

## El moro Aarón: un personaje maldito en el canon shakespeareano<sup>1</sup>

---

Antonio María Martín Rodríguez

### 1. EL DESPEGO DE LA CRÍTICA HACIA UNA OBRA PRIMERIZA (TITUS ANDRONICUS, 1594).

Todos nos hemos dicho alguna vez, al enterarnos de la conducta inadecuada de alguien a quien admiramos, *¡esto no puede haberlo hecho Fulanito!* Unas veces, una información más completa nos confirma en nuestro primer veredicto, pero otras veces la realidad es tozuda, y nos obliga a reconocer que Fulanito no es exactamente como nosotros pensábamos, o, al menos, que no siempre fue así. Algo semejante ha ocurrido durante siglos a muchos críticos literarios a propósito de la tragedia shakespeareana *Titus Andronicus*, obra de juventud que el dramaturgo compuso cuando contaba poco más de treinta años, hacia 1594. Aunque la obra gozó de un enorme éxito en el momento de su producción, y en los años que se sucedieron, el cambio de gustos literarios hizo que desde mediados del siglo XVII hasta bien entrado el pasado siglo XX la tragedia apenas se representara, a no ser en versiones acortadas y edulcoradas, más asequibles para audiencias pacatas como las de la época victoriana. Y no menor que el de las audiencias ha sido el despego de los críticos, que vieron en la pieza un amasijo de sinsentidos, un

---

<sup>1</sup> P.I. BFF2003-06547-C03-03, financiado por el MCyT, con aportación FEDER.

montón de basura, una carretilla cargada de cadáveres recién bajados de algún patíbulo, y en fin, la tildaron de la obra más estúpida que jamás se haya compuesto.

## 2. LA NEGACIÓN DE LA AUTORÍA SHAKESPEARIANA

El siguiente paso, obviamente, fue negar la autoría de Shakespeare, con el argumento de que el mayor dramaturgo de la literatura universal, el dulce cisne del Avon, no podía haber escrito semejante engendro, como si los grandes escritores no pudieran tener modestos comienzos o los cisnes no pudieran tener las patas negras. La mediocre *Galatea*, en efecto, no impidió a Cervantes escribir más tarde su excelso *Don Quijote*, y el autor de *La colmena* o *La familia de Pascual Duarte* lo es también de obras menos recomendables.

Bien es verdad que Edward Ravenscroft, el autor de la primera de esas versiones edulcoradas que se pusieron en escena en los siglos XVII a XIX, afirmaba, justificando el atrevimiento de alterar tan sustancialmente la obra del inmortal dramaturgo, que en realidad sabía de buena tinta que la obra no era de Shakespeare, porque alguien le había dicho que éste sólo se limitó a retocar ligeramente un drama escrito por otro. Pero ningún peso tiene este argumento de oídas, emitido más de medio siglo después de la composición de la tragedia, sobre todo cuando se confronta con los testimonios contemporáneos, que la atribuyen sin sombra de dudas a Shakespeare; y cuando, a la muerte del genial dramaturgo, sus amigos Heminge y Condell publicaron la primera edición de sus obras completas, el llamado *First Folio* (1623), incluyeron en ella sin asomo de dudas nuestra tragedia.

El testimonio de Ravenscroft, sin embargo, caló hondo en la crítica, que se esforzó, hasta bien entrado el siglo XX, en negar como fuera la autoría, o al menos la autoría completa,

del genial bardo sobre una obra tan imperfecta. Como era imposible negar los rasgos sespirianos que menudean en esta tragedia, los críticos se esforzaron en identificar otros rasgos de estilo que permitieran atribuir algunas partes de la obra (por supuesto, las más imperfectas) a otros autores del momento: Peele, Kyd, Marlowe... El punto culminante en este tipo de análisis desintegrador lo alcanzamos, en los primeros años del siglo XX, con la monografía de J.M. Robertson<sup>2</sup>, cuyos afanes por atribuir diversas partes de la obra a diferentes autores de la época llevó a H.T. Price, en un trabajo de 1943, a señalar irónicamente que, de ser correcto el análisis de Robertson, *Titus Andronicus* debió de haber sido escrito por todo un sindicato de escritores<sup>3</sup>.

### 3. LA REVALORIZACIÓN DE LA OBRA

Hoy en día, sin embargo, la mayor parte de la crítica concede la autoría de la pieza a Shakespeare, y son pocos los que sostienen siquiera la posibilidad de que en su composición colaborase algún otro dramaturgo. La obra, por lo demás, ha vuelto a entrar en sintonía con su público, a quien sus altas dosis de violencia, después de las atrocidades de las guerras mundiales, la bomba atómica, y las páginas de sucesos de cualquier periódico, ni le parecen ya insufribles, ni enteramente alejadas de su vida. La obra, por lo demás, relegada durante mucho tiempo en el interés de la crítica, vive, desde el exitoso montaje de Peter Brook en 1955, un verdadero *boom*, y la bibliografía sobre

---

<sup>2</sup> *Did Shakespeare Write Titus Andronicus?* (1905). Hay una segunda edición revisada, de 1924, titulada *An Introduction to the Shakespeare Canon*, reimpressa en 1970, Westport, Conn.

<sup>3</sup> H.T. Price, «The authorship of *Titus Andronicus*», *Journal of English and Germanic Philology* 42 (1943), pp. 55-81; recogido en Ph.C. Kolín (ed.), *Titus Andronicus: Critical Essays*, N. York-Londres, 1995, pp.75-97 [p.77].

ella empieza a ser inabordable<sup>4</sup>. Y, cuando las obras se estudian, y se leen sin prejuicios, empiezan a verse en ellas valores en los que antes no se había reparado.

#### 4. LAS CAUSAS DE LA IMPOPULARIDAD HISTÓRICA DE LA PIEZA

A estas alturas estarán Vds. preguntándose, seguramente, en qué radica esa hostilidad a la pieza, que era, sin embargo, tan popular en su época que conoció tres ediciones todavía en vida del autor, y que se extendió pronto, en versiones adaptadas, al continente europeo, de las que se nos han conservado una alemana (*Eine sehr klägliche Tragaedia von Tito Andronico und der hof-fertigen Käyserin*), publicada en 1620, y otra holandesa (*Aran en Titus*), de 1641, que gozó de enorme popularidad, como se deduce de las cerca de treinta ediciones que se habían ya publicado en 1726<sup>5</sup>. A ese despego de la crítica contribuyen un estilo que no alcanza al de las grandes obras shakespearianas, una estructura compleja, y, sobre todo, las increíbles atrocidades de la trama. Todos hemos oído alguna vez ese dicho hiperbólico, que se aplicaba en principio, según parece, a las tragedias románicas, de que *no quedó ni el apuntador*. Pues bien, un crítico polaco,

---

<sup>4</sup> Los estudios de conjunto o recopilaciones de trabajos críticos que nos parecen fundamentales son los siguientes: G. Bullough, G. 1957: *Narrative and dramatic sources of Shakespeare*, Londres, vol. VI, 1957, pp.3-79; M.W. Scott (ed.), *Shakespearean Criticism: Excerpts from the Criticism of W. Shakespeare's Plays, and Poetry, from the firsts Published Appraisals to Current Evaluations*, Michigan, 1987, vol. 4, pp. 609-684; A.C. Dessen, *Shakespeare in Performance: Titus Andronicus*, Manchester, 1989; M. Charney, *Titus Andronicus*, N.York-Londres, 1990; S.L. Williamson (ed.), *Shakespearean Criticism: Excerpts from the Criticism of William Shakespeare's Plays and Poetry*, Detroit, 1992, vol. 17, pp.437-507; Ph.C. Kolin (ed.), *Titus Andronicus: Critical Essays*, N. York-Londres, 1995; G.H. Metz, *Shakespeare's earliest Tragedy: Studies in Titus Andronicus*, Madison, 1996; M. Tempera, *Feasting with Centaurs. Titus Andronicus from Stage to Text*, Bolonia, 1999; A.M. Martín Rodríguez, *Fuentes Clásicas en Titus Andronicus de Shakespeare*, León, 2003.

<sup>5</sup> J. Bate (ed.), *Titus Andronicus*, Londres, 1995, p.48.

Jan Kott, señaló agudamente que si *Titus Andronicus* hubiera tenido un sexto acto, habría que haber ejecutado a algunos espectadores de la primera fila, porque prácticamente no quedaba ya nadie al final de la pieza a quien se pudiera matar<sup>6</sup>. Y no crean que es un comentario en exceso exagerado, porque en esta obra mueren treinta y cinco personas, y diez de esos asesinatos se cometen en el propio escenario, a la vista de los espectadores. Hay además una violación en grupo, amputaciones de manos, descuartizamientos varios y hasta un banquete caníbal. Todo lo cual ofrece un porcentaje de 5.2 atrocidades por acto, o, si lo prefieren, de una por cada 97 versos<sup>7</sup>. No puede sorprendernos, por tanto, que cuando la obra se representó en el teatro Old Vic de Londres en 1923, por primera vez en tres siglos en su versión original, sin adaptaciones ni edulcoraciones, hubiera desmayos en el patio de butacas; ni tampoco que el reseñador de un montaje de la obra presentado un año después en la Universidad de Yale concluyera avisando que no era el tipo de obra a la que podría uno llevar a su hermana o su suegra<sup>8</sup>.

## 5. EL ARGUMENTO

Pero vayamos con el argumento. La pieza comienza con una Roma sin gobernante, tras la muerte del Emperador hasta entonces reinante. Sus dos hijos, Saturnino y Basiano, solicitan el trono, pero el tribuno Marco Andrónico hace pública la decisión del pueblo romano de ofrecer la corona al general Tito Andrónico, que vuelve victorioso tras una guerra de diez años

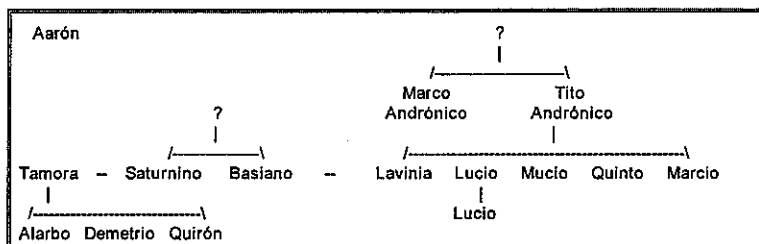
---

<sup>6</sup> J. Kott, *Shakespeare: our contemporary*, tr. by B. Taborski, Londres, 1983 (1964), p.393.

<sup>7</sup> S.C. Hulse, «Wresting the Alphabet: Oratory and Action in *Titus Andronicus*», *Criticism* 21 (1979), pp.106-118 [p.106].

<sup>8</sup> Cf. Ph.C. Kolin (ed.), *Titus Andronicus...*, p.385.

contra los godos. Tito entra triunfalmente en Roma, acompañado por sus tropas, sus cuatro hijos sobrevivientes, Lucio, Mucio, Quinto y Marcio, los féretros de sus hijos muertos en combate, y los prisioneros godos: la reina Tamora, sus tres hijos, Alarbo, Demetrio y Quirón, y el moro Aarón, amante, como luego se descubrirá, de la reina. En el siguiente cuadro tratamos de visualizar las relaciones que unen a los personajes de la obra.



Pese a las súplicas de Tamora, el príncipe godo Alarbo es sacrificado, para aplacar las almas de los hijos difuntos de Tito, que, a continuación, renuncia al trono en favor de Saturnino, el primogénito del emperador difunto. Para afianzar su posición, Saturnino pide a Tito la mano de su hija Lavinia, a lo que el protagonista accede, sin atender a los derechos de Basiano, que se había ya prometido con ella; pero, con el apoyo de los hijos de Tito, Basiano rapta a Lavinia. Saturnino, despedido, se desposa con Tamora, y Tito cae en desgracia, aunque se produce una aparente reconciliación, que permite la celebración de la doble boda de Saturnino y Tamora y de Basiano y Lavinia.

En el segundo acto, Aarón descubre peleando a los príncipes godos, Demetrio y Quirón, enamorados los dos de Lavinia, y les da instrucciones para poder gozar de ella sin peligro. Tiene lugar una cacería, durante la cual vemos a Tamora insinuándose a Aarón. La escena amorosa es sorprendida por Lavinia y

Basiano, que afean su infidelidad a la soberana recién desposada. Aarón marcha en busca de Quirón y Demetrio, que dan muerte a Basiano; tras arrojar su cadáver en una zanja, se llevan a rastras a Lavinia para forzarla. Tamora vuelve con la real comitiva, mientras Aarón atrae a dos de los hijos de Tito hasta la zanja, donde caen sobre el cadáver de Basiano. Allí son encontrados por la guardia, y una carta comprometedora, falsificada por Aarón, los convierte en aparentes asesinos de Basiano. De allí son conducidos a palacio, para un juicio sumario, mientras los dos godos sacan a escena entre burlas a Lavinia, a quien han violado y cortado las manos y la lengua, para evitar su denuncia.

El acto tercero comienza con la conducción de los jóvenes falsamente incriminados camino del patíbulo, sin que de nada valgan las súplicas de Tito a los tribunos. Lucio, el hijo que le queda a Tito, es desterrado por haber tratado de liberar por la fuerza a sus hermanos, y cuando parece que no hay más desgracias que puedan abatirse sobre el anciano Andrónico, Aarón ofrece la vida de los dos jóvenes si alguno de los Andrónico consiente en amputarse una mano; Tito, esperanzado, ofrece la suya a Aarón, pero al poco un mensajero trae de vuelta la mano de Tito y las cabezas de sus dos hijos. Tras conjurarse para la venganza, Lucio parte al exilio para ponerse al frente de los godos y marchar con ellos contra Roma.

La revelación de lo ocurrido tiene lugar en el acto cuarto, en el que Lavinia escribe en la arena, con un punzón entre los dientes, los nombres de los culpables. Llegan, entretanto, inquietantes noticias sobre la inminente llegada de Lucio Andrónico, a la cabeza del ejército godo. Saturnino pide a Tamora que organice un encuentro, para tratar de llegar a un acuerdo. Tamora se presenta en casa de Tito, acompañada de sus dos hijos, que quedan como rehenes hasta que se celebre la entrevista.

Entretanto, la reina ha dado a luz un niño negro, indicio evidente de su adulterio con Aarón, quien huye con el niño, pero cae en manos de Lucio, a quien confiesa todos sus crímenes, después de conseguir que le prometa respetar la vida de su hijo. Tito, por su parte, da muerte a los hijos de Tamora, a quien sirve sus cuerpos en un banquete, en el que Tito da muerte a Lavinia y Tamora, Saturnino a Tito, y Lucio a Saturnino. Lucio, finalmente, es proclamado emperador.

#### 6. LA PROMINENCIA DEL PAPEL DE AARÓN EN CUANTO ANTAGONISTA.

No cabe duda de que Tito Andrónico es el protagonista de la obra, a la que da título, pero no menos cierto es que el papel de su principal antagonista, el moro Aarón, eclipsa en buena medida al del héroe al que tenazmente se esfuerza por hacer sufrir. A diferencia de Tito, que parece un especialista en tomar siempre la decisión equivocada, y cuya venganza avanza a trompicones, sin un plan determinado, Aarón es un verdadero «arquitecto y maquinador de estas desgracias» (*chief architect and plotter of these woes*), como lo llama amargamente el tribuno Marco Andrónico al final de la pieza (v.iii.122)<sup>9</sup>.

Durante todo el larguísimo primer acto lo vemos siempre silencioso y en segundo plano, contemplando sin pestañear los avatares de fortuna que se van sucediendo: el sacrificio bárbaro del príncipe Alarbo, las inútiles lágrimas de la reina Tamora, el desacuerdo entre los hijos del emperador difunto, la elección de Tito del peor de los candidatos, la liberación graciosa de los prisioneros godos, la petición de mano de Saturnino, el rapto

---

<sup>9</sup> Citamos por la edición de J.C. Maxwell (ed.), *Titus Andronicus*, Londres, 1991 (1961<sup>3</sup>). Otras ediciones modernas de interés ofrecen E. Waith (ed.), *Titus Andronicus*, Oxford, 1984 y J. Bate (ed.), *Titus Andronicus*, Londres, 1995.



de Lavinia, la caída en desgracia de Tito, la oferta de matrimonio de Saturnino a la reina Tamora, la fingida reconciliación y anuncio de la doble boda, el ofrecimiento de una partida de caza para celebrar tan regios esponsales. Cuando todos se marchan para preparar las bodas, Aarón queda solo en escena, y toma por primera vez la palabra. Tras constatar que Tamora, antes cautiva encadenada y ahora la prometida del emperador de Roma, ha subido metafóricamente a lo alto del Olimpo, y se encuentra ya a salvo de los golpes del destino, se desprende de sus ropas de prisionero y de la actitud sumisa a la que la derrota de los godos lo había forzado, para disponerse a gozar con la reina Tamora, su amante, del placer de destruir a quienes les han causado hasta ahora continuas humillaciones:

- (1) *Away with slavish weeds and servile thoughts!  
I will be bright, and shine in pearl and gold,  
to wait upon this new-made empress.  
To wait, said I? To wanton with this queen,  
this goddess, this Semiramis, this nymph,  
this siren that will charm Rome's Saturnine,  
and see his shipwrack and his commonweal's.* (ii.i.18-24)

¡Afuera ropas de esclavo, y pensamientos serviles!  
Quiero resplandecer, brillar de perlas y oro,  
para servir a tono a esta princesa nueva.  
¿Para servir, he dicho? Para gozar con ella,  
esta reina, esta diosa, Semíramis, esta ninfa,  
sirena que ha de encantar a Saturnino y Roma,  
y que verá su naufragio y el de su tierra toda.

Y en efecto, a partir del segundo acto lo vemos en una continua maquinación para traer la desgracia a sus antiguos enemigos, y en particular, a Tito Andrónico y su familia, los responsables de la derrota de los godos y de la bárbara muerte de Alarbo.

- a) Aarón como experto en los saberes clásicos, que le permiten llevar a cabo más fácilmente las fechorías que trama

Celebrados ya los regios esponsales, por ejemplo, media con éxito en la pelea entre los dos jóvenes príncipes godos, que disputan espada en mano por el amor de Lavinia, recién desposada con el hermano del Emperador, y logra que su comportamiento no trascienda y llegue a oídos de los nobles romanos. Pero no es su intención apaciguarlos, ni llevarlos por mejor camino, sino, simplemente, conducirlos por una senda segura y secreta a la satisfacción de sus más bajos instintos. Aarón, en efecto, los disuade de su intención primera, decidir por medio de la espada quién de ellos es más digno de declarar su amor a la hermosa romana, y les aconseja, en cambio, actuar en equipo, sorprender en un paraje oculto del bosque a la muchacha amada, y violarla. Y, como no hay mejor arma que la que se roba de su panoplia al enemigo, el pérfido moro utiliza sus conocimientos de la literatura latina para asegurar la impunidad de la violación de esta noble romana, pues aconseja, una vez que se dé muerte a su marido, que se la trate como hizo el bárbaro Tereo con la inocente e indefensa Filomela, a quien, tras violarla, le cortó la lengua, para evitar que pudiera delatarlo, según cuenta Ovidio en el libro VI de las *Metamorfosis*<sup>10</sup>. Así lo indica el malvado a su amante, en el bosque:

- (2) *Vengeance is in my heart, death in my hand,  
blood and revenge are hammering in my head.  
Hark, Tamora, the empress of my soul,  
which never hopes more heaven than rest in thee,  
this is the day of doom for Bassianus;*

---

<sup>10</sup> Un estudio completo del mito de Filomela, desde los orígenes hasta Ovidio, ofrecemos en A.M. Martín Rodríguez, *De Aedón a Filomela. Génesis, sentido y comentario de la versión ovidiana del mito*, Las Palmas, 2002.

*his Philomel must lose her tongue to-day,  
thy sons make pillage of her chastity,  
and wash their hands in Bassianus' blood.* (ii.iii.38-45)

Venganza hay en mi corazón, muerte en mi mano,  
la sangre y la venganza martillean mi cerebro.  
Escúchame, Tamora, emperatriz de mi alma,  
que no espera otro cielo que el descanso en tu seno,  
éste es el día del juicio para el príncipe Basiano;  
su Filomela debe hoy perder su linda lengua,  
y tus hijos pillar su castidad,  
y lavar sus manos en la sangre de Basiano.

Sólo que los malvados godos van más allá que Tereo en sus atrocidades, porque cortan también las manos a la muchacha, para evitar que pudiera contar la historia en un bordado, como hizo la mítica Filomela.

Y no será ésta la única vez que se apoye Aarón en su dominio de la literatura clásica para llevar a cabo su venganza contra sus enemigos<sup>11</sup>, aristócratas romanos. Porque también echará mano de un truco que se cuenta igualmente en las *Metamorfosis* de Ovidio<sup>12</sup>, para conseguir la condena a muerte de unos inocentes. Una vez que Lavinia ha sido violada y mutilada, y su marido asesinado, Aarón se dispone a inculpar falsamente de la muerte de Basiano a los hermanos de Lavinia. Para ello falsifica una carta, supuestamente escrita por los hijos de Tito, en la que éstos encargan a alguien el asesinato de Basiano, ofreciéndole como recompensa una bolsa de oro escondida bajo un árbol, bolsa que, obviamente, el propio Aarón ha enterrado<sup>13</sup>. Con su natural perfidia, el moro conduce a dos de los hijos de

---

<sup>11</sup> En este empleo de los saberes mitológicos *in malam partem*, en lo que ve una crítica soterrada de los principios educativos del humanismo, ha insistido G.S. West, «Going by the book: classical allusions in *Titus Andronicus*», *Studies in Philology* 79 (1982), pp. 62-77.

<sup>12</sup> *Ov. Met.* 13,56-60.

<sup>13</sup> Así lo explica el propio Aarón a los espectadores en ii.iii.1-7.

Tito hasta la zanja en la que yace el cadáver de Basiano, y en la que los incautos se precipitan. Mientras, Tamora ha dejado caer la carta incriminatoria donde la comitiva regia pueda encontrarla. Sorprendidos en lo que parece un flagrante delito, y con las pruebas circunstanciales de la carta incriminatoria y el oro escondido, los jóvenes son llevados a la ciudad para una ejecución inmediata. Pues bien, el modelo de la astucia desplegada por Aarón lo suministra el taimado Ulises, en su venganza contra Palamedes. En vísperas de la guerra de Troya, en efecto, Ulises se fingió loco para eludir su participación en la misma, pero su ardid fue desvelado por Palamedes. Para vengarse, Ulises, ya ante las murallas de Troya, fraguó una carta falsa que revelaba la supuesta traición de Palamedes, y que apuntaba como prueba circunstancial a una cantidad de oro que el propio Ulises había enterrado en la tienda de su enemigo, oro que supuestamente era el pago recibido por su traición.

b) Aarón y Tamora como reencarnación subversiva de Eneas y Dido

El malvado moro, principal ejecutor de la venganza de la reina goda, se vale, por tanto, de sus propios conocimientos de la cultura grecolatina para vengarse de sus enemigos romanos. Pero el dramaturgo se permite ir mucho más allá en esta paradoja, por cuanto hace que la enamorada reina Tamora equipare a su amante con el propio Eneas, cuando arribó a las costas de Cartago y disfrutó de unos tórridos amoríos con la reina Dido. Con notable simbolismo inverso, si Eneas fue el caudillo extranjero que sentó las bases para que pudiera nacer Roma, Aarón, este otro maquiavélico extranjero, hará todo lo que esté en su mano para destruir la pujanza de Roma. El pasaje en que Tamora y Aarón se equiparan a Eneas y Dido se encuentra en la invitación que hace la reina a su amante en el bosque para

echar una canita al aire y entregarse después a un sueño reparador, en flagrante subversión del célebre primer encuentro amoroso de Eneas y Dido en el libro IV de la *Eneida*:

- (3) *under their sweet shade, Aaron, let us sit,  
and, whilst the babbling echo mocks the hounds,  
replying shrilly to te well-tun'd horns,  
as if a double hunt were heard at once,  
let us sit down and mark their yellowing noise;  
and after conflict, such as was suppos'd  
the wand'ring prince and Dido once enjoyed,  
when with a happy storm they were surpris'd,  
and curtain'd with a counsel-keeping cave,  
we may, each wreathed in the other's arms,  
our pastimes done, possess a golden slumber. (ii.iii.16-26)*

Sentémonos, Aarón, bajo esta dulce sombra,  
y mientras el eco balbuciente se burla del sabueso,  
con su respuesta aguda al entonado cuerno,  
cual si una doble caza se oyera en el momento,  
sentémonos, y oigamos sus sonos vocingleros;  
y tras la liza, cual la que suponemos  
que disfrutaron Dido y el príncipe errabundo,  
una vez sorprendidos por súbita tormenta,  
—y una cueva discreta les sirvió de cortina—,  
enlazados podemos en los brazos del otro,  
entregarnos tras ello a dorados ensueños.

c) Aarón como heredero de un esclavo malvado de la tradición novelística italiana

Con la ejecución de dos hijos inocentes de Tito, y con la violación y mutilación de Lavinia, podríamos pensar que el balance se ha equilibrado; la humillación de tener que arrastrarse y suplicar en vano de Tamora al comienzo de la obra ya se ha contrarrestado con la escena del noble Tito suplicando en vano a los tribunos, por la vida de sus hijos, al principio del acto III. Y los daños sufridos por los hijos del anciano bien com-

pensan la muerte salvaje y bárbara de Alarbo. Pero la crueldad y la sed de mal de Aarón no se detiene, sino que se presenta en casa de Tito para ofrecer un terrible trato: la mano de un Andrónico por las cabezas de los jóvenes Quinto y Marcio. Tito, más rápido que sus parientes, se apresura a cortarse la suya, pero en vano, porque al poco tiempo se le devuelven su mano amputada... y las cabezas de sus hijos, sólo que cortadas. No podemos decir que en este caso Aarón se haya inspirado en la literatura clásica, pero sí podemos conjeturar de dónde pudo sacar la idea el dramaturgo: de una novelita de Bandello, publicada por primera vez en 1554<sup>14</sup>, en la que un esclavo, irritado con su amo por un castigo recibido, aprovecha la ausencia de éste en una cacería para encerrarse con la esposa del amo y sus hijos en un torreón. A la vista del horrorizado marido viola a la esposa y da muerte a los niños, tras haberle hecho creer en vano que les perdonará la vida si consiente en arrancarse la nariz, cosa que el amo, desesperada e inútilmente, hace.

d) Un nuevo ejemplo del empleo de Aarón de sus saberes clásicos: la identificación de su hijo con un nuevo Zeus

En el acto cuarto asistimos a la última de las maldades cometidas por Aarón, pero un tremendo cambio psicológico se produce en él como consecuencia del nacimiento de su hijo, que lo humaniza, y lo impulsa a arriesgarlo y perderlo todo con tal de salvarlo. Cuando Aarón se encuentra, en efecto, en palacio con los dos jóvenes príncipes godos, la nodriza de Tamora anuncia que la Emperatriz, que estaba en estado de buena esperanza, ha dado a luz un varón. Pero la excelente noticia del nacimiento

---

<sup>14</sup> El *Stationer's Register* documenta dos versiones en inglés de esta novela, un cuarto de siglo antes de la puesta en escena de *Titus* (1569 y 1570), pero la que nos ha llegado es una balada del XVII; cf. E. Waith, *Ob. cit.*, p.28. El texto puede consultarse en G. Bullough, *Ob. cit.*, pp.71-76.

de un heredero, que afianza la posición de los godos en la corte imperial, se nubla cuando la anciana les muestra a la criatura, que es negra como la pez, y se convierte, por tanto, en claro indicio del adulterio cometido con el moro. La propia Tamora encarga al verdadero padre del niño que acabe con su vida, y los príncipes godos avanzan, espada en mano, para dar muerte al recién nacido. Pero Aarón, invadido súbitamente por el orgullo que sólo conocen los que por primera vez han sido padres, defiende a la criatura y amenaza de muerte a los godos si se atreven a tocar un pelo de su hermanastro. Sin dejarse dominar por el pánico, pregunta a la nodriza cuántas personas conocen el hecho, además de ellos. Responde la anciana que sólo ella misma, la madre del niño y la comadrona, de modo que Aarón le da muerte en el acto con la espada, haciendo burla de los gritos en que prorrumpe ella en su agonía, y elimina así a una de las dos mujeres que podrían irse de la lengua. Aconseja a los godos que despachen a la otra, y les encarga que se procuren a precio de oro un recién nacido de piel blanca, que pueda ocupar el lugar del heredero esperado. En cuanto a él, envuelve al niño en unas mantas y huye, dispuesto a criarlo a escondidas en medio de los bosques, y educarlo para que se convierta en un gran guerrero.

En estos proyectos de crianza de su hijo que enuncia Aarón el lector moderno verá poco más que una prefiguración temprana del tema del buen salvaje, pero al lector culto de la época sin duda no se le escaparía el adecuado trasfondo mitológico del pasaje. Veamos, primero, las palabras textuales que, durante la huida, dirige Aarón a su retoño:

- (4) *I'll make you feed on berries and on roots,  
and feed on curds and whey, and suck the goat,  
and cabin in a cave, and bring you up  
to be a warrior, and command a camp.* (iv.ii.178-81)

Haré que te críes con frutos silvestres y raíces,  
con quesos y suero, y que mames de una cabra,  
y vivas en una cueva, y te educaré de modo  
que guerrero te hagas, y mandar puedas un campo.

En este niño al que se esconde, envuelto en pañales, para sustraerlo a la cólera de su supuesto padre, podría verse un eco de la infancia de Zeus, a quien, no más nacido, esperaba la misma suerte que al resto de sus hermanos, ser engullido por su padre Crono, a quien los romanos llamaban Saturno, para evitar que un día pudiera derrocarlo. Cuando la esposa de Crono-Saturno dio a luz a Zeus, entregaron al padre una piedra envuelta en pañales, y se escondió al niño en unas cavernas de Creta, hasta que tuvo edad suficiente para derrocar a Saturno y convertirse en dueño del Olimpo. El texto es particularmente significativo en el detalle de la cabra, que remite obviamente a la peculiar nodriza de Zeus, la cabra Amaltea, en cuyo cuerno desprendido se veía el origen de la cornucopia, el Cuerno de la Abundancia. Aarón ve, pues, en su hijo, a un futuro Zeus que derrocará de ese Olimpo en la tierra que es la todoperosa Roma a ese nuevo Saturno que resulta ser su actual soberano, que no casualmente se llama Saturnino. Y la identificación Saturnino-Saturno no crean que es sólo el capricho de un lector fantástico, porque, igual que Saturno devoraba a sus hijos al poco de su nacimiento, así Saturnino, al final de la pieza, devorará a sus hijastros Quirón y Demetrio, en el horrible banquete antropófago con que culmina la obra.

La identificación del niño con Zeus por parte de su padre se refuerza con las palabras que pronuncia Aarón cuando Quirón y Demetrio hacen ademán de asesinar al recién nacido:

- (5) *I tell you, younglings, not Enceladus,  
with all his threat'ning band of Typhon's brood,  
nor great Alcides, nor the god of war,  
shall seize this prey out of his father's hands.* (iv.ii.93-96)



Desde ahora os lo digo, necios jovenzuelos,  
ni Encélado y la banda toda de los hijos de Tifón,  
ni el gran Alcides, ni el dios de la guerra,  
podrán arrebatár esta presa de los brazos de su padre.

Tifón, o Tifeo, es, como se sabe, el monstruo que hace huir a los dioses del Olimpo, y llega a apoderarse del propio Zeus, y a encerrarlo, privándolo temporalmente de su fuerza. Encélado, por su parte, es uno de los Gigantes que trataron de asaltar el cielo y destronar a los dioses; y con ambos nombres, significativamente, relaciona Aarón a los primeros enemigos con que se enfrenta su hijo, en quien parece ver, como dijimos, el trasunto de un nuevo Zeus.

e) Aarón como experto en el empleo de los textos  
. cristianos

Hemos visto, pues, que se presenta a Aarón, pese a su condición de extranjero y archienemigo de Roma, como un consumado conocedor de la literatura clásica. Su conocimiento de la historia mítica de Filomela le sirve para planear la violación sin riesgos de la infeliz Lavinia; la venganza de Ulises sobre Palamedes le proporciona un modelo para incriminar en falso a los hijos de su enemigo, y ocasionar con ello un ajusticiamiento injusto; las vicisitudes de la infancia de Zeus, en fin, le permiten considerar de manera optimista los peligros por los que pasa su hijo recién nacido, e imaginar para él un futuro glorioso. Pese a la religión que profesa, o mejor tal vez, que debería profesar, porque al final de la pieza se le llama con toda razón *irreligious moor*.

- (6) *Now is my turn to speak. Behold the child;  
of his was Tamora delivered,  
the issue of an irreligious Moor,  
chief architect and plotter of these woes. (v.iii.119-122)*

Ahora es mi turno para hablar. Sujeta al niño;  
esto fue lo que dio Tamora a luz,  
el fruto de un impío moro,  
principal arquitecto y maquinador de estas desgracias.

y *misbelieving Moor*.

- (7) *Go, go into old Titus' sorrowful house,  
and hither hale that misbelieving Moor* (v.iii.142-143)

Id, id a la desdichada casa del anciano Tito,  
y traed de allí a ese moro descreído,

no menos experto se muestra el moro en el empleo de la «mitología» cristiana para interpretar la situación en que se mueve, y de los textos del Evangelio, para emplearlos como dialéctica arma arrojadiza contra sus oponentes. Así, reunido el moro en palacio con sus indeseables discípulos, los godos Demetrio y Quirón, y a punto de que se presente ante ellos la nodriza, con el hijo que acaba de dar a luz la emperatriz, dice Aarón a los hijos de Tamora:

- (8) *And now, young lords, was't not a happy star  
led us to Rome ...?* (iv.ii.32-33)

¿No fue una dichosa estrella, mis jóvenes señores,  
la que nos condujo a Roma?

¿Cómo no ver en ello una parodia blasfema de los tres Reyes Magos, guiados hasta Belén por una estrella para adorar al hijo de Dios<sup>15</sup>? Ahora bien, ese niño recién nacido, en opinión de la nodriza que lo lleva en brazos, es tan repugnante como un sapo, por su color negruzco, que contrasta con las pieles blanquecinas de los godos:

---

<sup>15</sup> La posibilidad la esbozó ya R. Noble, *Shakespeare's Biblical Knowledge*, Londres, 1935, p.140, como señala, aprobatoriamente, A.C. Hamilton, «*Titus Andronicus*: The Form of Shakespearian Tragedy», *Shakespeare Quarterly* 14 (1963), pp.201-213; recogido en Ph.C. Kolin, *Ob. cit.*, pp.129-145 [p.142].

- (9) *Here is the babe, as loathsome as a toad  
amongst the fair-fac'd breeders of our clime.* (iv.ii.67-68)

He aquí al recién nacido, repugnante como un sapo,  
comparado con las rosadas criaturas de nuestro clima.

Y no menos patente es el desprecio que por el color del niño, y su condición bastarda, sienten sus hermanastros, a los que Aarón echa en cara la dureza de su corazón, a pesar de sus rostros sonrosados:

- (10) *What, what, ye sanguine, shallow-hearted boys!  
Ye white-lim'd walls!...* (iv.ii.97-98)

¡Vaya, vaya, muchachitos sonrosados, sin nada en el corazón!  
¡Paredes blanqueadas!

No hay que ser un especialista en los textos evangélicos para que le venga a uno a la mente el reproche de Jesús a escribas y fariseos en el evangelio de Mateo:

- (11) «¡Ay de vosotros, escribas y fariseos hipócritas!, porque sois semejantes a los sepulcros blanqueados, los cuales por fuera parecen hermosos a los hombres, mas por dentro están llenos de huesos de muertos y de todo género de podredumbre» (Mt.23, 27)

f) Aarón como heredero del Barrabás de Marlowe (*The Jew of Malta*)

Pero la suerte parece haber cambiado para el perverso moro, y su huida con el niño es abortada por el ejército godo, que avanza contra Roma al mando de Lucio Andrónico. Una vez capturado, sólo consiente en confesar sus culpas cuando el general romano lo amenaza con ahorcar al recién nacido a la vista de su padre. Tras asegurarse de que la vida del niño será respetada, Aarón confiesa al fin sus crímenes, y se identifica, satánico y ufano, como el planificador de las desdichas que se han

abatido sobre la familia Andrónico, y, si de algo se arrepiente, es sólo de no haber cometido muchas más maldades:

- (12) *But I have done a thousand dreadful things,  
as willingly as one would kill a fly,  
and nothing grieves me heartily indeed,  
but than I cannot do ten thousand more.* (v.i.141-144)

Pero he cometido un millar de atrocidades,  
con igual displicencia que el que mata moscas,  
y nada en verdad me causa más tormento  
que el no poder repetirlo otras mil veces.

Si en otros pasajes Aarón se inspira en modelos de la literatura clásica grecolatina, en este momento de la recapitulación de sus crímenes Shakespeare pone en sus labios palabras inspiradas en otro de sus modelos, el perverso Barrabás, protagonista de *El judío de Malta*, de Christopher Marlowe; de hecho, algún crítico llegó a sugerir la hipótesis de que Shakespeare habría compuesto el discurso para lucimiento de su socio el actor Alleyn, que había bordado el papel de Barrabás en *The Jew of Malta*<sup>16</sup>. Pero también un eco clásico se ha visto en este curioso discurso del moro. Su falta absoluta de arrepentimiento, y su insatisfacción por no haber podido cometer más crímenes se ha comparado, en efecto, con la que siente Atreo, tras haber hecho engullir a su hermano Tiestes la carne de sus hijos sacrificados, por no haber ido más allá en su venganza:

- (13) *hoc quoque exiguum est mihi.  
ex vulnere ipso sanguinem calidum in tua  
defundere ora debui, ut uiuentium  
biberes cruorem...* (Sen. Thy.1053-1056)

Incluso esto es para mí poca cosa.  
Sangre caliente de la misma herida

---

<sup>16</sup> T.M. Parrot, «Shakespeare's Revision of *Titus Andronicus*», *Modern Language Review* 14 (1919), pp.16-37.

debí verter en tu boca, y que bebieras  
su sangre cuando aún estaban vivos...<sup>17</sup>

Se ha visto también en este discurso perturbador de Aarón a punto de ser ejecutado un eco de determinadas costumbres de la época, como la de permitir a los condenados, ya en el cadalso, pronunciar algunas palabras, circunstancia que aprovechaban unas veces para mostrar su arrepentimiento y edificar a los presentes, y otras para emitir discursos subversivos<sup>18</sup>.

En cualquier caso, la estrella de Aarón, al fin, parece apagarse, y se decreta para él un castigo terrible; plantado en la tierra hasta la cintura, habrá de morir de hambre y de sed a la vista de todos.

#### 7. LA PROMINENCIA DE AARÓN EN LAS ADAPTACIONES POSTERIORES DE LA OBRA.

Aarón es, sin lugar a dudas, el *malo* de la tragedia, el antagonista del noble Tito, y es en él en quien debería concentrarse la animadversión del público. Pero las complejidades del personaje, mucho más atractivo que el monolítico y quejumbroso protagonista, hacen que su papel adquiera una importancia al principio inesperada, como bien han descubierto algunos de los directores modernos que han montado la pieza, y que, para muchos, acabe convirtiéndose en el personaje más atractivo de la obra. De hecho, algunas de las primeras adaptaciones de ésta se focalizaron en la figura del moro, o bien la presentaron de una manera más halagüeña.

---

<sup>17</sup> Cf. R.S. Miola, *Shakespeare and Classical Tragedy. The Influence of Seneca*, Oxford, 1992, pp.25-26. Para un posible influjo de Sen. *Phaedra* 1191-1195 o *Med.*910-914 cf. A. Martín Rodríguez, *Fuentes Clásicas en Titus Andronicus de Shakespeare*, León, 1993, p.205.

<sup>18</sup> M.E. Smith, «Spectacles of Torment in *Titus Andronicus*», *Studies in English Literature* 36 (1996), pp.315-332.

- a) el engrandecimiento del personaje en la versión de E. Ravenscroft (1687)

Así, en la adaptación de Edward Ravenscroft (1687)<sup>19</sup> se suprime, por ejemplo, la escena en la que Aarón aconseja a Quirón y Demetrio violar por turnos a la esposa de Basiano, y al final de la pieza, su figura resulta engrandecida: aunque se le somete a tortura, se niega a hablar, y sólo acaba confesando tras la promesa del perdón de su hijo; pero, impotente, debe contemplar cómo Tamora da muerte al niño, apuñalándolo, lo que da pie a los sinceros lamentos del afligido padre, que intenta devorar el cadáver del niño, y muere finalmente, y de manera espectacular, en medio de las llamas.

- b) el proceso de focalización: la versión holandesa de 1641 (Aran en Titus)

En cuanto al proceso de focalización, resulta significativo que la versión holandesa de la que anteriormente hemos hablado no se titule ya con el nombre exclusivo del protagonista shakespeariano, sino que incluye también el de su antagonista, colocado precisamente en la posición inicial del título: *Aran en Titus*. Aarón es aquí el general de los godos, y es a él a quien propone sacrificar Tito al comienzo de la obra; para vengarse, hace creer a los hijos de la emperatriz que Tito fue el causante de la muerte de su padre, lo que los impulsa a violar a Rozelyna, nombre que lleva en esta versión la hija de Tito. Al final de la obra, Arán muere quemado, como en la versión

---

<sup>19</sup> *Titus Andronicus, or the Rape of Lavinia*, Londres, 1687. Sobre la versión de Ravenscroft puede verse, por ejemplo, A.C. Dessen, *Ob.cit.*, pp.7-11; Bate, *Ob.cit.*, pp.48-54, y «Staging the Unspeakable: Four Versions of *Titus Andronicus*», en P. Kenan-M. Tempera (eds.), *Shakespeare from Text to Stage*, Bolonia, 1992, pp.97-111.

de Ravenscroft, mientras que en la versión alemana de 1620 muere ahorcado<sup>20</sup>.

c) la focalización edulcorada: la versión de Ira Aldridge (1857)

Aún más significativa resulta a este respecto la edulcorada versión que preparó C.A. Somerset para lucimiento del actor negro norteamericano Ira Aldridge<sup>21</sup> en 1857, que bordó el papel de Aarón, reescrito especialmente para él; no encontramos en ella ni violación, ni glosotomía, ni amputación de manos, ni decapitación de los hijos de Tito, ni adulterio regio. Aarón se eleva a la categoría de un personaje noble, si bien de temperamento fuerte; Tamora es una reina casta, aunque mujer de carácter; Quirón y Demetrio, un ejemplo de buenos hijos... El único personaje en el que se acumulan cualidades poco recomendables resulta ser el emperador Saturnino.

d) la degradación desmitificadora: la versión de F. Dürrenmatt (1970)

En alguna versión moderna, en cambio, el personaje sufre una degradación que en la literatura moderna no es raro que afecte a los personajes que de algún modo se han convertido en míticos; así, en la controvertida adaptación del dramaturgo suizo F. Dürrenmatt, puesta en escena en 1970, con el significativo título *Titus Andronicus. Eine Komödie nach Shakespeare*, se presenta a Aarón como una especie de *chaperó*, y se le descarga

---

<sup>20</sup> Una comparación entre la versión de Shakespeare, la holandesa y la alemana puede verse en H. de W. Fuller, «The Sources of *Titus Andronicus*», *PMLA* 16 (1901), pp. 1-65.

<sup>21</sup> Sobre la figura de Aldridge puede verse: H. Marshall-M. Stock, *Ira Aldridge: the Negro Tragedian*, Washington DC, 1993. Sobre su versión, cf. además A.C. Dessen, *Ob. cit.*, pp.11-12

de buena parte de sus maldades, que se atribuyen a otros personajes<sup>22</sup>.

#### 8. LA OPINIÓN DE LA CRÍTICA SOBRE EL PERSONAJE DE AARÓN

En cuanto a la crítica, las opiniones sobre Aarón se dividen. Para algunos es un personaje inconsistente, un malvado menos conseguido que otros prototipos de la encarnación del mal que salieron más tarde de la pluma de Shakespeare, como Ricardo III, Edmund o Yago. Lo que los separa de ellos<sup>23</sup> es la gratuidad en su actuación, la falta de una motivación clara, y una especie de pulsión infantil de *telegrafiar* su condición de malvado. En ello se ha visto una herencia del Vicio de las alegorías medievales. En efecto, mientras que el villano de carne y hueso hace el mal por motivos humanos, el Vicio lo hace por el simple placer que encuentra en ello, como ilustró brillantemente Spivack<sup>24</sup>, que desgranó las características que hereda Aarón del Vicio alegórico: vitalismo, amor al mal sin motivo específico, disfrute por su conducta malvada, humor y falta absoluta de arrepentimiento. Un personaje como Aarón pertenecería en realidad a un estadio intermedio entre el Vicio medieval, sin desarrollo psicológico, y la representación del villano como un personaje con una psicología desarrollada; en este sentido, no puede negarse el intento del dramaturgo de enri-

---

<sup>22</sup> Sobre la versión de Dürrenmatt puede verse M.E. Cory, M. E., «Shakespeare and Dürrenmatt: From Tragedy to Tragicomedy», *CL* 32 (1980), pp. 253-273; H. Zander, «Seeking the Soul with a Dagger: *Titus Andronicus* in Germany», en Ph.C. Kolin, *Ob. cit.*, pp. 495-518 [pp.505-508] y G.H. Metz, *Ob. cit.*, pp. 199-200.

<sup>23</sup> Según opina V.L. Cahn, *The Heroes of Shakespeare Tragedies*, N. York, 1988, p. 8.

<sup>24</sup> Cf. B. Spivack, «The hybrid image in Shakespeare», en *Shakespeare and the Allegory of Evil*, N. York, 1958, pp. 379-386; recogido en Ph.C. Kolin, *Ob. cit.*, pp. 163-169.



quecer psicológicamente a su personaje, invistiéndolo con un amor por su hijo que le hace arrostrar cualquier peligro y arriesgarlo todo.

Diremos, en fin, que, tal vez para suplir estas carencias psicológicas del personaje, y habida cuenta, después de todo, del carácter embrionario de Aarón respecto de posteriores malvados mejor conseguidos en el canon shakespeariano, los adaptadores de la tragedia tiñeron a veces la presentación del personaje con rasgos tomados de obras posteriores. Ravenscroft, por ejemplo, insufló en su Aarón algunas de las características del pérfido Edmund de *King Lear*, e Ira Aldridge intentó acercarlo lo más posible a Otelo, que era su personaje favorito, y con el que había triunfado<sup>25</sup>.

## 9. EL NOMBRE DE AARÓN

Concluiremos esta visión del primer malvado que delineó Shakespeare en sus tragedias con una reflexión sobre su nombre. Buena parte de la crítica sepiriana, entre la que no me cuento, considera que la fuente de *Titus Andronicus* es una historia italiana del XVI, que se nos ha conservado en una supuesta traducción inglesa en un *chapbook* del siglo XVIII, titulada *The History of Titus Andronicus, the Renowned Roman General*<sup>26</sup>. En ella el personaje del moro, que tiene un papel más limitado en la trama, no tiene siquiera nombre propio. Por ello, aun suponiendo que esta historia en prosa fuera el original en el que se basó nuestro dramaturgo, nuestro autor hubo de inventarle un nombre al personaje del moro maldito. Lo sorprendente es que, tratándose de un moro, lleve el nombre judío de Aarón. La crítica ha elaborado para ello diversas explicaciones, no siempre

---

<sup>25</sup> Cf. J. Bate, *Ob. cit.*, pp. 55 ss.

<sup>26</sup> Véase un estado de la cuestión en mi *Fuentes Clásicas en Titus Andronicus...*, pp. 180 ss.

demasiado convincentes. Puesto que son innegables los puntos en común entre Aarón y sus precedentes marlowianos Barrabás e Itamar, de ahí pudo sacar la idea Shakespeare, según algunos, de dotar al personaje de un nombre judío, de raigambre bíblica<sup>27</sup>. Aarón, curiosamente, aparece asociado a Itamar en un pasaje del libro de los *Números*:

(14)»... y estarán sujetos a Itamar, hijo del sacerdote Aarón»  
(Núm. 4,28)<sup>28</sup>

A mí, sin embargo, me parece que el dramaturgo quiso fundir en su personaje los tres prototipos del *outsider* en la Inglaterra de la época: el moro, el negro y el judío. El primero suministra a Aarón su raza; el segundo, su color, y el tercero su nombre. También Otelo, en quien el dramaturgo combinaría igualmente más tarde los rasgos «moro» y «negro», lleva, no hay que olvidarlo, un nombre alusivo a su condición de extranjero y *outsider*; en *Othello*, en efecto, podría sentirse el eco subyacente de un nombre híbrido, compuesto de *Other* («Otro») más una sufijación italianizante (recuérdese que la acción se ubica en Venecia) diminutiva, como si dijéramos, con un toque despectivo, «El Otrechillo»<sup>29</sup>. Aunque el Shakespeare más maduro de *Othello* matizó un tanto el maniqueísmo de *Titus Andronicus*,

<sup>27</sup> Cf. G.H. Metz, *Ob. cit.*, p.284 n.33.

<sup>28</sup> Cf. G. Bullough, *Ob. cit.*, p.20, n.1.

<sup>29</sup> Sobre la figura de Aarón en cuanto extranjero en Shakespeare puede verse L.A. Fiedler, *The Stranger in Shakespeare*, N. York, 1965, pp.176-183; recogido en Ph.C. Kolin, *Ob. cit.*, pp.157-162, o E. Jones, «Aaron», en *Othello's Countrymen: The African in English Renaissance Drama*, Oxford, 1965, pp.49-60; recogido en Ph.C. Kolin, *Ob. cit.*, pp.147-156. Sobre Otelo y Aarón como *outsiders* poderosos que encarnan el miedo de la sociedad renacentista inglesa al otro: E.C. Bartels, «Making More of the Moor. Aaron, Othello, and Renaissance Refashionings of Race», *Shakespeare Quarterly* 41 (1990), pp.433-454. Cf. además J.A. Bryant, «Aaron and the Pattern of Shakespeare's Villains», *RenP* 1984 (1985), pp.29-36, y J. D'Amico, *The Moor in English Renaissance Drama*, Tampa, 1991, esp. pp.135-147.

obra en la que se asociaba mecánicamente el color negro de la piel con la maldad, de acuerdo, por otra parte, con los convencionalismos del teatro inglés de la época<sup>30</sup>. En *Othello*, en efecto, encontramos a un negro con alma blanca (Otelio) y un blanco con alma negra (Yago)<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Para la representación del negro en el drama inglés y en Shakespeare: E.H. Tokson, *The Popular Image of the Black Man in the English Drama, 1550-1688*, Boston, 1982; E.T. Washington, *Beyond Cultural Stereotypes: The Dramatic Meanings of Shakespeare's Black Characters*, DAI 51 (1990) 1243A (Boston Un.); J.G. MacDonald, «The Force of Imagination: The Subject of Blackness in Shakespeare, Jonson and Ravenscroft», *RenP* 1991 pp.53-74. Cf. una bibliografía reciente en M. Tempera, *Ob. cit.*, p.234, n.7.

<sup>31</sup> Cf. J. Bate, *Shakespearean Constitutions. Politics, Theatre, Criticism 1730-1830*, Oxford, 1989, p.180.