

Séneca y Suetonio en Julius Caesar de W. Shakespeare

Santiago LÓPEZ MOREDA

RESUMEN

Tradicionalmente se ha mantenido que para los dramas de ambiente romano W. Shakespeare se inspiró en Plutarco. Esta teoría, reduccionista, a menudo ignora la penetración del humanismo en las islas, gracias al cual se conocieron las obras de Virgilio, Ovidio y Lucano primero, y las tragedias de Séneca y las biografías de Suetonio más tarde, particularmente en el Trinity College de Cambridge. Por otra parte, el creciente absolutismo inglés pudo servirse de las ideas políticas de Tácito; a su favor jugaba la similitud entre la monarquía Tudor y la monarquía de Nerón que inicialmente fomentaron y finalmente padecieron Lucano y Séneca. El pasado de Roma, personificado en el ejemplo de J. César, resulta admonitorio en la dinastía Estuardo: la llamada a la moderación del príncipe. De esta manera, mediante el *exemplum*, la obra conjuga dos objetivos escolares, la historia y la filosofía moral.

SUMMARY

It has been traditionally held that William Shakespeare drew on Plutarch as the main source of his inspiration for his historical plays on Roman history. This simplistic theory ignores the humanist influence in the British Isles. It was through this humanistic influence of the Renaissance that first the works of Virgil, Ovid and Lucan, and at a later stage, the tragedies by Seneca and the biographies by Suetonius, became well known, especially among the scholars at Trinity College, Cambridge. Moreover, the spread of absolutism in England might have been inspired by Tacitus' political ideas. The similarity between the Tudor Monarchy and Nero's reign acted in favour of absolutism, at first supported by Lucan and Seneca who later on suffered the consequences. The history of Roma, as portrayed in the character of Julius Caesar, acted as a warning to the House of Stuart. This example can be interpreted as a call for moderation in the code of a prince. The play thus, by means of an *exemplum*, combines two scholastic objectives, namely, history and moral philosophy.

1. El modelo clásico en el Renacimiento humanista

Desde una perspectiva meramente histórica la obra literaria de Shakespeare en general, y su producción dramática en particular, se inscribe en los *curricula* escolares y académicos de los humanistas que asignaron un lugar importante a la historia. Así aparece ya, por ejemplo, en el *De studiis et litteris* de Leonardo Bruni, de finales del siglo xv, del que sabemos que tuvo una amplia difusión.

Como es sabido, entre los humanistas la *imitatio* y la *aemulatio* eran los elementos fundamentales de relación entre el mundo clásico y el renacentista. Y por lo que respecta a la historia, al menos como objetivo y estilo, se aceptaba y seguía vigente la doctrina ciceroniana:

*La historia, en fin, testigo de los tiempos, resplandor de la verdad, alma del recuerdo, escuela de la vida, intérprete del pasado*¹.

Los historiadores representan las acciones y las palabras de aquellos que han ostentado el poder; estas acciones, unas veces execrables y otras dignas de imitación, son la mejor lección para los gobernantes. Por esta razón, cuando la historia se hacía poesía, ya fuera en las tragedias de asunto nacional —*praetextae*—, ya fuera en las primeras manifestaciones de la épica nacional, la *Poetica* de Aristóteles le daba carta de naturaleza, pues:

*al historiador compete decir la verdad, al poeta decir lo que verosímelmente pudo suceder*².

En los *curricula* coincidían además dos materias formadoras del hombre: historia y filosofía moral; ésta ofrecía fórmulas y máximas, aquélla los *exempla* personales. La conjunción de ambas da pie a una biografía histórica moralizante y retoricista; dicho de otro modo, a la conjunción de la historia, concebida en su vertiente biográfica, con la doctrina moral.

Para un humanista como Petrarca las grandes figuras paradigmáticas forman el momento más importante de la historia romana. Fructificaba así en el Renacimiento la vieja idea de Séneca:

*El camino es largo por medio de los preceptos; pero corto y eficaz por medio de los ejemplos*³.

Desde esta perspectiva renacentista las fuentes romanas más rentables no eran las monografías cesarianas ni la *historia perpetua* de Livio, sino las biografías, ya que éstas penetraban mejor en el ánimo humano y preferían las ar-

¹ Cic. *De orat.* 2,9,36: *Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis.*

² Arist., *Poet.* 9,1451, a-b.

³ Sen. *Ad Lucil.* 6,5: *Longum iter est per praecepta, breve et efficax per exempla.*

gumentaciones de tipo psicológico, sobre todo en los casos de choque entre el actuar humano y el actuar político, entre las razones personales y las razones de Estado. Dicho de otro modo, y por personalizar con mayor precisión, entre el Séneca filósofo y el Séneca hombre de Estado. Salustio y Suetonio se convierten así en los modelos por antonomasia. El primero, por la selección de episodios que explican las revueltas de la plebe contra la aristocracia degenerada —la Conjuración de Catilina—; el segundo, por el estudio individualizado de los Césares en una aureola dramática, al menos en lo que a su final se refiere.

Que Shakespeare conoce bien la obra de ambos parece evidente si, como es sabido, se inspira para su *Ricardo III* en la tragedia homónima de T. More, y éste, por su amistad con Erasmo, conoce la reciente edición crítica que el de Rotterdam acaba de efectuar sobre la obra de Suetonio ⁴.

Del dualismo entre las razones de convicción personal y las razones de Estado que impregna todas las tragedias de Séneca surge el conflicto interno que dará lugar al triunfo de unas u otras. En la prevalencia de las primeras Séneca y Lucano basaron su oposición a Nerón; en las segundas encontró Maquiavelo la justificación del **Príncipe** despótico. Maquiavelo no hacía otra cosa que llevar a las últimas consecuencias la justificación política de Tácito:

En interés del Estado se creyó conveniente entregar el poder a manos de uno solo ⁵.

En España Pedro Rivadeneira en el *Princeps christianus* vio casi un dogma en la concepción ultraterrena del Estado Cristiano; más tarde Saavedra Fajardo siguió sus pasos en *La idea de un príncipe político cristiano* (1640).

En la línea programática de esta doctrina literaria de la *imitatio* y política del **absolutismo**, ¿cuál sería la repuesta de Shakespeare al «recrear» una historia romana? ⁶.

La doctrina previa a Shakespeare acerca del Príncipe distingue tres tipos:

Tal como es (Maquiavelo).

Tal como debe ser (Erasmo).

Tal como debe ser según los principios religiosos (Guevara, Rivadeneira).

⁴ Este es además un *gravis auctor* reiteradamente citado por Erasmo. Nada menos que en 93 ocasiones según el *index* de la traducción del *De copia verborum* realizado por B. I. Knott, *Collected Works of Erasmus*, vol. 24. Cfr. J. Chomarat, «More, Erasme et les Historiens Latins» en *Présences du Latin*, Genève 1991, 98-134.

⁵ Tác. *Hist.*, 1,1: (*postquam*) *omnem potentiam ad unum conferri pacis interfuit*.

⁶ Ante el creciente absolutismo que se extiende por Europa, la respuesta no fue siempre la misma. Incluso el propio Maquiavelo plantea el problema del Estado antes incluso que el del ejercicio de la autoridad monárquica. Erasmo en el *Panegírico de Felipe el Hermoso* marca el límite de los héroes guerreros (César y Alejandro) para exaltar las figuras de Catón y Escipión, con lo que parece evidente su oposición a la idea imperial de Carlos V. De hecho, en la *Institutio principis christiani* de 1516 exalta las virtudes morales necesarias del Príncipe que no son otras que las extraídas del estoicismo. Cfr. A. Stegmann, «Le modèle du prince», en *Le modèle à la Renaissance*, Paris 1986, 117-138.

¿Por cuál de los tres modelos se decanta Shakespeare en *Julius Caesar*?

Es sabido que el renacimiento llegó tarde a las islas, también a España, y que los clásicos fueron incorporándose a través de paulatinas traducciones, unas veces por vía indirecta a través de Francia ⁷, y otras por vía directa. Este es el caso de Marlowe con su traducción de los *Amores* de Ovidio y el libro primero del *Bellum Civile* de Lucano en 1593. Resulta difícil pensar que Shakespeare no tuviera conocimiento de estas traducciones.

Henry Howard, conde de Surrey, traduce en 1557 los libros segundo y cuarto de la *Eneida* de Virgilio, y no deja de ser sintomático para el posterior influjo en Shakespeare que en 1594 el propio Marlowe componga su tragedia *Dido, reina de Cartago*.

En 1561 Thomas North traduce el *Hercules Oetaeus* de Séneca. No puede ser casual que la primera tragedia inglesa, *Gordobuc*, de Thomas Norton, excelentemente acogida ese mismo año, adopte también la división en cinco actos.

El londinense Thomas Kyd fue un gran admirador de Séneca y así lo dejó de relieve en su *Spanish tragedy*, basada en un tema de implacable venganza y desarrollada en una atmósfera de horrores y truculencia que recuerdan en todo momento la obra de Séneca.

Más aún, en 1556 aparece traducida la *Yocasta* de Eurípides, y cinco años antes en el Trinity College de Cambridge se traduce e imita *Troades* de Séneca ⁸.

Sin ningún género de duda podemos afirmar que Séneca es el autor predilecto del drama isabelino y consiguientemente de Shakespeare. A ello contribuyó la concepción estoica de la vida como una representación teatral con lo que resultaba fácil al espectador la analogía entre lo que ve en escena y la vida real. Hay funciones que escapan al propio personaje del actor —afirma A. Lascombes— para ser exponente del sentimiento colectivo; así ocurría ya en Séneca con las *sententiae* y los coros y en Shakespeare en escenas donde podemos apreciar el sentimiento colectivo de la masa ⁹.

En estas condiciones ¿se puede afirmar, sin más, como se viene haciendo, que Shakespeare se limita en sus tragedias de ambiente romano (*Coriolano*, *Tito Andrónico*, *Antonio y Cleopatra*, *Julius Caesar*) a imitar las *Vidas paralelas* de Plutarco? ¹⁰. La respuesta afirmativa es indudablemente demasiado reduccionista, y como tal, arriesgada.

⁷ En 1559 Jacques Amyot tradujo las *Vidas paralelas de Plutarco*, cuya influencia en Shakespeare se ha exagerado, como veremos más adelante; y un año después Thomas North las vertió al inglés.

⁸ Unas páginas más adelante tendremos ocasión de comprobar la actualidad de esta tragedia en relación con el cambio de dinastía de los Tudor a los Estuardo.

⁹ Cfr. A. Lascombes, «Théâtre et modèle dans l'Angleterre des Tudor», en J. Lafond, *Le modèle à la Renaissance*, París 1986, págs. 35-50.

¹⁰ Esta es la opinión más generalizada cuando no la única. Cfr. Shakespeare, *Julio César*. Traducción, introducción y notas de A. Luis Pujante, Universidad de Murcia 1987, pág. II.

2. Las posibles fuentes latinas de *Julius Caesar*

Hemos de empezar por decir que *Julius Caesar* en modo alguno es la tragedia del dictador romano, aunque sólo sea porque César muere asesinado en el tercer acto y difícilmente podemos aceptar un protagonista que no concluya la obra. El problema es semejante al que se plantea a propósito del héroe en el poema épico de Lucano.

Desde esta perspectiva, la tragedia es, en todo caso, la tragedia de Bruto y Casio que llenan los cinco actos y por los que Shakespeare, especialmente por el primero, siente singular simpatía: es el único de los conjurados que actúa no por envidia, sino movido por un ideal republicano; su memoria es motivo de un sincero homenaje incluso de los adversarios.

Si la fuente hubiera sido exclusivamente Plutarco las biografías de César y Bruto podrían haberle servido y Shakespeare continuaría con la biografía de Bruto allí donde acaba la de César. Pero ¿y Casio?. Plutarco no nos transmite su biografía. Si el autor griego hubiera sido la fuente, desde luego no sería la única. Cabe además preguntarse acerca del tratamiento trágico de una biografía. Sobre este punto volveremos más adelante.

En atención al fondo histórico no podemos descartar al biógrafo por excelencia de la generación siguiente a Plutarco, Suetonio, cuya obra fue ampliamente difundida y conocida ¹¹, así como el poema épico de Lucano.

Efectivamente, confrontemos estos tres clásicos, Lucano, Plutarco y Suetonio, con la tragedia del inglés en aquellos elementos que tradicionalmente se admiten como desencadenantes de un desenlace trágico: el proceso de *hybris* y la justificación político-religiosa que produce la *catarsis*.

El episodio de la celebración de los *Lupercalia* ¹² nos ofrece una equivalencia casi total entre el biógrafo griego y el latino. Plutarco lo recoge en el capítulo 62 y Suetonio en el 79; pero mientras que Suetonio relata en el capítulo 36 la ocasión en que César estuvo a punto de morir de fiebre en Hispania, Plutarco hace caso omiso de esta referencia que Shakespeare pone en boca de Casio:

*Estando en España le dio una fiebre,
y, cuando le atacó, vi cómo temblaba* ¹³.

En esta misma escena Casca relata la oferta de la corona a César por parte de Antonio. Y si bien hay coincidencia entre Plutarco y Suetonio, se introduce una ligera variación: la oferta se hace una sola vez en Suetonio (cap. 79), dos en Plutarco (cap. 61) y tres en Shakespeare. El detalle no tendría más importancia si no fuera porque dentro de la narración cronológica de los

¹¹ Ver nota 4.

¹² I,2.

¹³ Traducción de A. L. Pujante, *op. cit.*, pág. 13. La nota del traductor, pág. 126, pone en evidencia que se ha limitado a leer a Plutarco y no a Suetonio.

sucesos Suetonio y Shakespeare siguen un orden lógico, mientras que Plutarco introduce este hecho antes del juicio sobre los hombres flacos que, como Casio, resultan más peligrosos que los dicharacheros Antonio y Dolabella, de aspecto robusto.

A propósito de los prodigios que acaecen la noche previa al asesinato, relatados por Casca ¹⁴, hay mayor coincidencia con Plutarco que con Suetonio; pero con otra novedad nada desdeñable: todos estos prodigios se consideran admonitorios de una guerra civil inminente. Pues bien, sólo Lucano, cuando César avanza sobre Roma, en una amplia digresión acerca de toda clase de prodigios, relata que ha visto fieras en el corazón de la ciudad, detalle que Shakespeare concreta en la figura de un león:

Además, frente al Capitolio (aún no he envainado la espada) me crucé con un león... ¹⁵.

Abundando aún más en los presagios trágicos que los fenómenos sobrenaturales y extraños preludian, es sumamente rico el relato de Calpurnia ¹⁶.

Hay coincidencia con Plutarco en los siguientes:

- unos guerreros en llamas combaten en el cielo,
- llueve sangre sobre el Capitolio,
- aparecen fantasmas por las calles,
- los augures al hacer un sacrificio han observado víctimas sin corazón.

La coincidencia con Suetonio (cap. 81) sólo se da en dos:

- las tumbas se abren,
- los caballos relinchan y gimen afligidos.

No hay ningún presagio ni fenómeno sobrenatural en que coincidan los tres autores.

Shakespeare coincide con Lucano y Suetonio en:

- las tumbas se abren.

Y con Lucano y Plutarco en:

- los fantasmas deambulan por las calles.

Shakespeare coincide sólo con Lucano en:

- una leona parió en la calle.

Parece, por tanto, que no podemos admitir una sola fuente, sino varias, o al menos una tradición clásica plural a la hora de narrar estos hechos.

¹⁴ I,3.

¹⁵ A. L. Pujante, *op. cit.*, pág. 22. La referencia de Lucano es la que sigue:
*...silvisque feras sub nocte relictis
 audaces media posuisse cubilia Roma* (I,559-60).

¹⁶ II,2.

El Acto III, nuclear en Shakespeare por narrar el asesinato de César y la justificación del mismo a cargo de los conjurados, sólo puede ser considerado desde la referencia de Plutarco y Suetonio; el poema épico de Lucano, por estar inacabado, no puede desvelarnos la muerte de César, suponiendo que la intención del poeta fuese continuar la obra hasta ese punto.

En líneas generales observamos coincidencias en tres elementos básicos.

Primero, en el desprecio de César a la advertencia del adivino sobre la llegada de los Idus de marzo sin que le haya ocurrido nada:

*Ya han llegado los Idus —dice César—; pero no han pasado —replica el adivino*¹⁷.

Segundo, en la nota que Artemidoro le tiende para advertirle del peligro¹⁸.

Tercero, en el orden de intervención de los sucesivos asesinos: Tilio, Casca, Bruto y los restantes.

En este último elemento encontramos una novedad muy digna de reseñarse, la expresión de César tocado de muerte, pronunciada en griego y recogida en Shakespeare y Suetonio:

*Tu quoque, Brute, fili mi?*¹⁹.

Es muy difícil pensar que si sólo fue Plutarco la fuente de Shakespeare, éste innovara y recreara un elemento tan emotivamente trágico y que, por otra parte, está ya en Suetonio; de la misma manera que está en el biógrafo romano un interés tan grande como el de Shakespeare para desvelar los entresijos del testamento o el número de puñaladas: 33 dice Octavio²⁰, 23 dice Suetonio, y no entra en detalles Plutarco. Bien es verdad que en favor de Plutarco hemos de recordar la aparición del Genio malo de Bruto que lo volverá a ver en Filipos y del que Suetonio no hace mención.

Para terminar este breve análisis, es de nuevo Lucano quien probablemente sugiere a Shakespeare el presagio ante la guerra civil inminente. Casio, antiguo epicúreo —y por tanto reacto a la creencia en presagios— adopta una postura receptiva a los mismos (¿conversión estoica preparando una muerte digna?) porque viniendo de Sardes dos águilas cayeron sobre sus banderas y se alimentaron de las manos de los soldados. Cuando remontaron el vuelo

¹⁷ Plut. 63; Suet. 81,5. En realidad el texto de Suetonio es mucho más dramático:

Introit curiam spreta religione Spurinamque irridens et ut falsum arguens, quod sine ulla sua noxa Idus Martiae adessent; quamquam is venisse quidem eas diceret, sed non praeterisse.

¹⁸ Plut. 65; Suet. 81 y Shak. II.3.

¹⁹ Erasmo atribuye a Suetonio una mayor credibilidad histórica basándose en estos pequeños detalles, más fidedignos que los discursos elaborados de los tenidos como historiadores mayores. Cfr. J. Chomarat, *op. cit.*, págs. 121-132. *Quod ad narrationis fidem attinet primas deberi Suetonio*, En Erasmo, *Opus epistolarum*, Ed. Allen, Oxford, 1906, 586, I, 45.

²⁰ V,1.

aparecieron en su lugar cuervos y grajos de mal agüero. Se trata de los mismos presagios narrados por Lucano cuando las aves siniestras ensuciaron el día que trajo sobre Roma la guerra civil entre César y Pompeyo:

*Dícese también... que aves siniestras ensuciaron el día*²¹.

3. La presencia de Séneca

Unas líneas antes planteábamos otra cuestión relativa a las fuentes: el tratamiento trágico de una biografía; es decir, la posible inspiración de Shakespeare en algún tragediógrafo clásico.

De las escasas tragedias que nos han llegado, sólo la *Octavia*, erróneamente atribuida a Séneca, se basaba en un asunto nacional romano. Temáticamente, por tanto, Shakespeare sería original. Ahora bien, hemos creído dejar claro que *Julius Caesar* no es la tragedia del vencedor de Pompeyo, que de mala gana rehúsa los honores regios cuando Antonio le ofrece la corona, sino la tragedia de Casio y, sobre todo, de Bruto, el estoico por excelencia.

Bruto reencarna la *virtus* de la noble estirpe que acabó con la monarquía romana vengando la violación de Lucrecia —Shakespeare inmortalizó la leyenda— y Bruto es símbolo de **libertad**. Las simpatías de Shakespeare están al lado de Bruto y Catón, y esto es lucáneo. Así considerado, quizás el título que mejor cuadrara con la suerte final de los conjurados fuera el de «La muerte de la libertad romana».

Desde esta perspectiva estoica —Lucano y Séneca lo eran y Plutarco los admiraba— **Julius Caesar es la tragedia del conflicto entre virtud individual frente a la eficacia política**. El tema es senequista.

En repetidas ocasiones plantea Séneca la lucha trágica en el interior del hombre entre la **virtud estoica y las razones de Estado**: cuando en *Las Troyanas* se da muerte a Astianacte, el último superviviente troyano, la justificación de Séneca es sencillamente la razón de Estado, por encima incluso de la razón moral y religiosa.

Tras el asesinato de César los conjurados gritan «Libertad» y Bruto justifica la acción:

*¿Querriais tener vivo a César y morir todos esclavos, o preferís tenerle muerto y vivir todos libres?... ¿Quién hay aquí tan servil que quiera ser esclavo? Si hay alguien, que lo diga, pues le habré ofendido. ¿Quién tan bárbaro que no quiera ser romano?... ¿Quién tan ruin que no ame a su patria?*²².

En *La tragedia del Rey Ricardo III* Shakespeare narra con tintes senequistas los crímenes y delitos que cometió el Rey y la muerte de éste tras haber

²¹ Luc. I, 558: *...dirasque diem foedasse volucres.*

²² III,2.

usurpado el trono con fraudes y homicidios. Inequívocamente hay una justificación del tiranicidio y el restablecimiento del orden.

En el interior de Bruto entran en conflicto dos fuerzas contrapuestas, de un lado la **virtud** y de otro la **amistad y parentesco con César**. Como buen estoico, Bruto hace prevalecer la primera:

*Si hay alguno entre vosotros, algún amigo entrañable de César, a él le digo que mi afecto por César no fue menor que el suyo. Si ese amigo pregunta por qué Bruto se alzó contra César, aquí tiene mi respuesta: no porque amase menos a César, sino porque amaba más a Roma*²³.

De nuevo la razón de Estado.

Los estoicos se mueven en torno a los postulados políticos del Principado con un *princeps* a la cabeza; la solución de Lucano fue el rechazo a un César despótico cuyo objetivo político fuera la recreación del Imperio macedónico de Alejandro. Plutarco pudo muy bien captar esta apreciación y ambas vidas, la de Alejandro y la de César, nos son transmitidas como paralelas.

En Shakespeare, tanto si el punto de referencia es Lucano y Séneca, como si es Plutarco, parece justificarse el regicidio a partir de estas ideas políticas antidespóticas por parte de los conjurados. Séneca culpa a Pompeyo de ser el primer culpable de la fórmula política del Principado y el antecesor inmediato de Augusto²⁴. También Lucano hace lo propio aun cuando Pompeyo sea el representante de su ideal político, pero...Pompeyo fue el perdedor de Farsalia y buscó su alianza en los pueblos monárquicos orientales²⁵.

La insistencia en el mismo *exemplum* la volvemos a encontrar cuando manifiesta que más le valdría a Pompeyo haber muerto por enfermedad que haber sobrevivido para presenciar el desastre de Farsalia y su ignominioso crimen a manos del «carnicero» (*carnificem*) egipcio. Si así hubiera ocurrido, añade Séneca, ahora seguiría siendo el *princeps* de los romanos²⁶. Pompeyo encarnaba la libertad republicana frente a César.

También en Shakespeare la pérdida de la libertad es un sentimiento trá-

²³ III,2.

²⁴ Sen. *De beneficiis*, V,16,4: *Ingratus Cn. Pompeius, qui pro tribus consulatibus, pro triumphis tribus, pro tot honoribus, quos ex maxima parte immaturus invaserat, hanc gratiam rei publicae reddidit, ut in possessionem eius alios quoque induceret quasi potentiae suae detracturus invidiam, si, quod nulli licere debebat, pluribus licuisset; dum extraordinaria concupiscit imperia, dum provincias, ut eligeret, distribuit...*

²⁵ Para mayor claridad sobre esta interpretación de los pueblos contendientes véase S. López Moreda, *Los pueblos en la Farsalia. Análisis de los mismos, su significación*. Univ. de Salamanca, 1975.

²⁶ Sen. *Cons. ad Mart.*, XX,4: *Si Gnaeum Pompeium, decus istud firmamentumque imperii, Neapoli valetudo abstulisset, indubitatus populi Romani princeps excesserat. At nunc exigui temporis adiectio fastigio illum suo depulsi. Vidit legiones in conspectu suo caesas et ex illo proelio, in quo prima acies senatus fuit —quam infelices reliquiae sunt!—, ipsum imperatorem superfuisse; vidit Aegyptium carnificem et sacrosanctum victoribus corpus satelliti praestitit, etiam si incolumis fuisset, paenitentiam salutis acturus: quid enim erat turpius quam Pompeium vivere beneficio regis?*

gico. Nada menos que Casio lamenta no haber dejado que César muriera cuando le salvó de las aguas del Tíber o cuando estaba enfermo en Iberia ²⁷.

La justificación ideológica del regicidio es legítima desde los presupuestos estoicos de la *virtus*, y a tal efecto Casio invoca este principio como elemento de persuasión a Bruto, apelando a los orígenes de su estirpe:

Tú y yo hemos oído hablar a nuestros padres de aquel Bruto de épocas pasadas que habría permitido que el diablo infernal mandase en Roma antes que soportar a un rey ²⁸.

La causa de la ruina de Roma radica en que los ciudadanos se alejan de la *virtus* al permitir que el *princeps* cruce el umbral establecido por las libertades republicanas. Por eso, ante la ambición política desmedida, la *hybris* trágica de César, a los ciudadanos virtuosos les incumbe moralmente acabar con quien en este proceso de *hybris* va más allá de los límites que la moralidad y el derecho le confieren. César ha pasado esos límites simbólicos al cruzar el Rubicón, en el poema de Lucano, y al rechazar de mala gana la corona real, en la tragedia de Shakespeare. Este magistralmente sabe recoger esa invitación al ciudadano virtuoso para que ponga fin al trasgresor de la norma moral y jurídica. La invitación a Bruto, turbado desde hace tiempo de pasiones en conflicto, que ama el nombre del **Honor** más de lo que teme la muerte, y que preferiría ser un aldeano antes que considerarse hijo de Roma bajo condiciones tan duras como las que parece que este tiempo va a imponer, es el desencadenante de la tragedia.

El desenlace de César, a la luz del estoicismo senequista, queda por tanto suficientemente justificado. Pero ¿y el de Casio y Bruto?

La tragedia de Bruto es la tragedia del conflicto interno (*desde hace algún tiempo me aquejan sentimientos encontrados...*):

El espíritu y los órganos mortales entran en contienda ²⁹.

La tragedia de Bruto ya no es la tragedia griega del hombre frente al mito, sino la senequista de elección moral entre lo personal y lo público. Bruto es un «inocente político» que en la diatriba entre las emociones personales (la amistad con César) y la razón (la *virtus*) opta por ésta. En defensa de la misma cae ante las razones prácticas políticas, la eficacia de los más astutos, como Antonio y Octavio, que son los verdaderos beneficiados del asesinato de César.

En el desenlace Shakespeare es rigurosamente histórico, y rigurosamente senequista en el desarrollo.

El conflicto político-moral de Bruto, como tantas veces en Séneca, se re-

²⁷ I,2.

²⁸ I,2.

²⁹ II,1.

suelve a favor del mal menor: *en interés del Estado*, dirá Tácito; pero esta resolución es la del hombre político, no la del virtuoso.

Para Séneca el modelo de «hombria» se presenta como algo más valioso que cualquier reflexión filosófica, radica esencialmente en el **ideal de libertad** encarnado por Catón de Utica en Lucano y por Bruto en Shakespeare. **La Libertad** es la heroína abstracta de Lucano y por la libertad asesinan los conjurados.

La tragedia de Casio y Bruto radica en que, una vez obtenida la libertad política que esperan tras el regicidio, sucumben víctimas de ella. Pero este final trágico —la muerte— supone alcanzar moralmente la libertad tal como la entiende Séneca:

*No es molesto ser esclavo cuando, si está uno harto del amo, puede conseguir la libertad de un solo paso. ¡Te aprecio, vida, gracias a la muerte!*³⁰.

El suicidio de un estoico es una solución moralmente noble y religiosamente aceptable. Casio antes de morir abandona el epicureísmo para aceptar los principios estoicos:

*Sabes que fui seguidor de Epicuro y sus ideas. Ahora he cambiado de opinión y tiendo a creer en presagios*³¹.

Bruto ya es estoico y también da crédito a los presagios; no así César que en su *hybris* desmedida desprecia toda interpretación de los presagios y se burla del arúspice Espurina porque los Idus han llegado sin que le ocurra nada; nunca tuvo en consideración las advertencias del cielo, y en palabras de Casca:

*Los hombres debieran temer y temblar cuando el poder de los dioses se anuncia a nuestro asombro con terribles mensajeros*³².

El final suicida de Casio responde al consejo de Casca en los inicios de la tragedia:

*Todo esclavo tiene en sus manos el poder de abolir su cautiverio*³³.

La máxima es totalmente equivalente a la de Séneca:

*Non est molestum servire, ubi, si dominii pertaesum est, licet uno gradu ad libertatem transire*³⁴.

³⁰ Sen. *Consol. ad Mart.* XX,3: *Non est molestum servire, ubi, si dominii pertaesum est, licet uno gradu ad libertatem transire. Caram te, vita, beneficio mortis habeo!*

³¹ V,1.

³² I,3.

³³ I,3.

³⁴ Sen. *Consol. ad Mart.* XX,3.

4. El paralelo de dos sociedades

¿Qué función social cumple *Julius Caesar* en tiempos de Shakespeare?

En obras literarias tan sumamente ricas que pueden englobar varias visiones del mundo de la sociedad del momento, es habitual que se den cambios de función social, o bien que una de estas múltiples visiones pueda sobrevivir a lo largo del tiempo y de diversos lectores. Esto ocurre sobre todo en una obra ambigua frente a una obra cerrada y concreta donde las connotaciones tienden a identificarse con las denotaciones ³⁵.

Haciendo una extrapolación a partir de las obras clásicas que han llegado para configurar *Julius Caesar*, ¿se puede decir que Shakespeare era contrario a la monarquía absolutista? ¿podía justificarse, e incluso propiciar una conjuración semejante contra la reina Isabel?

Conocemos una disposición regia que prohibía los dramas sobre la historia inglesa debido al paralelismo propagandístico a que podía dar lugar. La conjuración del Conde de Essex fue una prueba en *Ricardo II*.

¿Pudo valerse Shakespeare de paralelos históricos más lejanos para este fin?

Es posible. La Monarquía Tudor y el nacimiento de la nueva nación guarda cierta similitud con la monarquía de Nerón que inicialmente fomentaron y finalmente padecieron Lucano y Séneca. La actitud literaria en este contexto es sumamente paradójica y de doble lectura; Séneca y Lucano ven en el «nuevo orden» una solución a las guerras civiles republicanas, pero también hay en ellos una crítica soterrada a los excesos del príncipe. Tácito acepta *en bien de la paz concentrar todo el poder en manos de una sola persona*.

En Roma, como en Inglaterra, el nuevo régimen promociona al *homo novus* frente al noble de viejo abolengo y en esta crítica al viejo régimen, así como en la trasgresión del límite de la libertad —el absolutismo imperialista a que conduce el «nuevo orden»— radica el conflicto trágico de César que busca esa nueva sociedad dirigida por un *princeps*.

Desde esta perspectiva Casio y Bruto son reaccionarios, la libertad que defienden es la de los viejos aristócratas.

Desde la perspectiva de los *homines novi* César merecía el apoyo revolucionario; pero desde la perspectiva de la vieja aristocracia republicana, como hiciera el ilustre antepasado de Bruto, la monarquía tenía que ser extirpada. Príncipe despótico y aristocracia oligárquica tiene el mismo fin trágico.

La solución de Shakespeare, como la de Séneca, Lucano o Tácito, no fue sin embargo la democracia: el pueblo es irreflexivo, voluble, masa de pan y circo ³⁶; el personaje colectivo peor parado en la tragedia: apoya a los cesari-

³⁵ Cfr. J. I. Ferreras, *Fundamentos de sociología de la literatura*, Barcelona 1988, pág. 128 y ss.

³⁶ Basta sencillamente con ver la actitud de la plebe reflejada en toda la obra de Séneca, o en el apoyar y decapitar sucesivos emperadores en la guerra civil del 69 magistralmente descri-

cidas, pero Antonio le hace cambiar de opinión con la lectura del testamento de César. Estómago agradecido, se vuelve contra los conjurados y facilita el triunfo de Antonio y Octavio en Filipos, el triunfo del absolutismo de nuevo.

¿Hay una justificación política de la nueva dinastía Estuardo en las tragedias de Shakespeare? ³⁷.

La tragedia de Julio César, Bruto y Casio nos ofrece una respuesta ambigua; justifica la muerte del tirano por razones morales, pero apunta a un restablecimiento del orden en las personas de los triunviros que recogen el éxito de la conspiración. En cualquier caso, la actualidad de las fuentes clásicas de W. Shakespeare sigue vigente cobrando especial actualidad las palabras de Cicerón a propósito de la Historia y la doctrina política de Erasmo, heredera de Séneca y Lucano, en los tiempos en que se extendía el absolutismo real por toda Europa. El pasado de Roma, personificado en el ejemplo de J. César, resulta totalmente admonitorio: llama a la moderación del príncipe.

Bibliografía

- Bullough, G. (ed.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare: Vol. V. The Roman Plays*, London, 1964.
- Chew, A., *Stoicism in Renaissance English Literature. An Introduction*, New York, 1988.
- Chomarat, J., *Présences du Latin. De Catulle à Montesquieu*, Genève, 1991.
- Doran, M., *Shakespeare's Dramatic Language*, Madison, 1976.
- Lafond, J. (ed.), *Le modèle à la Renaissance*, París, 1986.
- Lascombes, A., «Theatre et modèle dans l'Angleterre des Tudors», *Le modèle à la Renaissance*, París, 1986, págs. 35-50.
- Ornstein, R., «Seneca and the Political Drama of *Julius Caesar*», *JEGP*, LVII, 1958, págs. 51-56.
- Owen, T. A., *Julius Caesar in English literature from Chaucer through the Renaissance*, Diss. Univ. of Minnesota Mineapolis, 1966.
- Paoletti, L., «La fortuna di Lucano dal medioevo al romanticismo», *Atene e Roma*, VII, 1962, págs. 144-157.
- Rose, R. E., *Julius Caesar and the later Roman republic in the literature of the late 16th Century, with especial reference to the Shakespeare's Julius Caesar*, Diss. Princeton Univ., 1964.
- Spencer, T. J. B. (ed.), *Shakespeare's Plutarch*, Harmondsworth, 1964.
- Stegmann, A., «Le modèle du prince», *Le modèle à la Renaissance*, París, 1986, págs. 117-138.
- Whybrow, J., «Carácter y motivación de los principales personajes de *Julio César*», *Filología Moderna*, 17-18, 1965, págs. 59-73.

ta en las *Historiae* de Tácito; o en las reacciones tan rápidamente mutantes tras el asesinato de César en Shakespeare.

³⁷ Erasmo en el Prefacio a la *Historia de los Césares* se eleva en consideraciones de filosofía política que trascienden los casos individuales y pone en guardia contra el poder absoluto. Sencillamente advierte a los gobernantes para evitar el ejemplo de los que tras un buen comienzo tuvieron un final detestable (Nerón o Caracalla).