglaterra dio lugar a los Mysterics, de los cuales, a su vez, se derivan los pageants. Estas representaciones tienen sus orígenes en la celebración del día de Corpus Christi, hacia el año de 1311, cuando esta festividad fue oficialmente reconocida (3). Los

1) Silvio B'Amico, op. cit., p. 128.

2) Ibid., p. 145.

3) A.C. Cowley (comp.), Everyman and Medieval Plays, London, J.M. Dent & Sons, 1958, p. X.

pageants se representaban sobre carrozcos, y recorrían los barrios de un poblado en un trayecto denominado cycle. En estas representaciones destacaban los demonios y sus esbirros, los cuales eran en ocasiones muy festejados por el pueblo. De los pageants del cycle de York, conservados en un manuscrito del siglo XV, se mencionarán a continuación The Creation, and the Fall of Lucifer, y The Fall of Man.

La caída de Lucifer, que formaba parte de las representaciones al aire libre de todos los ciclos (cycles) ingleses, es un tema no bíblico de gran antigüedad; ya bien establecido en la literatura inglesa, trata de los comentarios del Génesis y de los escritos exegéticos de los padres de la iglesia en relación a los seis días de la creación (4). Los personajes de este pageant son seis: Dios, el Angel Serafín, el Angel Querubín, Lucifer, un segundo ángel, y un segundo demonio. Los parlamentos de los personajes están dados a partir de la concepción de su esencia, muestran sus jerarquías y la relación que guardan con Dios. La representación es sencilla y consta de tres pequeñas escenas, de las cuales la primera y la tercera se desarrollan en el Cielo, y la segunda en el infierno. En la escena primera se presenta el carácter y cualidades de los personajes, hasta la caída de Lucifer al infierno, pero sin que exista un conflicto directo entre ellos; todos los parlamentos funcionan a manera de soliloquios. Dios se presenta omnipotente, como el máximo jerarca, el hacedor infinito de

todas la criaturas existentes;

God.- I am gracious and great, God without beginning; 1

I am Maker unmade, all might is in me;

.....

I am foremost and first, as I bid shall it be. 4

.....

And ay shall be endless, and naught is but I, 10

.....

But only the worthy work of my will 17

In my spirit shall inspire the might of me;

.....

Here underneath me now an isle I heaven, 25

Which isle shall be earth. Now all be at once;

Earth, wholly, and Hell; this highest be heaven,

.....

(to Lucifer)

Of all the mights I have made most next after me, 33

I make thee as master and mirror of my might;

I bid thee here bairly, in bliss for to be,

I name thee for Lucifer, as bearer of light. (5)

Por su parte, Lucifer hace constantes alarde de su belleza,
de su experiencia y de la luz que de él resplandece.

Lucifer.- All the mirth that is made is marked in me! 49

The beams of my brighthead are burning so bright,

And I so seemly in sight myself now I see,

For like a lord am I left to lend in this light.

.....

I feel me featous and fair, 55

My power is passing my peers.

.....

5) Ibid., págs. 4, 5, 6, 7 y 8.

Me needs fox to noy we right nought;
Here shall never pain we be pining.

71

Los parlamentos se continúan en esta forma hasta el final de la primera escena, cuando los ángeles castigados por Dios caen del cielo. La escena segunda, que como ya se mencionó transcurre en el infierno, en un constante lamento por parte de Lucifer y de los demás ángeles que inculpan al primero por la pérdida de su brillantez:

Z Dev.- Out, Out! I go wood for woe, my wit is all
went now;

105

All our food is but filth we find us beforne.
We that were bielded in blis, in bale are we
brent now;

Out on thee, Lucifer, lurdan! our light heat
thou lorn.

.....

for thou wast our light and our leader,
The highest of heaven had thou hight us.

111

En la escena tercera, Dios reafirma su poder por sobre todos los seres por él creados: el que lo adore ocupará el lugar de los ángeles caídos. Dios habla de crear la Tierra, la luz y al ser humano:

God.- Those fools for their fairhead in fantasies fell, 129
And made moan of might that marked them and
made them;

.....

And never shall have grace to grith them.

133

.....

And all that we worship shall won here, iwis	137
.....	
Mankind of mould will I make;	141
.....	
I bid in my blessing ye angels give light	147
To the earth, for it faded when the fiends fall.	

Dios continúa hablando sobre la forma en la que distribuirá la luz y la obscuridad, y cómo el día y la noche nunca se encontrarán jamás. Esta sencilla obra, sin grandes complicaciones dramáticas, muestra el antagonismo entre Dios y el Demonio, las causas de la caída del segundo, y el lugar al que es condenado. Sin embargo, la revolución que sufre Lucifer en los acontecimientos es notable, pues la velocidad con que se desarrolla resulta impactante: el paso de lo sublime a lo grotesco es cuestión de segundos. Un momento antes, es la personificación de la hermosura; un momento después, se le podría imaginar convertido en el demonio del frontispicio ya mencionado, en la obra de Merlowe. Por otra parte, sus cualidades como "el adversario" se definen rápidamente por la derrota sufrida en su ambición y su soberbia. No obstante, y a pesar de las características mencionadas, la guerra que tendrá lugar más adelante no queda declarada, ya que éste será motivo de otro poesant.

En la representación de La Caída del Hombre (The Fall of Man), se narra la tentación que sufrieron Adán y Eva en el Paraíso por el demonio en forma de serpiente. Más sencilla que la primera, desde el enfoque de su estructura dramática, consta de

dos actos. El primero, que funciona a manera de prólogo, se desarrolla en el infierno, y es considerablemente pequeño en comparación con el segundo que se desarrolla en el Paraíso. Sin embargo, a diferencia de la anterior, sólo aparece un soliloquio, el de Satanás en el primer acto; los demás parlamentos son diálogos directos entre los personajes: Dios, Satán, Adán, Eva y un Angel. En cuanto a la trama, ésta muestra a Satán ya en pleno conflicto con Dios, y dispuesto a destruir su obra en venganza por haber sido desposeído de su forma angelical:

Satan.- ...Of a degree 5
That he had wrought, and I disdain'd that angel kind
Should it not be.

.....

The kind of man he thought to take, 12
And therewith had I great envy; (6)

Ya en el Paraíso, Satán adquiere la forma de la serpiente, "In a worm's likeness will I wend," y bajo esa apariencia se acerca a Eva para incitarla a comer del fruto prohibido. Eva responde a Satán:

Eva.- For our Lord God forbid us it, 36
.....
And if we did, we both should die... 39

Satán continúa incitándole diciéndole que al comer esa fruta (del bien y del mal) "shall have knowing as well as he". Finalmente, como es sabido, Eva y Adán terminen comiendo el fruto, se dan cuenta de su desnudez, y son castigados por Dios:

God.- Adam and Eve, also, ye

160

In earth then shall ye sweat and swink,
And travail for your food.

La serpiente también es castigada por Dios, quien la condena a vivir y encontrar su sustento en la tierra, y teniendo a toda la humanidad como enemiga.

Las características que destacan en este pageant son la fluidez de los diálogos y los caracteres mejor definidos de los personajes; y el hecho de la llegada del "mal" y del pecado al hombre, que desde su origen debe defenderse contra él.

Con la evolución del teatro y la influencia de los clásicos latinos, los joviales demonios del teatro medieval se transformaron paulatinamente hasta convertirse en la esencia de motivos de terror trágico: la venganza entre consanguíneos; lo sobrenatural de las apariciones de fantasmas y sueños premonitorios; y la crueldad de los crímenes (7).

La presencia escénica de los demonios (o personajes con tales características) durante la era isabelina, sirvieron fundamentalmente para mostrar la relación entre el orden y el caos; aleccionar al pueblo en las virtudes y los vicios, con un enfoque dramático diferente al medieval; presentar una nueva concepción del orden en proporción de las jerarquías, pues ahora el rey poseía todos los poderes que anteriormente le correspondían

7) Silvio D'Amico, op. cit., Vol. 2, p. 93.

al Papa. El dremé isabelino, al estar influido por las características y concepciones medievales de la dicotomía Dios-demonio, muestra a los endemoniados (o poseídos por el demonio) como seres cuyos atributos rompen con el esquema del microcosmos humano; destruyen el cuerpo político y se colocan en contra de las leyes de la razón. A los demonios o endemoniados se les dota de cualidades que los apartan del fenotipo del hombre religiosamente "bueno" por el que debe estar constituida la sociedad: posee una inteligencia sobrehumana; presenta alteraciones anatómicas o raciales; y sus sentidos están inclinados a cometer acciones que invariablemente ocasionan un mal, fomentando con ello el caos.

DOS DEMONIOS EN DOCTOR FAUSTUS.

Cuando se menciona el nombre de ¡Fausto! resulta imposible separar, de la idea que puede aportar su significado, una imagen anexa: la presencia corporizada del demonio.

La historia de la verdadera vida de Johannes Fausto de Kundlingen, más tarde transformada en una leyenda heroica tradicional, provocó durante su época un verdadero pánico hacia el satanismo. Sin embargo, más que un endemoniado, Fausto fue un hombre sagaz e inteligente, que supo manejar en su provecho las supersticiones de su época. Se dedicó en un principio a los estudios de alquimia y medicina, aunque más adelante los rechaza para dedicarse por completo a la magia, llegando a ser gran amigo de Agripa y de Paracelso. Según los testimonios de Spies y Widman, Fausto, en una ocasión, evocó a los espíritus e hizo aparecer en su habita-

ción animales fabulosos; un hombre de fuego; se escuchó el sonido del entrecocar de armas y el canto de monjes. Aquel espectáculo duró más de una hora. Cuando finalizó, cuenta Spies, Fausto felicitó a Mefistófeles (8). Se afirmaba también, que poseía una memoria excepcional, y que él aseguraba poder reconstruir, gracias a ella, las obras de Platón y de Aristóteles (9). Tanto en lo atestiguado por Spies, como en los hechos de la vida de Fausto registrados en los anales de Leipzig, el "gran mago" presenció un desfile de diablos, lo que consignó por escrito; viajó por los astros, como lo testifica una carta dirigida a Jonás Victor; conoció la invisibilidad; demostró sus poderes frente a Carlos V; fue amigo de Lutero; y realizó maravillas en todos los lugares en donde se presentaba. Con su "extraña" muerte, acaecida hacia 1540, su fama se propagó rápidamente por toda Europa.

A Inglaterra, afirma Yates, la historia del Doctor Fausto llegó en 1587, en una traducción de Faust-Huch; aunque la primera edición conocida de esa traducción data de 1592, siendo ésta la fuente probable que inspiró la tragedia compuesta por Christopher Marlowe (10). Para Yates, Marlowe comprendió con su Doctor Faustus una propaganda dirigida a destruir la imagen de la magia, de los hermetistas, cabalistas, y de algunos autores del renacimiento isabelino. Estos ataques tenían dos blancos principales en John

8) F.N. Dumas, Historia de la magia, Barcelona, Plaza & Janes, 1973, págs. 313-340.

9) Ibid., p. 39.

10) F. A. Yates, op. cit., p. 200.

Dee y Enrique Cornelio Agripa, lo que ocasionaba que destruyera también la imagen de la reina Isabel I, ya que Doctor Faustus se colocaba en el lado opuesto al de Faerie Queene (11).

El Doctor Faustus, de Christopher Marlowe, resulta una obra sumamente importante para el presente estudio, en tanto que en ella se juega con los demonios como elementos tradicionales del teatro, y además presenta a un individuo que por su voluntad pierde su carácter humano para transformarse en un demonio. Con ello, este personaje rompe con el esquema tradicional de los demonios referidos en los mysterias y pageants como elementos dramáticos explícitos, para dar paso a otra manifestación de demonio escénico: el implícito, enmascarado bajo un carácter humano.

En Inglaterra, cuando se presentó la obra de Marlowe, los trucos escénicos llegaron a causar terror entre el público: el escenario era recorrido por demonios de pelo hirsuto que portaban cohetes ardientes en las bocas; se escuchaban truenos y se iluminaba el escenario (12). Los diablos explícitos, el ángel bueno y el ángel malo, con sus reminiscencias medievales, cumplían en la obra de Marlowe el objetivo de ofrecer al espectador un panorama de cómo la maldad se encontraba dispersa por el mundo. A los demonios se les podía encontrar en cualquier parte, y, prácticamente, podían ser invocados por quien tuviese a su alcance un rudimentario conocimiento de magia. Dentro de la obra se

11) Ibid., p. 209.

12) Ibid., p. 200.

efectúan tres invocaciones por tres caracteres diferentes: un verdadero mago, Faustus, cuya poder se ha incrementado mediante un pacto, y quien efectúa sus conjuros en latín en un bosque solitario; Wagner, criado de Faustus y a quien se la podría catalogar como un ridículo brujo que invoca a los demonios en lengua común para satisfacer una simple soberbia (13); y finalmente Robin, un payaso que de pronto intenta convertirse en hechicero gracias al robo de uno de los libros de Faustus.

De los demonios explícitos de esta obra, el más interesante es sin duda Mephostophilis, cuya personalidad es evidentemente grotesca y de carácter sádico (14). La primera ocasión que Mephostophilis aparece ante Faustus, su forma resulta tan horrenda

13) los diablos conjurados por Wagner (escena IV, 27-28) aparentemente son falsos, pues sus nombres, Benio y Belcher, no aparecen en las obras consultadas sobre demonología.

14) Sobre estos elementos es importante presentar los comentarios que Amelia González sustenta acerca de la personalidad y carácter de Mephostophilis: "No es ridículo ni grotesco; no es el tentador astuto, el padre de la mentira. Contrasta la frivolidad de Fausto al hablar del infierno, mezclando ideas paganas...

This world 'damnation' terrifies not me.

For I confound hell in Elysium.

My ghost be with the old philosophers!"

, continúa diciendo: "Mefistófeles, literalmente, es un diablo "diablo predicador". Amelia González-Seravie, Las imágenes en la dramaturgia de Christopher Marlowe, (Tesis para la obtención del grado de maestría), México, UNAM, Fac. de Filosofía y Letras, 1980, p. 106.

para los ojos del mago, que este le ordena transformar su cuerpo por el de un fraile:

Faustus.- ...I charge thee to return and change thy shape,
Thou art too ugly to attend on me.
Go, and return and old franciscan friar,
That holy shape becomes a devil best. (15)

(Scene III, 23-26)

La transfiguración que sufre Mephostophilis lo afirma como un personaje grotesco: rompe las leyes de la identidad, puesto que su apariencia y su esencia resultan elementos contrarios en virtud a sus conceptos originales.

Mephostophilis es el ejecutor de la voluntad de Faustus; él da respuesta a todas las preguntas del mago. Así, por ejemplo, le relata las causas de la caída de Lucifer.

Mephostophilis.- O, by aspiring pride and insolence,
For which God threw him from the face of heaven.

(Scene III, 67-68)

Sin embargo, una de las respuestas más importantes que ofrece Mephostophilis a Faustus es aquella que contesta sobre la ubicación del infierno:

Mephostophilis.- Why, this is Hell, nor am I out of it.

(Scene III, 76)

lo cual significaría que ese fragmento de tierra, o toda la tierra misma, es una extensión del infierno; y, en tal condición, indica

15) Christopher Marlowe, Doctor Faustus, en The Oxford Anthology of English Literature, op. cit., págs. 848-899.

a Faustus con su parlamento que ya se encuentra irremediablemente dentro de él. Es también a partir de este parlamento que Mephostophilis empieza a cobrar su carácter verdadero; bajo la apariencia del fraile "predicador" se oculta un terrible demonio que cumple severamente la voluntad de Faustus, pero que asimismo sabe torturar los oídos del mago:

Mephostophilis.- ...[his is. Thou art damned, think thou of hell.
(Scena VI, 73)

y más adelante:

Mephostophilis.- Thou traitor, Faustus, I arrest thy soul
For disobedience to my sovereign lord.
Revolt, or I'll in piecemeal tear thy flesh.
(Scene XVII, 73-75)

Las palabras son el arma privilegiada de Mephostophilis. Con ellas consigue torturar y dominar a Faustus; ellas son el placer que es vertido en los oídos del mago para satisfacer un afán de conocimiento que está dominado por la vanidad, la soberbia y el anhelo incontenible de poder.

Sin embargo, y a pesar de que los demonios explícitos de esta obra fueron delineados escénica y dramáticamente para causar una sensación de terror en los espectadores, el verdadero terror, el escatológico, está en el producido por el demonio implícito: Faustus, quien, al igual que le podría ocurrir a otro hombre, es impulsado por su propia fantasía, así como por las palabras de Valces y de Cornelius, para inclinar su voluntad hacia la búsqueda del poder por encima del valor de su existencia:

Faustus.- ...Yet not your words only but mine own fantasy
That will receive no object for my head,
But ruminates on necromantic skill.

(Scene I, 101-103)

Las condiciones que pide Faustus a cambio de vender su alma a Mephostophilis, lo llevarán a perder su cualidad de humano para transformarse en un espíritu, al cual deberá de obedecer ciegamente el demonio Mephostophilis:

Faustus.- ...'First, that Faustus may be a spirit in form and substance.

'Secondly, that Mephostophilis shall be his servant, and at his command

'Thirdly, that Mephostophilis shall do for him, and bring him whatsoever.

'Fourthly, that he shall be in his chamber or house invisible.

'Lastly, that he shall appear to the said John Faustus at all times in what form or shape soever he please.

(Scene V, 98-103)

La condición de Faustus, de ser un espíritu, le es recordada por el ángel malo cuando intenta arrepentirse y abandonar la magia:

Bad Angel.- Thou art a spirit; God cannot pity thee.

(Scene VI, 13)

Faustus no es sólo un espíritu, ya es un demonio, y él lo acepta en el parlamento siguiente, cuando se dice a sí mismo:
"Siendo yo un demonio, Dios todavía puede compadecerse de mí".
Pero Faustus nunca se arrepentirá; mostrará ante reyes sus

poderes; tendrá riquezas; Mephostophilis le entregará a las mujeres más hermosas y le enseñará el conocimiento universal; es decir, será dueño de los placeres mundanos.

Sin embargo, la posición que adopta Faustus frente a las actitudes tradicionales de la moral y del objetivo del conocimiento (fuera de la perspectiva de la soberbia y del "todo es vanidad" criticado por Yates) es una manifestación contraria a lo que la educación religiosa había impartido hasta entonces:

In general the principle was that all knowledge which did not contribute to the salvation of the soul was wrong (16).

Faustus, al buscar el conocimiento y la sabiduría, rompe con los límites de lo religiosamente lícito y mesurado, para hallarse dentro del libre camino de las emociones prohibidas, las que, como ya se mencionó, estaban regidas por el corazón (centro de las bajas pasiones, contrarias a la razón). Faustus, al convertirse en un demonio, también se convierte en un héroe trágico distinto, pues con su actitud se enfrenta a la moral establecida de la época (17).

16) Frank Kermode & John Hollander, *op. cit.*, p. 847.

17) Uno de los objetivos más importantes de la tragedia, sino el más importante, es el de ofrecer un modelo de comportamiento social al presentar los hechos y las obras de un héroe que tenderán a ser imitados por los virtuosos. Por ello, decía Aristóteles: "es, pues, la tragedia representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de sus partes por sí separadamente, y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone la moderación de estas pasiones". Aristóteles, El arte poética, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, p. 39.

Por otra parte, el juego de lo explícito y lo implícito, en esta obra, no se reduce solamente a los demonios. Los pecados capitales también se muestran en estas formas. La visión explícita la dan cuando son presentados ante Faustus por Lucifer de manera tosca y ridícula, y de manera implícita a lo largo de toda la obra bajo distintas apariencias: tanto en la conducta de Faustus, como en el de otros personajes, por ejemplo, la gula en aquella mujer embarazada que tiene antojo de uvas durante el invierno.

Finalmente, en lo correspondiente al demonio implícito, Faustus, existe un elemento diabólico dentro del texto de la obra cuyo significado es sumamente importante para mostrar la ruptura definitiva entre el mago y Dios:

Faustus.- What might the staying of my blood portend?
Is it unwilling I should write this bill?
Why streams it not that I may write afresh?
'Faustus gives to thee his soul': oh, there it stayed!
Why shouldst thou not? Is not thy soul thine own?
Then write again: 'Faustus gives to thee his soul'

(Enter Mephostophilis with the chefer of fire)

Mephostophilis.- See Faustus, here is fire; set it on.

Faustus.- So, now the blood begins to clear again;...

(Scene V, 64-71)

El valor de la sangre es un principio mítico que se presenta en diferentes culturas. En la narración bíblica de la alianza entre Dios y Noé, la sangre es catalogada como el lugar de residencia del alma:

Bendijo Dios a Noé y a sus hijos, diciéndoles: "procread y multiplicaos y llenad la tierra; que os teman y de vosotros se espanten todas las fieras de la tierra, y todos los ganados, y todas las aves del cielo; todo cuanto sobre la tierra se arrastra y todos los peces del mar, los pongo todos en vuestro poder...

Sólomente os abstenéis de comer carne con su alma, es decir, su sangre.

(Génesis, 9: 1, 2, 4)

Si la sangre de Faustus se detiene y no fluye, es una indicación de que la razón divina ha sido transgredida. Sin embargo, Mephostophilis provee de un fuego para licuar de nuevo la sangre e inclinar la voluntad de Faustus en favor de la salida del alma del cuerpo del mago. Al consumir la firma del pacto con su sangre, Faustus rompe con la máxima jerarquía y con la razón divina; Faustus jamás se reconciliará con Dios:

Chorus.- Cut is the branch that might have grown full straight,
And burned is Apollo's laurel bough,
That sometime grew within this learned man.
Faustus is gone: regard his hellish fall,
Whose fiendful fortune may exort the wise
Only to wonder at unlawful things,
Whose deepness doth entice such forward wits,
To practise more than heavenly power permits.

(Epilogue)

Faustus ha buscado ser un demi-dios; ha probado todos los placeres encerrados en los pecados capitales; pero, quizás lo más importante en su conducta, ha probado su voluntad. Voluntad que lo ha llevado a realizar la venta de su alma (alma que

por demás no le pertenece), como parte del casino en la obtención del conocimiento y la sabiduría. El infierno resulta, de esta manera, una condición para la prueba de voluntad que determina el valor de la existencia del Doctor Faustus, porque: "el infierno no existe para los sabios adeptos" (18).

La tragedia del Doctor Faustus, con sus reminiscencias del teatro medieval, ha mostrado los mecanismos dramáticos por los cuales un demonio se puede corporizar en la escena. Doctor Faustus es también el punto intermedio en la evolución de los demonios escénicos. Sin embargo, todavía no se acentúan dentro de la obra algunos de aquellos motivos de terror trágico cuyo origen se remonta a los demonios medievales: la venganza entre consanguíneos; los sueños premonitorios; y la crueldad de los crímenes. En la medida que evolucionó el teatro isabelino, estos motivos se fueron perfeccionando (se pudiera decir puliendo) y adquirieron características terribles en su conceptualización dramática.

EL DEMONIO OCULTO, EN THE WHITE DEVIL.

Compuesta y representada hacia 1612, The White Devil de John Webster, es catalogada como una tragedia de venganza (19). Esta obra, además de presentar los requeridos demonios implícitos, se caracteriza por contener en forma notoria los motivos de terror trágico antes mencionados.

18) Dumas, op. cit., p. 29

19) D.C. Gunby, "Introduction" a Three Plays, de John Webster, Harmondsworth, Penguin, 1972, p. 25.

En su traducción al español de The White Devil, Fernando Villaverde comenta que un diablo blanco es aquel "que no lo parece, un diablo que esconde su fealdad moral bajo una apariencia hermosa" (20). Según Villaverde, todas las posibles alusiones a la personalidad del diablo blanco, corresponderían en primera instancia al carácter femenino central; Vittoria Corombona, quien resulta claramente un personaje trágico, pues su conducta dramática la conduce inevitablemente a la destrucción, y cuyo error trágico ha sido el casarse con un hombre al que detesta. Vittoria, tal y como se presenta en la obra, es una mujer inteligente, honesta consigo misma; ama la vida y está resuelta a meter con tal de ser feliz. Y ello lo demuestra al inducir el asesinato de su esposo Emilio, y el de Isabella, esposa de su amante, el Duque Brachiano, y hermana del Duque de Medici. La mejor muestra de su carácter se observa durante el juicio al que es sometida por adulterio:

Vittoria.- Grant I was tempted, 197
Temptation to lust proves not the act, ...
.....
Condemn you me for that the Duke did love me? 201
So may you blame some fair and crystal river
For that some melancholic distracted man,
Meth drown'd himself in't.
.....
Sum up my faults I pray, and you shall find, 206

20) Fernando Villaverde, "Introducción" a El Diablo blanco, de John Webster, Madrid, Editora Nacional, 1979, p. 20.

That beauty and gay clothes, a merry heart,
And a good stomach to a feast, are all,
All the poor crimes that you can charge me with:
In faith my lord you might go pistol flies,
The sport would be more noble. (21)

(III, ii)

Sin embargo Vittoria Corombone, a pesar de que ha inducido asesinatos y ha cometido adulterio, está lejos de representar el carácter de un verdadero demonio, pues ante los demás personajes de la obra cuyos caracteres son demoniacos (por su conducta), ella aparece como un ser humano cuyas acciones y comportamiento son melvados, pero en defensa de sí misma.

Otro es el caso de Flaminio, hermano de Vittoria, quien resulta un personaje evidentemente melvado, de textura demoniaca, que goza visiblemente con el sufrimiento ajeno. El asesinato es una acción común en su vida, se podría decir casi cotidiana, y así lo demuestra primero con el asesinato de Camille y más adelante con el de su propio hermano Marcello. Su única preocupación es la de obtener el poder por cualquier medio; subir en la escala social lo más alto que sea posible. Por sus palabras y acciones, siempre cargadas de odio, se le podría considerar como un descendiente directo de Iago:

Flaminio.- The god of melancholy turn thy gall to poison, 66

21) John Webster, The White Devil, en Three Plays, ed. por
B.C. Lunby, Harmondsworth, Penguin, 1972, págs. 33-166.

And let the stigmatic wrinkles in thy face,
Like to the boisterous waves in a rough tide
One still overtake another.

(III, iii, 66-69)

No obstante, su maldad es tan obvia, sus acciones tan abiertamente demoniacas, que su personalidad no se podría identificar con un "diablo blanco". Si se realiza una equivalencia a partir de la definición de Villaverde, citada anteriormente, maldad equivaldría a hermosura y no a fealdad, necesariamente; por lo tanto, el diablo blanco escondería su maldad bajo cualquier disfraz, de tal manera que no resultara obvio para el espectador o para el lector. El diablo blanco también podría ocultarse tras una alta jerarquía; un vengador sin el carácter aparente de un villano; un hombre que supiera esconder su verdadera personalidad, pero que, sin embargo, sea posible descubrirlo a través de algunas palabras y acciones. De todos los personajes de la obra sólo hay uno capaz de dar el carácter al diablo blanco: Francisco de Medici, Duque de Florencia, quien para vengar el asesinato de su hermana Isabella se disfrazará de moro, y hará uso de todos los medios que están a su alcance para lograrlo:

Francisco.- ... Let me remember my dead sister's face: 99
Call for her picture; no; I'll close mine eyes,
And in a melancholic thought I'll frame
(Enter Isabella's Ghost)

.....

... Brachiano, I am now fit for thy encounter. 136
Like the wild Irish I'll ne'er think thee dead,

Till I can play at football with thy head.

Flectere si nequeo superos, Acheronta moveo (22)

(IV, 1)

En la obra existen dos personajes cuyas características se muestran como demoníacas. Flaminio, a quien por su manifiesta maldad cualquier espectador puede fácilmente identificar con la malevolencia de un demonio; y Francisco de Medici, quien de manera sutil juega con los hilos del destino, y cuyas actitudes nunca son francas ni abiertas.

Por otra parte, existen en la obra motivos que auxilian en la identificación de los demonios: la función de la melancolía; el valor dramático de los sueños; y el efecto dramático de los conjuros, que en su mayor parte son del tipo epitrófico (23). La melancolía sirve a la estructura dramática de la obra, no sólo para identificar a los personajes demoníacos, sino también para diferenciarlos de los personajes malvados o villanos, como son Vittoria, Brachiano, Lodovico, o el Cardenal Monticelso.

La melancolía, como ya se ha citado, afirmaba Burton, "se

22) "If I cannot prevail upon the Gods above, I will move the gods of the lower world" (Virgil, Aeneid, VII, 312).

D.C. Gunby, op. cit., págs. 424-425.

23) "El diablo se ha comprometido a venir en ayuda de los hombres y proporcionar a éstos el éxito en sus obras, siempre y en todo caso que ellos, en determinadas condiciones, pronuncien tales palabras o fórmulas, a esto se le llama pacto implícito".

Vicente Risco, op. cit., p. 202)

El conjuro epitrófico está destinado a ejercer un mal sobre terceros, y puede ser una forma de realizar un pacto implícito.

Flamenco, por su parte, también es atacado por la melancolía, que le afecta el pensamiento y la imaginación, y al igual que a Francisco, una sombra fantasmal se le presenta: la de Brachiano.

Flamenco.- He's gone; and see, the skull and earth are vanish'd.
This is beyond melancholy. I do dare my fate
To do its worst.

(V, v, 140-142)

Estos tres personajes han sido atacados por una forma o manifestación de melancolía. Las diferencias estriban en que en el caso de Brachiano, esta melancolía ha sido inducida por las artes de un mago, quien le ha hecho ver situaciones precisas del acontecimiento que el Duque deseaba conocer; el caso de Francisco es por inducción propia; y el de flamenco es el efecto de la aparición del fantasma de Brachiano. Estos sucesos en la obra de Webster se enmarcan perfectamente a lo descrito por Burton cuando dice que aquel que es capaz de observar espíritus, es considerado un sujeto melancólico (25). Tal y como se expone en la obra la influencia de la melancolía, para auxiliar en la identificación del personaje que oculta un carácter demoníaco, y si "la melancolía es causada por el demonio y a veces únicamente por él", todo parece indicar que este personaje no podría ser otro que Francisco de Medici, quien es el único capaz de inducir sobre sí mismo un estado melancólico (exceptuando al mago).

25) *Ibid.*, p. 47.

En relación al valor dramático de los sueños, esta obra presenta uno muy importante por medio de Vittoria, el cual cumple con dos funciones: acentúa el efecto de la melancolía, y es el motivo desencadenante en la acción dramática que causará la muerte de dos personajes, Isabella y Camillo; muertes que, a su vez, desencadenarán otras.

Vittoria.- A foolish idle dream; 230

Nethought I walk'd about the mid of night,
Into a church-yard, where a goodly yew-tree (26)

.....

Your Duchesse and my husband; one of them 236
A pick-axe bore, th'other a rusty spade,
And in rough terms they'gan to challenge me,
About this yew.

.....

They told me my intent was to root up 240
That well-grown yew, and plant i'th' stead of it
A withered blackthorn, and for that they vow'd
To bury me alive;

.....

I trembled, and yet for all this terror 247
I could not pray.

Flaminio.- No the devil was in your dream.

(I, ii)

Según San Agustín, los sueños pertenecen al demonio (27).

26) Yew (tejo), es un árbol perteneciente a las coníferas, cuyas hojas y raíces secretan cierto veneno. A este árbol se le identificaba con la melancolía.

27) San Agustín, op. cit., p. 206.

lo cual parece corroborar Webster al hacer uso de ellos para incrementar el efecto de la melancolía (28) producida por los demonios, y acentuarlo con el texto final de Flamineo.

En cuanto a los conjuros, éstos son proferidos por casi todos los personajes de la obra, y como ya se ha mencionado, pertenecen principalmente al tipo epitrófico. Sin embargo, el verdadero valor y peso de ellos en esta obra, es por el hecho de que el personaje que representaría el diablo blanco (a juicio de este estudio), Francisco de Medici, nunca profiere ningún conjuro; ¿será porque con ello Webster enmascara aun más el verdadero carácter de su personaje?

A través de estos elementos dramáticos, el autor ha descrito a un diablo blanco (enmascarándolo para los ojos del público), y lo enfrenta comparativamente con un demonio franco, como lo es Flamineo. Sin embargo, restaría aclarar otros elementos que determinan a Francisco de Medici como el diablo blanco. Francisco no sólo será el vengador del asesinato de su hermana Isabella, es un fomentador y promotor de guerras, quien incluso se muestra visiblemente contento cuando su propio sobrino Giovanni le relata sus aspiraciones como soldado. Francisco desearía cumplir sus venganzas con la guerra, por ello dice: "We'll end this with the cannon" (II, I, 73). Tal es el desafío que lanza al Duque

28) Yates menciona que se suponía que los sentidos eran dominados por el temperamento melancólico, de tal forma que Thomas Walkington definió la melancolía como "un dulce sueño de los sentidos". F.A. Yates, *op. cit.*, p. 103.

Brachiano, por las faltas que ha cometido al honor de su hermana Isabelle. Más adelante, después de ordenar el envenenamiento de Brachiano, exclama:

Francisco.- And yet methinks that this revenge is poor, 79
Because it steals upon him like a thief;
To have tane him by the casque in a pitch'd field,
Led him to Florence!

(V, i)

Francisco, como carácter demoniaco, sabe interpretar su papel. Ante el cardenal Monticelsio se sorprende por la maldad de los hombres; sabe verse cándido; critica a los hombres malvados, cuando él mismo, con tal de ejecutar su venganza, es capaz de hacer a un lado, de ignorar, la justicia y el honor:

Francisco.- Tush for justice. 269
What harms it justice? we now, like the partridge
Purge the disease with laurel: for the fess
Shall crown the enterprise and quit the shame.

(V, iii)

Para cumplir su venganza contra Vittoria y flamineo, opta por disfrazarse de moro; un disfrax que se identifica con el demonio. Y bajo esa apariencia, en un diálogo con Marcello, Francisco lanza una sentencia digna de un demonio:

Marcello.- You're too stoical. The Duke will expect other 104
discourse from you.
Francisco.- I shall never flatter him, I have studied men
Too much to do that.

(V, i)

Francisco, en ningún momento ataca directamente a su enemigo, nunca se mancha las manos; hace uso de su poder, de su dinero y de la palabra para comprar la voluntad de los hombres que le sirven. Así lo hace con Lodovico y con Gasparo, y con la moza Zanche, a quien enamora para que ésta le confiese los crímenes de Flamineo. Su astucia, de pronto, parece infinita. Francisco sabe verter las palabras, como veneno, en los oídos de Lodovico, quien será el ejecutor de los crímenes de Francisco; pues, "sólo los demonios superiores son quienes dan órdenes" (29).

Francisco.- Come dear Lodovico

71

You have tane the sacrament to prosecute
Th'intended murder.

(IV. iii)

Francisco y Flamineo representan dos clases diferentes de demonios, dentro de dos escalas sociales diferentes. De allí que Flamineo exprese en un diálogo con Brachiano:

Flamineo.- O my lord! methodically.

57

As in this world there are degrees of evils;
So in this world there are degrees of devils.
You're a great Duke; I your poor secretary.

(IV. ii)

La obra en general está saturada de alusiones acerca del carácter demoníaco de los personajes; sin embargo, no es la cantidad de la malevolencia desparrajada en escena 1. a a port.

descubrimiento de los demonios verdaderos, sino los recursos dramáticos que los pueden diferenciar, como la melancolía.

Los demonios que en la era isabelina o la época jacobina evolucionaron a partir de los mysterias, dentro de la literatura dramática, como el Doctor Faustus o Francisco de Medici, son seres vivos, hombres cuyas características bien pueden estar apoyadas en las referencias que aporta Robert Hurton: "los demonios son de substancia corpórea, que nacen y mueren, es decir, son mortales; necesitan alimentarse como los humanos y sienten dolor cuando se les golpea" (30).

30) Robert Hurton, op. cit., p. 46.

LOS DEMONIOS EXPLICITOS DE SHAKESPEARE.

El uso dramático que Shakespeare otorga a sus demonios varía visiblemente, en algunos aspectos, del dado a los demonios de las obras anteriormente expuestas. Shakespeare juega de tal modo con las implicaciones connotativas y denotativas, con sus esencias y apariencias, que es posible observarlos en escena parcialmente transformados a partir de la idea que les dio origen, pero conservando algunas de sus cualidades fundamentales. Ello sucede con sus demonios explícitos: llamense faeries, espíritus o semidioses, provenientes de la mitología popular o de la Grecia clásica. Todos estos seres, pertenecientes a épocas y culturas diferentes, se pueden entremezclar en las obras de Shakespeare, y aun un pulido esquema de las fantasías religiosas o populares; o bien son, aparentemente, más terribles y sanguinarios que la explicación de su definición tácita como genios del mal.

El orden y el caos, el macrocosmos y el microcosmos, y las jerarquías, y en relación con personajes que sustenten cualidades o atributos de demonios en general, se presentan en las obras de Shakespeare como elementos cuya importancia radica en los valores expresados en forma de un medioambiente alterado por estos personajes, y la manera en que la interrelación de sus fuerzas contrarias se ejerce alternativamente sobre el hombre, la sociedad y la naturaleza deteniendo o restituyendo la armonía. Aparecen dentro de este juego de fuerzas y de distintos planos de la creación, en auxilio a la caracterización de los demonios,

las virtudes y los nobles sentimientos del héroe ideal, en contraposición a los vicios y las bajas pasiones identificables con el personaje malévol o demoniaco; los vicios y las virtudes ejercen sus fuerzas sobre la voluntad, ya sea para indicar la conducta dictada por la razón divina, o para trastornar la razón y desatar el mal o la confusión.

CUANDO LA MALUAD ES FANTASIA.

En la obra A Midsummer Night's Dream, los demonios derivados de la mitología popular reciben un tratamiento que los despoja de las características siniestras y de la malevolencia que como espíritus o faeries pudieran poseer, pero sin perder sus cualidades sobrenaturales; los demonios explícitos en Shakespeare, envueltos en la bruma de una magia blanca, tienen sentimientos y pasiones, virtudes y vicios acuciosamente humanos.

En esta obra, como en un sueño, los planos espiritual y humano se funden; los héroes o semidioses griegos representan la más alta jerarquía entre los hombres, y el anverso del mundo; el mundo espiritual, representado por los faeries, es el reverso del humano. Dos mundos diametralmente opuestos el uno del otro, y sin embargo tan similares y tan cercanos que por un momento logran tocarse. Ambos planos ejercen igual importancia, y esta obra no podría ser concebida si careciera de alguno de ellos, o si uno pesara más que el otro. No obstante, para el objetivo del presente estudio, resulta más interesante el mundo mágico de los faeries, con sus jerarquías y conductas plenamente humanas,

y a la vez casi divinas.

Uberon, rey de los faeries, es un verdadero monarca. Lewis le define como un espíritu superior; "nos sorprende su esplendor, sólido, brillante, y profundamente material" (1). Estos espíritus son también "viciales, testarudos y apasionados" (2), de tal manera que Uberon así se muestra en su querrelle con Titania (otro espíritu superior y reina de los faeries), por la posesión de un niño al que el testarudo rey desea para su séquito, tal y como lo relata Puck:

Puck.- Take the queen come not within his sight;
For Uberon is passing fell and wrath,
Because that she her attendant hath
A lovely boy, stolen from an Indian King;
She never had so sweet a changeling;
And jealous Uberon would have the child
Knight of his train, to trace the forest wild;
But she perforce withholds the loved boy,
Crowns him with flowers and makes him all her joy: (3)
(II, i, 19-27)

Por otra parte, Uberon y Titania se encuentran celosos el uno del otro a causa de sus respectivas atracciones amorosas hacia Hippolyte y Theseus. Del mal carácter de Uberon surgen las rencillas con Titania, lo cual repercute provocando el caos

1) Lewis, op. cit., p. 100.

2) Ibid., p. 101.

3) W. Shakespeare, A Midsummer Night's Dream, en The Complete Works of W. Shakespeare, ed. por W. G. Clark, New York, Grosset & Dunlap, 1864.

sobre los habitantes del bosque:

Titania.- Therefore the winds, piping to us in vain,
As in revenge, have suck'd up from the sea
Contagious fogs; which falling in the land
Have every palting river made so proud
That they have overborne their continents;
The ox hath therefore stretch'd his yoke in vain,
The ploughman lost his sweat, and the green corn
Hath rotted ere his youth attain'd a beard;

(II, I, 80-95)

Obéron, como gran señor que es, sabe ordenar y disponer de sus poderes para castigar o para mostrar su piedad ante seres inferiores. Envía al duende Puck a realizar un hechizo sobre Titania por infringir su jerarquía, al no entregarle al niño que desea por paja; también Demetrius será castigado con el mismo tipo de hechizo por desdeñar el amor de la joven Helena; la pasión del amor ciego.

Obéron.- I'll watch Titania when she is asleep,
And drop the liquor of it in her eyes.
The next thing then she waking looks upon,
Be it on lion, bear or wolf, or bull,
On meddling monkey, or busy ape,
She shall pursue it with the soul of love:

(II, I, 176-182)

Titania, por su parte, en su carácter de la reina de las hadas que es, representa a una gran señora. Conoce perfectamente su lugar y su jerarquía en el mundo mágico de los faeries, de tal modo que es capaz de enfrentar al mal carácter de Obéron por

la posesión del niño. A Titania no es posible imaginarla sino rodeada de belleza y de un cierto velo de ingenuidad, que le provee un carácter de tono sublime, el cual, de pronto, se transforma y adquiere, por la acción de la magia, un tono grotesco (4) al quedar enamorada de un burro, "el más abyecto de los animales". En este punto, dos manifestaciones de la cultura popular se funden para dar el tono grotesco, al romper las leyes de la identidad y de la estética: un demonio mítico, Titania, se enamora de otro demonio cuya simbología se extrae de las festividades populares. El punto más alto de una jerarquía unido al más bajo de otra; Bottom (ambos pertenecientes a mundos diferentes, aunque por un momento Bottom se transforme en faerie).

Titania.- Out of this wood do not desire to go;
Thou shalt remain here, whether thou wilt or no.
I am a spirit of no common rate;
The summer still doth tend upon my state;
And I do love thee:

(III, i, 155-159)

Sin embargo, de los tres faeries importantes presentes en la obra, el carácter que más se asemeja a los conceptos de las tradiciones populares lo representa Puck, tanto por sus atributos

4) "The world of the poet's dream includes the two - a Titania, and a Bottom the weaver- and can bring them into a grotesque conjunction". W. G. Clark, "Introduction" a A Midsummer Night's Dream, en The Complete Works of W. Shakespeare, op. cit., p. 132.

míticos como por su personalidad festiva. Por el tipo de enredos que propicia es más factible identificarlo con un travieso "Señor del Desorden", que con un faerie terrible y sanguinario, desencadenador de un caos en gran escala.

Faerie.- Either I mistake your shape and making quite,
Or else you are that shrewd and knavish sprite
Call'd Robin Goodfellow: are not you he
That frights the maidens of the villagery;
Skim milk, and sometimes labor in the quern
And bootless make the breathless housewife churn;
And sometimes make the drink to bear no barm;
Mislead night-wanderers, laughing at their harm?
Those that Hobgoblin call you sweet Puck,
You do their work, and they shall have good luck;
(II, i, 32-41)

El carácter de Puck, como espíritu inferior, se manifiesta mostrando vicios aparentemente incorregibles, los que pueden ser voluntarios o involuntarios. La negligencia y el descuido se suman a su inagotable afán por la diversión. Ello lo conduce a confundir a los amantes atenienses, hechizando a uno por otro; a colocar la cabeza de burro al futuro amante de Titania;

Obseron.- This is thy negligence: still thou mistakest,
Or else committ'st thy knaveries wilfully.
(III, ii, 344-345)

Tal y como es mostrado por Shakespeare, Puck o Robin Goodfellow está muy lejos de ser aquel demonio, Hijo del Arte, que se materializó frente a Petronila de Meath; quizás tan solo conservó la fama de su nombre.

Estos faerics, en general, conservan algunas de las cualidades con las que las tradiciones los han catalogado como demonios: dominan la invisibilidad e voluntad; son longevos o inmortales; ejercen la magia y son capaces de efectuar hechizos, pero cualesquiera que sean sus actos, estos siempre están desprovistos de malevolencia.

A midsummer Night's Dream es un sueño que emerge de entre las supersticiones y ocurantismo del hombre y, que grabado por las tradiciones, se combina con el más puro sentido de la verdad shakespeariana. Es un sueño que envuelve a la mitología local y popular con la leyendaria griega clásica y aristocrática. Es un sueño poblado por los demonios míticos creados por la fantasía humana, donde resulte paradójico que los reyes (Theseus y Oberon), tan humanos en su dimensión como lo es King Lear en la suya, hubieran sido considerados por la teología como portadores del mal, identificados con los ángeles caídos.

En el transcurso de este sueño, todos los seres, mortales o no, unidos en un tiempo específico, durante una noche muy singular del ciclo agonístico de las estaciones, muestran la atonía y el caos, y la armonía y el orden que resulta de la coexistencia entre distintos planos filosóficos y teológicos de la creación. No existen en la obra, textual o dramáticamente, sentimientos de maldad que revelen caracteres plenamente malignos o demoníacos, tan solo, como en el caso de Puck, el registro de sus nombres y atributos. El caos resurge por la repercusión que produce

la presencia de un vicio, o de varios, en el ambiente y la vida del bosque. Los vicios, en algunos personajes, los conducen a adquirir un tono grotesco, pudiendo tener como punto de partida una posición sublime (5). Esta derivación puede constituir el ridículo de la comedia clásica, como castigo a los vicios de los personajes, pudiendo ser estos la vanidad o la necesidad. Este castigo lo sufre Titania, Bottom y los amantes etneios a través del hechizo producido por la magia.

Al entremezclar diferentes planos de la creación dentro de la trama, la obra tiende a identificar al hombre con elementos de la naturaleza creados por él mismo, y que, sin embargo, puede desconocer en las maravillas de sus atributos. Los pseudodioses, semidioses o espíritus todos pertenecen a una escala superior a la humana. Lo pagano clásico y lo pagano popular así lo demuestran al contrastar su brillantez racional frente a la estupidez humana, caracterizada por el grupo de cómicos encabezado por Bottom. La incompreensión humana hacia los fenómenos desconocidos es plenamente justificada, por esa "brillantez racional", en un parlamento de Theseus, donde más que nunca se muestra la verdad y el concepto shakespeariano de los demonios explícitos:

5) Para Victor Hugo, "lo deforme está junto con lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, que el mal se mezcla con el bien, y la sombra con la luz". Victor Hugo, "prólogo" a Cromwell, México, Editores Mexicanos Unidos, 1977, p. 10.

Theseus.- More strange than true: I never may believe
These antique fables, nor these fairy toys.
Lovers and madmen have such seething brains,
Such shaping fantasies, that apprehend
More than cool reason ever comprehends.
The lunatic, the lover and the poet
Are of imagination all compact:
One sees more devils than vast hell can hold,
That is, the madmen: the lover, all as frantic,
Sees Helen's beauty in a brow of Egypt;
The poet eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;
And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes and gives to airy nothing
A local habitation and a name.
Such tricks hath strong imagination,
That, if it would but apprehend some joy,
It comprehends some bringer of that joy;
Or in the night, imagining some fear,
How easy is a bush supposed a bear!

(V. i. 2-22)

Los seres fantásticos de A Midsummer Night's Dream eran demonios porque así los clasificó el hombre, pero para Shakespeare son inocentes y desprovistos de maldad. Son la fantasía y la imaginación, enfermas o alteradas del nombre, las que van a mal y culpa donde no las hay. Los faeris de esta obra lucen más como fomentadores del orden que del caos; pero cuando desencadenan el caos en el medio ambiente, lo hacen involuntariamente y de manera circunstancial.

EL CAOS TIENE ORIGEN HUMANO, EN THE TEMPEST.

Al igual que en A Midsummer Night's Dream, en The Tempest elementos de realidad y fantasía se fusionan para reestablecer el orden y la jerarquía. La obra se inicia presentando dos formas diferentes de caos: una medioambiental, producida por la influencia de los demonios, y otra, política, provocada por los hombres. El motivo que da lugar a la acción dramática, y el cual se encuentra fuera de las unidades de tiempo y acción, es la usurpación del ducado de Milán y el intento de fratricidio. Prospero, Duque de Milán, absorto en la práctica de la magia rehúye sus deberes como gobernador y delega sus funciones y su poder en su hermano Antonio, quien auxiliado por el Rey de Nápoles será más tarde el usurpador.

Prospero, junto con su hijo Miranda, se salva de la muerte gracias al auxilio de Gonzalo, quien además le suministró diversos objetos para sobrevivir y los libros de magia que le ayudarían a recobrar su ducado.

Cuando se inicia la obra, ya han transcurrido doce años desde aquel suceso. Prospero, por medio de la magia, ha llegado a dominar a los espíritus, encabezados por Ariel. Con la ayuda de éstos, y la fortuna que le sonríe, provoca una tempestad que hace zozobrar el navío donde viajaban los usurpadores de su ducado, y sobre quienes ha de cobrar venganza. La tempestad desatada por los espíritus de Prospero es tan terrible, tal y como lo relata Ariel, que hace exclamar a Ferdinand:

Ariel.- ...the King's son, Ferdinand,

With hair up-staring, -then like reeds, not hair,-
Was the first man that leap'd; cried, "Hell is empty,
And all the devils are here." (6)

(I, ii, 212-215)

A través de los espíritus, Prospero domina a su antojo los "poderes del aire". La magia lo ha llevado a poseer una fuerza superior a la de cualquier hombre, de ahí que durante la tempestad afirme al contramaestre:

Boatswain.- When the sea is. Hence! What cares
These roarsers for the name of King?

(I, i, 18-19)

Sin embargo, Prospero se presenta no como un hechicero maligno, sino como un hombre virtuoso. Aun en su conducta cruel (7) durante la tempestad, al extraviar a los naufragos por la isla, y en su trato con los espíritus, y con Caliban mismo, se muestra compasivo y piadoso, lejos de la perversidad. Prospero es en todo sentido distinto a la personalidad relatada de la bruja Sycorax. Auxiliado por los espíritus, ha provocado un caos ambiental, y gracias a esto, Prospero, restaura el orden roto por los hombres. Por la magia perdió sus bienes; por ella los recupera; y

6) W. Shakespeare, The Tempest, ed. por Frank Kermode, London, Methuen, 1977.

7) La crueldad para Maquiavelo, dependiendo del uso, era una virtud. cf. M. Maquiavelo, El príncipe (capítulo XVII), México, La prensa, 1971, p. 129.

habiéndolo hecho, abjura de toda práctica mágica. Prospero, en su esencia como mago es, también, distinto al tesorero Doctor Faustus.

Prospero.- ...grave at my command

Have wak'd their sleepers, op'd, and let'em forth
By my so potent Art. But this rough magic
I here abjure; and, when I requir'd
Some heavenly music, -which even now I do,-
To work mine end upon their senses, that
This airy charm is for, I'll break my staff,
Bury it ⁱⁿ certain fadoms in earth,
And deeper than did ever plummet sound
I'll drown my book.

(V, i, 48-56)

Por su misma esencia fantástica, el argumento incluye espíritus y seres sobrenaturales o fabulosos. Todos ellos considerados dentro de los demonios explícitos que presenta Shakespeare. El primero de ellos es Ariel, genio o espíritu del aire, de categoría superior y que se encuentra al servicio de Prospero, o mejor dicho, esclavizado por los poderes mágicos del mago. Ariel es quien comanda los espíritus que desatan la tempestad, y es capaz de internarse en cualquier elemento y dominarlo sin sufrir ningún daño:

Ariel.- All hail, great master! grave sir, hail! I come
To answer thy best pleasure; be't to fly,
To swim, to dive into the fire, to ride
On the curl'd clouds, to thy strong bidding task
Ariel and all his quality.

(I, ii, 189-193)

Ariel no sólo representa el dominio sobre los elementos, pues como espíritu superior simboliza a una criatura que posee virtudes y sentimientos nobles. Es perfecto en el cumplimiento de sus acciones, y puro en su razonamiento. Prospero lo califica como a spirit too delicate. Estas cualidades se perciben claramente cuando Ariel relata el estado del Rey y de sus acompañantes durante el confinamiento a que son sometidos por el mago Prospero:

Ariel.- ...Your charm so strongly work's on,
That if you now beheld them, your affections
Would become tender.

Prospero.- Dost thou think so, spirit?

Ariel.- Mine would, sir, were I human.

(V, i, 17-20)

En cuanto a los atributos que, conforme a la época, lo señalarían como un demonio, están la invisibilidad, el don del vuelo y la capacidad de transformar su cuerpo a voluntad en cualquier otra figura. El más claro ejemplo del uso de estos poderes de su propiedad se demuestra durante el acto tercero, cuando, transformado en espíritu, despoja del banquete a los nobles usurpadores.

Prospero.- Bravely the figure of this Harpy hast thou
Performs'd, my Ariel; a grace it had devouring

(III, iii, 83-84)

En relación al origen extradramático de Ariel (o por lo menos, en referencia a su nombre), parece ser, tal y como lo afirma Yates (8), que Shakespeare tuvo como fuente de inspiración

8) F. Yates, op. cit., p. 270.

el espíritu mencionado por Agripa. Según este último, el nombre de Ariel es de origen hebreo. Pertenece a los setenta y dos nombres de tres sílabas de los ángeles que presiden los quinxarios del cielo, llamados Schashamphoras. Ariel es un ángel, "que se entiende como quien diría ledn de Dios; existe a veces el nombre de un demonio maligno y de una ciudad que se llama por eso Ariópolis, donde se honraba el ídolo de Ariel" (9). No obstante, afirma Richmond Noble, el Ariel de Shakespeare es independiente a cualquier modelo bíblico; y el origen de su nombre es probablemente de tradición mágica (10), lo cual ligaría de cualquier forma la creación de este personaje con el anunciado por Agripa.

Sin embargo, Ariel, por sí solo, y dentro del contexto general de la obra, no resultaría tan puro, tan perfecto y sublime como espíritu, si no hubiese un personaje que le sirviera de contrapunto para exaltar sus virtudes de lo que bien se podría llamar "un demonio benigno"; ese personaje es Caliban. Este último es un ser deforme, que no sólo se contrapone en su forma y en su esencia a Ariel, sino que tiene por función iluminar por contraste el mundo del arte (lo sublime y lo grotesco), la naturaleza y la civilización; el mundo que, sin embargo, alimenta la "malicia de Antonio y la culpa de Alonso", y mancha la belleza divina con

9) E. C. Agripa, op. cit., págs. 304, 306 y 320.

10) Agud., Frank Kermode, "Ariel as Daemon and fairy", en comentarios a The Tempest, de W. Shakespeare, London, Methuen, 1977, p. 142.

los crímenes de la ambición y la lujuria (11). Caliban es mitad humano y mitad demonio. Es el producto de la unión de la bruja Sycorax y un demonio. Kedeode afirma que su deformidad es en parte debida a esa unión (12). Este hibridismo de Caliban es referido en diversas ocasiones por Prospero:

Prospero.- A devil, a born devil, on whose nature
Nurture can never stick; on whom my pains,
Humanely taken, all, all lost, quite lost;
And as with age his body uglier grows
So his mind cankers. I will plague them all,
Even to roaring.

(IV, i, 188-193)

Sin embargo, no sólo su origen y su fisonomía lo señalan como un demonio. Sus actitudes y su conducta lo identifican plenamente como tal. Shakespeare, haciendo uso de las tradiciones formales del teatro medieval, pone en boca de Caliban exclamaciones típicas de los antiguos diablos que aparecían en los mysteries, tal y como lo hace notar Astrana Marín (13):

Caliban.- O ho, O ho, would't had been done!

(I, ii, 351)

Pero Shakespeare no sólo juega con las tradiciones populares, culteranas y dramáticas en la elaboración del personaje de Caliban, sino que también hace uso de los rumores e historias fantase-

11) Ibid., p. xxv.

12) Ibid., p. xi.

13) cf., L. Astrana Marín, "Estudio preliminar, traducción y notas" a W. Shakespeare, Obras completas, Madrid, Aguilar, 1951, p. 2034.

ticas respecto a seres que pueblas otras tierras, extrañas y desconocidas. De tal forma que, como se ha mencionado ya, el nombre de Caliban que le da Shakespeare es un anagrama de canibal (14), y con lo cual coloca a su carácter demoniaco como el de verdadero antagonista de la esencia humana.

Si Ariel, dentro del mundo de los demonios, representa a un espíritu superior en la escala de las jerarquías, por su parte Caliban representa el eslabón más bajo. Ello se demuestra claramente en el tipo de servicios que prestan a Prospero. Mientras que el mago encomienda las más sutiles tareas a Ariel, para Caliban reserva las más arduas para cuya realización no se requiere de sagacidad ni inteligencia, únicamente fuerza física. Aun así, por lo general, Caliban se rehúsa a realizarlas, o las ejecuta de mal modo, de tal manera que es castigado y torturado por otros demonios al servicio de Prospero:

Caliban.- All the infections that the sun sucks up
From bogs, fens, flats, on Prosper fall, and make him
By inch-meal a disease! his spirits hear me,
And yet I needs must curse, but they'll nor pinch
Fright me with urchin-shows, pitch me i'th' mire,
Nor lead me, like a firebrand, in the dark
Out of my way, unless he bid'em; but
For every trifle are they set upon me;

(II, ii, 1-8)

Sin embargo, una de las diferencias entre Ariel y Caliban, ya mencionada, y que pudiera influir en el nivel de jerarquía entre ambos (como demonios), determinando las virtudes y los

vicios de cada uno, es la pureza de sus orígenes. Mientras Ariel es un espíritu cuya substancia es la inteligencia (15), Caliban es un híbrido humano, impuro como demonio y como humano.

Prospero.- Thou poisonous slave, got by the devil himself
Upon thy wicked dam, come forth!

(I, ii, 321-322)

Los demonios explícitos presentes en A Midsummer Night's Dream y en The Tempest cumplen en sus actitudes, formas y esencia con las ideas, populares o teológicas, que les dieron origen. Pueden estar formados de éter, o ser parcialmente humanos; tienen vicios y virtudes; son racionales o pasionales. Poseen propiedades atribuidas únicamente a los espíritus: la invisibilidad, el arte de volar, el poder de transformación de sus cuerpos; y son longevos. Pueden ser sublimes o grotescos, bellos u horrendos. Son capaces de desatar el caos por medio de fuerzas telúricas, y de influir en la conducta y actitudes de otros seres. Sus fuerzas, sus poderes y sus virtudes pueden ser dominados por los hombres, como Prospero. Pero nunca se muestran poseedores de una calidad innata; aún Caliban es susceptible del arrepentimiento:

Caliban.- Ay, that I will; and I'll be wise hereafter,
And seek for grace.

(V, i, 294-295)

Los demonios explícitos de Shakespeare, como seres idealizados que son, están formados por la materia fantástica de los

15) Ibid., p. 143.

sueños, y sin embargo, son creados a imagen y semejanza de los ideales humanos, donde no existe la posibilidad que desencadenen el caos por medio del odio o la malevolencia. Shakespeare, a través de las cualidades e influencia de ellos, es capaz de restaurar el orden detentado por los hombres, y demostrar que el mal y el odio son caracteres humanos y no fantásticos.

• **LOS DEMONIOS IMPLICITOS DE SHAKESPEARE**

De la misma manera en la que la maldad y el odio no se encuentran presentes en las comedias fantásticas de Shakespeare, como temas recurrentes para establecer personalidades demoniacas, la presencia de estos motivos es básica para la estructuración de caracteres en algunas de sus tragedias. Mientras que los personajes míticos y fabulosos de sus comedias conservan tan sólo aspectos formales de sus cualidades demoniacas, en las tragedias sucede el fenómeno contrario. Los personajes de la realidad trágica poseen en su apariencia cualidades plenamente humanas (1) y, no obstante, en la esencia que determina su carácter son auténticos demonios desencadenadores del caos; verdaderos profusos de sangre; villanos, en su sentido más amplio (2).

Estos villanos, generalmente enmascarados con la mentira, están proyectados contra los principios éticos y políticos isabelinos, donde la dinastía de los Tudor era el centro emanador de conceptos: el orden establecido por ellos señalaba que la armonía en el cuerpo político se derivaba de la relación jerárquica máxima, que proponía a Dios en el universo, y a la Reina en el microcosmos humano. Para Tillyard, Shakespeare aceptaba que: "God had guided

1) Las excepciones con respecto a estas características podrían ser representadas por la deformidad física de Richard III, y el color negro de la piel del moro Aaron, en Titus Andronicus.

2) "Villain. (Fr. 'feudal serf') A character in a story on whom evil is focused; often the instigator of an evil plot".

Martin Gray, A Dictionary of Literary Terms, Beirut, Longman/York Press, 1984, p. 217.

into her haven of Tudor Prosperity" (3).

Estos villanos, antagonistas de los conceptos isabelinos de orden, razón y virtud y símbolos de odio y maldad expresan, por otra parte, "la conciencia del mundo de la realidad no espiritualizada" y muestran "la falla de encarnar a un espíritu infinito en formas finitas, y el consiguiente aborrecimiento y repugnancia ante esas formas" (4), con lo cual establecen en su derredor ambientes grotescos desprovistos de amor, generosidad o nobleza.

Los villanos, o demonios implícitos de Shakespeare, presentan, en la conformación de sus caracteres y personalidades, elementos y cualidades comunes, o independientes y propios. Estas características demoniacas pueden surgir espontáneamente, o pueden ser innatas, gestadas y desarrolladas a través de la vida del personaje. Pueden existir también factores desencadenantes que determinen la presentación de su conducta malévola, de su odio y de la ira que ejercen hacia otros personajes que intervienen en la trama, y lo cual determina, invariablemente, la instauración del caos.

Para el objetivo del presente capítulo se analizarán villanos de las obras: Richard III, Titus Andronicus, Othello y Macbeth.

3) L.H.W. Tillyard, Shakespeare's History Plays, Harmondsworth, Penguin, 1964, p. 210;

4) G. Wilson Knight, op. cit., p. 380.

LA REINA Y LA HISTORIA DE UN DEMONIO.

En las obras históricas de Shakespeare, la tragedia de Richard III tiene la función sociopolítica de representar dramáticamente los hechos históricos (con el enfoque particular del autor) por los cuales se estabiliza el cuerpo político al finalizar la Guerra de las Rosas, con la muerte de Richard III, la fusión de las casas Lancaster y York, y el advenimiento al trono de Inglaterra de la dinastía Tudor.

Es un hecho comprobado que algunos poetas y filósofos de la era isabelina, encabezados por John Dee, dirigían sus acciones y pensamientos a glorificar el nombre y la imagen de la Reina Isabel I. Esta labor de deificación de la reina tenía como objetivo el centrar en ella los poderes político y religioso. Pero, quizás, la actitud más importante de ellos era el consolidar a la Reina como representante de Dios en el microcosmos humano. De esa ideología se deriva que un crítico como Tillyard afirme con respecto a la personalidad de Richard III: "In spite of the eminence of Richard's character the main business of the play is to complete the national tetralogy and to display the working out of God's plan to restore England to prosperity" (5). Esta prosperidad mencionada por Tillyard, está directamente relacionada con la dinastía de los Tudor y de la cual la Reina Isabel I fue el último eslabón. La importancia que tuvieron los Tudor en aquella Inglaterra fue la de borrar, en alguna medida, todos los

5) Tillyard, Shakespeare's History Plays, p. 205.

sucesos sangrientos de la historia inmediata anterior a ellos, creando una nueva imagen del trono y demostrando que su dinastía había llevado la paz y la armonía al reino, porque, como sentenció Maquiavelo: "en la continuidad de la dinastía se borran los recuerdos y los motivos que la trajeron" (6).

No obstante, existía un motivo muy importante que no debía ser olvidado: el porque llegaron los Tudor al trono de Inglaterra. Esta dinastía sostuvo su poder soberano, al igual que muchas otras, en un designio divino, en Dios. Pero en la dicotomía de las fuerzas escatológicas, a lo divino se contraponen "el adversario"; el demonio usurpador del trono. Este villano desencadenador del caos, y al cual sucederán los Tudor en el trono, es representado por Shakespeare bajo el carácter del Duque de Gloucester, o Richard III. Shakespeare reunió, en el carácter de este terrible villano, cualidades específicas, propias de los espíritus malignos, para conformarlo en su totalidad como un demonio implícito. Asesino astuto, usurpador de trono y detentador del orden y la armonía del cuerpo político, es representado como un ser anormal desde su nacimiento, en apariencia y conducta. Las atroces acciones cometidas por él, durante los primeros años de su vida, son resumidas en un parlamento de su madre, la duquesa de York:

Duchess.- Thou camest on earth to make the earth my hell.

A grievous burthen was thy birth to me;

6) N. Maquiavelo, op. cit., p. 51.

Tetchy and wayward thy infancy;
Thy school-days frightful, desperate, wild, and furious,
Thy prime of manhood daring, bold, and venturous,
Thy age confirm'd, proud, subtle, bloody, treacherous,
More mild, but yet harmful, kind in hatred: (7)

(IV, iv, 166-172)

Sin embargo, el mejor retrato del carácter de Richard lo da él mismo durante su monólogo del primer acto. Aquí, sin ningún prólogo, descubre al espectador su cínico carácter, muestra su odio hacia las formas bellas y armónicas; su vehemente deseo por la intriga y la destrucción, y las causas que originan su conducta.

Gloucester.- I, that am rudely stamp'd, and want love's majesty
To strut before a wanton ambling nymph;
I, that am curtail'd of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deform'd, unfinish'd, sent before my time
into this breathing world, scarce half made up
..... (I, i, 16-21)

And therefore, since I cannot prove a lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determin'd to prove a villain
And hate the idle pleasures of these days.
Plots have I laid, inductions dangerous,
By drunken prophecies, libels and dreams,
To set my brother Clarence and the king
In deadly hate the one against the other:
And if King Edward be as true and just
As I am subtle, false and treacherous,

(I, i, 28-37)

Sabiéndose aborrecido por todos, tanto por su físico como por sus acciones, para Gloucester sólo existe una finalidad en la vida: la obtención del poder, por medio de la usurpación del trono. En el camino a su objetivo hace despliegues de gran astucia e inteligencia, y de una inalterable frialdad para urdir sus crímenes. Por medio de la palabra, el arte que mejor esgrime, sabe convencer a quienes le rodean de que su verdad es cierta, o bien, la usa para sembrar la duda en la mente de quienes escuchan sus argumentos. No obstante, y a pesar de sus grandes atributos, por sí solo no podría realizar las empresas que se requieran para alcanzar el trono. Es entonces cuando aparece Buckingham, quien representa un demonio inferior, subordinado a Gloucester y ejecutor de sus deseos. Gloucester le ha prometido, cuando sea rey, bienes y riquezas. Buckingham encarna la codicia, la ambición, y por ello es capaz de ejecutar cualquier acto, y de interpretar cualquier condición.

Buckingham.- Tut, I can counterfeit the deep tragedian;
Speak and look back, and pry on every side,
Tremble and start at wagging of a straw,
Intending deep suspicion: ghostly looks
Are at my service, like enforced smiles;
And both are ready in their offices,
At any time, to grace my stratagems.

(III, v. 5-11)

La hipocresía y la mentira son vicios magistralmente usados en boca de Gloucester. Cuando narra las atrocidades por él cometidas, siempre encuentra la manera de justificarlas, con lo cual

se hace aparecer a sí mismo inocente, víctima de circunstancias adversas. A pesar de ello, los que conocen la maleficencia de Gloucester, carecen de la fuerza o de los instrumentos para enfrentárselo, ya sea por su nivel jerárquico al ser hermano del rey; o por la astucia e ingenio con que trama sus temerarias araucias; o bien, por el apetito del dolor que, con los asesinatos por él cometidos, ha sembrado el miedo y el terror de quienes lo contemplan. Cuando Gloucester instiga y ejecuta algún crimen, todo el mundo calle, por temor o por conveniencia. De ahí que el escribano, redactor de la acusación de Hastings, exclame:

Scrivener.- Here's a good world the while! why who's so gross,
That seeth not this palpable device?
Yet who's so blind, but says he sees it not?
Had is the world; and all will come nought,
When such bad dealing must be seen in thought.

(III, vi, 10-14)

Sin embargo, existen quienes se atreven a enfrentarlo. Para tal fin, hacen de la verdad la única arma. Aun así, con una gran tranquilidad, Gloucester sabe eludir los más duros ataques en su contra, e incluso utilizar a quien le enfrenta para su propio beneficio. Un claro ejemplo de estos enfrentamientos es el que realiza Lady Anne, quien textualmente lo denota como demonio en distintas ocasiones durante sus parlamentos, y no obstante, está destinada a servir a los propósitos de Gloucester siendo su esposa. En el transcurso de estos diálogos, Gloucester, con su característica ecuanimidad, aduce por amor hacia ella las causas de su

se hace aparecer a sí mismo inocente, víctima de circunstancias adversas. A pesar de ello, los que conocen la maleficencia de Gloucester, carecen de la fuerza o de los instrumentos para enfrentársela, ya sea por su nivel jerárquico al ser hermano del rey; o por la astucia e ingenio con que trama sus temerarias araucias; o bien, por el apetito del dolor que, con los asesinatos por él cometidos, ha sembrado el miedo y el terror de quienes lo contemplan. Cuando Gloucester instiga y ejecuta algún crimen, todo el mundo calle, por temor o por conveniencia. De ahí que el escribano, redactor de la acusación de Hastings, exclame:

Scrivener.- Here's a good world the while! why who's so gross,
That seeth not this palpable device?
Yet who's so blind, but says he sees it not?
Bad is the world; end all will come nought,
When such bad dealing must be seen in thought.

(III, vi, 10-14)

Sin embargo, existen quienes se atreven a enfrentarlo. Para tal fin, hacen de la verdad la única arma. Aun así, con una gran tranquilidad, Gloucester sabe eludir los más duros ataques en su contra, e incluso utilizar a quien le enfrenta para su propio beneficio. Un claro ejemplo de estos enfrentamientos es el que realiza Lady Anne, quien textualmente lo denota como demonio en distintas ocasiones durante sus parlamentos, y no obstante, está destinada a servir a los propósitos de Gloucester siendo su esposa. En el transcurso de estos diálogos, Gloucester, con su característica escuñividad, aduce por amor hacia ella las causas de su

conducta, y de los asesinatos de su padre y de su esposo por él cometidos.

Anne.- Avaunt, thou dreadful minister of hell! 46

.....

Anne.- Villain, thou know'st no law of God nor man; 70

No beast so fierce but knows some touch of pity.

Gloucester.- But I know none, and therefore am no beast.

Anne.- O wonderful, when devils tell the truth!

.....

Gloucester.- Is not the causer of the timeless deaths 117

Of these Plantagenets, Henry and Edward,

As blameful as the executioner?

Anne.- Thou art the cause, and most accursed effect.

Gloucester.- Your beauty was the cause of that effect;

Your beauty, which did haunt me in my sleep

To undertake the death of all the world,

So I might live one hour in your sweet bosom.

.....

Gloucester.- Lo, here I lend thee this sharp-pointed sword; 175

Which if thou please to hide in this true bosom,

And let the soul forth that adorath thee,

I lay naked to the deadly stroke,

And humbly beg the death upon my knee.

Nay, do not pause; for I did kill King Henry,

But 'twas thy beauty that provoked me.

Nay, now dispatch; 'twas I stabb'd young Edward,

but 'twas thy heavenly face that set me on.

(I, ii)

Las alusiones al carácter cemoniaco de Gloucester, tal y como lo hiciera Lady Anne, también son realizadas por otros personajes. La reina Margaret en diferentes parlamentos le llama:

"devil!"; "A murderous villain"; y "thou cacodemon" (8) (I, iii, 118, 134 y 144). Sin embargo, las más claras alusiones a su carácter demoníaco las ofrece él mismo, en diferentes situaciones. Una de ellas se presenta después del enfrentamiento con Lady Anne: Gloucester.- What! I, that kill'd her husband and his father,

.....

Having God, her conscience, and these bars against me,
And I nothing to back my suit at all,
But the plain devil and dissembling looks,
And yet to win her, All the world to nothing!

(I, ii, 231, 235-238)

y otro, cuando manda ejecutar el asesinato de su hermano Clarence:

Gloucester.- Tell them God bids us to do good for evil;
And thus I clothe my naked villany
With old odd ends stolen out of holy writ;
And seem a saint, when most I play the devil.

(I, iii, 335-338)

La conducta de Gloucester, en su camino a usurpar el trono, no se debilita ante ningún obstáculo. Si se requiere asesinar, asesina. Si se requiere de la maledicencia, la utiliza. Es así como hace correr el rumor en el que se afirmaba que el difunto Rey, su hermano Edward, no era hijo de su padre, ya que este último se encontraba en plena campaña de guerra cuando su madre quedó preñada de Edward. Sin embargo, es precisamente la maledicencia, lo que bien podría ser el error trágico de Gloucester, pues es

8) "Cacodemon, 1. An evil spirit. 2. The nightmare". Noah Webster, American Dictionary of the English Language, Philadelphia, J.H. Lippincott & Co., 1871, p. 182.

aquí donde la palabra le traiciona, al conjurar contra sí, ante el cosmos. Cuando en un magnífico plan trazado por él, Buckingham le ofrece el trono, Gloucester dice de sí mismo no ser apto para ostentar la corona, añadiendo un conjuro destinado a Dios, donde le ruega le impida usurpar el trono que pertenece a los hijos del difunto Rey Edward.

Gloucester.- Yet so much is my poverty of spirit,

So mighty and so many my defects,

As I has rather me from my greatness,

.....

(III, vii, 159-161)

The royal tree hath left us fruit,

Which, mellow'd by the stealing hours of time,

Will well become the seat of majesty,

And make, no doubt, us happy by his reign.

On him I lay what you would lay on me,

The right and fortune of his happy stars;

Which God defend that I should wring from him!

(III, vii, 167-173)

En esta misma escena, Gloucester, hace de nuevo uso de la maledicencia hacia sí mismo, cuando afirma no desear el trono que le ofrecen, y de ello pone a Dios como testigo.

Gloucester.- For God he knows, and you may partly see,

How far I am from the desire thereof.

(III, vii, 235-236)

Estos calificativos, con los que se ha descrito a sí mismo en los párrafos anteriores, ya se habían mostrado claramente durante el enfrentamiento verbal que sostiene con sus jóvenes sobrinos, los hijos del Rey Edward. Ellos, a pesar de su juventud

muestran con sus palabras la grandeza y la razón que les corresponde por derecho divino, frente a un Gloucester demasiado imperfecto para poder comparárseles. Sin embargo, gracias al derecho ficticio que ha sabido tramar, al forjarse una sucesión ilegítima y pasando por encima del tronco real, Gloucester se convierte en Richard III. Es aquí, cuando sobreviene el reconocimiento trágico de su verdadero carácter, defectuoso, imperfecto, indigno de la jerarquía real. A partir de su coronación, pierde los atributos que le han llevado a conquistar el trono. La serenidad, la calma, con que había urdido todos sus planes, lo abandonan. Pierde también la confianza en aquellos que le auxiliaron en sus fines. No sabe cumplir como rey lo que prometió como hombre. Desconoce los bienes prometidos a Buckingham. Obliga a Stanley a dejarle a su hijo como rehén, en tanto lo envía a pelear por su causa.

La inevitable caída de Richard se ha iniciado. Inútilmente, intenta asegurar el trono por medio del incesto, al pedir en matrimonio a la princesa Elizabeth, hija de su hermano, el difunto Rey Edward. No obstante, es innegable el valor de uno de los argumentos que presenta ante la Reina Elizabeth, para respaldar el acto: el hecho de que el amor de la princesa Elizabeth salvaría el reino del caos y la destrucción.

K. Richard.- In her consists my happiness and thine;
Without her, follows to this land and me,
To thee, herself, and many a Christian soul,
Death, desolation, ruin and decay;
I cannot be avoided but by this;

I will not be avoided but this.

(IV, iv, 406-411)

Esta afirmación de Richard se hará realidad a su muerte. Richmond desposará a la princesa Elizabeth, fusionando con este acto las casas York y Lancaster, e iniciando con ello la dinastía Tudor.

Sin embargo, la usurpación del trono por parte de Richard, todas sus acciones para obtener el poder, y todos los elementos que lo definen en su contexto como un demonio, carecerían por sí solos de un efecto dramático rotundo sin la presencia de efectos mágicos o misteriosos. Para reafirmar la personalidad diabólica de Gloucester se requiere, entonces, la existencia de lo sobrenatural y de lo escatológico, cuya finalidad es, por una parte, la de mostrar la oposición de todos los planos de la creación a las acciones por él realizadas; y por otra, la de acentuar dramáticamente su carácter como transgresor. Estos elementos mágicos y sobrenaturales los maneja Shakespeare a manera de conjuros, profecías, sueños premonitorios y con la aparición de espectros.

De los conjuros presentes en la obra, por el tratamiento específico que Shakespeare les otorga, son notables dos de ellos, pues en ambos es trascendental el papel que cumple el destino en los personajes que los emiten. El primero le corresponde a Lady Anne, sobre quien recaen las maldiciones por ella lanzadas para aquella que se desposara con Gloucester;

Lady Anne.- And when thou wed'st, let sorrow haunt thy bed;
And be thy wife -if any be so mad-
As miserable by the life of thee
As thou hast made me by dear lord's death!
Lo, ere I can repeat this curse again,
Even in so short a space, my women's heart
Grossly grew captive to his honey words
And proved the subject of my own soul's curse,
(IV. i, 74-81)

El segundo personaje sobre quien recaen sus propios conjuros es Gloucester, como ya se había mencionado. Pero, para acentuar aun más este hecho, Shakespeare lo hace conjurar de nuevo contra sí ante el coamo, cuando ungido ya como Richard III pide en matrimonio a la princesa Elizabeth; no obstante, por sus constantes transgresiones, sus palabras carecen de la verdad necesaria para respaldarlas.

King Richard.- As I intend to prosper and repent
So thrive I in my dangerous attempt
Of hostile arms! myself myself confound!
Heaven and fortune bar me happy hours!
Day, yield me not thy light; nor, night, thy rest!
Be opposite all planets of good luck
To my proceedings, if, with pure heart's love,
Immaculate devotion, holy thoughts,
I tender not thy beautiful princely daughter!
(IV. iv, 397-405)

Las frases huecas emitidas por Richard tendrán su castigo. Durante la noche, antes de la batalla contra Richmond, se aparecen en su sueño los espectros de todos aquellos asesinados por

él, incriminándolo por sus muertes; le atormentan y le condenan diciéndole: "despair, and die!". Durante el día, el sol se negará para Richard y para sus tropas.

King Richard.- The sun will not be seen to-day;
The sky doth frown and lour upon our army.

(V, iv, 281-282)

Las perversas acciones que Gloucester ejecutará sobre ciertos personajes, que en algún momento creyeron en su aparente bondad, las anuncia al cosmos a través de sueños premonitorios.

Clarence, que esperaba recibir de su hermano Gloucester la noticia de su libertad, sueña ser arrojado al mar por él. Lord Stanley sueña que Richard aparece destruyendo su yelmo, bajo la forma emblemática de su escudo, el jabalí, el cual (fortuitamente para este estudio) lo identifica simbólicamente con el demonio.

Messenger.- And then he sends you word
He dreamt to-night the bear had razed his helm;
(III, ii, 10-11)

Richard morirá en la batalla contra Richmond, y con su muerte dos profecías se cumplen:

King Richard.- As I remember, Henry the Sixth
Did prophesy that Richmond should be king.
(IV, ii, 98-99)

King Richard.- I should not live long after I saw Richmond.
(IV, ii, 110)

Con la muerte de Richard Shakespeare muestra al espectador que la imperfección, la crueldad, la malevolencia y la maledicencia no son los atributos que distinguen a un rey; y que la

usurpación de trono no es el camino adecuado para obtener armonía y orden dentro del cuerpo político.

Richard, como villano, es un demonio que conoce la verdad, pero dice lo que no es ; y aun cuando acepte la verdad, como prueba de sus terribles acciones, sabe jugar con ella por medio de la palabra, engañando fácilmente a quienes le escuchan. Sin embargo, nadie, ni Richard, con su astucia y gran elocuencia, puede engañar al cosmos, el cual lo acusa en diversas ocasiones por medio de sucesos mágicos o sobrenaturales. De estos sucesos faltaría únicamente mencionar la sangre derramada, como prueba acusadora del cosmos, a las transgresiones cometidas por Richard. Cuando Lady Anne transporta el cadáver del Rey Henry VI, padre de su esposo, el príncipe Edward, es detenida por Gloucester. En tanto ella le incrimina por el asesinato de ambos, del cuerpo del Rey fluye de nuevo la sangre, por la presencia de quien la virtió, provocando con ello la muerte.

Lady Anne.- Foul devil, for God's sake, hence, and trouble us not;
for thou hast made the happy earth thy hell,

.....

(I, ii, 50-51)

O, gentlemen, see, see! dead Henry's wounds
Upon their congeal'd mouths and bleed afresh!
Blush, blush, thou lump of foul deformity;
for 'tis thy presence that exales this blood
From cold and empty veins, where no blood dwells;

(I, ii, 55-59)

Pero quizás, para comprender un poco más a fondo este suceso, sería necesario remontarse al asesinato del Rey Henry VI, a

manos de Gloucester, el cual acontece en la escena sexta, del quinto acto, de la obra de Shakespeare Third Part of King Henry VI (9). Durante aquella escena, después de haber apuñalado al Rey, Gloucester se burla de la sangre Lancaster de su víctima, la cual en lugar de elevarse hacia los cielos por su nobleza, se hunde en el suelo.

Gloucester.- What, will the aspiring blood of Lancaster
Sink in the ground? I thought it would have mounted.
See how my sword weeps for the poor king's death!
(V, vi, 61-63)

Sin embargo, esta escena no sólo es importante por la transgrección hacia la sangre (el lugar bíblico de la residencia del alma), sino también por ser testimonio de dos hechos determinantes en la vida y conducta de Richard. El primero, narrado por el Rey Henry, cuenta los augurios y presagios acontecidos durante su nacimiento:

K. Henry.- The owl shriek'd at thy birth, -an evil sign;
The night-crow cried, aboding luckless time;
Dogs howl'd, and hideous tempest shook down trees;
The raven rook'd her on the chimney's top,
And chattering pies in dismal discords sung.
(V, vi, 44-48)

y el segundo, donde Gloucester afirma que dejará al infierno modelar su espíritu, para estar en concordancia con su cuerpo:

9) W. Shakespeare, King Henry VI, Part III, en The Complete Works of W. Shakespeare, ed. por W.E. Clark, New York, Grosset & Dunlap, 1864.

Gloucester.- Then, since the heavens have shap'd my body so,
Let hell make crook'd my mind to answer it.

(V, vi, 78-79)

Estas últimas palabras de Gloucester, sumadas al relato de los augurios y presagios acontecidos durante su nacimiento, indican claramente que tanto el cielo como el infierno esperaban en aquel momento el advenimiento de un ser infernal.

Shakespeare grabó en el carácter y personalidad de Richard III, a un demonio perfectamente bien definido como tal, física y mentalmente; y como afirmó el Rey Henry VI:

K. Henry.- Teeth hadst thou in thy head when thou wast born,
To signify thou camest to bite the world:

(V, vi, 53-54)

Ello fue verdad: Gloucester, o Richard III, mordió al orden, desde su nacimiento hasta su muerte.

LA PIÉDAD Y EL DEMONIO.

Terriblemente sanguinaria, saturada de una crueldad cercana a lo inimaginable, exenta de los ejercicios propios de una razón consagrada a lo divino; de entre la impiedad, la injusticia, el odio, la maldad, y envuelta en un oscuro ambiente de melancolía, surge la tragedia de William Shakespeare Titus Andronicus.

Una cualidad esencial de la obra es la velocidad con que se precipitan las acciones, siempre dentro de un constante vertedero de sangre, de una inagotable violencia, escena tras escena, por lo cual es muy factible perden la noción del tiempo, de lo real y de lo verdadero. A estos efectos dramáticos se suma una aparente insuficiencia de información en la fábula que justifique la conducta de los personajes. Ante ello, Clemen afirma: "When we have read Titus or have seen it on the stage we are under the impression that we have witnessed prodigious events and prodigious speeches without having any clear notion of their necessity or their logical motivation" (10). La parcial carencia de información (11), aunada a los constantes excesos de crueldad, transgresiones

10) Wolfgang Clemen, The Development of Shakespeare's Imagery, London, Methuen, 1977, p. 21)

11) Este parcial carencia de información (casi prodigiosa) se refiere, básicamente, a que en otras obras de Shakespeare existen sucesos o pasajes de la vida de los personajes que justifican sus acciones y conducta presentes. Tal es el caso de la narración del nacimiento y primeros años de vida de Gloucester, en Richard III. A diferencia, en Titus Andronicus se muestran bruscamente sus personajes, sin próambulos o justificaciones anteriores.

a la ley y el orden, venganzas y vuelcos de la fortuna, es lo que da un tono especial a la obra: lo grotesco (12), ya que se fuerza la destrucción de la estructura convencional de la realidad dramática, provocando, tal y como lo afirma Alcántara, "una sensación de incomodidad, producto de la percepción" (13). No obstante, la aparente carencia de información forma parte de la esencia misma de la estructuración de la obra, pues lo que importa es el enfrentamiento con el efecto grotesco de confusión, de desorden o caos, tanto en la temática como en el planteamiento de la trama. De aquí resulte que tan sólo se observen los resultados de hechos desconocidos, omitiéndose algunos fundamentos que inducen la conducta de los personajes: "We apprehend in Titus only the great effects, the consequences of the nature of the characters, but not their source and essential foundation in the personalities" (14).

La carencia de antecedentes en la información se observa más claramente cuando se plantean las relaciones y los conflictos entre los personajes. El primer acto se inicia drásticamente, en medio de una disputa por la sucesión al trono entre los hijos del

12) El apoyo a esta afirmación, en el presente estudio, se remite a la tesis (para la obtención del grado de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro) de Adolfo Alcántara Silva, La concepción de lo grotesco en la puesta en escena de la obra de William Shakespeare, Tito Andrónico, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1978.

13) Ibid., p. 4.

14) Wolfgang Iser, op. cit., p. 21.

emperador, Saturninus y Bassianus. Por los parlamentos de estos dos personajes se conoce, no el origen de la disputa, sino las cualidades personales que definen la posición y el carácter individual de ambos, frente al orden político. Saturninus aduce, en esta confrontación por el trono, ser hijo primogénito del último emperador. Bassianus, por su parte, elude su actitud a la defensa de la virtud, la cual debe caracterizar a la más alta jerarquía del estado político (15).

En relación específica con el carácter de Vitus, este resulta contradictorio. Se le describe como un gran general, que ha librado grandes batallas a favor del imperio, y que regresa a Roma después de haber vencido a los godos. Sin embargo, por sus actitudes, se muestra como un ser carente de sentido común, del entendimiento y la visión para comprender la realidad; desprovisto de la razón requerida para reflexionar antes de tomar una decisión; como le acciona Alcántara, es un ser dominado por la pasión (16). Este hecho es significativo en el primer acto, cuando, sin detenerse a meditar respecto a la sucesión al trono, que le otorgó el pueblo y el senado, en un aparente acto de justicia,

-
- 15) Este parlamento, el cual se verá más adelante, define de un solo golpe el carácter de Bassianus; noble, valiente, en el ejercicio cabal de la razón; en una palabra: virtuoso (es quizás por ello que debe morir pronto, pues el mundo que le rodea es demasiado imperfecto para soportarlo). Saturninus, en cambio, va mostrando su personalidad poco a poco, hasta quedar al descubierto como un ser inestable, soberbio, vanidoso, impulsivo y covarde.
- 16) Adolfo Alcántara, *op. cit.*, p. 53.

la cede a Saturninus. Este decisión la justifica barnet en el siguiente sentido: "Titus nominates Saturninus apparently because he is the elder son -a reasonable basis- but the first two speeches of the play suggest to the hearer that Bassianus rather than Saturninus is the fitter" (17). De estos dos parlamentos señalados por Barnet, el de Bassianus es el que contiene la información que argumenta, en alguna medida, su disputa contra Saturninus por la sucesión al trono:

Bassianus.- Romans, friends, followers, favorers of my right,

If ever Bassianus, Caesar's son,

were gracious in the eyes of royal Rome,

Keep then this passage to the Capitol,

And suffer not dishonor to approach

The imperial seat, to virtue consecrate,

To justice, continence, and nobility;

But let desert in pure election shine,

And, Romans, fight for freedom in your choice. (18)

(I, I, 9-17)

Este parlamento no sólo es importante porque expone las diferencias de carácter entre los dos hermanos, sino porque también pone al descubierto la ineptitud de Titus para valorar a los individuos, comprender la magnitud de las virtudes, y hasta dónde estas dejan de serlo para transformarse en vicios. Y, an efecto, este hecho será significativo en la conducta futura de

17) Sylvan barnet, "Introduction" a Titus Andronicus, de William Shakespeare, New York, Signet Classics, 1964, p. XXVI.

18) William Shakespeare, Titus Andronicus, ed. por Sylvan Barnet, New York, Signet Classics, 1964.

Titus, pues por defender la virtud (la justicia, el honor la piedad) se convierte en asesino. Esta confusión de valores en Titus, tiene su repercusión inmediata en otros dos sucesos durante el inicio y planteamiento de la fábula. El primero se relaciona directamente con el calificativo bajo el cual se le conoce, y del que se ignora su origen: el de Pius (Pío: benigno, blando, misericordioso, piadoso, compasivo). Sin embargo, es la carencia o incomprención de esta cualidad en su carácter, la que lo llevará a cometer su error trágico: el ofrecer en sacrificio al hijo primogénito de la reina Tamora, para saciar y calmar las sombras de sus hijos muertos en combate, tal y como se lo solicita su hijo Lucius:

Lucius.- Give us the proudest prisoner of the Goths,
That we may hew his limbs, and on a pile
Ad manna fratrum sacrifice his flesh,
Before this earthy prison of their bones,
That so the shadows be not unappeased,
Nor we disturbed with prodigies on earth.

(I, I, 96-101)

Con esta acción, tal y como lo menciona Alcántara, "Transgrede una ley cósmica, al sacrificar a un enemigo desvalido y en desventaja, ya que va como esclavo, rebajándolo a la condición de animal e inmolándolo" (19). Carencia de piedad hacia el hijo de Tamora, ya que esta piedad la ofrece a sus hijos muertos, rehúsa la petición de la reina de los goths, que le suplica:

19) Adolfo Alcántara, op. cit., p. 52.

Tamora.- Andronicus, stain not thy tomb with blood.
Wilt thou draw near the nature of the gods?
Draw near them then in being merciful;
Sweet mercy is mortality's true badge.
Thrice-noble Titus, spare my first-born son.

(I, i, 116-120)

El segundo suceso en que Titus va más allá del límite que podría establecer una virtud, se presenta durante el rapto de Lavinia por Bassianus, quien para la ejecución de esta acción es auxiliado por los hijos de Titus. El antecedente de este suceso, donde se vislumbra la existencia de una relación entre Bassianus y Lavinia, se ofrece en el diálogo que sostienen Bassianus y Marco Andronicus, cuando este último detiene la pelea entre los dos hermanos:

Bassianus.- Marcus Andronicus, so I do affy
In thy uprightness and integrity,
And so I love and honor thee and thine,
Thy noble brother Titus and his sons,
And her to whom my thoughts are humbled all,
Gracious Lavinia, Rome's rich ornament,
That I will here dismiss my loving friends;
And to my fortunes and the people's favor
Commit my cause in balance to be weighed.

(I, i, 47-55)

No obstante, Titus parece ignorar la relación, o el amor de Bassianus hacia su hija, ya que accede a la petición de Saturninus para desposarse con ella. Momentos después, Bassianus irrumpe en escena, acompañado por los hijos de Titus, indicándola cortésmente:

Bassianus.- Lord Titus, by your leave, this maid is mine.

(I, i, 276)

Este acto lo designa Titus como traición, y enfurecido por su deshonra, mata a su hijo Mutius, quien le cerraba el paso:

Mutius.- My lord, you pass not here.

Titus.- What, villain boy! Hurr'at me my way in Rome?

(He stabs Mutius)

(I, i, 290-291)

Ante este filicidio, Lucius incrimina a Titus acusándolo de injusto. Pero para Titus, la deshonra es más importante que la vida de su hijo.

Lucius.- My lord, you are unjust; and more than so,

In wrongful quarrel you have slain your son.

Titus.- Nor thou, nor he, are any sons of mine:

My sons would never so dishonor me.

Traitor, restore Lavinia to the Emperor.

(I, i, 293-294)

Este suceso da un giro a las acciones que pudieran esperarse de la fábula. Al comienzo de la obra, del carácter de Saturninus sólo existía como dato su nombre, el cual es una clara alusión a la melancolía, que es regida por Saturno. Pero a medida que la obra ha avanzado, ésta se ha exhibido como un ser vanidoso e insolente; sus reacciones y actitudes son arranques de pasión, desprovistos de la razón para comprender su situación como máxima jerarquía del estado. Su carácter se exterioriza en escena, como si se tratara de Calígula o de Nerón (partiendo de las ideas que la tradición popular otorga a estos dos emperadores). De aquí

se desprende que en un desplante de ira y de soberbia, al serle arrebatada Lavinia, desposa a Tamora y la instaure como emperatriz de Roma.

Saturninus.- And therefore, lovely Tamora, Queen of Goths,

That like the stately Phoebe 'mongst her nymphs
Doest overabound the gallant'st dames of Rome,
If thou be pleased with this my sudden choice,
Behold, I choose thee, Tamora, for my bride,
And will create thee Empress of Rome.

(I, i, 316-321)

A partir de este momento, la reina, que había llegado en calidad de esclava, se transforma en soberana del imperio, y sabrá dománer por completo la voluntad del nuevo emperador:

Tamora.- And now, sweet Emperor, be blithe again,

And bury all thy fear in my devices.

(IV, iv, 112-113)

Pero el hecho de que este terrible mujer domine la voluntad de Saturninus y con ello el estado, no se detiene aquí. Tamora es también un ser dominado por la pasión; su amor hacia el moro Aeron (el personaje de la obra que más interesa al presente estudio)

Tamora.- Ah, my sweet Moor, sweeter to me than life!

(II, iii, 51)

Con este acontecimiento se establece una cadena que define a la verdadera máxima jerarquía del estado: Saturninus es dominado por Tamora; Tamora es dominada por Aeron; y Aeron por el odio, la maldad, la lujuria y la ambición. Y esto significa que el imperio ha caído bajo la voluntad de un perverso demonio, como se verá más adelante:

Aaron.- Then, Aaron, arm thy heart, and fit thy thoughts
To mount aloft with thy imperial mistress,
And mount her pitch, whom thou in triumph long
Hast prisoner held, fettered in amorous chains,
And faster bound to Aaron's charming eyes
Than is Prometheus tied to Caucasus.
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,
This goddess, this Semiramis, this nymph,
This siren, that will charm Rome's Saturnine
And see his shipwreck and his commonweal's.

(II, i, 12-24)

La obra no menciona el origen de la relación entre Tamora y Aaron, pero sí muestra el efecto totalmente grotesco de ésta. Por una parte, que el verdadero emperador de Roma sea un esclavo, y por otra, el extraño fenómeno de unión entre dos seres de distinta condición: la de una hermosa reina con un esclavo negro (20).

Con respecto a la conformación de la personalidad demoníaca de Aaron, todo parece indicar que ésta es una reminiscencia evolucionada de los demonios provenientes de los pageants o morality plays medievales: "As a matter of fact, Aaron describes himself

20) Este relación recuerda, en alguna medida, la de los faeries Titania y Bottom, mencionada en el capítulo anterior. Sin embargo, esta relación por sus implicaciones teológicas resulta aún más grotesca, ya que la condición de Tamora como reina (de los godos), se debe a un designio divino, y la de Aaron, por los atributos que le caracterizan, es la de un demonio.

in such stereotypical terms over and over, until he comes to seem more an allegorical figure in a speaking pageant than the real antagonist of a tragedy" (21). La afirmación de que Aaron es, como demonio, una figura hasta cierto punto alegórica, se puede fundamentar en el hecho de que la obra juega con personajes alegóricos al estilo del pageant medieval, pero con un tono muy particular que les confiere Shakespeare. Estos personajes, que ejemplifican valores culturales y de conducta humana, son la venganza, el asesinato y la violación cuya representación corre a cargo de Tamora, y de sus hijos, Demetrius y Chiron, respectivamente. Alcántara indica, en relación a esta representación (la cual recuerda la sustitución de la personalidad en el Mefistófeles de Marlowe), que la escena resulta "grotesca mezclada con algo como ingenuidad", pues para engañar a Titus, "Tamora se disfraza de diosa, que a su vez se disfraza de Tamora" (22), todo ello a fin de que Titus interceda a favor de ella y de Saturninus, ante su hijo Lucius, quien es ahora capitán de los godos:

Tamora.- Thus, in this strange and sad habiliment,

I will encounter with Andronicus,

And say I am Revenge, sent from below

To join with him and right his heinous wrongs.

(V, ii, 1-4)

21) Leslie A. Fiedler, The Stranger in Shakespeare, London, Paladin, 1974, p. 150.

22) Adolfo Alcántara, op. cit., p. 71.

Diálogos adelante, ya realizado el encuentro con Titus, éste le pide a la Venganza (Tamora) que destruya a la violación y al asesinato. Este fragmento de la escena tiene su culminación en el reconocimiento, por Titus, de la similitud existente entre Tamora y sus hijos, con los personajes alegóricos.

Titus.- And day by day I'll do this heavy task,

So thou destroy Rapine and Murder there.

Tamora.- These are my ministers and come with me.

Titus.- Are them thy ministers? What are they called?

Tamora.- Rape and Murder; therefore called so,

'Cause they take vengeance of such kind of men.

Titus.- Good Lord, how like the Empress' sons they are!

And you the Empress! But we worldly men

Have miserable, mad, mistaking eyes.

(V, ii, 58-66)

Titus, quien aparentemente había sido engañado por Tamora, continúa con el juego indicándole a la Venganza que tan sólo le falta un demonio para armonizar el grupo de acompañantes, pues la emperatriz nunca se mueve sin la compañía de un moro.

Titus.- Well are you fitted, had you out a Moor;

Could not all hell afford you such a devil?

For well I wot the Empress never wags

But in her company there is a Moor;

(V, ii, 85-88)

Esta alusión de Titus al carácter infernal de Aaron, está basada principalmente en su condición racial. Ya se ha mencionado en capítulos anteriores la identificación que existía de los negros con el demonio, aunque para Aaron el negro tenga un valor especial: "Coal-black is better than another hue" (IV, ii, 99).

Sin embargo, esta cualidad racial provoca que se le identifique indirectamente con Belcebú (el señor de las moscas), en una de las escenas grotescas más hermosas de la obra:

Marcus.- Alas, my lord, I have but killed a fly.

Titus.- "But?" How, if that fly had a father and mother?

How would he hang his slender gilded wings,

And buzz lamenting doings in the air!

Poor harmless fly,

That, with his pretty buzzing melody,

Came here to make us merry! And thou hast killed him.

Marcus.- Pardon me, sir; it was a black ill-favored fly,

Like to the Empress' Moor. Therefore I killed him.

Titus.- U, U, U,

Then pardon me for reprehending thee,

For thou hast done a charitable deed.

Give me thy knife, I will insult on him,

Flattering myself, as if it were the Moor,

Come hither purposely to poison me.

(III, ii, 59-74)

El que esta escena resulte grotesca no sólo es por la identificación que se realice entre la mosca y Aaron, sino también porque significa un intento de exorcizar al demonio. Pues una de las funciones de lo grotesco es "la tentativa de proscribir y conjurar lo demoniaco del mundo" (23), lo cual resulta de lo cómico, y la escena es evidentemente cómica porque rebasa los niveles de crueldad, produciendo un cambio inesperado "por medio de la exposición en cierto modo negativa de algo negativo" (24).

23) Adolfo Alcántara, op. cit., p. 7.

24) Wolfgang Kayser, op. cit., p. 509.

De los momentos en la obra en que se alude al carácter demoníaco de Aeron, sobresalen dos que lo definen más ampliamente. El primero, lo ofrece el mismo, cuando le arrebató a la nodriza el hijo que ha tenido con la emperatriz Tamora, y afirma irónicamente que ella es madre de un demonio:

Aeron.- Well, God give her good rest! What hath he sent her?

Nurse.- A devil.

Aeron.- Why, then she is the devil's dam;

A joyful issue.

(IV, ii, 63-65)

En los siguientes parlamentos la nodriza indica que el niño deba morir, por orden de la emperatriz. En un principio, Chiron y Demetrius, amenazan con matarlo, pero finalmente se alían con el moro para protegerlo. Entonces, Aeron, sentado tranquilamente, describe las cualidades de su furia, más terrible que las fuerzas telúricas o el animal más salvaje:

Aeron.- why, so, brave lords! When we join in league,

I am a lamb; but if you brave the Moor,

The chaféd boar, the mountain lioness,

The ocean swells not so as Aeron storms.

(IV, ii, 136-139)

El segundo momento se presenta cuando Aeron es atrapado, y entregado a Lucius. En estos diálogos, Aeron, se coloca (para su época) como el "antagonista" de Dios, pues afirma no creer en ninguno:

Lucius.- who should I swear by? thou believest no god;

That granted, how canst thou believe an oath?

Aaron.- What if I do not? As indeed I do not;
Yet, for I know thou art religious,
And hast a thing within thee called conscience,
With twenty popish tricks and ceremonies,
Which I have seen thee careful to observe, (25)
(V, i, 71-77)

Si bien es cierto que Aaron, al ser un personaje secundario, puede no resultar trascendental en el desarrollo de la trama, ya que las pocas acciones que realiza bien podrían ser ejecutadas por otro personaje, su presencia funciona para acentuar el cuadro de odio y de maldad dentro de la obra: "Aaron, however, remains a villain unqualified, since evil is established more in speech than action, by the role he plays rather than the atrocities he commits" (26).

Sin embargo, la presencia de Aaron en escena es algo más que un simple recurso dramático para mostrar a un demonio lleno de maldad. Price realiza una interesante comparación de caracteres contrastantes en la obra, y forma diferentes grupos: Titus-

25) Este parlamento no sólo es interesante por la posición que adopta Aarón con respecto a Dios, sino también por evocar el concepto negativo que se tenía desde la Edad Media acerca de la iglesia católica, y básicamente de la conducta del papa: "En los misterios sobre el juicio final, el primer condenado siempre es el papa", Silvio D'Amico, op. cit., Vol. I, p. 169. Con esto, la obra presenta, de nuevo, reminiscencias de aquel teatro, pero ahora en relación a un motivo político-religioso, cuando se habla de popish tricks.

26) Leslie A. Fiedler, op. cit., p. 151.

Aaron; Lavinia-Tamora; Bessianus-Seturninus; los hijos de Titus- los hijos de Tamora, y ofrece cualidades específicas a estos polos contrarios: "On the one hand we have courage, stern probity, honor, but also stubbornness, hardness, and stupidity; on the other hand, slipperiness, trickiness, intrigue, the lie, foulness of every sort" (27). En este excelente juego de fuerzas, Titus ocupa el lugar del "bueno" (valga la expresión), y Aaron el del "malo". No obstante, Titus ha transgredido el orden por un mal entendimiento del significado de la piedad, del honor, de la justicia y de la venganza (28). Ha llevado al sacrificio, como si fuese un animal, al hijo de Tamora; durante el rapto de Lavinia mata a uno de sus propios hijos por deshonrarlo, al defender la relación de su hermana con Bessianus; en un arranque de locura, profana el cadáver de una mosca, cuyo único delito es poseer el mismo color de "piel" que el moro Aaron; mata a los hijos de Tamora, Chiron y Demetrius, los cocina, y se los ofrece a la emperatriz durante un banquete; en ese mismo banquete, mata a su hija Lavinia, que había sido

27) H.T. Price, "Authorship of Titus Andronicus", en Titus Andronicus, de W. Shakespeare, New York, Signet Classics, 1964, págs. 150-151.

28) En relación a la venganza, la cual podría señalarse como el motivo central de la acción en la obra, Alcántara afirma que ésta, al no estar regida correctamente por la Lex Talionis, "la justa venganza se ha convertido en horrible cernicería teniendo como pretexto esta ley", que propone "ojo por ojo y diente por diente, no ojo por ojo, ni diente por dos uñas". Alcántara, op. cit., page. 51, 53 y 54.

deanhonrada; y finalmente, mata a Temora. Aeron, por su parte, el experimentar un extraño placer en la melaficencia, trama la muerte de Bassianus y la violación de Lavinia; engaña a Titus y le convence de cortarse una mano para enviársela al emperador, con el fin de que salva la vida de sus dos hijos, acusados de la muerte de Bassianus; y mata a la nodriza del hijo que ha tenido con Temora.

Respecto al filicidio que Titus comete sobre sus hijos, Mutius y Lavinia, ya ha sido mencionada la justificación por la muerte del primero; y el de Lavinia, lo ejecuta para mitigar la vergüenza y el dolor:

Titus.- Die, die, Lavinia and thy shame with thee,
And with thy shame thy father's sorrow die!

(V, iii, 46-47)

Aeron, en contraste con las motivaciones de Titus, define su carácter, sus acciones y su conducta en aquel diálogo que sostiene con Lucius:

Lucius.- Art thou not sorry for these hainous deeds? 123

Aeron.- Ay, that I had not done a thousand more.

Even now I curse the day -and yet, I think,

Few come within the compass of my curse-

Wherein I did not some notorious ill;

As kill a man or else devise his death, 128

.....

"Let not your sorrow die, though I am dead." 140

But, I have done a thousand dreadful things

As willingly as one would kill a fly,

And nothing grieves me heartily indeed,

But that I cannot do ten thousand more. 144

(V, i)

Sin embargo, y es aquí donde se encuentra el verdadero contraste entre los dos personajes, a pesar de que Aaron es un demonio dispuesto a matar y a cometer mil villanías, que ignora los valores que pudieran representar el honor, la justicia o la piedad, muestra una gran compasión en la defensa del hijo que ha procreado con la reina Tamora, compasión que Titus no tuvo con sus propios hijos.

Aaron.- Get me a ladder. Lucius, save the child,
And bear it from me to the Empress.
If thou do this, I'll show thee wondrous things
That highly may advantage thee to hear.
If thou wilt not, befall what may befall,
I'll speak no more but "Vengeance rot you all!"
(V, i, 53-58)

Este hecho resulta verdaderamente terrible para la clara identificación del carácter de los personajes, pues transforma las identidades y puede trastornar la percepción. No obstante, con todos sus defectos, omisiones e implicaciones, la obra muestra un elemento muy importante en relación a los demonios implícitos de Shakespeare: que su voluntad puede ser movida hacia la manifestación de una virtud, en este caso por la compasión. Con lo cual se demuestra que los demonios implícitos también pueden poseer cualidades humanas sublimes.

CUATRO REYES Y UN USURPADOR.

Aun más que en cualquiera de las obras de Shakespeare presentadas en este estudio, la tragedia de Macbeth se desarrolla en un ambiente donde lo sobrenatural y lo maligno-demoníaco resultan esenciales para establecer el carácter infernal de una transgresión del orden y la jerarquía: la usurpación. La obra parece representar un enorme campo de batalla donde los enemigos que combaten son fuerzas escatológicas, en cuyo enfrentamiento se permiten todo tipo de armas, desde las más simples y comunes como pudiera ser un puñal, hasta las más complejas, fabricadas por la imaginación y la superación, y poseedoras de un efecto más terrible en la mente de los hombres que la sangrienta muerte producida por el puñal (29); estas

29) Estos elementos sobrenaturales, mencionados ya en la obra Richard III, se acentúan con una mayor intensidad en la tragedia de Macbeth. En Richard III actúan esporádicamente, sin entrelazarse, o sin la hilación constante y necesaria para marcar desde el inicio mismo de la obra la unidad entre ellos, y alcanzar así el clímax de lo sobrenatural, donde los espectros aparecidos en la tienda de Richard determinan su futuro inmediato al conjurar la desesperación y la muerte como su castigo durante la batalla. En la tragedia de Macbeth, los elementos sobrenaturales actúan desde el inicio mismo de la obra, con la aparición de los brujes, para unir dramáticamente todas las partes de la obra, y dentro de los planos que representan la realidad y la fantasía, el sueño y la vigilia. Con ello, cuando el final de la tragedia se desencadena, y como consecuencia lógica de la acción de un destino implacable que actúa sobre un ser llevándolo a la muerte inminente, por las transgresiones que ha realizado, el castigo se ejecuta bajo condiciones específicas donde se funden lo real y lo fantástico.

son: la aparición de seres infernales y sobrenaturales, representados por brujas y espectros; la manipulación de la voluntad por el destino, determinado por oráculos y profecías; el efecto de los conjuros; la culpa y la locura. Frente a estos elementos, cuyo origen es en apariencia demoníaco, contrasta lo divino en la imagen de la santidad del rey (30). Es muy probable que el uso de estos elementos en la tragedia de Macbeth, su intrincado andamiaje dentro de la trama y su fuerte impacto escénico, se hayan debido en gran parte a la influencia de la obra del Rey Jacobo I, la Daemonologie (31).

La tragedia de Macbeth, escrita durante el gobierno del Rey Jacobo, parece ocultar o perseguir un fin político a lo largo de la trama. Si la obra Richard III tenía como objetivo el deificar la imagen de la Reina Isabel I, la tragedia de Macbeth intenta aparentemente producir el mismo efecto con la personalidad de Rey. Esta deificación se fundamentaría dramáticamente, primero, en una comparación entre el carácter de Macbeth como usurpador y el de

30) Estos elementos dramáticos, determinantes para el desarrollo de la acción en la obra, tienen su importancia en la credibilidad que el espectador les otorgue, sustentando su veracidad en las tradiciones culturales, independientemente a que como sucesos históricos sean auténticos o ficticios. Por ello, cuando Samuel Johnson los menciona en sus comentarios sobre la obra, afirma: "The reality of witchcraft or enchantment, wich, though not strictly the same, are confounded in this play, has in all ages and countries been credited by the common people, and in most, by the learned themselves". Samuel Johnson, "Commentaries", en W. Shakespeare, Macbeth, ed. por Sylvan Barnet, New York, Signed Classics, 1963, p. 157.

31) Ibid., p. 159.

Banquo como tronco de reyes; segundo, en que el Rey Jacobo es descendiente de Banquo; y tercero, en que el espectador, al reconocer los dos primeros fundamentos, identifique la imagen del Rey Jacobo con la del divino rey de Inglaterra, cuando este último es mencionado al final del acto cuarto. Esta identificación llevaría al espectador a realizar una confrontación entre la personalidad demoníaca de Macbeth con la divina del Rey Jacobo (32)

Para llegar a esta confrontación, es necesario analizar diferentes personajes o caracteres reales que aparecen en la obra, y a partir de los valores que Malcolm define como atributos y virtudes del rey, durante el acto cuarto.

Malcolm.- But I have none: the king-becoming graces,
As justice, verity, temp'rance, stablesse,
Bounty, perseverance, mercy, lowliness,
Devotion, patience, courage, fortitude, (33)
(IV, iii, 91-94)

El primer carácter real presente en la obra es el del rey Duncan. Macduff lo define como: "a most sainted king" (IV, iii, 109); Macbeth, por su parte, afirma de él: Besides, this Duncan/Meth borne

32) Aún antes de asumir el trono de Inglaterra, el Rey Jacobo era considerado como un hombre de gran sabiduría y conocimiento. Samuel Johnson menciona de él: "who was much celebrated for his knowledge", *Ibid.*, p. 158. Por su parte, Fiedler, al referir la influencia que Jacobo pudo haber tenido en la composición de Macbeth, afirma: "To the 'Royal Play' of Macbeth with its specific glorification of James I: a celebration of his therapeutic royal touch, an apology for his divine right". L.A. Fiedler, *op. cit.*, p. 60.

33) W. Shakespeare, Macbeth, ed. por Sylvan Barnet, New York, Signet Clásico, 1963.

his faculties so meek, hath been/ So clear in his great office"
(I, vii, 16-18). A Duncan lo califica Sylvan Bernet de "generous
lord" (34) (y quizás demasiado generoso), sin embargo, esta con-
ducta lo justifica Stoll en estos términos: "Even if Duncan had
been less affectionate and generous, less admiring and confiding,
still the hero's conduct would be less truly tragic!" (35). Y
efectivamente, Duncan se muestra en la obra como un rey más 'amado'
que 'temido' (palabras de Maquiavelo). Por ello, en el estado gover-
nado por él, se presentan traiciones y rebeliones para derrocarlo.
La mejor muestra de su conducta demasiado 'generosa', la ofrece en
su encuentro con Macbeth, donde, para agradecer el valor y los ser-
vicios que éste le ha ofrecido a la corona durante la guerra, lo
exalta y aclama hasta un nivel en que hace parecer a la jerarquía
de Macbeth superior a la de él mismo. Esta exaltación bien puede
ser el error trágico de Duncan, pues al colocarse jerárquicamente
por debajo de Macbeth, prácticamente lo invita a despojarlo de la
corona;

Duncan.- O worthiest cousin!

The sin of my ingratitude even now
Was heavy on me: thou art so far before,
That swiftest wing of recompense is slow
To overtake thee. Would thou hadst less deserved,
That the proportion both of thanks and payment
Might have been mine! Only I have left to say,
More is thy due than more than all can pay. (I, iv, 14-21)

34) S. Bernet, "Introduction" a Macbeth, op. cit., p. xxiv.

35) L. E. Stoll, "Source and Motive in Macbeth and Othello", en W.
Shakespeare, Macbeth, ed. por S. Bernet, op. cit., p. 187.

Esta "invitación" a la usurpación del trono que se le ofrece a Macbeth (el segundo personaje que ostentará el título de rey en la obra), se suma a otra motivación que este héroe ya ha sufrido en el transcurso de su primer encuentro con las brujas, cuando éstas le han predicho su destino real: "All hail, Macbeth, that shalt be King hereafter!". (I, iii, 50). La respuesta de Macbeth ante la profecía de las brujas, se traduce en un estremecimiento, tal y como lo hace notar Banquo: "Good sir, why do you start, and seem to fear/ Things that do sound so fair?" (I, iii, 51-52). Es muy posible que el estremecimiento que sufre Macbeth se deba a que en su pensamiento ya se haya vislumbrado la idea de llegar al trono de Escocia. Sin embargo, ante la predicción de las brujas, Macbeth se dice a sí mismo:

Macbeth.- (Aside) If chance will have me King, why,
chance may crown me,
Without my stir. (I, iii, 143-144)

Pero Macbeth se volverá contra sus propias palabras, atentando contra su propio destino, al forzar por medio de la violencia el desarrollo de los acontecimientos. Esta acción bien puede tener su 'factor desencadenante' en el hecho de que Duncan se propone crear una dinastía (36) cuando nombra a su hijo Malcolmo como heredero de su trono, lo cual constituye un obstáculo para Macbeth:

36) "The crown was then not strictly hereditary, and "by the old laws of the realms, if he that should succeed were not able age to take the charge upon himself, he that was next of blood should be admitted". Ibid., page. 183-184.

Macbeth.- (Aside) The prince of Cumberland! That is a step
On which I must fall down, or else o'erleap,
For in my way it lies. Stars, hide your fires;
Let not light see my black and deep desires:
The eye wink at the hand; yet let that be
Which the eye fears, when it is done, to see.

(I, iv, 46-53)

Este parlamento encierra tras sí diferentes elementos.

Por una parte, se justifica textualmente el estremecimiento de Macbeth ante las brujas, por causa de sus "black and deep desires". Por otra, Macbeth, no sólo atenta contra sí mismo al abjurar de sus propias palabras; también conjura un plano cósmico, en busca de la materialización de sus deseos de poder. Hasta este momento, Macbeth se había comportado como cualquier noble caballero al servicio del rey. Su verdadero carácter aun no había sido expresado. Sin embargo, la obra aporta en sus primeras escenas antecedentes del espíritu sanguinario de Macbeth. Es precisamente en la narración de la batalla, relatada a Duncan por un capitán, donde se aprecian su conducta y sus sentimientos al dar muerte a sus adversarios.

Captain.- For brave Macbeth-well he deserves that name-
Disdaining fortune, with his brandished steel,
Which smoked with bloody execution,
Like valor's minion carved out his passage
Till he faced the slave;
Which nev'r shook hands, nor bade farewell to him
Till he unseamed him from the nave to th' chops,
And fixed his head upon our battlements.

(I, ii, 16-23)

De este parlamento se desprende que Macbeth, como guerrero, es un sanguinario. Pero sus sentimientos de crueldad no se observan a primera vista en la descripción del capitán, sino que aflorarán a lo largo de la trama hasta un punto en que el mismo Macbeth habrá de decir:

Macbeth.- I am in blood

Stepped in so far that, should I wade no more,
Returning were as tedious as go o'er.

(III, iv, 137-139)

Macbeth no sólo transformará su conducta escena tras escena, también habrá de mostrar el verdadero carácter que le atribuye la obra: el de demonio. Este carácter servirá para mostrar un polo completamente opuesto al que presenta Duncan, bajo la jerarquía de rey. Macbeth, bajo esta condición y desbucando entre la realidad y la fantasía, alcanza niveles de crueldad y malevolencia a los que difícilmente llegarían otros demonios como Ricardo III o el moro Aarón. Frente a la conducta ejercida por Macbeth en escena, Wilson Knight afirma: "Macbeth es la visión shakespeariana más profunda y madura del mal" (37).

Pero Macbeth no se encuentra solo en escena para ejercer el mal; requiere de su sacerdotisa que lo conjura, que lo conduzca por el camino donde se mostrará tal y como es. Este personaje lo representa Lady Macbeth. Sobre su maléfico carácter Leslie A. Fiedler comenta: "But she is doubly, trebly a witch, being also an 'unnatural' woman, impatient with the traditional limitations

37) Wilson Knight, op. cit., p. 211.

of her sex ('Come, you spirits/ That tend on mortal thoughts, unsex me here...'), and finally a bad mother besides, quite as in the Jungian analysis of the witch archetype* (38), (39).

En su carácter malféfico de sacerdotisa, Lady Macbeth ocupa el lugar más bajo en la jerarquía de la relación mago-brujo-hechicero. Ante esta perspectiva, es necesario detenerse para comparar la intrincada estructura jerárquica que propone la obra, con respecto a la aparición escénica de estos tres tipos de seres y su función en el desarrollo de los acontecimientos.

El primer contacto que la obra ofrece de estos seres, se expone en las escenas de las brujas. Estas son seres completamente malignos, poseedoras de poderes sobrenaturales, capaces de manejar fuerzas necrotológicas terribles, y por su primera escena se deduce

38) Leslie A. Fiedler, *op. cit.*, p. 61.

39) Del comentario de Fiedler, acerca de la representación junguina de Lady Macbeth como arquetipo de bruja, se podría deducir que este crítico se ha basado en los estudios de Jung sobre el *ánima*. Del análisis que realiza Jung con respecto al *ánima*, existen algunos párrafos identificables con el comentario de Fiedler. "De ese modo, el *ánima* es tan fría y desconsiderada como ciertos aspectos misteriosos de la propia naturaleza, y en Europa se expresa con frecuencia, hasta hoy en día, en la creencia en las brujas"; "El *ánima* (en algunos cuentos de hadas) en esa caracterización envuelve a los hombres en un destructivo juego intelectual"; "...el *ánima* es una fuerza interior. El objetivo secreto del inconsciente al escapar tal complicación es forzar al hombre a que se desarrolle y lleve a su propio ser a la madurez integrando más de su personalidad inconsciente e incorporándole a su verdadera vida." Carl G. Jung, El hombre y sus símbolos, Madrid, Aguilar, 1974, page. 179 y 180.

que existe un pacto con estas fuerzas, pues obedecen inmediatamente al llamado de los espíritus:

First Witch.- I come, Graymalkin.

Second Witch.- Paddock calls.

Third Witch.- Anon! (I, i, 7-9)

La malevolencia de las brujas se expresa constantemente en todos sus actos. Cuando entre ellas se preguntan ¿dónde han estado?, contestan respecto a sus acciones:

Second Witch.- Killing swine.

.....

First Witch.- I myself have all the other;

And the very ports they blow,

All the quarters that they know

I'th' shipman's card.

I'll drain him dry as hay:

Sleep shall neither night nor day

Hang upon his penthouse lid;

He shall live a man forbid: (I, iii, 2; 14-21)

Sin embargo, a pesar de que se muestran como oniscientes y omnipotentes con respecto a las fuerzas que manejan, de pronto la obra marca un cambio en sus atributos, debido a que no son lo que en un principio aparentaron ser. Las brujas son en realidad seres inferiores subordinados a la voluntad de Hécate, poseedoras de poco entendimiento y sabiduría, tal y como lo denota la diosa (40):

40) La diosa Hécate precidió la magia y los encantamientos. Se la atribuye la invención de la hechicería, relacionándola con el mundo de los muertos. Se la representa en forma de mujer con tres cuerpos o tres cabezas. cf., Diccionario de mitología grecorromana, São Paulo, Abril, 1974.

First Witch.- Why, how now, Hecate! you look angrily.

Hecate.- Have I not reason, beldams as you are,

Saucy and overbold? How did you dare
To trade and traffic with Macbeth
In riddles and affairs of death;
And I, the mistress of your charms,
The close contriver of all harms,
Was never called to bear my part,
Or show the glory of our art?

(III, v, 1-9)

Con este parlamento la obra sitúa a estos seres en su lugar jerárquico correcto. Por otra parte, Hécate y las brujas funcionan dentro de la trama aportando el ambiente infernal cuyo objetivo es manipular los acontecimientos y el destino, para intentar transformarlos a su antojo. En la continuación del parlamento anterior de Hécate se expone no sólo el cambio de conducta que las brujas harán al tener con Macbeth; también es muy importante por el reconocimiento del héroe como un demonio, cuando la diosa le califica de "a wayward son":

Hecate.- And which is worse, all you have done

Has been but for a wayward son,
Spiteful and wrathful; who, as others do,
Leaves for his own ends, not for you.
But make amends now:

(III, v, 10-14)

Ante el cambio de conducta de las brujas, W. Knight comenta: "Las hermanas fatídicas que antes fueron como las tres percas que predicen el futuro de Macbeth, ahora en esta etapa avanzada de la obra, se vuelven furias vengadoras de asesinos, símbolos del al-

na atormentada" (41).

Lady Macbeth, por lo tanto, en su papel de sacerdotisa-hechicera, ocupa el lugar más bajo de la jerarquía entre estas seres. Realiza conjuros y desencadena fuerzas que desconoce, y que es incapaz de manejar y de entender. Por estos medios intenta cumplir sus ambiciones; provocar que del interior de Macbeth surja el coraje necesario para ejecutar el crimen de Duncan y la consecuente usurpación del trono. Sin embargo, por el desarrollo de los acontecimientos se podría deducir que las fuerzas a las que ha invocado más adelante le tenderán una trampa, y su culpa se transformará en locura y más tarde en la muerte ejercida por su propia mano (42).

El medio por el cual Lady Macbeth logra volcar al exterior la verdadera personalidad de Macbeth, es doblegando su voluntad. Tillyard afirma con respecto al carácter de Macbeth: "The personal tragedy of Macbeth, the terrible discrepancy between his virtuous understanding and his corrupt will" (43). Efectivamente, Macbeth es poseedor de un gran entendimiento y comprende que el asesinato de Duncan constituye una terrible transgresión:

41) W. Knight, op. cit., p. 231.

42) Esta deducción resulta lógica si se observa, por una parte, que Lady Macbeth en su conjuro pide le sea cambiada la estructura de su cuerpo "unsex me"; y por otra, que los personajes que desencadenan fuerzas desconocidas, en la mayor de las veces reciben un castigo por parte de estas fuerzas, como es el caso de Rabin, en el Doctor Faustus, de C. Marlowe.

43) Tillyard, Shakespeare's History Plays, op. cit., p. 319.

Macbeth.- He's here in double trust:

First, as I am his kinsman and subject,
Strong both against the deed; then, as his host,
Who should against his murderer shut the door,
Not bear the knife myself.

(I, vii, 12-16)

Pero Lady Macbeth impide que el entendimiento obre por encima de la voluntad del héroe. Con sus palabras sabe inclinar la voluntad de Macbeth, le recuerda su ambición, lo chantajea emotivamente, y con un parlamento satánicamente hermoso lo invoca a secudir su cobardía:

Lady Macbeth.- From this time

Such I account thy love. Art thou afraid
To be the same in thine own act and valor
As thou art in desire? wouldst thou have that
Which thou esteem'st the ornament of life,
And live a coward in thine own esteem,
Letting "I dare not" wait upon "I would,"
Like the poor cat i'th' adage?

(I, vii, 38-44)

Las palabras emitidas por su esposa agitan de tal modo la dividida integridad de Macbeth, que provocan 'al nombre que intenta ser' exclamar una sentencia (la cual elude al demonio que en realidad es), sobre la capacidad y límites en las acciones de un hombre:

Macbeth.- Prithes, peace!

I dare do all that may become a man;
Who dares do more is none.

(I, vii, 45-47)

A partir de esta escena, la intensidad dramática de la obra ascenderá rápidamente. Macbeth, el hombre, se encuentra en lucha contra la presión ejercida por diversas fuerzas; por los motivos de realidad y fantasía que han desfilado frente a él hasta este momento: la aparición de las brujas y la predicción de su destino; la 'invitación' a la usurpación, ofrecida por Juncan; el aguijoneo a su voluntad, a través de la ambición, aplicado por Lady Macbeth; y, finalmente, su innegable demonio interior con sus terribles deseos, en lucha por eliminar al hombre. El clímax de estos momentos se alcanza durante las dos escenas que rodean la muerte de Duncan. En la del asesinato, Macbeth es atacado y cuestionado por los sentidos internos. En su fantasía observa cómo un puñal se le acerca con el mango dirigido hacia su mano:

Macbeth.- Is this a dagger which see before me,
The handle toward my hand? Come, let me clutch thee.
I have thee not, and yet I see thee still.

(II, I, 33-35)

Inmediatamente aparece el sentido común, reuniendo la información que le aportan sus confundidos sentidos externos:

Macbeth.- Mine eyes are made the fools o' th' other senses,
Or else worth all the rest.

(II, I, 44-45)

La memoria le hace comparar su atentado con el ejecutado por Tarquin:

Macbeth.- ...and withered sinner,
Alarmed by his sentinel, the wolf,
whose howl's his watch, thus with his stealthy pace,
with Tarquin ravishing strides, towards his design

With Tarquin ravishing strides, towards his design
Moves like a ghost.

(II, i, 52-56)

Durante este monólogo, el entendimiento de Macbeth funciona en dos momentos. El primero, analizando la falsa visión producida en su cerebro por la fantasía; y el segundo, concluyendo el verdadero significado de la visión, por la transgresión que se preste a cometer:

Macbeth.- A dagger of the mind, a false creation,
Proceeding from the heat-oppresst brain?

.....

There's no such thing.

It is the bloody business which informs
Thus to mine eyes.

(II, i, 38-39; 47-49)

En este monólogo, los sentidos internos, aunados a la vista y al tacto (pues ha intentado tocar el puñal que su visión le muestra), cuestionan a Macbeth sobre el crimen que intenta realizar. La decisión final está en poder de su voluntad. Macbeth siente miedo, pero se sobrepone y actúa. Duncan está muerto. Sin embargo, esta transgresión no se reduce únicamente al asesinato del rey. Macbeth ha cometido otros dos crímenes. El primero sobre sí mismo, al meter la porción de humanidad que luchaba por anular al demonio de maldad que siempre ha existido en su interior y que desde ahora dominará por completo su carácter. Por esta razón, Macbeth, es incapaz de pronunciar "amén", ante la invocación a Dios que se escucha durante la muerte de Duncan.

Macbeth.- One cried "God bless us!" and "Amen" the other,
As they had seen me with these hangman's hands;
List'ning their fear, I could not say "Amen,"
When they did say "God bless us!"

Lady Macbeth.- Consider it not so deeply.

Macbeth.- But wherefore could not I pronounce "Amen"?
I had most need of blessing, and "Amen"
Stuck in my throat.

(II, ii, 26-32)

Macbeth no puede pronunciar el "amén" (que así sea), porque
yo no será jamás bendito por Dios. El segundo crimen que se deri-
va de la muerte de Duncan es el del sueño: "That Macbeth has mur-
dered Duncan while asleep is what is especially fearful in his deed.
The wrong has been done, as it were, not only to Duncan, but also to
the sacred nature of sleep. And "wronged sleep" rises in the consi-
ciance of the murderer like a real power" (44). El hecho de que
Macbeth "shall sleep no more" (II, ii, 42), se traduce a partir de
esta escena, en que no sólo su crimen, sino también su vida, se
transforman en "una pesadilla proyectada en acción" (45).

Por lo tanto, la muerte de Duncan se subdivide en tres accio-
nes (incluyendo su asesinato), con las cuales Macbeth "se ha aislado
a sí mismo de la humanidad" (46). Al hablar sobre la influencia
de las brujas en el destino del héroe, W. Knight afirma que Macbeth
"no comprende lo irreal, y lo real lo condena", pues "ese triunfo
que prometen es tan irreal como ellas mismas" (47). Sin embargo,

44) Wolfgang Clemen, op. cit., p. 101.

45) Wilson Knight, op. cit., p. 220.

46) Ibid., p. 229.

47) Ibid., p. 231.

la afirmación de Knight es parcialmente rebatible. Primero, porque las brujas no le prometen nada, le profetizan; y porque la decisión de Macbeth no sólo es por causa de ellas. Segundo, porque en el monólogo antes mencionado, Macbeth comprende y entiende el significado del puñal y la magnitud de la transgresión que se prepara a cometer. Por otra parte, la afirmación de Knight es correcta en el sentido de que Macbeth, al no conocerse a sí mismo y al no comprender el destino que le profetizan las brujas, fuerza la consecución de los sucesos, atentando contra su futuro y contra sí mismo, pues como demonio es despreciado por la diosa de la magia y como hombre lo ha perdido todo; el destino está jugando con Macbeth. Este hecho reviste gran importancia para el desarrollo futuro de los acontecimientos. El presente estudio ha aceptado la proposición de Tillyard en el sentido del "virtuous understanding" de Macbeth. Se ha mencionado que Macbeth entiende la magnitud de su transgresión, pero también se ha dicho que el héroe no se conoce a sí mismo. Por lo tanto, el entendimiento de Macbeth solamente funciona en su forma más baja; "The lowest form of understanding concerns our own immediate acts."; "But there was another subject of understanding which, all were agreed, was paramount; and that was yourself." (48). El entendimiento de Macbeth no funciona en una forma superior, la de conocerse a sí mismo. La actitud más palpable donde muestra el desconocimiento de sí mismo y de sus limitaciones, no sólo como ser mortal, sino como el demonio

48) Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, op. cit., p. 79.

inferior en que se transforma, es el retar a muerte al destino cuando prepara el asesinato de Banquo:

Macbeth.- Rather than so, come, fate, into the list,
And champion me to th' utterance!

(III, I, 71-72)

El asesinato de Duncan no sólo representa el error trágico de Macbeth. Este suceso marca también la fusión de los planos de realidad y fantasía, los cuales ya han alcanzado la plenitud climática que mantendrán a todo lo largo de la acción hasta la catástrofe del héroe. Esta fusión es señalada implícitamente en las palabras del portero del castillo de Macbeth, donde acaba de ocurrir el crimen de Duncan. En este parlamento se denota, también de manera implícita, la transformación en la personalidad de Macbeth: a la puerta del castillo llaman Lennox y Macduff, quienes esperan entrar a la morada de Macbeth, sin sospechar que el lugar donde penetrarán es en realidad el infierno:

Porter.- Here's a knocking indeed! If a man were
porter of hell gate, he should have old turning the
key. Knock, knock, knock! Who's there,
i' th' name of Beelzebub?

.....

But this place is too cold for hell. I'll devil-
porter it no further. I had thought to have let in
some of all professions that go the primrose way
to th' everlasting bonfire. (Knock) Anon, anon!
(Opens an entrance.) I pray you, remember the porter.

(II, iii, 1-4; 17-21)

"Remember the porter": no sólo Lennox y Macduff, sino también el espectador, han entrado en el infierno de Macbeth. La identidad

se ha trastornado; la irrealidad se trastoca en realidad dando lugar a la aparición de lo grotesco, que ya había sido dispuesto por las brujas: "Fair is foul, and foul is fair." (I, i, 10). La aparición de lo grotesco, que desde el inicio de la obra era esperado a causa de las escenas de las brujas, marca el rompimiento con los esquemas conocidos de realidad, dejando el campo libre para el total desarrollo sobrenatural de la fábula. Es entonces cuando los malos augurios se hacen presentes y el día se transforma en noche: "By th' clock 'tis day/ And yet dark night strongliss the traveling lamp" (II, iv, 6-7). Todo lo cual significa que con la muerte de Duncan el orden cósmico se ha roto, y con la coronación de Macbeth en el trono de Escocia el caos se ha desatado.

El carácter de Macbeth ya se ha definido completamente; es un demonio inferior e imperfecto, pues durante todo el tiempo es poseído por el miedo y atormentado en la vigilia por las pesadillas de su crimen:

Macbeth.- But let the frame of things disjoint, both the worlds
suffer,

Ere we will eat our meal in fear, and sleep
In the affliction of these terrible dreams
That shake us nightly; better be with the dead,

(III, ii, 16-19)

Willson Knight afirma, con respecto a las acciones de Macbeth, que "durante todo el tiempo lo impulsa el miedo" (49). Pero también es la soberbia quien lo conduce en sus actos. Por ello trama la muerte de Banquo y de su hijo Fleance, intentando así impedir

la descendencia real que él es incapaz de heredar, por carecer de un hijo que le suceda al trono; porque los demonios no pueden procrear.

Macbeth.- Our fears in Banquo stick deep,

And in his royalty of nature reigns that
Which would be feared. 'Tis much he dares;
And, to that dauntless temper of his mind,
He hath a wisdom that doth guide his valor
To act in safety. There is none but he
Whose being I do fear; and under him
My genius is rebuked,

.....

For Banquo's issue have I filed my mind;

(III, i, 49-56; 65)

Al intentar concretar estos dos crímenes, el destino juega de nuevo con las acciones de Macbeth; logra la muerte de Banquo, pero no así la de Fleance, quien escapa con vida. Con este otro crimen, Macbeth transgrede una vez más al orden cósmico, porque aún sin consumar sus deseos de truncar la dinastía de Banquo, ha destruido la raíz de esta línea de reyes que ya había sido señalada por el cosmos en la predicción de las brujas. Ahora Macbeth tiene una nueva carga en la conciencia. Si por el asesinato de Duncan, Macbeth se atormentado por pesadillas, por el de Banquo será acosado por un espectro. Durante el encuentro con el ensangrentado fantasma de Banquo, Macbeth expresa una exclamación que alude a su temerario carácter demoníaco, pues es capaz de soportar lo que al diablo hubiese ahuyentado.

Lady Macbeth.- Are you a man?

Macbeth.- Ay, and a bold one, that dare look on that
which might appall the devil.

(III, iv, 59-61)

El tercer acto marca, a su vez, la anagnórisis o reconocimiento en los caracteres de Lady Macbeth y de Macbeth. Ella, después de haber conseguido que surgiera el demonio interno de Macbeth, pierde su carácter de terrible sacerdotisa y se transforma en un ser débil y asedrentado por la culpa.

Lady Macbeth.- Nought's had, all's spent,
Where our desire is got without content;
'Tis safer to be that which destroy
Than by destruction dwell in doubtful joy.

(III, ii, 4-8)

Macbeth, aún en pugna con sus temores y conducido por sus vicios, se ha dado cuenta que ha ido tan lejos en su mar de sangre, que "Returning were as tedious as go o'er". Esto determina que adquiere la fuerza resolutiva que su esposa mostrara durante los dos primeros actos, y de la cual él carecía. Por ello, opta por continuar el camino que le marquen las profesías de las hermanas fatídicas.

Macbeth.- I will, to the weird sisters:
More shall they speak, for now I am bent to know
By the worst means the worst. For mine own good
All causes shall give way.

(III, iv, 134-137)

En su resolución por conocer lo peor, Macbeth acude con las brujas, donde los espíritus invocados por estas le aportan diferentes consejos:

First Apparition.- Macbeth!... Beware Macduff! 71

.....

Second Apparition.- Be bloody, bold, and resolute! 79

Laugh to scorn

The pow'r of man, for none of women born

Shall harm Macbeth. 81

.....

Third Apparition.- Macbeth shall never vanquished be until 92

Great Birnam Wood to high Dunsinane Hill

Shall come against him. 94

(IV, i)

Macbeth intenta seguir los consejos de los espíritus, pero como ser sanguinario, temerario y resuelto, llega a los excesos. Pierde la serenidad y su don de mando, mostrándose insultante con sus vasallos. Al no conseguir asesinar a Macduff, descarga su ira sobre la familia de este. Sin embargo, las predicciones dictadas por los espíritus se cumplen. El bosque de Birnam se mueve hasta Dunsinane para combatirlo, y con el bosque viene Macduff, un hombre nacido por cesárea. Macbeth se da cuenta que las brujas han jugado con él;

Macbeth.- And be these juggling fiends no more believed,

That palter with us in a double sense;

That keep the word of promise to our ear,

And break it to our hope.

(V, viii, 19-22)

Pero Macbeth ya no siente miedo y continúa hasta encontrarse con su final, y prefiere pelear con Macduff y morir, antes que rendirse ante el joven Malcolm. La fuerza de decisión que muestra frente a su suerte, recuerda en alguna medida al Doctor Faustus.

Con la muerte de Macbeth a manos de Macduff, se detiene el estado de caos que imperara en Escocia a cause de la usurpación; y con la coronación del joven Malcolm, el orden y la armonía se reestablecen en el cuerpo político.

Malcolm es el tercer personaje que ostenta el título de rey dentro de la obra, y personifica las virtudes que un hombre debe poseer para aspirar a ese título. La muestra más clara del uso de estas cualidades la ofrece durante su diálogo con Macduff, cuando este último lo azuza para combatir contra Macbeth. En esta escena, Malcolm y Macduff inician un extraño juego de personalidades, en el que al primero se define a sí mismo como un hombre lujurioso y avaro, en el que todos los vicios se encuentran, siendo en realidad todo lo contrario. Por su parte, Macduff continúa incitándolo, sin que aparentemente le importen los vicios de Malcolm con tal de derrocar a Macbeth. Sin embargo, llega un momento en el cual Macduff no soporta continuar escuchando a Malcolm, le exclama que sus vicios son demasiados y se declara desterrado de su patria. Es entonces cuando Malcolm abjura de todos los agravios dichos contra sí, declarándole a Macduff que todo ello constituye una prueba de su honor y su lealtad. Con estas palabras, Malcolm hace manifiesta una de las virtudes que todo rey debe poseer y saber utilizar: la prudencia, misma que no poseyera Duncan para seleccionar a sus vasallos.

Malcolm.- Devilish Macbeth

By many of these trains hath sought to win me

Into his power; and modest wisdom plucks me
From over-credulous haste.

(IV, iii, 117-120)

Con el retorno al orden, la obra ha cumplido con la función de exponer al espectador cuáles son los atributos que denotan a un hombre que ostenta el título de rey; estar señalado por la divinidad, como el Rey de Inglaterra; pertenecer a una dinastía real, como la de Banquo; saber usar la razón, por medio de las virtudes, como Malcolm; no ser demasiado generoso, como Duncan; y finalmente, que el espectador esté consciente, que el usurpador pueda ser un demonio ataviado con el cuerpo de un hombre.

IAGO, EL ARTISTA DE LA MALEVULENCIA.

Gloucester, Aaron y Macbeth son personajes cuyo carácter demoníaco está plenamente justificado en motivaciones tangibles, perceptibles a través de la fábula. No se requiere escudriñar demasiado para observar como en ellos la personalidad refleja el carácter, principalmente en Gloucester y Aaron; o bien, que sean su conducta y el medio ambiente que les rodea, los que señalen su esencia demoníaca, como es el caso de Macbeth. Todos ellos representan a un "adversario" dramático casi ideal, pero las causas que los motivan son obvias; alteraciones físicas; su condición social y racial; o un vicio desmedido, como la ambición, sumado a factores escatológicos. Todas estas causas se reflejan claramente en los parlamentos del texto.

Estos personajes en raras ocasiones engañan por completo a los demás protagonistas de la trama, o bien son descubiertos rápidamente, con lo cual se establece una batalla por recuperar el orden y suprimir el caos producido por ellos. Su maldad es plenamente conocida, y por sus constantes transgresiones, que afectan al plano cósmico, al cuerpo político y en general al medio ambiente que les rodea, se les califica continuamente con los adjetivos de diablo o demonio.

Sin embargo, existe otra categoría (si es posible llamarla así) de demonio dramático y de la cual bien pudiera derivar el "diablo blanco"; el que confunde al espectador y engaña a los demás protagonistas de la obra. Este es el caso de Iago, el demo-

nio "ideal", en Othello. Aunque su maldad está plenamente definida en escena, al espectador lo confunde porque las motivaciones de su conducta no son claras, o por lo menos no tan claras como sucede en los tres personajes mencionados en un principio. A los otros protagonistas los engaña con su máscara de honestidad y prácticamente hasta el final de la obra, cuando ya ha alcanzado sus objetivos de destrucción; condición que se define perfectamente con sus propias palabras:

Iago.- Knavery's plain face is never seen till used.

(II, i, 303) (50)

Si existiera una medida para evaluar el grado de malevolencia depositado en un personaje, es muy factible que de los demonios dramáticos expuestos en este estudio al más terrible resultara Iago: es un "vaso de iniquidad"; es un actor que oculta su falso espíritu tras un rostro de honestidad. A él, más que a ningún otro demonio de Shakespeare, le correspondería perfectamente la aplicación del motivo del rostro exteriorizado en Macbeth:

Macbeth.- False face must hide what false heart doth know.

(I, vii, 82)

Frente a esta afirmación de Macbeth, cuya esencia implica el ocultar el verdadero carácter del alma humana, el espectador y sobre todo los personajes de Othello se identificarían respondiendo a esta frase con las palabras de Duncan:

50) William Shakespeare, Othello, ed. por Kenneth Muir, Harmondsworth, Penguin, 1981.

King.- There's no art

To find the mind's construction in the face;

(I, iv, 11-12)

En cuanto a la mención de Iago como un personaje demoniaco, no es sino hasta el final de la tragedia cuando Othello lo califica como tal. Sin embargo Iago, en su condición de demonio implícito, es el personaje con el cual es posible aplicar o comparar más efectivamente algunas de las características propias de los demonios expuestas por San Agustín, Agripa o Burton. Estas serían: que es un animal racional, y muy superior en inteligencia a los demás hombres que le rodean, por lo menos en cuanto a la intriga se refiere; es aparentemente eterno, porque Othello no consigue matarlo, tan sólo lo hiera: "I bleed, sir, but not killed" (V, ii, 285); etéreo, porque sabe penetrar y poseer el alma humana en el sentido que lo define Fiedler: "But the devil is, by definition, invisible, evasive; and so the man possessed by him sees him everywhere except where he truly is, in himself, at his own side, who fails until the very last moment to recognize his demon in Iago or Iago in himself, but thinks he has discovered him in the 'hot, and moist' hand of Desdemona" (51); posee el apetito de la voluptuosidad, por su malevolencia (placer que lo motiva); que las miserias y calamidades son un regocijo para él, por ello profiere exclamaciones como: "Work on, / My medicine, work!" (IV, i, 44-45); suscita la enemistad entre los amigos, como lo hace con Othello y

51) Leslie A. Fiedler, op. cit., p. 137.

Cassio; es incapaz de alterar medidas judiciales o consejos reales; el que Cassio ocupe el lugar que supuestamente le corresponde a él (en este caso el consejo real está sometido al juicio y razón de Othello, a quien por su jerarquía militar se le delega la voluntad del rey; por ello los tres grandes señores enviados por Iago "Off-capped to him" (I, I, 10) no logran convencer a Othello de cambiar su resolución); no experimenta pena ni dolor, aunque sí provoca estas pasiones en terceros; se nutre con el alma humana: en este caso, Iago se alimentará con el alma de Othello, en la medida en que logra envenenarla con los celos, y de esta manera transformar su carácter de heroico a sanguinario; Iago es la negación, la mentira: sabe la verdad, y dice lo que no es. Frente a esta última característica, W. Knight afirma: "Iago es bastante sincero, y habla con convicción. El cinismo es la clave de su mente y de sus acciones" (52); porque Iago es ante todo un demonio, pero después, un gran actor.

Por otra parte, Iago es el único de los personajes shakespearianos, de los analizados en este estudio, que ha sido objeto de una minuciosa investigación en torno a su carácter demoníaco, y principalmente en el excelente ensayo de Wilson Knight, "La música de Othelo" (53).

52) W. Knight, op. cit., p. 175.

53) Ibid., págs. 153 a 183. Existen otros investigadores que también se han ocupado en analizar el carácter demoníaco de Iago. Entre ellos, Leslie A. Fiedler, a quien ya se ha citado, y Maud Bodkin. Esta última, apoyándose en los estudios de Knight.

Wilson Knight dice que Othello es "una tragedia doméstica" (54) y, de hecho, la obra no guarda las implicaciones cósmicas o políticas que de una manera tan vasta se exponen en obras como Richard III o Macbeth: "Otelo es una historia de intriga, antes que una afirmación visionaria, empero si solemos mirar a Otelo, Desdémona y Yago como símbolos sugestivos, antes que como seres humanos en una visión equilibrada de su interacción, también podemos encontrar una clara relación entre Otelo y otras obras basadas en el tema del odio" (55). No obstante, la tragedia presenta la estrecha interrelación existente entre lo macrocósmico o universal y el microcosmos humano, y de como las fuerzas telúricas de la naturaleza son dominadas por la cualidad humano-divina, representada en una parte por Desdémona, y en otra por Othello; de tal forma que tales fuerzas telúricas se rinden frente a la travesía marítima de Desdémona:

Cassio.- Tempests themselves, high seas, and howling winds,
The guttered rocks and congregated sands,
Traitors enscaped to clog the guiltless keel,
As having sense of beauty, do omit
Their mortal natures, letting go safely by
The divine Desdemona.

(II, i, 68-73)

o auxilian al héroe, Othello, en su lucha contra la flota turca:
Third Gentleman.- The desperate tempest hath so danged the Turks
That their designment halts. A noole ship of Venice

54) Ibid., p. 168.

55) Ibid., p. 153.

Hath seen a grievous wrack and sufferance
Un most part of their fleet.

(I, i, 21-24)

En cuanto a la cualidad humano-divina de estos dos personajes, se puede argumentar, con palabras de W. Knight, que en el caso de Desdemona, "en el libre vuelo de una interpretación trascendental, es claro que se vuelve símbolo del ideal del hombre, el valor supremo del amor" (56); y en el de Othello, porque "la milicia es casi la condición de nobleza, y así el héroe shakespeariano es habitualmente un soldado... "Othello, se vuelve automáticamente un símbolo de la fe en los valores humanos del amor, de la guerra, de la aventura en un sentido amplio y general... "el sumo sacerdote del esfuerzo humano, al que vamos a oficiar en el templo de la guerra ante el altar de la deidad del amor. Y Desdemona es esta deidad" (57).

Asimismo, la tragedia mantiene una cierta interrelación entre la realidad y lo mágico, donde este último elemento es representado por el motivo del pañuelo, por cuya causa termina por "enloquecer" Othello, muere Desdemona y es descubierto Iago. La tragedia exhibe también un conflicto entre las virtudes y los vicios propios del hombre común: "el intelecto cínico contra una encantadora humanidad transfigurada por las cualidades del heroísmo y la gracia" (58). Las virtudes y valores contemplados en la obra son identificables con lo divino o sublime: el amor, la amistad, la belleza, el honor, el deber y el heroísmo; valores caballerescos representados por

56) Ibid., p. 169.

57) Ibid., p. 167.

58) Ibid., p. 173.

Othello y Desdemona. Contra ellos destaca el lado oscuro representado por Iago. W. Knight define a Iago como "el demonio del cinismo, incoloro e informe, en un mundo de colores y música de poesía" (59). Esta confrontación la sustenta Bodkin en su interpretación de Iago: "He is the spirit of denial of all romantic values" (60). Estas últimas afirmaciones sirven para destacar dos elementos importantes de la obra: primero, que Iago, como demonio, es el adversario de los valores divinos; y segundo, porque resaltan al único elemento de lo grotesco en la obra; que la personalidad de los dos protagonistas centrales no corresponda a su carácter; el hecho de que Othello, el moro infiel, "Damned as thou art" (I, ii, 63), represente los valores heroicos cristianos (a diferencia del moro Aeron), y que sea Iago, el hombre joven y racialmente puro, quien represente los vicios y valores negativos que le corresponderían a Othello por su condición racial. Por lo tanto, para aquel momento histórico, la identidad se rompe al no existir concordancia entre sus personalidades y sus esencias.

La existencia de estos elementos en la tragedia, servirá a este estudio para justificar, en alguna medida, las motivaciones de la conducta de Iago a partir de su carácter demoniaco. Para ello se requiere subrayar la representación simbólica de los personajes centrales de la obra. Bodkin los define de la siguiente manera

59) Ibid., p. 178.

60) Maud Bodkin, Archetypal Patterns in Poetry, London, Oxford University Press, 1971, p. 220.

(y similar a Knight): "Othello is a symbol of faith in human values of love and war, romantically conceived. Desdemona, as she appears in relation to Othello, is not so much individual woman as the Divinity of love. Iago is cynicism incarnate. He stands for a 'devil-world', unlimited, formless, negative" (61). Si Othello representa las virtudes derivadas de lo divino y Desdemona la divinidad, en contraposición se coloca Iago como su antagonista y 'adversario'. Y en su representación simbólico-grotesca de negación del espíritu que ellos configuran, deberá mostrar necesariamente un odio y una malevolencia propios de su naturaleza demoníaca, para aplicarla no sólo a Othello, sino a toda la humanidad que lo rodea; siendo las calamidades provocadas por él, su regocijo. Por ello, al hablar de su odio hacia Othello, Bodkin menciona: "His hatred of Othello is something intrinsic to his nature, needing no external motive" (62).

En cuanto a las cualidades de Othello, la mejor ejemplificación la ofrece él mismo durante su encuentro con el Duke y con Brabantio, después de haber desposado a Desdemona, hija de este último:

Othello.- Most potent, grave and reverend signors,
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
Nath this extent, no more. Rude am I in my speech

61) Ibid., p. 220.

62) Ibid., págs. 220 y 221.

And little blessed 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;

(I, iii, 76-89)

Con estas palabras, Othello se muestra humilde, sencillo y conoecedor de sus limitaciones. Por la honradez de sus palabras, se deduce que aparentemente Othello tiene escaso conocimiento del gran mundo, sin embargo parece desenvolverse en un plano superior del entendimiento, derivado de la razón divina, cuya finalidad es la de conocerse a sí mismo: "El habla de Otelso no refleja un idioma de soldado, sino la cualidad militar con toda el aura romántica" (63). Porque Othello es, ante todo, un símbolo heroico, humano-divino, por lo cual define con bella retórica todo aquello que le rodea. Con sus alusiones a los poderes cósmicos "Amen to that, sweet Powers!" (II, i, 189), o al valor poético o mágico que otorga a los objetos, como al pañuelo "Tis true: there's magic in the web of it" (III, iv, 69), Othello demuestra su respeto por el orden del gran mundo que gira en torno. Othello, con su sencillez, entiende la naturaleza de las acciones y de los sentimientos. Por ello, ante las acusaciones que le hace Brabantio por el supuesto rapto de su hija, realizado por medio de hechizos, Othello se justifica demostrando la forma en la que nació el amor entre ambos:

63) W. Knight, op. cit., p. 165.

Othello.- She loved me for the dangers I had passed,
And I loved her, that she did pity them.
This only is the witchcraft I have used.

(I, iii, 166-168)

En contraposición a la nobleza de Othello, surge la figura de Iago para calificar con valores negativos todo lo que le rodea. Para él, el amor es la lujuria subordinada a la voluntad:

Iago.- But we have reason to cool
our raging motions, our carnal stings, our unbitted lusts:
whereof I take this, that you call love, to be a sect or
scion,

.....

It is a merely a lust of the blood and a permission of
the will.

(I, iii, 326-329; 331-332)

No más lejano de su definición negativa del amor, está su visión de la virtud, la cual, para él, también se encuentra subordinada a la voluntad:

Iago.- Virtue? A fig! 'Tis in ourselves that we are thus, or
thus.

(I, iii, 316-317)

Iago odia todo aquello que tenga algún nexo con lo divino, así odia la belleza "que para él es algo estúpido y sin sentido"

(64), de aquí se desprende su definición de la mujer:

Iago.- Come on, come on: you are pictures out of doors,
bells in your parlours, wild-cats in your kitchens, saints
in your injuries, devils being offended, players in your
housewifery, and housewives in your beds.

(II, i, 105-111)

y cuando Desdemona le pide una descripción para una mujer merecedora de elogios, Iago, después de hacerlo, irónicamente finaliza diciendo que una mujer así solo sirve para "To suckle fools and chronicle small beer" (II, I, 157). Pero el cinismo de Iago no se detiene únicamente para realizar descripciones, su finalidad es destruir el orden y la armonía representada por la relación entre Othello y Desdemona, por tal razón expresa:

Iago.- O, you are well tuned now!

But I'll set down the pegs that make this music,
As honest as I am.

(II, I, 193-195)

Iago posee, como otros demonios, una gran inteligencia y sabe aplicarla para sus fines destructivos. De Othello conoce bien su naturaleza y su talón de Aquiles: la confianza por las gentes, porque en Othello "su propia vida depende de una fe básica en la validez y la nobleza de la acción humana, acaso con una poderosa tendencia hacia sus propias realizaciones en particular" (65). Iago usará esta situación para destruir al héroe y transformar su condición de heroica a sanguinaria, al envenenar su alma con los celos por Desdemona:

Iago.- 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.

65) Ibid., p. 166.

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, iii, 386-396)

En relación a las causas o motivaciones del odio y malevolencia de Iago, referidas en el texto de la obra, se podría argumentar que estas son prácticamente gratuitas. Sin embargo, esto es, precisamente, lo que identifica a Iago con un demonio. Y en el caso de no existir causas, por mínimas que fueran, que justifiquen su conducta, él, sencillamente, las fabrica. Al analizar la conducta de Iago, A.C. Bradley comenta: "Certainly he assigns motives enough; the difficulty is that he assigns so many. A man moved by simple passions due to simple causes does not stand fingering his feelings, industriously enumerating their sources, and groping about for new ones. But this is what Iago does. And this is not all. These motives appear and disappear in the most extraordinary manner" (66).

Iago odia a Othello, tal y como se expone al inicio de la obra, porque no lo nombró su lugarteniente de navío, otorgando este puesto a Cassio, a pesar de que tres grandes personajes habían rogado que se le concediera el nombramiento (como ya ha sido mencionado); así lo relata a Roderigo, justificándose además por su odio hacia Othello.

Iago.- Three great ones of the city,

66) A.C. Bradley. "Iago". en Shakespeare's Tragedies, An Anthology of Modern Criticism, ed. por Laurence Lerner, Harmondsworth, Penguin, 1971, p. 93.

In personal suit to make me his Lieutenant,

.....

Preferment goes by letter and affection,
And not by old gradation, where each second
Stood heir to th'first. Now sir, be judge yourself
Whether I in any just term am affianed
To love the Moor.

(I, i, 8-9; 36-40)

Pero el odio de Iago también podría deberse a que Othello, siendo negro, ocupa un lugar jerárquico muy superior al suyo: "And I -God bless the mark!- his Moorship's Ancient" (I, i, 33); o bien, su odio se puede deber a que, a pesar de ser negro, Othello haya conseguido el amor de la joven, bella y noble Desdemona, y por el amor que nació entre ambos. Esta es la razón por la que se expresa de ellos en una manera despectiva y discriminatoria, en sus palabras dirigidas a Brabantio:

Iago.- Even now, now, very now, an old black ram
Is tupping your white ewe.

(I, i, 89-90)

Pero Iago no solamente odia a Othello; asimismo a Desdemona y a Cassio. Por Desdemona siente una cierta atracción sexual (o por lo menos parece creerlo), la cual apenas se advierte en su monólogo, al final de la escena primera del acto segundo:

Iago.- 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

(II, i, 282-285)

A pesar de que esta última frase es verdadera (el que Desdemona le proporcione la venganza), y de que esto pudiera ser una causa de su "amor" hacia ella, no impide que ese amor pueda ser debido a la atracción sexual o sentimiento de lujuria (por demás insatisfecha), y que siendo cierta cualquiera de las dos razones, o ambas, estas se traduzcan en odio (67), y por ello, haciendo uso de la intriga, la llevará junto con Othello a la destrucción. Sin embargo, la parte interesante de este monólogo no son tan sólo estos fragmentos anteriores. Iago, como ya se ha mencionado, parece en ocasiones elaborar causas que justifiquen su odio; causas que quizás él mismo llegue a creer como auténticas, las cuales, finalmente, confunden al espectador. Tal y como él mismo lo menciona en este monólogo, sospecha que Othello ha sostenido relaciones sexuales con su mujer, Emilia. Lo cual resulta imposible corroborar, porque no existen datos en el texto de la obra que puedan comprobarlo; y más aun, no existen antecedentes de la vida amorosa de Othello, anteriores a su relación con Desdemona; y por la misma conducta de Othello, sumada a la propia descripción de su vida, esta sospecha resulta aun más difícil de creer. Mientras tanto, cierta o no, esta es otra causa para odiar a Othello y también a Des-

67) Este parlamento ha sido objeto de un minucioso análisis por parte de este estudio. Para el psicólogo Salomón Adler, a quien se consultó al respecto de este monólogo en específico, Iago resulta un 'obsesivo compulsivo', cuyo anhelo de venganza es superior a cualquier otro sentimiento, por ello es obsesivo; y compulsivo, porque no descanza hasta que ese sentimiento sea satisfecho, aunque represente para él la autodestrucción.

demons:

Iago.- 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;
Or failing so, yet that I put the Moor
At least into a jealousy so strong
That judgement cannot cure.

(II, i, 286-293)

Aun podría existir otra causa, si no para fomentar su odio, sí como un móvil de goce para Iago; al probar el escuésimo carácter de Othello ante la adversidad; lo cual resulta en Iago un apetitoso manjar para alimentar su malevolencia.

Iago.- Can he be angry? I have seen the cannon
When it hath blown his ranks into the air,
And like the devil from his very arm
Puffed his own brother -and can he be angry?

(III, iv, 130-133)

Por otra parte, Iago odia a Desdemona, en principio, porque, como ya se ha observado, Iago es un misógino que desprecia a las mujeres, y Desdemona es "un símbolo de la mujer en general" (68); y posteriormente, porque ella encarna, como lo afirma Knight, a la deidad del amor, ante lo cual, Iago es, por su propia naturaleza, el antagonista de todo símbolo, representación o encarnación de lo divino.

68) M. Knight, op. cit., p. 169.

Iago debe ahora confeccionar la trama para su venganza, pero requiere de instrumentos que se ajusten a los fines destructivos que persigue. Uno de estos instrumentos lo encuentra en Michael Cassio, a quien odia básicamente por dos razones: la primera, porque Othello confirió a Cassio el puesto de lugarteniente de navío, puesto que según palabras de Iago debía haber sido suyo: "I know my price, I am worth no worse a place" (I, i, 11); la segunda razón es por la personalidad misma de Cassio, por su 'belleza', que opaca y ofende a la de Iago:

Iago.- If Cassio do remain
He hath a daily beauty in his life
That makes me ugly:

(V, i, 17-19)

Hasta aquí, como se puede observar, los verdaderos motivos del odio de Iago, no pueden ser otros que la envidia, el egoísmo, la lujuria, la vanidad y la soberbia, los cuales son auténticas derivaciones de su naturaleza demoníaca.

En su interpretación de hombre honesto, Iago, para cumplir con su venganza, comienza por destruir la imagen de Cassio, en un principio en su calidad de guerrero, y después, exterminando su amistad con Othello. Para lograrlo, Iago hace uso de otro instrumento: Roderigo, a quien Knight califica de "necio" (69), se encuentra enamorado de Desdemonia, y con tal de obtener su amor, es capaz de ejecutar todos los actos indicados por Iago. En esta forma, Iago inicia la destrucción de Cassio, primero, embriagándolo

69) *Ibid.*, p. 172.

durante su guardia y, auxiliado por Rodrigo, preparándole una riña en la que Montano resulta herido por Cassio. Más adelante, Iago convence a Uthello de que Cassio es amante de Desdemona. Para conseguir esto, Iago ha colocado el pañuelo 'mágico' que perteneciera a la madre de Uthello, y que éste regalara a Desdemona, en la cama de Cassio. Sin embargo, es aquí cuando la astucia de Iago sufre su único y fatal tropiezo: cegado por obtener la prenda, Iago obliga a su esposa Emilia a entregárselo; y por lo cual, más adelante, Emilia descubrirá la intriga. En la elaboración de esta intriga a Iago le favorece la fortuna. Cassio encuentra el pañuelo y habiéndole gustado el diseño, se lo da a la prostituta Bianca para que lo duplique antes que el verdadero dueño pida su devolución. Uthello contempla escondido la escena. Iago, aprovechando la ocasión, no pierde la oportunidad de envenenar más la mente de Uthello con los celos:

Iago.- Yours, by this hand! And to see how he prizes the foolish woman your wife; she gave it him, and he hath giv'n it his whore.

(IV, i, 174-176)

Iago, por medio de la palabra y de su gran caracterización, consume el alma de Uthello con los celos. Uthello, por su parte, convencido de la culpabilidad de Desdemona, ya sólo espera la noche para asesinarla. Su resolución le comunica a Iago, pidiéndole que lo auxilie en conseguir un veneno para cumplir con tal efecto. Es aquí cuando la malevolencia de Iago sobrepasa lo esperado. No está conforme con la resolución de Uthello; el veneno produci-

ría en su acción, una muerte muy suave para ambas partes, por ello convence a Othello de estrangularla, y (para hacer más intenso el crimen) le aconseja que esto se realice en la cama, por ser el sitio profanado;

Iago.- Do it not with poison; strangle her in her bed, even
the bed she hath contaminated.

(IV, i, 206-207)

Antes de que llegue la hora fijada, Othello sostiene una discusión con Desdemona, en donde termina por llamarla "Imprudent strumpet" (IV, ii, 79). Emilia, que ha escuchado la calumnia, se da cuenta que Othello ha sido engañado por alguien a quien ella califica de "most villainous knave" (IV, ii, 138), y conjura a los cielos para que lo expulsen de la tierra. Iago, evidentemente herido en su esencia demoníaca por tal conjuro, le pide que hable en otro lado:

Emilia.- O heaven, that such companions thou'dst unfold,
And put in every honest hand a whip
To lash the rascals naked through the world,
Even from the east to th' west!

Iago.- Speak within door.

(IV, ii, 140-143)

La escena segunda del acto quinto, donde Desdemona muere a manos de Othello, resulta esencial para comprender la figura de Iago en su calidad de demonio. En el transcurso de la obra, Iago lentamente ha sabido convencer a Othello de la infidelidad de Desdemona; Othello, creyendo ciegamente en la honestidad de Iago, ha sido incapaz de hablar y aclarar el supuesto hecho de esta infide-

lidad directamente con Desdemona. Por ello, cuando en la escena referida Othello le comunica a Desdemona que la va a matar, y ella le pide tiempo, él se niega a concederlo y a escucharla. En los momentos en que Desdemona agoniza, Emilia entra para informar a Othello que un asesinato ha sido cometido. Entonces Othello, aludiendo al mundo sublunar, al mundo contaminado, exclama:

Othello.- It is the very error of the moon;
She comes more nearer earth than she was wont,
And makes men mad.

(V, ii, 110-112)

El mundo de los hombres es un mundo contaminado, y con estas palabras Othello lo reafirma. En este mundo, donde lo sublunar se hace evidente, Othello, a pesar de su condición heroica, como cualquier otro hombre es incapaz de comunicarse con lo divino (en este caso Desdemona), y este hecho es aprovechado por el demonio Iago para engañarlo.

Finalmente, Emilia descubre la manera en la cual Iago obtuvo de sus manos el pañuelo que Othello viera en posesión de Cassio. Othello intenta inútilmente matar a Iago, pero tan sólo consigue herirlo, demostrándose con ello que este último es en realidad un demonio.

Othello.- I look down towards his feet; but that's a fable.

If that thou be'st a devil, I cannot kill thee.

Loquico.- Wrench his sworn from him.

Iago.- I bleed, sir, but not ill.

(V, ii, 283-285)

Después de ser herido, Iago hablará únicamente en dos ocasiones más, para posteriormente callar por su propia voluntad, pero no sin dejar al espectador y a los protagonistas con la incógnita de las verdaderas causas que motivaron su conducta. Su último parlamento (y cuando Othello suplica: "Will you, I pray, demand that demi-devil/ why he hath thus ensnared my soul and body?" (V, ii, 294-299) se podría reducir a "what you know, you know" (V, ii, 300). Con esta frase y su silencio, Iago parece decir "¡decifren mi conducta, si son capaces!". Evidentemente, Iago es uno de los personajes más complejos de Shakespeare. No sólo es el demonio implícito más terrible; es, con palabras que podrían ser dichas por Bradley, un artista de la malevolencia: "But Iago, finally, is not simply a man of action; he is an artist. His action is a plot, the intricate plot of a drama, and in the conception and execution of it he experiences the tension and the joy of artistic creation" (70).

Por algunos de sus parlamentos se deduce que Iago está consciente de ser un demonio, y en diversas ocasiones así parece confirmarlo con afirmaciones como: "Divinity of hell!/ when devils will the blackest sins put on,/ They do suggest at first with heavenly shows/ As I do now." (II, iii, 340-343); o cuando dice de su intriga: "Hell and night/ Must bring this monstrous birth to the world's light" (I, iii, 397-398).

Dramáticamente, Iago, en su referencia a la "belleza" de Cassio, hace recordar al Lucifer de los pageants medievales, pero

70) A.C. Bradley, op. cit., p. 96.

mostrando en su construcción como personaje un muy pulido esquema de los demonios que probablemente le dieron origen.

Iago es, por su desarrollo en escena, el demonio dramáticamente ideal, los motivos de su conducta son intrínsecos a su propia naturaleza. Sin embargo, y a pesar de poseer una gran inteligencia para la intriga, no es perfecto, pues al poseer las mismas pasiones que los hombres, se deja llevar por su "obsesiva compulsión" de venganza, que permite al motivo del pañuelo actuar en su contra y con ello conducirlo a la autodestrucción.

Un réquiem por Iago, que pudo ser perfecto, pero Shakespeare no lo dejó.

CONCLUSIONES GENERALES

El recorrer parte de la historia en busca del origen, la evolución y el significado de los demonios para la sociedad isabelina, y más aun, dentro de algunas obras de William Shakespeare, significó una labor fascinante pero complicada. Los demonios resultaron ser un concepto tan polémico, que en ocasiones las fuentes y los autores consultados no concordaban, ni eran precisos. De cualquier manera, para los objetivos perseguidos en esta investigación, los datos obtenidos en esa búsqueda fueron satisfactorios, sobretodo cuando la información recopilada se confrontó con personajes dramáticos (aun dentro de la muy particular visión shakespeariana), ya fuera en las motivaciones de su conducta, en los atributos de su carácter o de su personalidad, o por las finalidades que perseguían y las repercusiones de su presencia en el medio ambiente que les rodeaba en los distintos planos de la creación universal.

La idea de los demonios, tal y como se planteó en la Era Isabelina, tuvo su origen a partir de una mixtura obtenida de las leyendas bíblicas y las concepciones teológicas derivadas del neoplatonismo. Ellos simbolizaban (y eran culpables) de todos los males que afectaban al hombre, con quien compartían cualidades similares, pero siendo superiores en inteligencia.

Los demonios presentes en las obras consultadas de Shakespeare, se manifiestan en dos formas diferentes: explícitos e implícitos. A los demonios explícitos, Shakespeare les desprende los estavios de maldad que pudieran poseer en sus representaciones como faerise, espíritus o semidioses griegos. Con lo cual, Shakespeare, reviste

con un velo de nobleza y de cierta inocencia a la fantasía que los creó; fantasía que, como sentido interno, pertenece a la razón, y por ende a lo divino; y lo divino nunca puede ser malévolo. Los demonios explícitos guardan en su apariencia las cualidades y atributos conferidos por la superstición y la mitología (popular o clásica), como son la invisibilidad, la longevidad o el don del vuelo. Sin embargo, mantienen un vínculo muy estrecho con la conducta humana, tanto por sus virtudes, como por sus vicios. A través de ellos, Shakespeare, efectúa una parodia y ridiculiza a la conducta humana, pero siempre respetando su condición de seres fantásticos.

Cuando los demonios explícitos se mezclan con seres humanos, el suceso se realiza bajo condiciones específicas donde la magia cumple con un papel muy importante, pues ella es el nexo de unión entre los diferentes planos de la creación. Sin embargo, en las obras de Shakespeare donde la magia acompaña a los demonios explícitos, esta se siempre aparece como un arte del todo magnífico, pues por ella se cometen disparates o se pierden estados; no obstante, gracias a ella, también se enmiendan los errores y se recuperan los reinos. En esta situación, la magia resulta hasta cierto punto ingenua y, al igual que los demonios explícitos, desprovista de aquel origen infernal atribuido por la religión.

Los demonios explícitos de Shakespeare, y es importante subrayarlo, nunca hacen uso o muestran una maldad u odio "sobrenaturales"; aun Caliban, con su aparente malevolencia, es susceptible al arrepentimiento.

Los demonios implícitos de Shakespeare, cuyo análisis es el objetivo central del presente estudio, se sumergen dentro del contexto ético y religioso del tiempo en que vivieron para mostrarle al hombre común que, dentro del orden y las jerarquías del microcosmos humano, siempre hay un demonio dispuesto a transgredir las leyes divinas de la razón; ya sea un rey o un esclavo, pero siempre será un hombre; porque la maldad no es producida por los demonios creados por la fantasía, sino por los vicios, los apetitos y las pasiones de los hombres. En consecuencia, el demonio está dentro del hombre mismo y el infierno puede ser el mundo que lo rodea; tal y como le respondió Mefistófeles al Doctor Fausto: "This is hell, nor am I out of it".

Los cuatro demonios implícitos de Shakespeare, de las obras analizadas en este estudio, pertenecen a la realidad trágica, en la cual ellos conducen al medio ambiente que los rodea, y también a sí mismos, a la destrucción. Sus experiencias son planes humanos como Macbeth o Iago; pero pueden poseer alteraciones físicas o condiciones raciales que los identifique como tales, a partir de las diversas conceptualizaciones de la época, estas son los casos específicos de Gloucester y de Aeron.

Por lo general se hacen aparecer a sí mismos en calidad de seres virtuosos y honestos; son verdaderos maestros de la intriga y la mentira, siendo por ello la palabra el arma que mejor esgrimen. El origen de su maldad y de su condición demoníaca transgresora es inhata, pero puede no haberse manifestado hasta que exista

un factor desencadenante que provoque su irrupción para producir el caos, como en Macbeth. Las causas que motivan su conducta maléfica están fundamentadas en la búsqueda del poder, en el placer que les aporta la venganza o los vicios; o por el simple hecho del regocijo que experimentan con el dolor y las penas de las gentes.

No existen obstáculos que no puedan librar estos demonios, y no hay crimen irrealizable que no cometan con tal de alcanzar sus objetivos. Sin embargo, cuando la fortuna parece sonreírles y ya han logrado sus fines, caen de la manera más estrepitosa, y generalmente traicionados por ellos mismos, pues haciendo alarde de prepotencia, han conjurado contra sí ante el cosmos; o bien, han depreciado las cualidades humanas de quienes les rodean; o simplemente, porque pierden los atributos que les distinguían.

Cuando se presentan elementos mágicos o sobrenaturales a su alrededor, las características demoniacas de su personalidad se acentúan, pues estos elementos cobran una dimensión verdaderamente infernal al sustentar su veracidad escénica en las tradiciones culturales, la mitología popular y preceptos religiosos, a cuyas creencias se sujetaba con verdadero temor el hombre isabelino. De aquí la importancia que estos demonios fueran calificados como tales, por los demás protagonistas de la trama.

Finalmente, los demonios implícitos cumplen también con la función indirecta de deidificar la imagen de los reyes y de justificar su dinastía; con lo cual se demuestra que la usurpación sólo conduce al caos.

Por otra parte, con los demonios implícitos, Shakespeare demuestra que la única defensa del ser humano frente a ellos es mediante el correcto uso de las virtudes, puesto que un mal entendimiento o comprensión de su significado y de su aplicación, conduciría irremediablemente al hombre a un enfrentamiento con estos; o bien, a mostrar una conducta digna de un demonio. Cualquiera de estas dos alternativas tienen un sólo camino y este conduce al caos.

Un anexo de estas conclusiones lo constituye el tono de lo grotesco, pues en diferentes momentos acompaña la presentación o el surgimiento de los demonios, tanto explícitos como implícitos, variando en intensidad dependiendo de la función que cumple dentro del contexto general de la obra. En esta forma, se funda con la magia o lo sobrenatural para mezclar distintos planos de la creación; o para reunir, en un mismo nivel de igualdad, polos opuestos o extremos jerárquicos. En otras ocasiones, lo grotesco aparece contraponiendo la apariencia a la esencia, con lo cual resalta las alteraciones de la identidad en los personajes. Finalmente, lo grotesco siempre escolta a los demonios, porque su aparición significa un intento de "proscribir y conjurar lo demoníaco del mundo", al marcarlos y señalarlos como tales.

Estas últimas conclusiones se podrían resumir en unas cuantas palabras de otro escritor inglés:

"Soy un hombre.

Por consecuencia,

todos los diablos residen en mi corazón".

G. K. Chesterton.

BIBLIOGRAFIA

- AGRIPA, Enrique C., La filosofía oculta, Buenos Aires, Kier, 1982.
- ALCANTARA SILVA, Adolfo, La concepción de lo grotesco en la puesta en escena de la obra de William Shakespeare, Tito Andrónico, (Tesis para la obtención del grado de Licenciatura), México, UNAM, 1978.
- ARISTOTELES, El arte poética, Madrid, Espasa-Calpe, 1970. (Austral, 803).
- BARBER, C.L., Shakespeare's Festive Comedy, Princenton, Princenton University Press, 1959.
- BARNET, Sylvan, "Introducción" a Titus Andronicus de W. Shakespeare, New York, Signet Classics, 1964.
- BLAVATSKY, H.P., Antropogénesis, Vol. 3 de La doctrina secreta, Buenos Aires, Kier, 1980.
- BODKIN, Maud, Archetypal Patterns in Poetry, London, Oxford University Press, 1971.
- BRADLEY, A.C., "Iago" en Shakespeare's Tragedies, an Anthology of Modern Criticism, ed. por Laurence Lerner, Harmondsworth, Penguin, 1971.
- BURTON, Robert, Anatomía de la melancolía, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1974. (Austral, 669)
- CAMLEY, A.C., Everyman and Medieval Plays, London, J.M. Dent & Sons, 1958.
- CLIMEN, Wolfgang, The Development of Shakespeare's Imagery, London, Methuen, 1977.
- COHY, Norman, Los demonios familiares de Europa, Madrid, Alianza Universidad, 1980.

- D'AMICO, Silvio, Historia del teatro dramático, Vol. 1, México, UTEHA, 1961.
- D'AMICO, Silvio, Historia del teatro dramático, Vol. 2, México, UTEHA, 1961.
- DICCIONARIO DE MITOLOGIA GRECORROMANA, Sao Paulo, Abril, 1974.
- DUMAS, F.R., Historia de la magia, Barcelona, Plaza & Janes, 1973.
- DUVIGNAUD, Jean, Sociología del teatro, México, F.C.E., 1975.
- FIEDLER, Leslie A., The Stranger in Shakespeare, London, Paladin, 1974.
- FOND, Brian y Alan Lee, Fairies, New York, Peacock Press/ Bantam Books, 1978.
- GONZALEZ-SARAVIA, Amalia, Las imágenes en la dramaturgia de Christopher Marlowe (Tesis para la obtención del grado de Maestría), México, UNAM, 1980.
- GRAY, Martin, A Dictionary of Literary Terms, Beirut, Longman/ York Press, 1984.
- GUNBY, D.C., "Introduction" a Three Plays de John Webster, Harmondsworth, Penguin, 1972.
- HUGO, Victor, "Prólogo" a Cromwell, México, Editores Mexicanos Unidos, 1977.
- JOHNSON, Samuel, "Comentarios" en Macbeth de W. Shakespeare, ed. por Sylvan Barnet, New York, Signet Classics, 1963.
- JUNG, Carl G., El hombre y sus símbolos, Madrid, Aguilar, 1974.
- KAYSER, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1972.

- KERMODE, Frank y John Hollander, The Oxford Anthology of English Literature, Vol. 1, New York, Oxford University Press, 1969.
- KNIGHT, Wilson, Shakespeare y sus tragedias, México, F.C.E., 1979.
- KONING, Frederik, Satán y sus demonios, Barcelona, Plaza & Janes, 1979.
- LEWIS, C.S., La imagen del mundo, Barcelona, Antoni Boix, 1980.
- MACGOWAN, Kennet y William Melnitz, La escena viviente, Historia del teatro universal, Buenos Aires, EUDERA, 1966.
- MAQUIAVELO, N., El Príncipe, México, La Prensa, 1971.
- MARLOWE, Christopher, Doctor Faustus, en The Oxford Anthology of English Literature, Vol. 1, ed. por Frank Kermode y John Hollander, New York, Oxford University Press, 1969.
- MICHELET, Jules, Historia del estianismo y la brujería, Buenos Aires, Bédalo, 1973.
- PALOU, Jean, La brujería, Barcelona, Oikos-Tau, 1973.
- PARACELSO, Filosophia esulta, México, Selat, 1983.
- PRICE, H.T., "Authorship of Titus Andronicus" en Titus Andronicus de W. Shakespeare, London, Paledin, 1974.
- RISCO, Vicente, Historia del Diablo, Barcelona, Aymá, 1956.
- SAN AGUSTIN, La Ciudad de Dios, México, Porrúa, 1979. (Sepan Cuentos, 56)
- SHAKESPEARE, William, A Midsummer Night's Dream, en The Complete Works of W. Shakespeare, ed. por W.G. Clark, New York, Grosset & Dunlap, 1864.
- SHAKESPEARE, William, Macbeth, ed. por Sylvan Barnet, New York, Signet Classics, 1963.

- SHAKESPEARE, William, Obras completas, Introducción, traducción y notas de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguiler, 1951.
- SHAKESPEARE, William, Othello, ed. por Kenneth Muir, Harmondsworth, Penguin, 1981.
- SHAKESPEARE, William, The Tempest, ed. por Frank Kermode, London, Methuen, 1977.
- SHAKESPEARE, William, The Tragedy of King Richard III, en The Complete Works of W. Shakespeare, ed. por W.C. Clark, New York, Grosset & Dunlap, 1864.
- SHAKESPEARE, William, Third Part of King Henry VI, en The Complete Works of W. Shakespeare, ed. por W.C. Clark, New York, Grosset & Dunlap, 1864.
- SHAKESPEARE, William, Titus Andronicus, ed. por Sylvan Barnet, New York, Signet Classics, 1964.
- SHAKESPEARE, William, Troilus and Cressida, en The Complete works of W. Shakespeare, ed. por W.C. Clark, New York, Grosset & Dunlap, 1864.
- SIMON AND SCHUSTER'S INTERNATIONAL DICTIONARY, ed. por Tana de Gómez, New York, Simon & Schuster, 1973.
- STOLL, Elmer Edgard, "Source and Motive in Macbeth and Othello", en Macbeth de W. Shakespeare, ed. por Sylvan Barnet, New York, Signet Classics, 1963.
- TILLYARD, E.M.W., Shakespeare's History Plays, Harmondsworth, Penguin, 1964.
- TILLYARD, E.M.W., The Elizabethan World Picture, Harmondsworth, Penguin, 1972.

- VILLAVEHDE, Fernando, "Introducción" a El Diablo Blanco, de John Webster, Madrid, Editores Nacional, 1979.
- WEBSTER, John, The White Devil, en Three Plays of J. Webster, ed. por D.C. Gunby, Harmondsworth, Penguin, 1972.
- WEBSTER, Noah, American Dictionary of the English Language, Philadelphia, J.B. Lippincott & Co., 1871.
- WILSON, John Dover, Life in Shakespeare's England, Harmondsworth, Penguin, 1954.
- YATES, Frances A., La filosofía oculta en la época isabelina, México, F.C.E., 1982.