

Sensibilidad senequista en la estructura de desorden de *Titus Andronicus*

MARTA CEREZO MORENO

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen: En 1927, T. S. Eliot destaca la presencia de Séneca en el drama isabelino con la intención de descubrir los mecanismos teatrales de lo que él llama «la penetración de la sensibilidad senequista» en la producción de Shakespeare. El presente artículo retoma las palabras de Eliot y pretende descubrir las estrategias dramáticas a través de las cuales dicha sensibilidad senequista refuerza la propia estructura de *Titus Andronicus*; una estructura que está dominada por la hegemonía del desorden.

Palabras clave: *Sensibilidad senequista; estructura de desorden; fragmentación.*

Summary: In 1927, T. S. Eliot points out Seneca's presence on the Elizabethan stage so as to find out the theatrical mechanisms of what he calls «the penetration of Senecan sensibility» in Shakespeare's works. This essay takes Eliot's words as a starting point in order to disclose the dramatic strategies by which the so-called Senecan sensibility strengthens the structure of disorder that pervades *Titus Andronicus*.

Key words: *Senecan sensibility; structure of disorder; fragmentation.*

1. INTRODUCCIÓN

En 1922 F. L. Lucas, en *Seneca and the Elizabethan Tragedy*, definía el drama isabelino como un gran océano en continuo movimiento en el que desembocan numerosos afluentes, entre los cuales se encuentra la tragedia de Séneca (110). Al igual que en muchas otras obras de finales del siglo XVI en Inglaterra, la corriente senequista confluye también, y muy especialmente, en una de las obras iniciales de William Shakespeare titulada *Titus Andronicus*

(1594)¹. Apropiándonos de las palabras de Aarón en la obra, en este texto el Bardo transmite al lector, y principalmente al público, un impactante y reiterativo uso de

(...) *murders, rapes and massacres*
Acts of black night, abominable deeds,
Complots of mischief, treasons, villainies. (V, i, 63-65)²

En un texto en el que tienen lugar un sacrificio humano, una violación, diez asesinatos, en el que seis personajes sufren mutilaciones y en el que dos son despedazados para, más tarde, ser devorados por su propia madre, la centralidad de los temas que Aarón enumera es el principal indicador de que, irremediablemente, la representación de *Titus Andronicus* esconde a Séneca entre bastidores.

La historia crítica de *Titus Andronicus* nos revela que no siempre se ha considerado la producción de Séneca como elemento básico a la hora de analizar el impacto de las fuentes del texto sobre su estructura, simbología y caracterización. Por ejemplo, E. M. Waith afirma que el grado de influencia senecquista en la obra de Shakespeare es debatible y que, por muy importante que fuera tal impacto, Ovidio ejerció una influencia mucho más directa sobre el dramaturgo durante la composición de *Titus Andronicus* (1988: 42). La afirmación de Waith resume la postura de un grupo de estudiosos de la obra como H. Baker (1939), J. C. Maxwell (1953), A. Hughes (1994) o J. Bate (1995, 1998). Estos críticos defienden la preeminencia que Ovidio adquiere sobre Séneca a la hora de estudiar las fuentes literarias de *Titus Andronicus* y os-

¹ *Titus Andronicus* no es una de las obras más conocidas de William Shakespeare por lo que a continuación ofrecemos un resumen del argumento principal. La obra comienza con el regreso del general romano Tito a Roma tras la guerra contra los godos. Tamora, reina de los godos, junto a su sirviente y amante Aarón y sus hijos Alarbo, Quirón y Demetrio son tomados prisioneros. Cuando Alarbo es sacrificado para apaciguar las almas de los hijos de Tito muertos en batalla, Tamora jura vengarse de los Andrónico. Además de ofrecerle la corona imperial a Saturnino, hijo mayor del último emperador, Tito también le da la mano de su hija Lavinia para así convertirla en emperatriz. Sin embargo, Lavinia es raptada por Basiano, hermano de Saturnino, con quien ya estaba comprometida. Saturnino, enamorado de Tamora, la elige entonces como su emperatriz. Tamora y Aarón, ahora en situación de poder, planearán la venganza contra los Andrónico. Quirón y Demetrio asesinan a Basiano, lo lanzan a una fosa en el bosque y violan a Lavinia para más tarde cortarle la lengua y las manos. Aarón acusa a Marcio y a Quinto, hijos de Tito, del asesinato de Basiano, por lo que son encarcelados. Aarón promete a Tito que serán liberados si su hermano Marco o su hijo Lucio se cortan la mano y se la entregan al emperador. Tito decide cortarse la suya propia y lo que recibe a cambio son las cabezas de sus hijos. Tito determina entonces vengarse de Saturnino y Tamora. Con la ayuda de Lavinia, quien consigue desenmascarar a sus violadores, Tito asesina a los hijos de Tamora y con sus cuerpos cocina un pastel que Saturnino y Tamora más tarde comerán. En la escena final, Lavinia y Tamora son asesinadas por Tito, quien a su vez muere a manos de Saturnino. Lucio mata finalmente a Saturnino y es nombrado emperador. Aarón es enterrado hasta el pecho y condenado a morir de hambre.

² *Muerte, violación y masacre, / Actos de noche negra y abominables hechos, / Tramas del mal, traiciones, cosas crueles* (Trad. INGBERG 2004: 184). Las citas en inglés de *Titus Andronicus* proceden de la edición de la obra de J. BATE (1995).

curecen en numerosos casos la repercusión que la obra del autor cordobés ha tenido sobre este texto shakespeariano³. Sin embargo, ya desde 1893, J. W. Cunliffe en *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy* afirma que el tema y el estilo de la tragedia son meticulosamente senequistas (69). Críticos como H. B. Charlton (1921), F. L. Lucas (1922), T. S. Eliot (1927), M. C. Bradbrook (1935), E. M. W. Tylliard (1944), G. Lloyd Evans (1965), R. A. Brower (1971) o R. S. Miola (1992) han considerado el papel de *Titus Andronicus* no sólo como «un ejercicio senequista» (Bradbrook 1990: 91), sino que coinciden en señalar que, de todas las obras de Shakespeare, *Titus Andronicus* es la más fácilmente comparable a la obra de Séneca⁴. Críticos como J. A. Symonds (1884) o Cunliffe (1893) identificaron a Séneca como la principal fuente en la que se recrearon los dramaturgos de la época para dar forma al teatro isabelino inglés⁵. Para demostrar esta hegemonía senequista, los métodos de análisis fueron principalmente la búsqueda de paralelismos verbales entre los textos ingleses y los de Séneca. En 1927, Eliot continúa destacando la presencia del autor clásico en el drama isabelino; sin embargo, se aleja de la práctica de establecer meros paralelismos verbales a cambio de descubrir los mecanismos de lo que él llama «la penetración de la sensibilidad senequista» (17) en la producción de Shakespeare a través del estudio de sus obras en su totalidad, no sólo de pasajes o alusiones clásicas determinadas. El presente artículo retoma las palabras de T. S. Eliot y, lejos de querer destacar uno a uno todos los posibles rastros textuales de las obras senequistas en *Titus Andronicus*⁶, pretende descubrir los mecanismos dramáticos a través de los cuales dicha sensibilidad senequista refuerza la propia estructura dramática de la obra; una estructura que, como veremos a continuación, está dominada por la hegemonía del desorden.

³ Vid. BAKER (1939: 121), MAXWELL (1987: xxxii), WAITH (1994: 37), HUGHES (1994: 10), BATE (1995: 90-91).

⁴ Vid. CUNLIFFE (1893: 69), CHARLTON (1946: cxliv), LUCAS (1922: 117-118), BRADBROOK (1990: 91), EVANS (1965: 137-38).

⁵ Esta postura fue apoyada por LUCAS (1922: 123) y CHARLTON (1946: xxvii). Opuesta a esta visión de la influencia de Séneca sobre la escena isabelina encontramos a otros autores que anteponen la influencia de la tradición inglesa de la Edad Media en detrimento de las influencias clásicas, como FARNHAM (1936), BAKER (1939) o HUNTER (1967, 1974). EMRYS JONES (1977) inaugura una tercera corriente que continúan críticos como BELSEY (1973), MOTTO Y CLARK (1973) o MIOLA (1992). Éstos analizan la influencia de Séneca siempre en continua relación con la tradición teatral medieval inglesa que influye tan claramente en el desarrollo de la tragedia renacentista en Inglaterra. Se centran en destacar en los dramas ingleses un Séneca que, tras ser modificado y adaptado por los propios dramaturgos y traductores isabelinos, contribuye a crear una producción teatral cuyas características constituyen una fusión de elementos clásicos y tradicionales. Mi visión de la construcción teatral isabelina comparte la de este tercer grupo aunque el presente artículo se dedique a destacar únicamente el aspecto senequista, y no ver-náculo, de *Titus Andronicus*.

⁶ Para todo aquel interesado en descubrir con exactitud los ecos senequistas en *Titus Andronicus* recomendamos el estudio exacto y detallado de Antonio María Martín Rodríguez titulado *Fuentes Clásicas en Titus Andronicus de Shakespeare* (2003: 189-228).

Las decisiones políticas de Tito⁷ en las primeras escenas de la obra invierten el orden esperado en Roma tras su llegada y originan el comienzo de un conflicto estatal y familiar que domina la estructura general del texto. La plasmación de tal desorden, frente a los esfuerzos de recuperar la armonía tanto familiar como política, a través principalmente de la venganza, constituye el esqueleto dramático sobre el que se sustenta *Titus Andronicus*. Los artificios dramáticos senequistas que aparecen en la obra potencian en gran medida esa sensación de caos, desintegración y derrumbe que Shakespeare plantea en el texto. Sin dejar a un lado la innegable importancia del tema de la venganza como principal elemento senequista en *Titus Andronicus*, nuestro análisis se centrará además en la relevancia que adquieren determinados aspectos del texto en función de su conexión con la obra de Séneca y de su directa relación con la estructura de desorden que Shakespeare nos presenta. Esos otros aspectos que destacaremos serán: la fragmentación y descomposición corporal, el desequilibrio del orden político y natural, la representación femenina y las imágenes del bosque y la fosa.

2. APROPIACIÓN TEXTUAL Y DESORDEN DRAMÁTICO

Prestemos atención a la presencia en *Titus Andronicus* de dos citas en latín extraídas de *Phaedra: Per Stygia, per manes vehor* (I, i, 635) y *Magni dominator poli, / Tam lentus audis accelera, tam lentus vides?* (IV, i, 81-82). El estudio del origen y modificaciones que sufren estas citas con respecto a las citas originales de *Phaedra: Per Stygia, per amnes igneos amens sequar* (1180) y *Magne regnator deum, / Tam lentus audis accelera, tam lentus vides?* (671-2), ha demostrado, en primer lugar, que Shakespeare, además de dominar las traducciones de las obras de Séneca, también tuvo acceso directo a los originales⁸ y, en segundo lugar, ha destacado la maestría del dramaturgo inglés a la hora de reescribir sus fuentes⁹. Para ampliar este último aspecto analicemos la cita lati-

⁷ Nos referimos a la resistencia de Tito a la opinión popular y su consecuente renuncia al trono, la elección de Saturnino como emperador frente a su hermano Basiano, el sacrificio de Alarbo junto al desprecio a las súplicas de Tamora y el asesinato de su hijo Mucio, seguido de su posterior negativa a enterrarlo junto a sus hermanos.

⁸ La crítica sobre la influencia de Séneca en Shakespeare ha debatido sobre el acceso del dramaturgo a las obras originales en latín. Vid. CUNLIFFE (1893: 66-67), LUCAS (1922: 123), ELIOT (1927: 6) y EVANS (1965: 123-24). T. W. Baldwin, en su amplio estudio sobre la formación clásica de Shakespeare titulado *William Shakespere's Small Latin & Lesse Greek* (1944), defiende que Shakespeare sólo tuvo conocimiento de ellas a través de traducciones, de otras obras o bien de antologías que recogían frases de autores clásicos, y apunta que no tenemos pruebas de que Shakespeare leyera las obras de Séneca en latín (560). Frente a esta postura Miola demuestra que, precisamente, estas dos alusiones que encontramos en *Titus* no aparecen en ninguna de estas colecciones. Por lo tanto, podríamos considerarlas como pruebas de que Shakespeare también conocía la obra de Séneca de primera mano (1992: 13).

⁹ Vid. J. A. K. THOMSON (1952: 52) y MIOLA (1992: 14). Martín Rodríguez presenta un elaborado análisis de la posible génesis de estas citas y de algunas de las connotaciones dramáticas que adquieren sus modificaciones en la obra (2003: 212-16).

na del cuarto acto en *Titus Andronicus*. Ante los asesinatos, mutilaciones y violación sufridos por toda su familia, Tito invoca la justicia divina: *Magni dominator poli, / Tam lentus audis acelera, tam lentus vides?* (IV, i, 81-82). La cita es un claro eco de la invocación a los dioses de Hipólito tras enterarse de que su madrastra Fedra se ha enamorado de él: *Magne regnator deum, / Tam lentus audis acelera, tam lentus vides?* (671-2). La aparición de esta cita en *Titus Andronicus* sitúa la obra en el marco de una tradición teatral inglesa que presenta una clara evolución y transformación de los pasajes conocidos como «dramatic laments» («lamentos dramáticos») (Clemen 1961).

En el caso de Séneca, en estas recitaciones predominan principalmente los sentimientos de odio, terror, desesperación, deseo de perecer o culpabilidad; sentimientos que, llevados hasta su máxima expresión, conforman un torbellino de pasiones violentas expresadas a través de la retórica más exagerada (Clemen 1961: 224). La cita que Shakespeare toma de *Phaedra* (IV, i, 81-82) combina dos de los elementos retóricos que aparecían insertos en este tipo de declamaciones. En primer lugar, nos presenta la tradicional invocación a los dioses o a la Fortuna como reacción a una situación extrema de infortunio experimentada por el protagonista¹⁰. En segundo lugar, observamos también en esta cita una acumulación de preguntas retóricas que se sucedían de igual modo en estos pasajes. Séneca las utiliza de forma profusa y repetitiva en los «dramatic laments» y, a través de recursos retóricos como la aliteración o la paronomasia, provoca que estas preguntas se ajusten a un patrón simétrico y rígido (229).

Sin embargo, a diferencia de Séneca, en *Titus Andronicus* la cita de *Phaedra* y, a la vez, sus mecanismos retóricos, no constituyen un recurso acumulativo más inserto en un soliloquio o en un pasaje dramático extenso, sino que resaltan el dolor de Tito, la dimensión de la tragedia y el caos personal, familiar y, por extensión, político que está sufriendo. Esta focalización dramática se diluye en numerosas obras de la época en las que este tipo de citas permanece integrado en un pasaje cuya saturación de fórmulas convencionales, propias del «dramatic lament», consigue que el mensaje central que el personaje pretende transmitir pase a un segundo plano¹¹. Por lo tanto, la apropiación que Shakespeare hace del texto senequista destaca, en primer lugar, que la manipulación de las fuentes clásicas ayuda al dramaturgo a simultanear la integración de la tradición en su obra junto a su reescritura, transformación y enriquecimiento, y, en segundo lugar, hace que el eco senequista refuerce como elemento central de *Titus Andronicus* el armazón dramático de caos y perturbación sobre el que la obra se sustenta.

¹⁰ Miola nos recuerda que esta fórmula la encontramos en numerosas obras inglesas de mediados y finales del siglo XVI como *Gorboduc*, *Gismond of Salerne* o *Tancred and Gismund* (1992: 15).

¹¹ Obsérvese, por ejemplo, la consecución de preguntas retóricas en *Gorboduc* IV, ii, 166-70.

3. LA RETÓRICA SENEQUISTA DE LA VENGANZA

Tras la violación y mutilación de Lavinia, el destierro de su hijo Lucio, la amputación de su propia mano y la decapitación y asesinato de sus hijos Marcio y Quinto, lo único que le queda a Tito es preguntarse cuál es la mejor forma de venganza (III, i, 271-74). La venganza constituye un elemento central en la construcción de *Titus Andronicus* y se presenta como la motivación principal en la actuación de los personajes centrales en la obra; incluso la relación que se establece entre ellos gira en torno al deseo de venganza que comparten¹². El tratamiento de la venganza en esta obra responde a una tradición literaria bastante central de la época. Estos orígenes literarios adquieren una triple vertiente: la senequista, la italiana¹³ y la vernácula¹⁴. *Titus* y numerosos textos de finales del siglo XVI y principios del XVII en Inglaterra son producto de una tradición teatral que, atraída por el tema de la venganza, encuentra en los textos clásicos y en la temática italiana una gran fuente de inspiración para convertir a este tipo de obra en una de las más populares del momento¹⁵. La venganza y todos los elementos dramáticos que la acompañaban y potenciaban participaron en convertir a *Titus Andronicus* en una de las obras más atrayentes para el público inglés¹⁶, que valoraba los espectáculos sangrientos como una de las piezas centrales sobre el escenario¹⁷.

Frente a la ausencia de justicia en la tierra, Tito reclama la ayuda de Plutón, dios de los infiernos (IV, iii, 12-17) y, en su desesperación, pretende perseguir

¹² Vid. *Titus Andronicus* I, i, 455-60; I, i, 621; II, ii, 189; II, ii, 38-39; III, i, 300-301; IV, i, 93-94; V, i, 13-16.

¹³ Cabe destacar la gran importancia que en el desarrollo de este tema en las obras tiene la influencia de las «novelle» italianas y, sobre todo, de uno de sus autores más destacados, Bandello. Conocidas a través de recopilaciones como la de Belleforest, *Les Histories Tragiques* (1559-70), o la de William Painter, *Palace of Pleasure* (1567-68), el espectador isabelino toma contacto con una serie de historias en las que los celos, el asesinato, la brutalidad y la venganza son los ingredientes principales.

¹⁴ *The Spanish Tragedy* (1592) se ha considerado tradicionalmente como la obra con la que se inaugura un nuevo tipo de obra clasificada como «revenge play» o «tragedia de venganza». Sin embargo, debemos tener en cuenta que Kyd está elaborando una tradición que ya comienza a despuntar en obras morales tardías como *Comedy concernyng three lawes* (1535), de Jonh Bale, o la obra anónima *Respublica* (1553), en las que aparecen personajes como Vindicta Dei o Nemesis, cuyo principal objetivo es castigar la actitud del «Vice» (BROUDE 1973: 497-501).

¹⁵ Además de *Titus Andronicus*, las obras más características de este género fueron principalmente *Ur-Hamlet* (1587) posiblemente escrita por Kyd, *Antonio's Revenge* (1599) y *The Malcontent* (1604) de Marston, *Hamlet* (1600-01) de Shakespeare, *Hoffman* (1602) de Chettle, *The Revenger's Tragedy* (1606-07) y *The Atheist's Tragedy* de Tourneur (1607-11), *Revenge of Bussy D'Ambois* (1610) de Chapman y *Valentinian* (1610-14) de Fletcher.

¹⁶ La primera representación de *Titus Andronicus* de la que poseemos alguna confirmación escrita se encuentra en el diario del productor teatral Philip Henslowe, en el que aparecen registradas cinco representaciones de la obra en 1594 (METZ 1981). La popularidad de la obra en estos años está justificada por la recaudación de las representaciones. Tal y como apunta Henslowe en su diario, la recaudación de la primera representación del 23 de enero fue de 68 chelines. La recaudación de las representaciones posteriores convertiría a la obra en la más rentable de toda la temporada (HUGHES 1994: 13).

¹⁷ Vid. CEREZO MORENO (2003).

a la diosa de la justicia, Astrea, hasta el inframundo: *I'll dive into the burning lake below / And pull her out of Acheron by the heels* (IV, iii, 44-45)¹⁸. Este tipo de alusiones clásicas a las regiones y lagos del infierno se completa en *Titus Andronicus* con las siguientes palabras de Tamora que, disfrazada de «Revenge» («Venganza»), se dirige a Tito diciendo:

*I am Revenge, sent from th' infernal kingdom
To ease the gnawing vulture of thy mind
By working wreakful vengeance on thy foes.* (V, ii, 30-32)¹⁹

Shakespeare nos presenta una temática claramente senequista: el protagonista que busca la venganza recibe el auxilio de una serie de fuerzas malignas que, procedentes del infierno, tienen como función ayudarlo a llevar a cabo sus planes. En *Thyestes*, observamos cómo Atreo invoca a las Furias, a la Erinis de la discordia y a Megera, diosas que representaban las fuerzas del mal, para así vengarse de su hermano Tiestes (II, 250-52). Tamora aparece como una de esas fuerzas femeninas que acuden para ayudar a Tito. Shakespeare convierte esta fuente literaria en un elemento irónico en su obra. Las Furias senequistas aparecen en *Titus Andronicus* con una función opuesta a la tradicional. Es decir, Tamora pretende destruir a Tito, no ayudarlo. Por otro lado, el hecho de que Tito sea consciente desde un primer momento de la farsa que la puesta en escena de Tamora y sus hijos supone hace que este tipo de alusión senequista adopte una forma nueva sobre el escenario isabelino. Shakespeare transforma los elementos centrales del aparato de venganza senequista.

El dramaturgo inglés reescribe a Séneca y también lo presenta ante el espectador a través del uso de la propia retórica senequista de la venganza. Por ejemplo, observemos detenidamente las palabras de Tamora anteriormente mencionadas. La emperatriz pretende ayudar a Tito *to ease the gnawing vulture of thy mind* (V, ii, 31)²⁰. La metáfora del buitre carroñero constituye en la época una clara alusión al dolor físico experimentado por Prometeo y Titio²¹. Un dolor físico que es continuamente reiterado en fragmentos de obras senequistas como el que encontramos al comienzo de *Thyestes* cuando el fantasma de Tántalo es sacado del infierno por una Furia para enfrentar a sus nietos

¹⁸ «Voy a arrojarme al lago bullente de allá abajo / Para del Aqueronte sacarla por los pies» (Trad. INGBERG 2004: 167).

¹⁹ «Yo soy Venganza, enviada desde el reino infernal / A aliviarte del buitre que te roe la mente / Obrando cruel revancha sobre tus adversarios» (Trad. INGBERG 2004: 193).

²⁰ «A aliviarte del buitre que te roe la mente» (Trad. INGBERG 2004: 193).

²¹ Recordemos que Prometeo fue castigado a permanecer atado a una roca en las montañas del Cáucaso donde un águila le devoraba el hígado. Titio recibe un castigo parecido, en el que dos serpientes y un águila se alimentan también de ese mismo órgano, que continuamente se regenera para servir de alimento eterno a los animales. La alusión de Tamora a estos castigos aparece como irónica en el texto si tenemos en cuenta que será precisamente su cuerpo el que será finalmente devorado por las fieras.

Atreo y Tiestes (I, 1-23)²². La primera intervención de Tántalo presenta una serie de alusiones al Aqueronte, a Cerbero como guardián de las profundidades infernales, a su propio castigo y al de Sísifo, Ixión²³ y Titio. El dolor corporal, la tortura, la mutilación²⁴, las imágenes de animales carroñeros y la presencia del acto de devorar las entrañas del cuerpo humano son elementos centrales en este fragmento y en el universo teatral que Séneca nos presenta en general.

Aunque tales temas son claramente senequistas e impregnan la totalidad del texto shakespeariano en cuestión, sin embargo es interesante observar que los términos «gnawing vulture», utilizados por Tamora, pueden haber sido inspirados por la lectura por parte de Shakespeare, no del texto latino original, sino de la traducción de *Thyestes* que Jasper Heywood realiza en 1560 y que Thomas Newton recogerá más tarde en su colección de las obras de Séneca en 1581 bajo el título *Seneca. His Tenne Tragedies Translated into English*²⁵. En la mencionada primera intervención del fantasma de Tántalo, los pájaros que devoran el hígado de Titio son traducidos como *gnawing gripes and fylthy foules* (I), es decir, buitres que roen y pájaros mugrientos. El original en latín sólo hace alusión a las aves negruzcas o «atras aues» (I, 10). La imagen del buitre carroñero («gnawing gripe») se incorpora a la traducción inglesa de Heywood y más tarde se introduce en textos dramáticos isabelinos como es el caso de *Titus Andronicus* («gnawing vulture»), aunque sea con sinónima y no idéntica terminología.

En esta traducción además se añade al texto senequista un pasaje totalmente nuevo al final de la obra. El traductor reitera en este fragmento los deseos de venganza de Tiestes, invoca la ayuda de los dioses, se dirige a Cerbero, alude a los lagos del infierno, menciona de nuevo las torturas a las que están expuestos los cuerpos de Titio e Ixión, y, una vez más, incide en el campo metafórico que hace referencia a la acción de tragar, devorar, destruir, consumir y desintegrar el cuerpo humano tan importante en Séneca y también en *Titus Andronicus*. Heywood parece querer cerrar su traducción añadiendo un fragmento que funciona como un claro eco de la intervención inicial de Tántalo en la obra. En este pasaje final de Heywood Tiestes exhorta a las aves que devoran los órganos de Titio para que destruyan su propio cuerpo, en el que alberga los cadáveres de

²² Martín Rodríguez considera que la aparición de Tamora «ataviada como una Furia infernal, podría ser también un eco del comienzo de la tragedia senecana, en que aparece una Furia incitando al espíritu de Tántalo a entrar en la casa de sus nietos» (2003: 194).

²³ Tántalo es condenado a tener siempre sed y hambre. Sísifo es condenado a subir una piedra eternamente por una colina. Ixión es castigado a permanecer atado a una rueda ardiendo. En *Titus*, Aarón será castigado a morir de hambre, lo que puede suponer también una alusión al castigo de Tántalo.

²⁴ Recordemos que Tántalo es castigado por haber despedazado a su hijo Pélope y más tarde haberlo ofrecido como parte de un banquete a los dioses.

²⁵ En esta colección encontramos las siguientes traducciones: Jasper Heywood traduce *Troades* (1559), *Thyestes* (1560) y *Hercules Furens* (1561); *Oedipus* (1560) es traducida por Alex Neville; a T. Nuce se le atribuye *Octavia* (1566-67); John Studley traduce *Medea* (1566), *Agamemnon* (1566), *Hippolytus* (1566-67) y *Hercules Oetaeus* (1566-67 ó 1570) y Thomas Newton completa el ciclo de traducciones con *Thebais* (1581).

sus hijos una vez que se los ha comido tras la venganza de su hermano Atreo. De nuevo, estas aves son descritas como «filthy fowles and gnawing gripes» (IV, V).

Las traducciones inglesas acercaron a Séneca aún más a los escenarios en Inglaterra y participaron de forma activa en la transmisión de una serie de imágenes que ensalzaban la descomposición física del cuerpo humano. Este tipo de alusiones plagaron el escenario inglés de estos años y, sobre todo, impregnaron de una sensibilidad claramente senequista, tal y como Eliot hubiera señalado, el tratamiento dramático de la venganza. A través de los términos utilizados por Tamora (*to ease the gnawing vulture of thy mind*), Shakespeare conecta el desorden mental de Tito con el desorden y el dolor físico. La emperatriz promete a Tito luchar contra el poder desintegrador del dolor que lo está destruyendo, que lo está atormentando. En *Titus Andronicus* se establece por tanto una clara relación senequista entre los deseos de venganza, la invocación a las fuerzas del mal, las continuas alusiones clásicas y una retórica en la que la mitología constituye una parte central. A todo ello, se une una violencia verbal, una brutalidad que deja ver uno de los campos metafóricos centrales en *Titus Andronicus*, es decir, la destrucción del cuerpo humano y su correspondiente desorden mental y emocional. De una manera muy sutil, Shakespeare introduce a Séneca en el texto. Sin citar las historias de sufrimiento y descomposición corporal de Prometeo o Titio, a las que está haciendo referencia a través de las palabras de Tamora, y principalmente a través de los términos «gnawing vulture», Shakespeare utiliza una retórica senequista que le sirve para construir un texto dominado por el lenguaje de la aniquilación física, política y mental.

4. FRAGMENTACIÓN Y DESORDEN CORPORAL, POLÍTICO Y NATURAL

La mutilación, la violencia ejercida al cuerpo humano, la división de éste en múltiples fragmentos o su propia desintegración constituyen por tanto uno de los aspectos característicos de la obra de Séneca. En *Thyestes*, por ejemplo, Atreo desmembra los cuerpos de sus sobrinos en señal de venganza (IV, 760-64). Si *Titus Andronicus* se considera como una de las obras más senequistas de la época es debido, en gran parte, a que la segmentación del cuerpo humano se erige como eje central de la obra. Además de la literalidad de las mutilaciones sufridas por los Andrónico, el enorme protagonismo de términos como «cut off» («amputar»), «hew» («talar»), «loop» («cortar») o «limbs» («extremidades»), utilizados en escenas en las que las mutilaciones son centrales, nos hace visualizar aún más la fragmentación de unos cuerpos cuyos miembros mutilados aparecen imbuidos de una fuerte carga metafórica y dramática²⁶. Este protagonismo

²⁶ Tricomi afirma que el lenguaje de la obra se esfuerza por mantener las imágenes atroces de mutilación siempre vivas ante nuestra imaginación incluso en aquellos momentos en los que dicho espectáculo como tal no aparece en escena (1974: 12). En relación a este mismo tema, Kendall incluso llega a

teatral de los miembros corporales aparece ya en *Hercules Oetaeus*: Hércules considera que fueron sólo sus acciones, y no los dioses, quienes le ayudaron en sus batallas y lo explica a través de una alusión a su propia mano como única garantía de sus propósitos: *semper haec nobis manus / uotum spondit; nulla propter me sacro / micuere caelo fulmina* (IV, 1297-99). En *Titus Andronicus* se describe la autoridad militar del general como *that noble hand of thine / That hath thrown down so many enemies* (III, i, 163-4)²⁷. La separación, aunque sólo sea lingüística, de la mano con respecto al resto del cuerpo incrementa la sensación de fragmentación corporal que los textos intentan proyectar. Particularmente en *Titus Andronicus* hay numerosos ejemplos que hacen referencia a la mano, unas veces de un modo literal y, otras veces de forma metafórica²⁸. Estas referencias, junto al espectáculo que supone observar a Tito sin una mano, a Lavinia sin las dos y además sosteniendo la de su padre en la boca, hacen que el espectador centre su atención, aún más, en la crueldad de las amputaciones en la obra.

Tales disecciones físicas son un reflejo material de las escisiones de orden político y también natural que aparecen en *Titus Andronicus*. En primer lugar, Roma y su sistema político se presentan como un «*body politic*» («cuerpo político») cuyos miembros han sido, en términos senequistas, despedazados y esparcidos indiscriminadamente. Roma es descrita desde el principio como «*headless*» (I, i, 189), es decir, sin una cabeza gobernante, sin un orden político. La resolución en *Titus Andronicus* de unir los miembros de Roma considerada como cuerpo político y así

(...) knit again
 This scattered corn into one mutual sheaf,
 These broken limbs again into one body. (V, iii, 69-71)²⁹

nos recuerda la mutilación de Hipólito y la labor que el coro le encomienda a su padre Teseo de reconstruir el cuerpo de su hijo: *Disiecta, genitor, membra laceri corporis / in ordinem dispone et errantes loco restitue partes* (V, 1256-58)³⁰. En segundo lugar, el desorden político, físico y mental afecta negativamente al equilibrio del orden natural. En *Hercules Oetaeus*, y como consecuencia de la descomposición de su cuerpo, el protagonista considera necesaria la desintegra-

asegurar que el lenguaje violento que aparece en la obra se equipara a la violencia física hasta tal punto que llega a resultar incluso más perturbador que la visión de los miembros mutilados que físicamente aparecen en escena (1989: 299).

²⁷ *La noble mano tuya, / Que supo derribar a tantos enemigos* (Trad. INGBERG 2004: 129). Cf. *Hercules Oetaeus* 950-90; 1235-1335.

²⁸ Vid. *Titus Andronicus* III, i, 151-192; III, ii, 21-34.

²⁹ (...) atar otra vez / Las espigas dispersas en una gavilla única, / Estos miembros cortados en un único cuerpo (Trad. INGBERG 2004: 208).

³⁰ Vid. Mihoko Suzuki, «The Dismemberment of Hyppolytus: Humanist Imitation, Shakespearean Translation» (1990). Vid. MARTÍN RODRÍGUEZ (2003: 217-18).

ción del universo, de todo lo que le rodea, e invoca para ello la ayuda de Júpiter: *Nunc, pater, caecum chaos / reddi decebat, hinc et hinc compagibus / ruptis uterque debuit frangi polus* (IV, 1134-36). Durante las disecciones de los cuerpos que son sacrificados en *Oedipus*, Manto observa cómo *mutatus ordo est, sede nil propria iacet, / sed acta retro cuncta* (II, 366-67). En *Titus*, este mismo orden natural se ve afectado por un ciego caos en el que *the heaven doth weep* (III, i, 222), *the earth o'erflow* (222), *the winds rage* (223) y *the sea wax mad* (223)³¹. Para Miola, la comparación que Tito hace entre su estado emocional y el estado del orden natural que le rodea es claramente senequista y sus orígenes se remontan a la cosmología estoica (1992: 28). Miola percibe en esta retórica la doctrina estoica conocida como «*sympatheia*», es decir, que cualquier desorden de alguna de sus partes afecta al universo en su totalidad. Esta doctrina impregna la retórica de Séneca e inspira numerosas manifestaciones del drama renacentista (28). Inmerso en este orden natural, el mar constituye un elemento esencial en todas las obras senequistas. La inestabilidad y la violencia de las mareas, de las olas, de los vientos, simbolizan, por un lado, la continua lucha entre pasiones encontradas que experimentan los personajes senequistas, como observamos en *Medea* (V, 939-44). Por otro lado, la fuerza del mar actúa como un poder que arrastra al personaje hacia un destino al que irremediamente se dirige, como ocurre en el caso de Clitemestra (II, 138-44). En *Phaedra*, la fuerza del mar responde al conflicto interno que Teseo experimenta al creer que su hijo Hipólito ha violado a su madrastra; la tempestad actúa como símbolo de tragedia, muerte y destrucción. Esta utilización metafórica del mar, unida a la descripción en *Agamemnon* de Ajax, *nil ille motus ardua ut cautes salo ambustus exstat* (III, 539-40), recuerda el pasaje en el que Tito, ante la crueldad de los acontecimientos que está viviendo, se presenta como

(...) *as one upon a rock,
 Environed with a wilderness of sea,
 Who marks the waxing tide grow wave by wave,
 Expecting ever when some envious surge
 Will in his brinish bowels swallow him* (III, I, 94-98)³²

Este pasaje destila un claro contraste entre la estabilidad de la roca y la volubilidad del mar, entre la quietud y la movilidad, entre la calma y la violencia, entre el orden y el caos. La violencia del mar traga, devora, consume la voluntad del héroe senequista, al igual que los sentimientos de dolor en Tito son ahogados y devorados por el mar, por cuyas entrañas el general romano espera ser atrapado.

³¹ *Los cielos lloran; se inunda la tierra; el viento se enfurece; se enloquece el mar* (Trad. INGBERG 2004: 133).

³² *Alguien parado en una roca / Toda rodeada por un páramo del mar, / Que mira crecer ola por ola la marea / En la espera incesante de que una onda maligna / En su vientre salobra termine por tragárselo* (Trad. INGBERG 2004: 126). Vid. MARTÍN RODRÍGUEZ (2003: 220-21).

5. REPRESENTACIÓN FEMENINA

Como ya hemos señalado, el hecho de ser devorado, de ser tragado³³, todo ello íntimamente unido a la exposición del interior del cuerpo junto a la descomposición interna de sus órganos y de sus entrañas³⁴, constituye una pieza central del universo metafórico que en *Titus Andronicus* sostiene un claro planteamiento de desorden. Siguiendo las pautas del ritual del horror que Séneca plasma en su obra *Thyestes*³⁵, en *Titus Andronicus* es el banquete final el que mejor refleja la recreación en la aniquilación física del cuerpo³⁶ y la acción de devorar tan central en el análisis del papel de Tamora en la obra. Pese a las claras diferencias en el tratamiento de ambas escenas³⁷, la presentación en *Titus Andronicus* de una venganza marcada por la vuelta de unos hijos al seno materno nos señala uno de los temas fundamentales que encontramos a lo largo de toda la producción senequista. Nos referimos a la amenaza que la autoridad y la fuerza de una mujer, y más en particular, de una madre, supone tanto para el espacio privado como para el político. En *Phaedra*, la mujer se presenta como

*Sed dux malorum femina: haec scelerum artifex
obsedit animos, huius infestis stupris
fumant tot urbes, bella tot gentes gerunt
et uersa ab imo regna tot populos premunt.* (II, 559-62)

Pese a que en *Phaedra* se plantea que *muliebri non est regna tutari uir* (II, 619), sin embargo, la fuerza de ciertas protagonistas femeninas decide el futuro político en múltiples ocasiones. En personajes como Fedra, Clitemestra, Medea, Agripina, Dejanira, Yocasta o Andrómaca, observamos que el poder o la ame-

³³ D. J. Palmer fue de los primeros críticos en destacar como imagen central de la obra el acto de tragar presentado como una acción nauseabunda y detestable (1972: 332).

³⁴ La obsesión por la desintegración física de los cuerpos aparece ya en la primera escena tras la insistencia de Lucio de conseguir la destrucción total de los miembros y entrañas de Alarbo, hijo de Tamora (I, i, 132, 147).

³⁵ El hecho de que Tito adopte como precedente a Ovidio y decida actuar, por lo tanto, *worse than Progne* (*peor que Progne*) (V, ii, 195), y las continuas alusiones a la violación de Filomela en la obra parecen señalar la narración ovidiana de Progne y Filomela como principal fuente. Sin embargo, tanto Ovidio como Séneca son centrales en la composición de la obra. E. M. W. Tylliard, en *Shakespeare's History Plays* (1944), opina que en *Titus* la influencia de Ovidio y Séneca es similar. Para el crítico la violación y mutilación de Lavinia proceden claramente de la narración de Ovidio; sin embargo, la escena cumbre en la que vemos a Tamora comiéndose a sus hijos procede claramente de *Thyestes* (1991: 143-44). Incluso críticos como Maxwell, que defienden la autoridad de Ovidio y sus *Metamorfosis* como principal fuente en *Titus Andronicus* y que señalan que no parece haber pruebas suficientes que demuestren que Shakespeare consultara directamente *Thyestes*, sin embargo reconocen que no podemos negar los puntos de conexión entre ambas obras (1987: xxxii).

³⁶ La preparación del banquete en ambas obras refleja esta recreación por la destrucción del cuerpo. Vid. *Titus Andronicus* V, iii, 196-200 y *Thyestes* IV, 755-61.

³⁷ Evans señala cómo mientras en Séneca somos testigos de la agonía de Tiestes tras ser consciente de lo que ha ingerido, la venganza en Shakespeare se presenta de una forma mucho más rápida y definitiva (1965: 137).

naza que supone una mujer para la autoridad masculina reside en su sexualidad, es decir, en el hecho de ser esposa y, principalmente, madre. La infidelidad de su esposa con su hermano Tiestes desacredita la autoridad de Atreo quien exclama:

*pars nulla generis tuta ab insidiis uacat;
corrupta coniunx, imperi quassa est fides,
domus aegra, dubius sanguis est: certi nihil
nisi frater hostis.* (II, 238-41)

De igual forma, en *Octavia* se establece una íntima relación entre la maternidad, la legitimidad política, la autoridad y el honor³⁸. Para Nerón, el adulterio de Mesalina, madre de Octavia, desvirtúa el linaje de su esposa y, por lo tanto, no garantiza la pureza de su descendencia: *Incesta genetrix detrahit generi fidem* (II, 536). Con la unión con Popea, Nerón pretende sentar las bases para una descendencia honorable: *dignaue nostram subole fundaro domum* (II, 532). Las siguientes palabras del coro establecen una estrecha conexión entre el poder reproductor de Octavia y la estabilidad política en Roma: *edat partu pignora pacis /qua tranquillius gaudeat orbis / seruetque decus Roma aeternum* (I, 279-81).

En *Titus*, el doble carácter de Tamora como madre y esposa adquiere un papel central en la transformación de Roma en *a wilderness of tigers* (III, i, 54)³⁹, y es un eco de la construcción que hace Séneca de algunos de sus personajes femeninos. En primer lugar, Tamora aparece, en el primer acto, como una madre cuyas súplicas son desatendidas por Tito al llevarse a cabo el sacrificio de su hijo Alarbo. Tal inmolación se presenta como ofrenda a las honras fúnebres de los hijos de Tito que han muerto defendiendo a Roma. En *Troades*⁴⁰, Séneca ya plantea esta misma situación: Andrómaca suplica a Ulises que su hijo Astianacte no sea sacrificado como ofrenda al alma de Aquiles; sus ruegos no son atendidos y su hijo es finalmente sacrificado⁴¹. El sacrificio de Alarbo en *Titus Andronicus* supone el desencadenamiento del odio por parte de Tamora y de su decisión de vengarse de los Andrónico (I, i, 455-60). La imagen maternal que se ofrece tanto en los textos senequistas como en *Titus* sigue el esquema general de la obra de orden-desorden por el cual Tamora se convierte, a la vez, en madre y

³⁸ Como ya hemos señalado anteriormente, la colección de 1581 de Thomas Newton de las traducciones inglesas de las obras teatrales de Séneca, tan influyente sobre el escenario isabelino, presenta *Octavia* como una de las obras del autor clásico. A pesar de las dudas que surgen con respecto a su autoría, incluimos esta obra en nuestro análisis ya que comparte con el resto de la producción teatral de Séneca elementos temáticos centrales para nuestro estudio que, a través del texto latino original o de la traducción inglesa, pudieron influir directamente en la creación dramática de Shakespeare.

³⁹ *Un páramo de tigres* (Trad. INGBERG 2004: 124).

⁴⁰ *Troades* presenta como central el sacrificio de un hijo y el dolor de una madre. Además del sacrificio de Astianacte, presenciarnos el de Políxena que provoca el dolor de su madre Hécuba, ya destrozada por la muerte de su marido Príamo y del resto de sus hijos, entre ellos Héctor.

⁴¹ La semejanza de las súplicas de Tamora y Andrómaca es palpable. *Vid. Titus Andronicus* I, i, 108-11, 119-23 y *Troades* III, 692-99.

en asesina. Tamora escenifica el doble papel de madre que representan en Séneca, por un lado, Andrómaca y, por el otro, Medea. Frente al dolor de Andrómaca, Medea personifica la crueldad de una madre que, ante la decisión de asesinar a sus hijos para vengarse de su marido Jasón, abandona todo sentimiento hacia aquéllos: *In matre si quod pignus etiamnunc latet, / scrutabor ense uiscera et ferro extraham* (V, 1012-13). Lo que Medea realmente alberga en su seno es su deseo de venganza: *Iam parta ultio est: / peperit* (I, 25-26). Medea se presenta como *malorum machinatrix facinorum, / cui feminae nequitia ad audenda omnia / robur uirile est* (II, 266-68). Tamora presenta de igual modo en *Titus Andronicus* este carácter sanguinario y atroz de Medea, a la vez que, a través de la influencia que ejerce sobre Saturnino, adquiere una autoridad masculina que la hace llevar el mando político de Roma. Para mantener su autoridad como emperatriz, Tamora ordena asesinar al hijo que tiene como resultado de su relación adúltera con Aarón. Sin embargo, será la escena del banquete la que mejor simbolice este doble carácter de madre-asesina con el que Tamora es representada. A través de una serie de conexiones lingüísticas, Shakespeare relaciona en *Titus Andronicus* la maternidad directamente con la muerte y con el infierno. Para observar tales conexiones es necesario analizar la descripción que se hace de la fosa, uno de los elementos centrales de la obra, y su estrecha relación con la acción de devorar a la que antes aludíamos.

6. EL BOSQUE Y LA FOSA

Para ello, en primer lugar, debemos destacar que la dualidad existente entre estabilidad y conflicto que estamos presentando en *Titus Andronicus* está figurada en la presentación que se hace del contexto espacial de la venganza, es decir, las profundidades del bosque en donde se encuentra situada la fosa. El bosque experimenta una clara metamorfosis tras la doble descripción que de él hace Tamora. La siniestra transformación gradual del bosque es paralela al carácter funesto de los deseos de venganza de la emperatriz, que más tarde se traducen en la muerte de Basiano y en la violencia sexual y física sufrida por Lavinia. En el bosque, donde en un principio *birds chant melody on every bush* (II, ii, 12)⁴², posteriormente sólo aparecen [*the*] *nighty owl or fatal raven* (II, ii, 97)⁴³. Cuando en una primera descripción *the green leaves quiver with the cooling wind* (II, ii, 14)⁴⁴, sin embargo, en una posterior, Tamora exclama que *the trees, though summer, yet forlorn and lean, / O'ercome with moss and baleful mistletoe* (II, ii, 94-95)⁴⁵. Donde *the snakes lies rolled in the cheerful sun*

⁴² *En cada arbusto cantan melodías los pájaros* (Trad. INGBERG 2004: 98).

⁴³ *El búho nocturno y el ominoso cuervo* (Trad. INGBERG 2004: 103).

⁴⁴ *Las verdes hojas tiemblan con el frescor del viento* (Trad. INGBERG 2004: 98).

⁴⁵ *Los árboles, aunque es verano, están enjutos / Recubiertos de musgos y de funesto muérdago* (Trad. INGBERG 2004: 103).

(II, ii, 13)⁴⁶, ahora *never shines the sun, here nothing breeds* (II, ii, 96)⁴⁷. Lo que en un principio incita al encuentro amoroso y a la armonía se convierte, más tarde, en *a barren detested vale*⁴⁸ (II, ii, 93) poblado de mil demonios, serpientes, sapos, erizos y envuelto de horribles gritos que enloquecerían o incluso harían perecer a cualquiera en un instante (II, ii, 99-104). El desdoblamiento que sufre la presentación del bosque aparece de manera paralela en Séneca. En *Phaedra*, Hipólito describe la vida en el bosque como una existencia limpia de vicios (II, 483-87), amenizada por el canto de las aves, el suave sonido de las ramas, las riberas de un riachuelo, la hierba desnuda, las aguas presurosas y el dulce murmullo de un arroyo entre las flores (II, 508-14). Esta idílica y bucólica descripción sufre una clara metamorfosis a través de la descripción del funesto bosque que Séneca presenta como escenario para la venganza de Atreo⁴⁹ en *Thyestes* (IV, 650-53; 668-79). Séneca, especialmente en esta obra, describe un bosque en el que todo induce a la venganza, brutalidad, mutilación y crueldad⁵⁰.

Titus Andronicus presenta, de igual modo, este tipo de escenario sombrío y tenebroso en el que sus personajes asesinan, violan y mutilan. Las lúgubres descripciones del bosque refuerzan la idea de desintegración del orden original en estos textos. En *Titus Andronicus*, el orden político inicia un proceso de total descomposición a partir de la violación, de las relaciones adúlteras, de las mutilaciones y de los asesinatos que tienen su escenario en el bosque. Al igual que ocurre en *Thyestes*, en el que Atreo, tras engañar a su hermano, declara que *plagis tenetur clausa dispositis fera* (III, 491), en el bosque de *Titus Andronicus the hunt is up* (II, I, 1)⁵¹. La brutalidad de la cacería convierte al hombre en un fiero animal que ansía alcanzar su presa. Como Tito reconoce, en Roma *tigers must prey, and Rome affords no prey / But me and mine* (III, I, 55-6)⁵². En esta cacería, en la que el ser humano es, a la vez, cazador y presa, la naturaleza adopta un carácter salvaje y lejos de toda actitud civilizada y nos presenta la fosa como su principal aliada.

Miola señala que Shakespeare se inspiró en *Troades* para crear la imagen de la fosa y observa que Séneca utiliza la tumba como localización central de la acción, especialmente como escondite para Astianacte, y como símbolo de una muerte devoradora (1992: 20). La fosa en *Titus Andronicus*, definida como *fell*

⁴⁶ *Las serpientes se enroscan bajo el sol jubiloso* (Trad. INGBERG 2004: 98).

⁴⁷ *Nunca brilla aquí el sol, aquí nada se cría* (Trad. INGBERG 2004: 103).

⁴⁸ *Un valle detestable y árido* (Trad. INGBERG 2004: 103).

⁴⁹ Cunliffe fue el primero en destacar que la descripción lúgubre del bosque en *Titus Andronicus*, escenario del asesinato de Basiano y la violación de Lavinia, nos recuerda al lugar en el que Atreo sacrificó a sus sobrinos (1893: 70).

⁵⁰ Vid. MARTÍN RODRÍGUEZ (2003: 190-92). Con relación a las descripciones senequistas en las que aparece el bosque como un espacio donde reina el terror véase también *Oedipus* (III, 574-76).

⁵¹ *La caza está en acción* (Trad. INGBERG 2004: 96).

⁵² *Los tigres buscan presas, y Roma no tiene otra / Que dar que yo y los míos* (Trad. INGBERG 2004: 124).

devouring receptacle (II, ii, 235)⁵³, que alberga el cuerpo de Basiano, es un claro símbolo escénico de la tumba, descrita por Tito como *sacred receptacle of my joys* (I, i, 95)⁵⁴, en la que son enterrados los hijos del general romano al comienzo de la obra. El claro vínculo lingüístico entre ambos elementos, junto a la utilización de la «trap-door» («trampilla»), para escenificar tanto la tumba como la fosa, hacen que se establezca una clara identificación entre ésta y la muerte. Existe, de igual modo, una conexión explícita entre la fosa y el infierno al ser descrita *as hateful as Cocytus' misty mouth* (II, ii, 236)⁵⁵. Finalmente, la descripción de la fosa como *a swallowing womb* (II, ii, 239)⁵⁶ aúna en la obra los siguientes elementos: el seno materno, el infierno, la muerte y el acto de devorar.

Como hemos apuntado anteriormente, la relación entre Tamora como madre y estos elementos destructores se plantea de manera explícita a través de vínculos lingüísticos que se establecen entre ellos. En primer lugar, observamos que Tamora *like to the earth swallow her own increase* (V, ii, 191)⁵⁷; en segundo lugar, la fosa, descrita como *[a] subtle* (II, ii, 198)⁵⁸ y *[an] unhallowed and bloodstained hole* (II, ii, 210)⁵⁹, recibe los mismos apelativos que Tamora, que es definida como *the subtle queen of Goths* (I, i, 397)⁶⁰ o *unhallowed dam* (V, ii, 190)⁶¹. Por lo tanto, el seno de Tamora se nos presenta en la obra, no como el origen de la vida, sino como una fosa infernal, destino final de la muerte. Tanto la tumba como el útero asimilan la muerte, la devoran. La visión de Tamora *eating the flesh that she herself hath bred* (V, iii, 61)⁶², junto a la imagen de la fosa como *this detested, dark, blood-drinking pit* (II, ii, 224)⁶³ recuerdan los versos finales en *Troades* tras los sacrificios de Astianacte y de Polixena: *Hic ordo sacri. Non stetit fusus cruor / humoue summa fluxit: obduxit statim / saeuusque totum sanguinem tumulus bibit* (V, 1162-64). En *Troades*, la tumba funciona como receptora de la muerte al albergar el cuerpo de Héctor en su interior, pero a la vez conserva la vida de Astianacte. Andrómaca señala a su hijo esta duplicidad de la tumba en la que puede encontrar la salvación o la muerte tras animarlo a esconderse en la tumba de su padre: *Fata si miseros iuuant / habes salutem; fata si uitam negant, / habes sepulchrum* (III, 510-12). Al igual que la imagen materna en Séneca o Shakespeare, la tumba, descrita en *Troades* como *Stygis sinu profundo* (III, 520), ofrece vida a la vez que recibe a la muerte.

⁵³ *Cruel y feroz receptáculo* (Trad. INGBERG 2004: 112).

⁵⁴ *Sagrado receptáculo de los deleites míos* (Trad. INGBERG 2004: 60).

⁵⁵ *Malo como la boca brumosa del Cocito* (Trad. INGBERG 2004: 112).

⁵⁶ *Seno engullidor* (Trad. INGBERG 2004: 112).

⁵⁷ *Como la tierra, se devore su cría* (Trad. INGBERG 2004: 201).

⁵⁸ *Artero* (Trad. INGBERG 2004: 110).

⁵⁹ *Pozo sacrílego* (Trad. INGBERG 2004: 110).

⁶⁰ *Reina perspicaz de los godos* (Trad. INGBERG 2004: 80).

⁶¹ *Madre sacrílega* (Trad. INGBERG 2004: 201).

⁶² *Comiendo de la carne que ella mismo crió* (Trad. INGBERG 2004: 207).

⁶³ *Pozo oscuro, detestable y sangriento* (Trad. INGBERG 2004: 111).

Son precisamente estas dualidades senequistas entre vida y muerte, entre orden y desorden, entre estructura y desintegración las que impregnan y dan forma al engranaje dramático de *Titus Andronicus*. Sin embargo, tal y como leemos en *Octavia*, ambos polos de las citadas dicotomías pueden fundirse de forma positiva aplicando la noción de la cosmología estoica por la cual el caos y la destrucción pueden propiciar el origen de una nueva raza y la vuelta a la Edad de Oro:

*Tunc illa uirgo, numinis magni dea,
Iustitia, caelo missa cum sancta Fide,
terram regebat mitis humanum genus.* (II, 397-99)

Observamos este mismo proceso de regeneración en *Titus Andronicus*. Como hemos visto, la situación de desorden familiar, político, natural, corporal y mental que Shakespeare nos plantea en la obra origina una situación contraria a la de la Edad de Oro en la que la ausencia de Astrea, diosa de la justicia, simboliza el caos reinante en todos los niveles⁶⁴. Sin embargo, una vez que en *Titus Andronicus* el desorden llega a su máxima expresión, a la presentación de una madre que devora a sus propios hijos y a la imagen de un padre que asesina a su hija, la estabilidad resurge de la anarquía y del caos con la figura final de Lucio como un emperador clemente⁶⁵. Es decir, la fusión senequista y shakespeariana consigue finalmente replantear la estructura de desorden que domina la obra. El cierre de la obra permite una vez más que Séneca y sus planteamientos de orden-desorden se sitúen sobre un escenario isabelino que, además de acoger la devoción del autor clásico por la oposición entre términos, también recibe provechosamente sus nociones conciliadoras.

mcerezo@flog.uned.es

BIBLIOGRAFÍA

- H. BAKER, *Induction to Tragedy*, Louisiana State 1939.
 T. W. BALDWIN, *William Shakspeare's Small Latin & Lesse Greeke*, Urbana 1944.
 J. BATE (ed.), *Titus Andronicus*, London and New York 1995.
 ———, *Shakespeare and Ovid*, Oxford 1998.
 C. BELSEY, «Senecan Vacillation and Elizabethan Deliberation: Influence or Confluence?», *Renaissance Drama* (1973), pp. 65-88.
 M. C. BRADBROOK, *Theme and Conventions of Elizabethan Tragedy*, London 1935 (1990).

⁶⁴ Con relación a las conexiones entre *Titus Andronicus* y la Edad de Oro véase HAMILTON (1967: 82-83) y Miola (1983: 62-63).

⁶⁵ Un sector de la crítica principalmente materialista defiende la ausencia en *Titus Andronicus* de una total purificación social, de una regeneración política completa en Roma. Vid. SLIGHTS (1979: 30), MEAD (1994: 478) y LIEBLER (1995: 147-48).

- R. BROUDE, «Vindicta Filia Temporis: Three English Forerunners of the Elizabethan Revenge Play», *JEGP* 72 (1973), pp. 493-501.
- R. BROWER, *Shakespeare and the Graeco-Roman Heroic Tradition*, Oxford 1971.
- H. B. CHARLTON, *The Senecan Tradition in Renaissance Tragedy*, Manchester 1921 (1946).
- M. CEREZO MORENO, «The Dissected Body: Fascination and Horror on the Elizabethan Stage», *Actas del XXVI Congreso de Aedean. Fifty Years of English Studies in Spain (1952-2002). A Commemorative Volume*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 483-89.
- W. CLEMEN, *English Tragedy Before Shakespeare*, London 1961.
- T. W. CRACK (ed.), *Gorboduc. Minor Elizabethan Tragedies*, London 1974.
- J. W. CUNLIFFE, *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*, London 1893.
- T. S. ELIOT, «Shakespeare and the Stoicism of Seneca», *Shakespeare Association Publications*, London 1927, pp. 11-17.
- G. L. EVANS, «Shakespeare, Seneca and the Kingdom of Violence», T. A. Dorey and D. R. Dudley (eds.); *Roman Drama*, London 1965, pp. 122-59.
- W. FARNHAM, *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy*, Oxford 1970.
- A. C. HAMILTON, *The Early Shakespeare*, California 1967.
- A. HUGHES (ed.), *Titus Andronicus*, Cambridge 1994.
- G. K. HUNTER, «Seneca and the Elizabethans: A Case-Study in “influence”» (1967), *Dramatic Identities and Cultural Tradition. Studies in Shakespeare and his Contemporaries. Critical Essays*, Liverpool 1978, pp. 159-73.
- , «Seneca and English Tragedy» (1974), *Dramatic Identities and Cultural Tradition. Studies in Shakespeare and his Contemporaries. Critical Essays*, Liverpool 1978, pp. 174-213.
- P. INGBERG (trad.), *Tito Andrónico*, Losada 2004.
- E. JONES, *The Origins of Shakespeare*, Oxford 1977.
- G. M. KENDALL, «“Lend me thy hand”: Metaphor and Mayhem in *Titus Andronicus*», *Shakespeare Quarterly* 40 (1989), pp. 299-316.
- N. C. LIEBLER, «Getting it all right: *Titus Andronicus* and Roman History», *Shakespeare Quarterly* 45 (1994), pp. 263-78.
- F. L. LUCAS, *Seneca and Elizabethan Tragedy*, Cambridge 1922.
- A. M. MARTÍN RODRÍGUEZ, *Fuentes Clásicas en Titus Andronicus de Shakespeare*, León 2003.
- J. C. MAXWELL (ed.), *Titus Andronicus*, London and New York 1953 (1987).
- S. X. MEAD, «The Crisis of Ritual in *Titus Andronicus*», *Exemplaria: A Journal of Theory in Medieval and Renaissance Studies* 6.2. (Fall 1994): 459-79.
- H. METZ, «The Early Staging of *Titus Andronicus*», *Shakespeare Studies* XIV (1981), pp. 99-109.
- R. S. MIOLA, *Shakespeare's Rome*, Cambridge 1983.
- , *Shakespeare and Classical Tragedy. The Influence of Seneca*, Oxford 1992.
- A. L. MOTTO y J. R. CLARK, «Senecan Tragedy: A Critique of Scholarly Trends», *Renaissance Drama* (1973): 219-35.
- T. NEWTON, *Seneca. His Tenne Tragedies Translated into English*, London 1927.
- D. J. PALMER, «The Unspeakable in Pursuit of the Uneatable: Language and Action in *Titus Andronicus*», *Critical Quarterly* 14 (1972), pp. 320-39.
- SÉNÈQUE, *Tragédies Tome I*, Paris 1967.
- , *Tragédies Tome II*, Paris 1971.

- W. W. E. SLIGHTS, «The Sacrificial Crisis in *Titus Andronicus*», *University of Toronto Quarterly* XLIX 1 (1979): 18-32.
- M. SUZUKI, «The Dismemberment of Hyppolytus: Humanist Imitation, Shakespearean Translation», *Classical and Modern Literature: A Quarterly* 10.2 (Winter 1990), pp. 103-12.
- J. A. SYMONDS, *Shakspeare's Predecessors in the English Drama*, London 1884.
- J. A. K. THOMSON, *Shakespeare and the Classics*, London 1952.
- A. H. TRICOMI, «The Aesthetics of Mutilation in *Titus Andronicus*», *Shakespeare Survey* 27 (1974), pp. 11-19.
- E. M. W. TYLLIARD, *Shakespeare's History Plays*, Harmondsworth 1944 (1991).
- E. M. WAITH, «The Metamorphosis of Violence in *Titus Andronicus*», *Patterns and Perspectives in English Renaissance Drama*, Newark 1988, pp. 139-47.
- , (ed.), *Titus Andronicus*, Oxford and New York 1994 (1984).