

Hamlet, Julio César y el misterio de la Providencia

MANUEL CANGA SOSA

Universidad de Valladolid

Hamlet, Julius Caesar and the mystery of Providence

Abstract

This article analyses the parallelism between two Shakespearean tragedies that seem to respond to the same structure, marking the sense of a trajectory controlled by fatality and in which the problem of incest plays a decisive role, whether through dreams, fantasies or other kinds of representations. The aim is to examine some passages of *Hamlet* and *Julius Caesar* in order to try to demonstrate that both gravitate on a focus of excitation linked to the oedipal plot, taking as a reference the contributions of psychoanalysis, and placing special emphasis on the underlying processes of elaboration, in the context of a literary representation that goes beyond the limits of Elizabethan theatre.

Key words

Hamlet, Shakespeare, Julius Caesar, textual analysis, theatre.

Resumen

Este artículo analiza el paralelismo entre dos tragedias de Shakespeare que parecen responder a una misma estructura, marcando el sentido de una trayectoria controlada por la fatalidad y en la que juega un papel decisivo el problema del incesto, ya sea mediante sueños, fantasías u otra clase de representaciones. Se trata de examinar algunos pasajes de *Hamlet* y *Julio César* para intentar demostrar que ambas gravitan sobre un foco de excitación vinculado a la trama edípica, tomando como referencia las aportaciones del psicoanálisis y haciendo especial hincapié en los procesos de elaboración subyacentes, en el contexto de una representación literaria que rebasa los límites del teatro isabelino.

Palabras clave

Hamlet, Shakespeare, Julio César, análisis textual, teatro.

1

La aparición del fantasma en la primera escena del primer Acto vendría a demostrar que el universo de *Hamlet*¹ se encuentra sometido a la influencia de unas fuerzas sobrenaturales que intervienen de manera decisiva en el desarrollo de los acontecimientos, aportando esa atmósfera de inquietud y misterio que tanto gustaba a los románticos², hasta el punto de ser interpretada por Horacio como una señal desfavorable, al modo de lo ocurrido en tiempos de Julio César, cuyo asesinato fue precedido de extraños fenómenos que parecían anunciar el fin del mundo.³

1 SHAKESPEARE, William (1999). *Hamlet*, Madrid: Cátedra.

2 «Hamlet tuvo un atractivo casi agobiante para los románticos, que leían en sus ambigüedades una afirmación anticipada de su idea de un universo desordenado». HONOUR, Hugh (1986). *El Romanticismo*, Madrid: Alianza, 285. Lo sobrenatural *is always placed in the closest relation with character. It gives a confirmation and a distinct form to inward movements already present and exerting an influence*. BRADLEY, A. C. (1990). *Shakespearean Tragedy*, London: Macmillan, 8.

4 PLUTARCO (2007). *Vidas paralelas*, VI, Madrid: Gredos, pp. 201 ss.

5 SUETONIO (1992). *Vidas de los doce cesáres*, Madrid: Gredos, pp. 159 ss. Véase también: COSTALES GARCÍA, Diana (2013). «La re-creación del hecho histórico a través de la reconstrucción de la oralidad en *Julius Caesar* de William Shakespeare», *Káñina, Rev. Artes y Letras*, Universidad de Costa Rica, XXXVII (2), 123-135; LÓPEZ MOREDA, Santiago (1994). «Séneca y Suetonio en *Julius Caesar* de W. Shakespeare», *Cuadernos de Filología Clásica*, 6, 133-146.

Lo más probable es que Shakespeare hubiera tomado como referencia lo indicado por Plutarco⁴ o Suetonio⁵, aunque ninguno mencionara la apertura de las tumbas ni la resurrección de los muertos, lo cual demuestra que también podría haber utilizado otras fuentes para acusar el efecto de estupor y mantener al espectador en vilo, sobre todo teniendo en cuenta que ese tipo de imágenes encaja a la perfección con el motivo del fantasma, que desempeña una función narrativa de primer orden, por hacer que se ponga en marcha la maquinaria del relato y obligar al protagonista a jugarse la vida. Podría haberse inspirado, por ejemplo, en algún pasaje del *Nuevo Testamento*⁶, donde se explica

3 Trebonio comparó los efectos del asesinato con el fin del mundo: *doomsday*. SHAKESPEARE, William (2015), *Julius Caesar*, Penguin, 51; (2024), Barcelona: Austral, 90. La palabra *doom* se utiliza en inglés para designar cuentas pendientes, castigos, maldiciones o juicios finales. El fantasma de *Hamlet* la utiliza para aludir a su condena (I.v) y el Gracioso (*First Clown*) que jugaba a las adivinanzas para decir que las casas hechas por los sepultureros durarán hasta el Juicio Final (V.i). Robert N. Watson ha señalado: *When Hamlet discovers that the gravedigger began work on the very day of Hamlet's birth and his father's great victory, the play acquires the archetypal power of tragic fate, the uncanny navigation to a predestined place of doom* [BRAUNMULLER, A. R. y HATTAWAY, Michael (eds.) (1990). *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, Cambridge University Press, 328].

6 Las autoridades de la Iglesia anglicana han admitido oficialmente que Shakespeare «era católico». ROCA BAREA, Elvira (2019). *Imperiofobia y leyenda negra*, Madrid: Siruela, 200.

que los ángeles del Señor arrojarán a los pecadores al horno de fuego y los cielos temblarán cuando llegue el terrible día, haciendo que el sol se apague y las estrellas caigan sobre la tierra (Mt 13 y 24).

Tanto Hamlet como Julio César están envueltos en una trama cuyo desenlace parecía anunciado desde los primeros momentos, ya fuera mediante sueños, premoniciones u otra clase de advertencias, marcando el sentido de una trayectoria controlada por la *fatalidad* que se remonta a las antiguas tra-

gedias griegas. Tal es así, que en la tragedia de *Agamenón* escuchábamos al corifeo estremecerse ante los «oscuros oráculos» de Casandra, añadiendo después el coro que el miedo generado por los adivinos proviene de los males experimentados en el pasado y que los presagios nunca prometen cosas buenas, con alusión explícita al «mordisco asesino» de su «mala fortuna».⁷

Toda esa acumulación de imágenes mortíferas que van espesando el texto podría obedecer a un extraño sentimiento de culpabilidad que delata y atormenta al protagonista, haciéndole exigir una justicia implacable que también reclama para sí mismo, según se desprende de esos pasajes en los cuales se veía recluido en una cárcel gigantesca llamada Dinamarca y en los que percibía el mundo como un lugar horrible, proyección, sin duda, de su estado interior. La imaginación, decía Burton, es una facultad que «a menudo hiere y produce muchas cosas monstruosas y prodigiosas», manifestándose con gravedad en los hombres melancólicos, «especialmente si se excitan por algún objeto terrible, que se le presenta desde el sentido común o la memoria»⁸. No es de extrañar que su imaginación se disparase al especular sobre los actos de la reina, llegando al extremo de compararlos con algo tan devastador e irreversible como el fin del mundo, entre alusiones a las almas, las tristezas y los cielos inflamados: *this solidity and compound mass, with tristful visage, as against the Doom, is thought-sick at the act* (III.iv).

La intensidad de los ataques dirigidos contra Gertrud revela un fondo de excitación que se concreta y agudiza al identificar sus palabras con puñales, tal y como dice en la segunda escena del tercer Acto: *I will speak daggers to her*. La palabra –como el propio acto de hablar– adquiere el sentido de un objeto penetrante que su madre repetirá poco después, al advertir que las palabras afiladas de su hijo entrarán por sus oídos, en lo que sería una representación metafórica basada en un juego de acciones complementarias, entre lo activo y lo pasivo, agresión y padecimiento: *These words like daggers enter in mine ears* (III.iv). No sería la única vez que el escritor recurre a esta clase de metáforas y desplazamientos, pues también forman parte de la escena el jardín, donde el asesino se deslizó como una *serpiente*⁹ para introducir su veneno por la oreja

7 ESQUILO (2006). *Tragedias*, Madrid: Gredos, 205. El pitagórico Parmenisco de Metaponto jamás volvería a sonreír tras haber consultado el oráculo de Trofonio [FRAILE, Guillermo (1997). *Historia de la filosofía*, I, Madrid: BAC, 165]. Decía Hegel que los oráculos son ambiguos y oscuros, y que Dios revela el porvenir de forma «indeterminada» para que el hombre lo explique racionalmente. En el arte dramático se mezcla la voluntad de los dioses con la de los hombres, que mantienen parte de su «responsabilidad» y su «libertad». HEGEL, Georg W. Friedrich (2003). *Lecciones sobre la estética*, Madrid: Mestas, 181.

8 BURTON, Robert (1997). *Anatomía de la melancolía*, Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 161. Véase también *Saturno y la melancolía* (Madrid: Alianza, 1991, 232), donde se indica que Burton remata «toda una serie de escritos ingleses sobre la melancolía», como el de Timothy Bright (1586), que influyó en Shakespeare. Apemanto dirá en *Timón de Atenas* que la melancolía no es varonil (*unmanly melancholy*) y Enobarbo la llamará *sovereign mistress* en *Antonio y Cleopatra* (IV.ix). José Antonio Maravall citaba a Barrionuevo para recordar que los españoles del XVII eran tan melancólicos «que parece han venido de otro mundo, sin poder levantar cabeza» (410). Fernando R. De La Flor hablaría de *Era melancólica*.

9 El fantasma lo indica en I.v: *A serpent stung me [...]. The serpent that did sting thy father's life now wears his crown*. Véase lo dicho en Gn 3 y Ap 20,2 sobre el carácter diabólico de la serpiente. El motivo tiene la ambigüedad típica de muchos símbolos, cuyo valor depende del contexto. En Ex 7 se explica, por ejemplo, que Yavhé fue capaz de transformar la vara de Aarón en una serpiente que se tragaría a las serpientes de los hechiceros egipcios. Marco Antonio llamaba a Cleopatra *my serpent of old Nile* (I.v) y el Clown expresaría el deseo de que gozara con su culebra, cruzando el placer con la muerte: *I wish you all joy of the worm* (V.ii).

10 «Madonna's Conception Through Ears» data de 1914 y está incluido en el volumen II de *Essays in Applied Psycho-Analysis*, publicado en 1951 por The Hogarth Press (pp. 266-357). Véase también: SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2015). «Per aurem intrat Christus in Mariam. Aproximación iconográfica a la *conceptio per aurem* en la pintura italiana del Trecento desde fuentes patrísticas y teológicas», *Ilu. Revista de ciencias de las religiones* (Vol. 20), UCM, 193-230.

11 BERGAMÍN, José (1980). *Fronteras infernales de la poesía*, Madrid: Taurus, 78. La palabra *tragedia* procede de *tragos*, que significa macho cabrío. OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco (1990), *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra, 34. DANTE (1994). *Cartas, Obras Completas*, Madrid: BAC, 815. San Isidoro lo indica en sus *Etimologías* citando a Horacio, que alude al *macho cabrío* como premio de los certámenes festivos. SAN ISIDORO (1951). *Etimologías*, Madrid: BAC, 198. HORACIO, (2008). *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*, Madrid: Gredos, 396.

del monarca, invirtiendo la fecundación legendaria de la Virgen María –*conceptio per aurem*–, a la que Jones dedicó un trabajo encomiable¹⁰. El motivo ya se había utilizado en *Julio César* y volvería a aparecer en *Otelo*, donde Yago se las ingenió para envenenar a su amo con toda clase de mentiras, haciendo que matara a su esposa en el lugar más sagrado de la casa.

La aparición del fantasma vendría a demostrar, asimismo, que los muertos tienen un poder extraordinario sobre los vivos y son capaces de penetrar en lo más profundo del pensamiento, haciendo que sus palabras se impongan con la fuerza de una auténtica revelación, aunque sean imaginadas o formen parte de un texto escrito. Resuenan en la conciencia del protagonista como voces de otro mundo, las voces de una divinidad que exige veneración y obediencia, lo cual reforzaría el vínculo entre las modernas obras de Shakespeare y las antiguas representaciones teatrales, que giraban alrededor del sacrificio y la invocación a los muertos, siendo el culto a los antepasados un ingrediente fundamental del sentimiento religioso. Con razón decía José Bergamín, tras aludir al carácter sangriento del teatro isabelino, que la «sangre ilusoria» de aquellos escenarios se confundía con el símbolo de la vid, asociado al fenómeno de la «embriaguez dionisiaca»¹¹. Quizás no sea casual que Julio César fuera asesinado en el mes que los romanos dedicaban a las bacanales, donde tenían lugar toda clase de excesos, ni que Marco Antonio comparase el vino con la sangre de sus nobles soldados (III.xiii). El propio Hamlet se mostró dispuesto a beber sangre caliente (*hot blood*) y hacer cosas terribles antes de introducirse en los aposentos de su madre (III.ii y IV.iv).

Por lo demás, no sería la única vez que un fantasma retorna de entre los muertos para establecer contacto con los vivos y encender su imaginación, pues también lo encontramos en *Ricardo III* y *Julio César*. En el primer caso, veíamos al tirano a punto de enloquecer cuando los fantasmas de sus numerosas víctimas empezaron a desfilar por su cabeza, transformando su último sueño en una pesadilla, en la víspera de la batalla de Bosworth, mientras

que, en el segundo, el fantasma del dictador se mostraría a Bruto para anunciar su derrota en Filipos, tras la cual acabaría suicidándose.

2

La organización del texto sugiere una estrecha relación entre la aparición del fantasma y el gran dictador romano¹², a quien llegó a atribuirse el «prenombre de *Imperator*» y el «sobrenombre de Padre de la Patria», según dice Suetonio, sin olvidar que el asesinato fue visto entre los contemporáneos del César como un *parricidio*, llegando alguno a afirmar que los criminales quisieron arrebatárselo a los hombres para entregárselo a los dioses¹³. La expresión utilizada por Plutarco reforzaría, asimismo, el valor religioso de una agresión que evoca al asesinato de la horda primitiva, pues «todos tenían que tomar parte en el sacrificio y gustar del crimen»¹⁴.

Es posible que Shakespeare lo tuviera en cuenta al hacerle explicar a Bruto (II.i) que los conjurados no debían actuar como vulgares carniceros (*butchers*) o asesinos (*murderers*), sino como sacrificadores (*sacrificers*) o purificadores (*purgers*), lo cual daría al crimen el valor de un acto que rebasa las exigencias políticas, llevándolo hacia otro plano de representación. El mismo personaje fue consciente de que no habían derribado a un tirano cualquiera, sino al primer hombre del mundo: *the foremost man of all this world*. Un reconocido discípulo de Freud apuntó en esa dirección al recordar que Bruto dijo amar mucho más a Roma que a Julio César, dando argumentos para suponer que su ataque respondía a la necesidad de castigar a un agresor que había tomado posesión del bien máspreciado, puesto que las naciones y ciudades operan como «símbolos inconscientes de la madre»¹⁵: *not that I loved Caesar less, but that I loved Rome more* (III.ii).

El psicoanálisis nos ha explicado que tanto *Hamlet* como *Edipo Rey* y *Los hermanos Karamazov* gravitan alrededor de la «rivalidad sexual»¹⁶, siendo éste un tema que aparece y reaparece en numerosas obras literarias, por afectar al núcleo mismo de la experiencia humana, a sus

12 «De todos los personajes célebres del pasado, César es el que más a menudo aparece en la obra de Shakespeare. Esta gran figura histórica fascinaba, al parecer, la imaginación del poeta». JONES, Ernst (1975). *Hamlet y Edipo*, Barcelona: Madrágora, 97). La captura de Hamlet por los piratas (IV.vi) podría estar inspirada en la del César, apresado cuarenta días cerca de Farmacusa por unos piratas que terminaron crucificados (Plutarco, op. cit., 129; Suetonio, op. cit., 76).

13 *Erupit deinde eorum parricidium qui, dum te hominum numero subtrahere uolunt, deorum concilio adiecerunt*. VALE-RIO MÁXIMO (2014). *Facta et dicta memorabilia*, Universidad de Buenos Aires, 148. Los sucesores del César tapiaron el lugar del crimen, designaron los idus de marzo como *Parricidium* y prohibieron celebrar reuniones del Senado en esas fechas. Suetonio reprodujo las palabras que le hicieron padre de Marco Junio Bruto: «¿Tú también, hijo?» (op. cit., 161, 167).

14 Plutarco, op. cit., 206. Las circunstancias que rodearon a la escena hacían pensar en la intervención de alguna divinidad, incluyendo el detalle de haber caído ante una estatua de Pompeyo (*Ibid.*, 205).

15 Jones, op. cit., 99.

16 FREUD, Sigmund (1972). *Dovstoevsky y el parricidio*, Obras Completas, VIII, Madrid: Biblioteca Nueva, 3011. Estudiamos algunos aspectos de la interpretación psicoanalítica en un artículo redactado con Tecla González Hortigüela que publicará la *Revista Chilena de Literatura*: «La lectura lacaniana de Hamlet: una reflexión sobre la figura paterna».

17 FREUD, Sigmund (1972). *Psicología de las masas y análisis del yo*, *Obras Completas*, VII, Madrid: Biblioteca Nueva, 2563. En este ensayo se dice que el caudillo sustituye al amo de la horda primitiva y que, una vez integrado en la multitud, considera el individuo que lo imposible no existe. Tal es la fuerza de la masa, que puede arrasarse con todo.

18 Plutarco, *op. cit.*, 167. Julio César no menciona este detalle en su *Guerra civil*, ni tampoco el pasaje del Rubicón, que hacía frontera con la Galia Cisalpina. En *La divina comedia*, Julio César aparece ubicado en el limbo y Bruto en el noveno círculo del Infierno, compartiendo espacio con Judas Iscariote, otro célebre traidor (Dante, *op. cit.*, 188).

19 Suetonio, *op. cit.*, 80. Los arúspices predijeron lo mismo a propósito de un excelente caballo nacido en su casa, del que luego levantaría una estatua ante el templo de Venus Genetrix: «presagiaba a su dueño el dominio del globo terráqueo» (*Ibid.*, 140).

20 FREUD, Sigmund (1972). *La interpretación de los sueños*, *Obras Completas*, II, Madrid: Biblioteca Nueva, 589.

21 FREUD, Sigmund (1972). «Análisis de un caso de neurosis obsesiva ("Caso El hombre de las ratas")», *Obras Completas*, IV, Madrid: Biblioteca Nueva, 1453.

aspiraciones y deseos más profundos. El hecho de que Bruto solo le hiciera al César una herida en la ingle –según explica Plutarco– vendría a confirmar el trasfondo sexual de su hostilidad, en consonancia con la lectura de Jones, que intentó esclarecer un proceso de elaboración inconsciente referido a las tensiones del complejo edípico, al que remiten secretamente numerosos conflictos sociales, dado que la psicología colectiva remite siempre a la individual.¹⁷

Cabe, además, señalar que el caso del famoso emperador forma parte de una secuencia dramática que integra elementos históricos y legendarios, según se deduce de lo acontecido en el año 49 a. C. y lo indicado por Plutarco en sus *Vidas paralelas*, donde explicó que, justo antes de cruzar el Rubicón, el César había tenido un «sueño nefando» en el que se veía manteniendo relaciones sexuales con su madre.¹⁸ Suetonio también incluyó ese detalle en su relato, aunque lo situara en otro contexto y destacara la agresividad de la escena, hablando de *violación* en vez de *comercio inconfesable*, lo cual habría sido interpretado por los adivinos como «un presagio del dominio del globo terráqueo, puesto que la madre que había visto sometida a él no era otra que la tierra, considerada madre de todas las criaturas».¹⁹

Freud recordaría ese pasaje en un capítulo de *La interpretación de los sueños*²⁰, añadiendo que el amor de una madre puede hacer que su hijo adquiera un «optimismo indestructible», llevándole a conseguir lo que se proponga, siempre y cuando –valdría añadir– no provoque la envidia de sus competidores ni el deseo de venganza. En este sentido, quizás sería más razonable interpretar el citado sueño como una invitación a rebasar un límite que tendría un desenlace terrible, habida cuenta de lo ocurrido cinco años después, dado que los efectos de ciertas inclinaciones pueden manifestarse con posterioridad, cuando nadie sospechaba ya de su existencia y se creían olvidadas.

El hecho de que fuera nombrado tres veces reforzaría la función simbólica de Julio César en la economía interna de una obra marcada por la relación del protagonista con su padre real, aunque su amor revelase un «odio reprimido»²¹ y esa cifra esté ligada estrechamente a la muerte. La primera referencia se encuentra, como indicamos, en la

primera escena, donde Horacio se estremecía ante la posibilidad de que todo fuera a ir de mal en peor. La segunda se encuentra en la segunda escena del tercer Acto, donde escuchamos a Polonio señalar que, durante su etapa de estudiante universitario, había interpretado su papel en una obra de teatro, sin saber que, poco después, sería arrastrado como un fardo de huesos rotos por los pasillos del palacio.

Aunque pensara en quitarse la vida y creyera que la conciencia nos vuelve a todos cobardes, perdiéndose en una maraña de reflexiones gratuitas²², no puede decirse que Hamlet lo fuera realmente, porque tuvo el coraje necesario para atravesar a Polonio con su espada y manipular las cartas que llevarían a Guildenstern y Rosencrantz –mensajeros de su tío Claudio– a una muerte segura con la frialdad de un experimentado verdugo, ignorando por completo los sagrados mandamientos y explicando que pertenecía a una clase superior de hombres, si bien es cierto que nunca llegaría a cometer las atrocidades del *Amleth*²³ original.

La segunda referencia está incluida, además, en el contexto de un episodio que ha otorgado especial relevancia a la temática de la representación y donde el protagonista se descubre como un experto de las artes escénicas, dando instrucciones a los cómicos para interpretar adecuadamente su pequeña pantomima –*The Mousetrap*–, cuyo objetivo no era otro que desenmascarar a los culpables. El arte de actuar, decía en su papel de dramaturgo –prolongación del propio Shakespeare en la obra de su vida–, no persigue otra cosa que reflejar los vicios y las virtudes, *as 'twere the mirror up to nature*, siguiendo el conocido modelo aristotélico.²⁴ La verdad de lo ocurrido podría manifestarse a través de la pantomima si los actores dan en el clavo, teniendo en cuenta que la palabra *play* traduce al mismo tiempo los conceptos de *juego* y *representación*, siendo *players* los actores que participan en la escena.

La tercera vez será mencionado por el propio Hamlet en el contexto de un diálogo aderezado con toques de humor negro, cuya gravedad podría haberse inspirado de nuevo en las *Sagradas Escrituras* (Job 7,9 y Gál 6,3), por su manera de insistir en lo ya sabido: que todo es efímero y nada permanece, y hasta los hombres más poderosos volverán al barro del que salieron, pudiendo servir, convertidos ya en arcilla, para tapar las grietas de una ventana o de

22 «Hamlet es el héroe filosófico por excelencia. Es la duda metódica tras de las candilejas. Es la criatura de paso indeciso que durante cinco actos se pregunta por “lo que hay detrás”, que es lo dudoso: lo que hay detrás de la cortina –investiga con la daga y mata a Polonio–, lo que hay detrás de la vida; y se va a verlo, se sale de la vida para salir de la duda». ORTEGA Y GASSET, José (1962). *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*, Obras Completas, VIII, Madrid: Revista de Occidente, 265.

23 SAXO GRAMMATICUS, (2013). *Historia danesa*, Libros I-IX, Madrid: Miraguano, 264-279; (1894) *The First Nine Books of the Danish History*, London, pp. 106 ss. Decía Hegel (*op. cit.*, pp. 252 ss) que personajes como Macbeth, Otel o Ricardo III se caracterizan por su «energía» y «obstinación», siendo fieles a sí mismos y sus pasiones. Hamlet iba a otro ritmo.

24 ARISTÓTELES (2000). *Poética*, Madrid: Biblioteca Nueva, 64. La verdad es «peligrosa, pero el hombre de bien no puede dejar de decirla. Ahí es menester el artificio». GRACIÁN, Baltasar (1993). *Oráculo manual y arte de prudencia*, Obras Completas II, Madrid: Biblioteca Castro, Turner, 271.

25 La atmósfera de ese estado *crepuscular* «tiene su fuente en la problemática misma de la realidad y de la existencia, en el estatuto originario de la experiencia humana, en el punto donde se articulan el deseo y el ser, la vida y la muerte, en la temática más profunda del drama existencial». EY, Henri (1976). *La conciencia*, Madrid: Gredos, pp. 74-75.

un humilde barril de cerveza. El tema volverá a aparecer en *La Tempestad* (IV.i), en *Macbeth* (V.v) y en la tragedia de Marco Antonio (IV.xiv), el cual llegará a sentirse, poco antes de morir, como esas nubes que desfilan al atardecer, saltando de forma en forma hasta acabar disolviéndose en la nada.²⁵

Ninguna de las tres referencias alude a los méritos militares, políticos o literarios de Julio César –a quien se atribuye en *Ricardo III* la construcción de la Torre de Londres, donde a veces se divisan los fantasmas de Thomas Becket y Ana Bolena–, lo cual invita a pensar que el escritor estaba más interesado en subrayar su conexión con la muerte que en alabar sus cualidades específicas; una muerte que, en la tercera referencia, adoptará un tono tan inquietante como grotesco, por aludir al carácter degradante de la descomposición física, también señalada en otros pasajes: algo está podrido en Dinamarca. Tampoco puede olvidarse que el protagonista morirá en el tercer asalto del duelo final (*the third*) y que el César habría recibido treinta y tres puñaladas (V.i), y no las veintitrés indicadas por Suetonio y Plutarco, siendo veintitrés los años que llevaba enterrado Yorick, el bufón del rey; ni que Julio César rechazaría por tres veces consecutivas la corona ofrecida por Marco Antonio ante una muchedumbre entusiasmada, que interpretó el gesto como una señal de modestia y honradez.

3

26 *This day should Clarence closely be mew'd up about a prophecy which says that G of Edward's heirs the murderer shall be*. SHAKESPEARE, William (2015). *Richard III*, Penguin, 6. El duque de Gloucester aprovecharía la ocasión para acusar de traición a su hermano George, duque de Clarence, y hacer que fuera ejecutado, tras culpar de su desgracia a la esposa del monarca con cínicas falsedades: *Why this it is when men are ruled by women* (I.i). Una idea similar fue expresada por Casio en *Julius Caesar: our fathers' minds are dead, and we are governed with our mothers' spirits. Our yoke and sufferance show us womanish* (I.iii).

El duque de Milán utilizaba la magia para conseguir sus propósitos en *La Tempestad*, Brabancio culpaba al moro de Venecia de haber hechizado a su hija con artes diabólicas y Eduardo IV intentó borrar del abecedario la letra G por temor a la profecía de un adivino, que prometía la muerte de sus herederos a manos de un asesino cuyo nombre empezaba por esa letra²⁶, lo cual indica que el mundo de Shakespeare está dominado por un sentimiento de alienación que desborda al individuo, haciéndole pensar que su vida está gobernada por fuerzas diabólicas. Nuestro escritor podría haberse inspirado en las *Vidas* de Suetonio, donde se menciona el hallazgo de una inscripción griega en una tabla de bronce, durante la demolición de unos

sepulcros en Capua, que predecía «la muerte de un descendiente de Julio a manos de sus hermanos de raza»²⁷ si alguien desenterraba los huesos de Capis, fundador de esa colonia. 27 Suetonio, *op. cit.*, 159.

Podría tratarse de una simple anécdota, si no fuera porque en la tumba oficial de Shakespeare, ubicada en la iglesia de Stratford, quedó grabado un epitafio de estructura parecida, lo cual demuestra que la realidad está impregnada de elementos ficticios que refuerzan la sensación de misterio e incertidumbre, sobre todo cuando se trata de cuestiones relativas a la vida de ultratumba. El texto ha sido redactado con toda la solemnidad de las antiguas profecías religiosas y apela a la obligación de respetar a los muertos, amenazando con el castigo de la maldición a quien se atreva a cambiar los huesos de sitio, sin tener en cuenta lo explicado por los grandes teólogos²⁸: *Good friend, for Jesus' sake forbear, to dig the dust enclosed here. Blessed be the man that spares theses stones. And cursed be he that moves my bones.*²⁹

No puede ignorarse, por otro lado, que el discurso pronunciado por Marco Antonio ante el cadáver de su emperador –el hombre más noble *that ever lived in the tide of times*– tenía la estructura de una maldición que podría haber anticipado el comienzo de *Hamlet*, pues en él afirmaba que el espíritu de Julio César volvería para vengarse³⁰ de sus enemigos en compañía de la fatalidad –la diosa Até– y que el horror se extendería por toda la superficie de Italia, destrozada por una guerra fratricida. La repetición del motivo sugiere que el escritor debía disfrutar con ese tipo de representaciones, especulando sobre el más allá y ligando al de los vivos el mundo de los muertos, tal y como ocurría en *Los persas*³¹, donde se invocaba al espíritu del rey Darío para que saliera de la tumba y respondiera a las súplicas de su viuda, prediciendo la derrota de su hijo en la guerra contra los griegos.

La pregunta que se hacía Julio César en la segunda escena del segundo Acto –*What can be avoided whose end is purposed by the mighty gods*– podría ser vista como una paráfrasis de aquella idea formulada por Cicerón en su

28 «Tanto menos deben zaherir a los cristianos por sus cadáveres insepultos cuanto que la restauración de su carne y de todos sus miembros está prometida no solamente a partir de la tierra, sino desde el seno más secreto de los demás elementos en que se hayan podido convertir los cadáveres al disiparse! En un instante volverán a su integridad». SAN AGUSTÍN (2000). *La ciudad de Dios, Obras Completas*, XVI (1^o), Madrid: BAC, 32.

29 Es inevitable recordar el epitafio que *Timón de Atenas* dejó escrito en su sepulcro, al lado del mar, asqueado de los hombres que le rodeaban: *Here lies a wretched corpse, of wretched soul bereft. Seek not my name. A plague consume you, wicked caitiffs left! Here lie I, Timon, who, alive, all living men did hate. Pass by and curse thy fill, but pass and stay not here thy gait.* Más certero y penetrante es el de Enrique Jardiel Poncela: «Si buscáis los máximos elogios, moríos».

30 La actitud de Hamlet ante la venganza es diferente a la de Próspero, que ejercía de padre ejemplar en *La Tempestad*: *The rarer action is in virtue than in vengeance* (V.i). Watson ha tratado las tragedias of revenge del teatro isabelino en el citado texto (pp. 301-351), destacando el papel de unos dramaturgos que intentaban satisfacer las exigencias de unos espectadores sedientos de sangre y emociones fuertes. Saxo Grammaticus también habla de los «deseos de justa venganza» (*op. cit.*, 283).

31 Esquilo, *op. cit.*, 35. Séneca repitió el modelo en las tragedias de *Agamenón* y *Tiestes*, que Shakespeare pudo haber copiado de Thomas Kyd (*The Spanish Tragedy*).

32 CICERÓN (1999). *Sobre la adivinación*, Madrid: Gredos, pp. 171 ss. El tema de la superstición y las visiones proféticas ha ocupado a los cristianos por sus implicaciones doctrinales. San Agustín lo trata en *La ciudad de Dios* (765-768) y *La adivinación diabólica* (331-355); San Isidoro en sus *Etimologías* (199-202) y Santo Tomás Aquino en las cuestiones 95 y 96 de la *Suma de Teología* (134-154), destacando el carácter pecaminoso de la «usurpación indebida», pues solo Dios ve, en su eternidad, «lo que está por venir como presente». El cristiano debe abstenerse de invocar a los demonios, ya sea de manera tácita o expresa, para conocer el futuro, pues sería superstición. Lo mismo con los sueños, agüeros, presagios y otras adivinaciones: «si se las extiende a más de lo que pueden alcanzar según el orden natural o el de la divina Providencia, son supersticiosas e ilícitas». Se incluyen referencias completas al final.

33 La frase pronunciada por Julio César en II.ii (*cowards die many times before their deaths; the valiant never taste of death but once*) podría ser reminiscencia de lo expuesto por Plutarco (*op. cit.*, 194) y Velejo Patérculo (2001): «prefería morir antes que vivir temeroso». *Historia romana*, Madrid: Gredos, 164. Suetonio advirtió que «ningún escrípulo religioso le apartó jamás de algo que hubiera emprendido ni le sirvió de rémora. (...) entró en la curia despreciando el escrípulo religioso, riéndose de Espurina y acusándolo de farsante» (*op. cit.*, 139, 160).

34 Plutarco habla de «signos de superstición femenina» en relación al caso del César (*op. cit.*, 203).

estudio *Sobre la adivinación*, donde criticaba con dureza a esos «cuentos de viejas» que tanto pesaban en la mentalidad de su época, incluyendo los augurios, los presagios y otras supersticiones: en caso de que existiera, afirmaba, sería imposible conjurar el destino mediante las artes adivinatorias.³²

En este sentido, sorprende que la palabra *augury* no se mencione más que una sola vez en toda la obra de *Hamlet*, justo antes de empezar el duelo que terminará con la vida del protagonista, en la segunda escena del último Acto, sobre todo al considerar que ese término está asociado a las supersticiones del mundo antiguo, introducidas en el primer Acto por el más cultivado de los personajes, el cual se mostró dispuesto a quitarse la vida como un romano, confirmando de ese modo que la literatura es capaz de ejercer una influencia decisiva sobre los lectores sensibles, aunque nunca hayan pisado el suelo de Roma.

La introducción de ese término habría servido para acentuar la presencia de un obstáculo que aumentaría el valor a su decisión, llevando una referencia implícita a la figura de Julio César, a quien Shakespeare retrató como un hombre extraordinario, que se armó del valor necesario para afrontar los peligros de la vida y hacer lo que tenía que hacer, al margen de los sueños de su esposa Calpurnia y las predicciones de Espurina.³³

Será entonces cuando Hamlet se muestre dispuesto a desafiar a unos augurios que solo podrían derivar de ese vago *presentimiento* que él mismo asociaba a la flaqueza, más propia de mujeres³⁴ que de todo un príncipe, una tontería, *foolery*, a no ser que se trate de un recurso poético

ligado a la existencia de la prohibición o se den por buenos los temores de un agorero como Horacio. Resulta llamativo, por otro lado, que el protagonista prolongara su discurso con una frase inspirada en el *Evangelio* de San Mateo (10,29) que alude al misterioso poder del Padre, en lo que podría verse como una yuxtaposición de elementos heterogéneos que giran alrededor de la libertad: *We defy augury. There's a special providence in the fall of a sparrow.*

La aventura del joven príncipe se hará todavía más sangrante al haber ligado su destino a la intervención del fantasma, puesto que el destino represen-

ta a la «instancia parental» y podría ser interpretado como una «expresión de la voluntad divina»³⁵. En la cuarta escena del primer Acto advertía, en efecto, que el destino le llamaba (*My fate cries out*), en el contexto de una situación dispuesta para acusar la densidad emocional del posterior diálogo con su padre, con el fantasma vivo del padre muerto. Recuérdese, además, que la figura majestuosa del emperador sería comparada por Casio con aquellos portentos que estremecían a los romanos y que la palabra *fate* –derivada de *fatum* o *fatalis*– conserva la resonancia de la mala fortuna, a la que Hamlet aludía en su más celebrado parlamento, adoptando la posición de una víctima obligada a soportar sus ataques: *the slings and arrows of outrageous fortune*.³⁶

La impresión causada por los escritores antiguos pudo llevar a Shakespeare a reproducir los aspectos esenciales de la muerte del César en la tragedia de *Hamlet*, puesto que en ambos casos nos encontramos ante una escena marcada por la tensión de los malos presagios que orienta y determina la actuación de los personajes. Una escena de enorme interés dramático que reproduce los movimientos del deseo por la pendiente vertiginosa del acto, a lo cual habría que sumar toda esa trama de elementos subyacentes que refuerzan el valor estético de la tragedia: los escrúpulos de conciencia, el sentimiento de culpa, la transgresión de la ley, el proceso irreversible de transformación vital, la ruptura de los vínculos familiares, las paradojas del goce y el problema edípico, pudiendo algunos pensar que el destino de los hombres está en manos de un poder inalcanzable, capaz de intervenir en la muerte de un simple gorrión.

35 FREUD, Sigmund (1972). *El malestar en la cultura*, Obras Completas, VIII, Madrid: Biblioteca Nueva, 3055.

36 La idea que Hamlet tiene de la fortuna no es menos negativa que la expresada en *Macbeth* (I.ii) y el *Rey Lear* (II.iv), donde se habla de ella en términos despectivos (*arrant whore, rebel's whore*), aunque nunca se haya visto que venda sus favores.

Referencias

- ARISTÓTELES (2000). *Poética*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- BERGAMÍN, José (1980). *Fronteras infernales de la poesía*, Madrid: Taurus.
- BRADLEY, A. C. (1990). *Shakespearean Tragedy*, London: Macmillan.
- BRAUNMULLER, A. R. y HATTAWAY, Michael (eds.), (1990). *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, Cambridge University Press.
- BURTON, Robert (1997). *Anatomía de la melancolía*, Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- CICERÓN (1999). *Sobre la adivinación*, Madrid: Gredos.
- COSTALES GARCÍA, Diana (2013). «La re-creación del hecho histórico a través de la reconstrucción de la oralidad en *Julius Caesar* de William Shakespeare», *Káñina, Rev. Artes y Letras*, Universidad de Costa Rica XXXVII (2), 123-135.

- DANTE ALIGHIERI (1994). *La divina comedia, Obras Completas*, Madrid: BAC.
- DE LA FLOR, Fernando R. (2007). *Era melancólica*, Barcelona: Olañeta.
- ESQUILO (2006). *Tragedias*, Madrid: Gredos.
- EY, HENRI (1976). *La conciencia*, Madrid: Gredos.
- FRAILE, Guillermo (1997). *Historia de la filosofía, I*, Madrid: BAC.
- FREUD, Sigmund (1972). *La interpretación de los sueños, Obras Completas, II*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1972). «Análisis de un caso de neurosis obsesiva ("Caso El hombre de las ratas")», *Obras Completas, IV*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1972). *Psicología de las masas y análisis del yo, Obras Completas, VII*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1972). *Dostoiévsky y el parricidio, Obras Completas, VIII*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1972). *El malestar en la cultura, Obras Completas, VIII*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- GRACIÁN, Baltasar (1993). *Oráculo manual y arte de prudencia, Obras Completas, II*, Madrid: Biblioteca Castro, Turner.
- HEGEL, Georg W. Friedrich (2003). *Lecciones sobre la estética*, Madrid: Mestas.
- HONOUR, Hugh (1986). *El Romanticismo*, Madrid: Alianza.
- HORACIO (2008). *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*, Madrid: Gredos.
- JONES, Ernst (1951). *Essays in Applied Psycho-Analysis*, London: The Hogarth Press Ltd.
- (1975). *Hamlet y Edipo*, Barcelona: Madrágora.
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFKY, Erwin y SAXL, Fritz (1991). *Saturno y la melancolía*, Madrid: Alianza.
- JULIO CÉSAR (2005). *Guerra civil*, Madrid: Gredos.
- LÓPEZ MOREDA, Santiago (1994). «Séneca y Suetonio en *Julius Caesar* de W. Shakespeare», *Cuadernos de Filología Clásica*, 6, 133-146.
- MARAVALL, José Antonio (2007). *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel.
- OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco (1990). *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1962). *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*, Obras Completas, VIII, Madrid: Revista de Occidente.

PLUTARCO (2007). *Vidas paralelas*, VI, Madrid: Gredos

ROCA BAREA, ELVIRA (2019). *Imperiofobia y leyenda negra*, Madrid: Siruela.

SALVADOR GONZÁLEZ, JOSÉ MARÍA (2015). «*Per aurem intrat Christus in Mariam*. Aproximación iconográfica a la *conceptio per aurem* en la pintura italiana del Trecento desde fuentes patrísticas y teológicas», *Ilu. Revista de ciencias de las religiones*, Vol. 20, UCM, 193-230.

SAN AGUSTÍN (1995). *La adivinación diabólica*, Obras Completas, XL, Madrid: BAC.

——— (2000). *La ciudad de Dios*, Obras Completas, XVI (1º), Madrid: BAC.

——— (2001). *La ciudad de Dios*, Obras Completas, XVII (2º), Madrid: BAC.

SAN ISIDORO (1951). *Etimologías*, Madrid: BAC.

SANTO TOMÁS (1994). *Suma de Teología*, IV, Parte II-II (b), Madrid: BAC.

SAXO GRAMMATICUS (1894). *The First Nine Books of the Danish History*, London.

——— (2013). *Historia danesa*, Libros I-IX, Madrid: Miraguano.

SÉNECA, LUCIO ANNEO (1980). *Tragedias*, II, Madrid: Gredos.

SHAKESPEARE, WILLIAM (1966). *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*, Penguin.

——— (1983). *The Tempest*, London: Methuen.

——— (2015). *Julius Caesar*, Penguin.

——— (2015). *Richard III*, Penguin.

——— (1994). *King Lear*, Penguin.

——— (1999). *Hamlet*, Madrid: Cátedra.

——— (1999). *Macbeth*, Madrid: Cátedra.

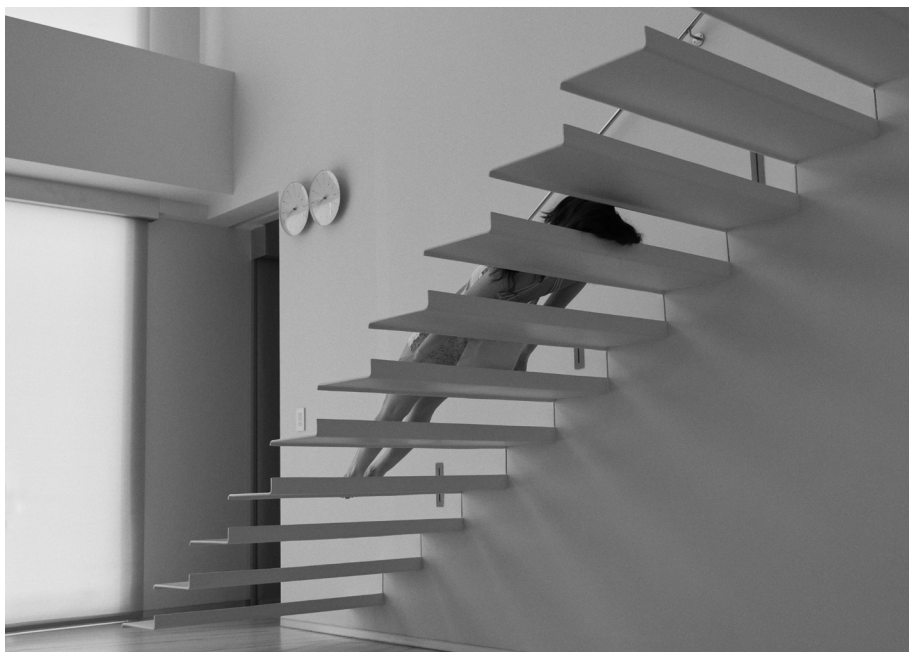
——— (2024). *Julio César*, Barcelona: Austral.

——— (2024). *Antonio y Cleopatra*, Madrid: Cátedra.

SUETONIO (1992). *Vidas de los doce césares*, Madrid: Gredos.

VALERIO MÁXIMO (2014). *Facta et dicta memorabilia*, Universidad de Buenos Aires.

VELEYO PATERCULO (2001). *Historia romana*, Madrid: Gredos.



La mujer que no encaja, serie de autorretratos Ensayo de acumulación, México, 2017, Moník Molinet.