

R. 121.753

T. 3/78

UNIVERSIDAD DE VALENCIA

BID. T 5174(I)

Facultad de Filología



"ANALISIS DEL DISCURSO RETORICO EN JULIUS CAESAR, DE
WILLIAM SHAKESPEARE"

Tesis doctoral
presentada por
Dña. Purificación Ribes Traver
y dirigida por
Dr. D. Manuel Angel Conejero Tomás.

D. 126514
X. 126513

Valencia, mayo de 1985.



UMI Number: U603044

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI U603044

Published by ProQuest LLC 2014. Copyright in the Dissertation held by the Author.
Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

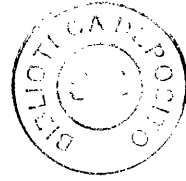
b 10510370
l 10853029
CB 0000126513



AGRADECIMIENTO:

Aprovecho esta oportunidad para expresar mi agradecimiento a cuantos me han ayudado en la elaboración de este trabajo, especialmente al director del mismo, Dr. D. Manuel Angel Conejero, sin cuya guía no hubiera sido posible; al Dr. D. Juan Vicente Martínez Luciano, por sus precisiones y comentarios; a los Departamentos de Filología Griega y Teoría de la Literatura, por el material bibliográfico facilitado, y a la Shakespeare Bibliothek de Munich, especialmente a su directora, la Dra. Ingeborg Boltz por su amabilidad y eficacia, y al profesor Wolfgang Clemen, por su valiosa orientación. Finalmente, doy las gracias a todos los que me han animado a continuar en todo momento, especialmente a mis padres y a Francisco Gimeno.

• INDICE DE CONTENIDOS



INDICE DE CONTENIDOS

I. INTRODUCCION9

II. PRESUPUESTOS TEORICOS: RETORICA Y TRADUCCION.

1.- RETORICA Y TRADUCCION: NOTA PRELIMINAR.....46

2.- TRIPLE ACEPCION DEL TERMINO RETORICA.

2.1. RETORICA COMO TEORIA PRESCRIPTIVA
Y COMO ANALISIS DESCRIPTIVO.....57

2.2. RETORICA COMO PRACTICA CREATIVA
O PROCESO TRADUCTOR.

2.2.1. EL PROCESO TRADUCTOR INICIAL
COMO DISEÑO DEL PROCESO DE
TRADUCCION ESCENICA.....70

2.2.2. EL TERCER PROCESO DE
TRADUCCION O TRADUCCION
INTERLINGUISTICA.....130

III. ANALISIS DE JULIUS CAESAR.

1.- TIPO DE TRAGEDIA A QUE PERTENECE JULIUS
CAESAR.....153

2.- DETERMINACION DE LA VALIDEZ DEL TEXTO...162

3.-	FECHA DE COMPOSICION DE <u>JULIUS CAESAR</u>166
4.-	FUENTES DE <u>JULIUS CAESAR</u> : UTILIZACION DRAMATICA QUE SHAKESPEARE HACE DE ELLAS.	...173
4.1.	FUENTES DE ORIGEN NO SHAKESPERIA- NO.	
4.1.1.	APORTACION ESTRUCTURAL.181
4.1.2.	TRATAMIENTO DE PERSONAJES.186
4.1.3.	PARALELISMOS LINGUISTICOS.	...227
4.1.4.	CREACION ATMOSFERICA.238
4.2.	FUENTES DE ORIGEN SHAKESPERIANO.244
4.3.	<u>JULIUS CAESAR</u> COMO FUENTE DE OTRAS OBRAS SHAKESPERIANAS.253
5.-	ESTRUCTURA DE <u>JULIUS CAESAR</u>259
6.-	CONFIGURACION LINGUISTICA DE LOS PERSONAJES DE <u>JULIUS CAESAR</u> .	
6.1.	JULIUS CAESAR.300
6.2.	MARCUS BRUTUS.325
6.3.	MARK ANTONY. 388
6.4.	CAIUS CASSIUS.471

6.5.	PERSONAJES MENORES.....	506
6.5.1.	PERSONAJES QUE ANTICIPAN LAS ESTRATEGIAS RETÓRICAS GENE- RALES.	
6.5.1.1.	CRIADO DE ANTONY.....	511
6.5.1.2.	MARULLUS	512
6.5.1.3.	PUEBLO ROMANO.....	517
6.5.2.	PERSONAJES SECUNDARIOS QUE COMPLETAN LA PRESENTACION DE LOS PRINCIPALES.	
6.5.2.1.	PORTIA Y CALPHURNIA..	522
6.5.2.2.	PERSONAJES MENORES DE LA SEGUNDA PARTE: FUNCIONALIDAD EN RE- LACION A BRUTUS Y CASSIUS.....	532
6.5.3.	CONSPIRADORES MENORES.....	545
6.5.4.	CINNA THE POET y THE CYNICKE POET.....	560
7.-	<u>JULIUS CAESAR</u> : LA PERDIDA DE LA INOCENCIA Y EL EMPLEO DE LA RETORICA.....	572

7.1.	USO DELIBERADAMENTE PERSUASIVO DEL LENGUAJE.	582
7.2.	USO DEL DISFRAZ Y OTROS PROCEDIMIENTOS DE OCULTACION.	590
7.3.	NECESIDAD DE LA OBSERVACION EN UN MUNDO RETORICO.	595
7.4.	UTILIDAD DE LA PSEUDO-LOGICA.	597
7.5.	IMPORTANCIA DE LA DENOMINACION.	604
7.6.	FUNCIONALIDAD RETORICA DE LA TERCERA PERSONA GRAMATICAL EN SUSTITUCION DE LA PRIMERA.	627
7.7.	CONTROL DEL NIVEL SIMBOLICO.	630
7.7.1.	METAFORA DEL ESPEJO.	634
7.7.2.	METAFORA DE LA SERPIENTE.	635
7.7.3.	METAFORA DE LA ESCALERA.	636
7.7.4.	METAFORA DEL SOL.	
7.7.5.	SIMBOLISMO DEL FUEGO, LA SANGRE Y LA TORMENTA.	637
7.7.5.1.	SIMBOLISMO DE LA TORMENTA.	
7.7.5.2.	SIMBOLISMO DE LA SANGRE: ..	640
7.7.5.3.	SIMBOLISMO DEL FUEGO.	647

7.7.6.	SIMBOLISMO ANIMAL.....	650
7.7.7.	SIMBOLISMO DE LOS METALES.....	651
7.7.8.	SIMBOLISMO DE LA ENFERMEDAD. ...	653
7.8.	IRONIA DE LOS MOVIMIENTOS RETORICOS EN LA OBRA.....	663
7.9.	LA AMBIGUEDAD, CARACTERISTICA ESENCIAL A LA OBRA.....	672
IV.	CONCLUSION	679
V.	NOTAS	712
VI.	BIBLIOGRAFIA.....	817

I. INTRODUCCIÓN

El interés por la elaboración de este trabajo surgió del asombro producido por la facilidad con que los discursos de Brutus, primero, y de Antony después, dentro del desarrollo de la acción de Julius Caesar, de William Shakespeare, captaban la atención del público, absorbiéndolo por completo dentro de su dinámica, y obteniendo de él una respuesta de asentimiento, fruto de la convicción más absoluta, en ambos casos, y esto en el doble nivel del público ficticio, integrado por los actores sobre el escenario, y del público real que ocupaba las butacas del teatro.

La poderosa fuerza de las palabras para con-

vencer a una audiencia, tanto en el mundo real como en el del arte lleva al cuestionamiento de los mecanismos persuasivos de la vida y del teatro y a buscar sus posibles conexiones.

La persuasión se ha asociado tradicionalmente a la retórica, considerándola como el fin al que se encaminan todos sus esfuerzos, y esto ha inducido a estudiar lo que se ha entendido por retórica en los siglos sucesivos de su prolongada existencia, superior a dos mil quinientos años.¹

Los momentos del desarrollo histórico que más interesan corresponden a su codificación original; al estado de evolución en que surgió Julius Caesar, y al momento presente, y en función de estos tres momentos hemos creído conveniente articular la fase aclaratoria de los contenidos de la retórica.

El año que todos los indicios señalan de composición de Julius Caesar, 1599,² corresponde a la etapa

(1) Vid. notas 23 y 40.

(2) Vid. notas 183, 184, 185, 186, 187, 188 y 189.

más floreciente de la corriente ciceroniana renacentista de la tradición inglesa³, que sigue de cerca las teorías clásicas de Cicerón, Quintiliano, la obra anónima Rhetorica ad Herennium, y, de forma indirecta, las doctrinas previas de Aristóteles, y, parcialmente, Platón.

Las enseñanzas fundamentales de esta corriente se reflejan en la obra Julius Caesar, y, de forma más evidente, en los discursos de Brutus y Mark Antony, eje de la obra, y en otros menores que los preludian, como las intervenciones de los tribunos en la escena inicial, que modifican la actuación de miembros del pueblo, o el discurso persuasivo de Cassius, que convence a Brutus de que se sume a la conspiración.

En todos ellos se constata el respeto a las divisiones tradicionales del discurso, que parte de un exordium y termina en una conclusio o peroratio⁴. Tam-

(3) Vid. nota 47.

(4) Vid. referido a Brutus las notas 304, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323 y 324; Sobre Antony, las notas 359, 363, 364, 369 y 370; sobre Cassius, las notas 378, 379, 380, 381, 382 y 383; sobre el criado de Antony, las notas 387 y 388.

bién se observa la atención prestada a satisfacer las exigencias del público en los aspectos del ethos, pathos y logos, obtenido a través de una presentación digna del orador, de una llamada a sus sentimientos, y de una construcción lógicamente aceptable por la audiencia. De cualquier modo, el énfasis que recibe cada uno de los tres aspectos depende estrechamente de las características del personaje en uso de la palabra y de la finalidad que éste se propone. Así, por ejemplo, Brutus, imbuido de los ideales del Estoicismo, que intenta dirigir el comportamiento humano por intereses racionales y morales, presta especial atención al ethos y al logos⁵, a diferencia de Antony, que, interesado en modificar radicalmente la actuación del pueblo, dirige sus palabras a sus sentimientos.⁶

También el tipo de discurso pronunciado en cada caso puede englobarse dentro de los tradicionalmente codificados como fundamentales, es decir, el deliberativo, ceremonial, y judicial. De todos modos, la mezcla

(5) Vid. nota 325.

(6) Vid. nota 230.

de elementos pertenecientes a distintos tipos de discurso, práctica generalizada, se produce de igual forma en Julius Caesar, y Antony, que empieza bajo la apariencia de un discurso ceremonial en honor de Caesar muerto, termina componiendo uno judicial de acusación, en respuesta al tono de defensa adoptado por Brutus en un discurso que inicialmente parecía deliberativo, función que asume Antony en el momento culminante de su discurso donde incita al pueblo a adoptar un comportamiento activo.

Finalmente, el principio de decoro, que exige la armónica relación dentro del discurso entre su tema y las palabras elegidas para presentarlo, por un lado, y por otro, entre los mecanismos seleccionados y el tipo de audiencia a la que se dirige, se intenta respetar dentro de la obra por los diferentes oradores que hacen uso de la palabra, aunque con frecuencia se ha discutido lo acertado del procedimiento, particularmente referido al discurso de Brutus, que, a juzgar por el resultado final de sus palabras, parece ser incorrecto, pero que, en un análisis más detenido de la situación, se puede calificar de inteligente y el más adecuado de los po-

sibles en su situación concreta. El resultado inmediato es de aprobación, y las palabras con que el público expresa dicha aprobación: "Let him be Caesar" lejos de resultar irónicas como se ha opinado repetidamente, expresan la buena acogida que reciben (Van modificadas y explicadas por "Caesar's better parts shall be crowned in Brutus") y, de no ser por el error táctico que le llevó a permitir que Antony, hábil orador, y en posición parcialmente ventajosa, pronunciara el discurso que alteró el rumbo de los acontecimientos, las palabras de Brutus probablemente habrían sido definitivas.⁷

De todas formas es difícil aventurar un curso u otro de los acontecimientos, porque las estrategias lingüísticas, no importa el cuidado con que se construyan, están sujetas a modificaciones y cambios inesperados que, como ilustra la evolución de Antony en la obra, ni los más hábiles oradores pueden impedir.

Si los elementos constitutivos de las enseñanzas tradicionales de la retórica, es decir, tipos de

(7) Vid. notas 43, 325, 326, 327, y 328.

discurso, divisiones del mismo, elementos a que atiende, y principio rector, se recogen en Julius Caesar de forma no muy distinta de la práctica clásica, sin embargo los límites de la retórica en relación a la poética y la lógica, claramente diferenciados por Aristóteles, van haciéndose progresivamente borrosos hasta olvidar las características que los diferenciaban.⁸ La lógica, dirigida en principio a un público culto al que demostraba de forma racional unos principios, pierde su valor comunicativo, que recoge la retórica, previamente dirigida a convencer a un público amplio de unas ideas que presentaba como probables. Y la poética, diferenciada en origen de la lógica y de la retórica por su carácter mimético o simbólico, pierde este signo diferenciador, y pasa a ser absorbido por la retórica, que extiende el ámbito de sus contenidos hasta abarcar a cualquier tipo de manifestación lingüística.

Los sucesivos intentos de mantener la diferenciación entre poética y retórica a través de denominaciones como "Literature of Symbol" y "Literature of

(8) Vid. nota 81.

Statement"⁹ para referirse a cada una de ellas no ha tenido gran acogida, y el término retórica continúa en líneas generales aplicándose a todo tipo de estrategia lingüística, pertenezca al ámbito de la vida o al del arte, quizá porque sus límites resultan cada vez más difíciles de diferenciar.

El núcleo constitutivo de la retórica según la concepción actual difiere también del tradicional porque sustituye el elemento persuasivo por el comunicativo,¹⁰ más amplio, que incluye dentro de sus posibilidades al anterior, y que se aplica tanto a las situaciones de la vida cotidiana como a las relaciones entre emisor o emisores y receptor o receptores en la obra de arte, particularmente interesante en el mundo del teatro porque en él los elementos de la cadena comunicativa se multiplican y los diferentes sistemas semióticos que forman parte de la obra adquieren realidad únicamente a través de la situación de comunicación que se crea en la puesta en escena.¹¹

(9) Vid. nota 84.

(10) Vid. notas 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 101 y 102.

La contemplación del comportamiento retórico propio de las obras teatrales ha llevado a reflexionar sobre su esencia y los resultados se han plasmado en una terminología específica. Aunque a primera vista pueda parecer aventurado identificar retórica y traducción, si se reflexiona sobre la realidad propia de cada uno de los términos, desaparecerá toda sospecha y se podrá entender como lógica la identificación porque, si por traducción se entiende -como han apuntado Melchiori, Reba Gostand y M.A. Conejero- la plasmación de ideas, sensaciones y sentimientos en estrategias lingüísticas, y por retórica la creación de situaciones comunicativas en las que se transmiten por procedimientos lingüísticos unos contenidos¹², empleando o no recursos de ocultación,¹³ retórica y traducción coincidirán esencialmente.

Pero el término traducción aplicado a obras teatrales necesita elementos que precisen su funciona-

(11) Vid. notas 6 y 107.

(12) Vid. notas 1, 2, 3, y 4.

(13) Vid. notas 103, 104, 105 y 106.

miento en ese caso concreto. El proceso creador de estrategias comunicativas, frecuentemente persuasivas, iniciado por el autor dramático y recogido en un documento escrito, está incompleto hasta que unos actores desarrollan sus claves significativas sobre un escenario, dando lugar, de este modo, a la situación comunicativa propia del medio teatral, es decir, no se completa hasta que el director y los actores traducen a palabras, gestos y movimientos las claves interpretativas existentes en el documento escrito. A este tipo de traducción, igualmente creativo que el primero, se le puede denominar segundo proceso de traducción, o traducción escénica,¹⁴ para diferenciarlo de él, recordando que en la comunicación teatral es indispensable, y que ambos procesos de traducción se implican mutuamente.

Por último, existe un tercer proceso traductor, que puede denominarse interlingüístico,¹⁵ porque su

(14) Vid. notas 7, 108 y 109.

(15) Vid. notas 8, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136 137, 138, 139, 140 y 141.

cometido es traducir de una lengua a otra estrategias retóricas determinadas. Si lo que se desea traducir es una pieza dramática, este proceso deberá recrear el sentido en la composición inicial y buscar unas fórmulas equivalentes para plasmarlo en la lengua a la que se desea traducir, de modo que la realidad escrita resultante contenga un número equivalente de posibilidades interpretativas.

Para que esto sea posible es necesario llevar a cabo una fase inicial de análisis y estudio de los componentes retóricos del texto, denominada fase onomasiológica, para estar en disposición de crear en una segunda fase de trabajo, denominada semasiológica, el equivalente más próximo en cuanto a contenido y a estilo con una capacidad polisémica semejante.

La fase onomasiológica o de análisis coincidiría con lo que se conoce como retórica descriptiva,¹⁶ que tiene como finalidad la descripción y explicación de los recursos retóricos utilizados en una determinada

(16) Vid. notas 18, 19, 20 y 21.

situación comunicativa perteneciente a la vida real o al ámbito artístico. Esto es precisamente lo que constituye el núcleo del presente estudio, aplicado concretamente al análisis de las estrategias retóricas empleadas en Julius Caesar, de William Shakespeare, partiendo del material escrito que poseemos.

El análisis arroja luz sobre las posibilidades interpretativas de la obra, es decir, sobre el desarrollo del segundo proceso de traducción o traducción escénica, porque ahonda en el significado de la estructura de la obra; en la importancia relativa de sus partes, como por ejemplo la escena inicial, que ha de ser cuidadosamente representada porque contiene elementos que anticipan el resto de la representación¹⁷; o la brevedad significativa de las últimas escenas de la obra, lógicas en un medio teatral simbólico que prescinde de representaciones realistas de batallas. El análisis de la macroestructura permite reflexionar, igualmente, sobre la importancia del lugar en que se sitúa la pausa dentro de la obra para la significación que se in-

(17) Vid. notas 264 y 265.

tente transmitir. También permite pensar en la introducción de un cambio en la distribución de actos y escenas, atendiendo a las semejanzas espaciales y retóricas de los dos bloques de la obra, convirtiendo la última escena del acto tercero en primera del cuarto.¹⁸

La atención a la sucesión de éxitos y fracasos en las diferentes facciones y los cambios de fortuna en los personajes¹⁹ llevan a considerar como algo no supérfluo sino esencial la frecuencia con que el texto de la obra alude a movimientos físicamente ascendentes o descendentes, que no hacen sino reforzar simbólicamente esas fluctuaciones que se producen a lo largo de la obra.

A nivel de intervención de personajes, cuya creación es esencialmente lingüística, un estudio de sus peculiaridades tendrá como consecuencia un mayor cuidado en la pronunciación de las palabras de Cassius, retóricamente controladas y eficaces al comienzo de

(18) Vid. nota 271.

(19) Vid. notas 272, 173, 274, 275, 276, 277, 278 y 280.

la obra en su primera aproximación a Brutus, y progresivamente anárquicas, síntoma de su pérdida de control retórico frente a Brutus cuando la obra avanza hacia su final.²⁰

También en Brutus el desarrollo adverso de las circunstancias se refleja en su dicción, retóricamente elaborada, simétrica, lógica, en su discurso en el Foro²¹ y paulatinamente más simbólica, dando entrada a recursos emotivos a medida que experimenta la desilusión trágica. El estudio de la prosa de Brutus; del tipo de figuras que incorpora, todas encaminadas a dotar de una apariencia racional a sus actuaciones; de la selección de vocabulario, de elevada proporción de términos de origen románico; de las clases de palabras favorecidas, todas ellas parte de la presentación de las reflexiones y elaboraciones mentales que constituyen la quintaesencia del comportamiento de Brutus, nos indican la causa de que la figura de Brutus resulte tan distinta de la de Antony, que emplea el verso en su alocución

(20) Vid. notas 374 y 375.

(21) Vid. notas 303, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322 y 323.

pública; que utiliza palabras de origen germánico, breves, asequibles a su público; que se sirve de figuras retóricas cuya finalidad es el impacto emotivo; y que concede a la pausa el valor que merece, que le permite seguir de cerca la reacción que el público va experimentando frente a las sucesivas etapas de su discurso, y que le dan la oportunidad de modificarlo en un sentido u otro.²²

El estudio de recursos que contribuyen a la elaboración de la obra, como la repetición insistente de determinados nombres²³ con la creencia de que sustituyen a una realidad referencial, permite comprender mejor al personaje Brutus, movido por ideales nobles, cuyo nombre se repite como símbolo del honor, y a Caesar, que se identifica con César y cuya aspiración máxima es la obtención de la corona. También la repetición de la palabra "liberty" en boca de los conspiradores representa su deseo de obtener la libertad; y la frecuencia con que utilizan el término "Rome" o "Roman", expresa la creencia de que los ideales que representan se encarnen en ellos.

(22) Vid. notas 347, 348 y 349.

(23) Vid. notas 431, 432, 433, 434, 436 y 437.

Conviene, por tanto, poner el énfasis adecuado en estas palabras y en su insistente reiteración a lo largo de la representación teatral.

También la utilización de la tercera persona en sustitución de la primera, realizada por determinados personajes, especialmente Caesar, ocasionalmente Brutus, y esporádicamente Cassius y Antony, en situaciones donde la función pública predomina, debe recibir la consideración necesaria.

El empleo de los nombres en sustitución de las realidades a que hacen referencia; la utilización de la tercera persona gramatical para representar a la primera en contextos donde la función pública elimina a la privada; junto al empleo de construcciones pseudológicas,²⁴ engañosas, en los discursos de Brutus y Antony, y junto al reconocimiento por parte de los personajes del empleo de procedimientos oratorios de ocultación, contribuyen a presentar en Julius Caesar un mundo donde todo es representación de un papel y donde el conocimiento de los mecanismos de la retórica es indispensable para la supervivencia.

(24) Vid. notas 429 y 430.

De todos modos, aunque el conocimiento retórico es necesario, no resulta suficiente, como pone de manifiesto la caída, primero de Cassius, luego de Brutus, y después, parcialmente, de Antony, que empieza a recibir órdenes de Octavius, su próximo sucesor.

A ilustrar la continua modificación de la fortuna contribuye la presencia constante de la ambigüedad²⁵ y de la ironía²⁶ en la obra, que presentan acciones y palabras cuyo alcance ignoran los personajes. Las situaciones de ironía son a veces dobles, y cambian a largo plazo el significado que poseen en el momento de ser pronunciadas. Así la interpretación que el conspirador Decius Brutus hace del sueño de Calphurnia en el que ésta ve correr la sangre de Caesar mientras los romanos sonrientes se bañan en ella, es interpretado por Decius Brutus como símbolo de vida para su pueblo. Cuando Caesar resulta convencido por las palabras y, poco después, los conspiradores bañan sus manos en la sangre de Caesar, sus palabras adquieren un valor irónico, pe-

(25) Vid. notas 175, 459, 460, 461, 462, 463, 464 y 465.

(26) Vid. nota 458.

ro, más tarde, cuando la memoria de Caesar impulse la venganza que anuncia Antony, y que terminará con la derrota de los conspiradores y la victoria de los seguidores de Caesar, el sueño volverá a adquirir el significado que Decius presentó a Caesar como verdadero, produciéndose así una doble ironía.

La ambigüedad impregna toda la obra, y ambiguos resultan, con frecuencia, personajes y acciones, y, en definitiva, la obra a la que muchos han intentado encasillar bajo la denominación de tragedia moral, política o de venganza.²⁷ Intentaremos exponer los mecanismos responsables de crear esta impresión de ambigüedad y posibles interpretaciones de intervenciones de personajes o de situaciones, dejando abierta la posibilidad de que cada persona interprete libremente los datos que se le presentan.

De igual modo que no optamos por una interpretación concreta de una actuación cuando hay varias

(27) Vid notas 166, 167 y 168 sobre la tragedia moral; 162, 163, 164 y 165, sobre tragedia política, y 170, 171, 172, 173 y 174 sobre tragedia de venganza.

posibles, tampoco intentaremos realizar ningún tipo de adoctrinamiento retórico o elaboración de normas de composición, cometido propio de la retórica prescriptiva²⁸ cuya finalidad es la prescripción o dictámen de normas que contribuyen a la presentación eficaz de las palabras. La contribución de nuestro análisis, propio de la retórica descriptiva, a la retórica prescriptiva, sería indirecta, como aportación de una serie de ejemplos que, por comparación con otros, podría llevar a inferir determinadas normas de composición.

En el análisis descriptivo del primer proceso retórico o de traducción, que lleva implícito el segundo o puesta en escena de la obra teatral, cuyo objetivo es contribuir a facilitararlo, y que a su vez coincide con la fase onomasiológica de la traducción interlingüística, es necesario, en primer lugar, prestar una atención mínima -somera en este caso, ya que no es tema central del trabajo- a la determinación de la validez del texto²⁹

(28) Vid. notas 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 y 16.

(29) Vid. notas 176, 177, 178 y 180.

base del análisis, limitándonos a constatar las ediciones en Folio y en Quarto que se conservan de la obra, a aludir brevemente a la discusión sobre la naturaleza del material que sirvió de base a la edición, y a comentar las características generales del material que conservamos, afortunadamente cuidado y con escasas variantes importantes que nos obliguen a detenernos excesivamente en esta fase.

También dentro del capítulo de preliminares es obligada la mención de los datos indispensables sobre la fecha de composición³⁰ de la obra, por su relevancia para situarla dentro de un periodo cultural y de interés retórico determinado. Todos los indicios parecen apuntar al año 1599, tanto los procedentes de los comentarios sobre la representación que se conservan como los de las alusiones a la obra incluidos en otras obras.

El impacto producido por Julius Caesar se pone de manifiesto en esas alusiones que se conocen y que se engloban dentro de un proceso lógico de influencias,

(30) Vid. notas 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187 y 188.

existente en toda obra de arte. Julius Caesar no es una excepción, y son numerosas las obras clásicas y modernas que parecen haberle facilitado datos temáticos, atmosféricos, estructurales y expresivos para su configuración.³¹ De todos ellos las Vidas de Plutarco en versión inglesa de Thomas North ocupan un lugar privilegiado, al que se suman, aunque en proporción menor, An Auncient History (...), de Apiano; Las Metamorfosis de Ovidio; las Geórgicas de Virgilio; A Mirror for Magistrates, y Caesar's Revenge. Y, dentro de la propia producción conocida como shakesperiana son importantes los experimentos estructurales de obras anteriores como Henry VI, part II; Richard III, y Henry IV, part I, que parecen haberle sugerido modos de organización del material que se perfecciona en Julius Caesar, y, a su vez, sirve directamente para la elaboración de obras posteriores como Othello, Macbeth, y Antony and Cleopatra.

La finalidad dramática shakesperiana se pone de relieve en todo momento en la utilización que hace

(31) Vid. notas 257, 258, 259, 260 y 261.

de los datos de las fuentes, a nivel de tiempo, espacio, estructura y tratamiento de personajes.

A nivel temporal la esencial economía del medio teatral le impone la reducción³² que, además, transmite la sensación de cambio vertiginoso de la fortuna. Hechos que en las fuentes están separados por varios meses aparecen en Julius Caesar simultáneamente, como el triunfo de Caesar y la celebración de las fiestas Lupercales, que en Plutarco están separadas por cuatro meses, o al asesinato de Caesar, la pronunciación de los discursos fúnebres y la lectura del testamento, distanciadas por dos meses.

La misma reducción se produce en el plano espacial con el fin de estructurar la obra en dos bloques que posean dos centros espaciales distintos: el primero correspondiente a la primera parte, tiene como centro espacial Roma, y el segundo, que sirve de base para el desarrollo de la segunda parte, se sitúa en Sardes.

(32) Vid. notas 199 y 200.

La estructura de la obra combina tres Vidas de Plutarco: la de Caesar, Marco Antonio, y M. Bruto, que son transformadas en los tres focos de la misma.³³ Recoge, asimismo, elementos de diferentes tipos de tragedia existentes en Caesar's Revenge, concretamente la tragedia del orgullo, de venganza, y psicológica, aunque modificando el énfasis que recae sobre cada una de ellas.³⁴

En cuanto al tratamiento de los personajes, introduce modificaciones en las descripciones que Plutarco hace de los mismos, transfiriendo, a veces, características de un personaje a otro.³⁵ Los rasgos con que caracteriza a un personaje influyen en los demás, y eso le obliga a multiplicar los cambios que introduce. En la presentación de Caesar se suprimen rasgos negativos importantes existentes en Plutarco, y, para hacer creíble al personaje, introduce defectos menores,

(33) Vid. nota 195.

(34) Vid. notas 196 y 198.

(35) Vid. notas 210, 207, 208, 209, 212, 213, 215, 202, 203, 228, 231, 232, 234, 223, 225, 240, 242, 243 y 244.

fundamentalmente físicos, con una fuerte carga de ambigüedad.

La diferente presentación de Caesar conlleva la modificación del personaje Brutus, que, al carecer de pruebas concretas con que justificar sus acciones, se mueve dentro de un mundo de abstracciones que originan su división mental. El pueblo, en consecuencia, se transforma en una masa más crédula y fácilmente manipulable que en las fuentes.

Para la elaboración del discurso de Antony, que fácilmente manipulará al pueblo de nuevo, existen datos alusivos en Plutarco, Apiano y Caesar's Revenge, pero el parlamento que surge, centro de atención de la obra, es básicamente de nueva creación.

Finalmente, para la caracterización de Cassius y Casca se sirve de rasgos que en las fuentes pertenecen a otros personajes: Cassius asume características de Brutus y Cicerón, y Casca de este último y de Antony.

Las fuentes estructurales más próximas a

Julius Caesar proceden de obras teatrales representadas unos años antes y atribuidas, igual que esta obra, a William Shakespeare. Se trata especialmente de Henry VI, part II, Richard III y Henry IV, part I.

En la primera obra la acción se reparte, como en Julius Caesar, en dos bloques que recogen una sucesión de acontecimientos originados en una caída, a la que sigue un asesinato, una rebelión, guerra civil, y la victoria del bando opuesto al asesinato, pero que, como en Julius Caesar, deja abierto el final en el que se adivinan nuevos cambios de fortuna.

En Richard III las semejanzas se producen en aspectos más específicos, sobre todo en la tensión existente entre individuo y estado; en la manipulación del pueblo, y en la creación de una atmósfera de miedo.

En Henry IV, part I, las esposas piden a sus maridos, como lo harán en Julius Caesar Portia y Calphurnia, que les confíen sus secretos. También se recoge aquí la presencia del epitafio fúnebre, que se perfeccionará en Julius Caesar, especialmente en el

último pronunciado por Antony en honor de Brutus muerto.

La experimentación, total o parcial, llevada a cabo en Julius Caesar, sirve para la creación de obras como Othello, Macbeth y Antony and Cleopatra. En la primera, la retórica pública, preponderante en Julius Caesar, y que aconsejaba moderación al tiempo que invitaba a la acción, se adapta a situaciones privadas, y Yago consigue de Othello la misma furia y agresividad que Antony despierta en el pueblo congregado en el Foro romano.

En Macbeth el héroe, igual que Brutus, participa en una conspiración, si bien de dimensiones más reducidas, comete un asesinato y sufre las consecuencias del mismo, apareciendo ante los ojos del público, como había hecho Brutus, como un personaje que gana su simpatía a medida que la situación empeora.

En Antony and Cleopatra el final de Cleopatra, que comete suicidio y es coronada después de muerta, recuerda al de Cassius, cuyo final es idéntico y quien también es coronado por un personaje que después imitará su destino.

El movimiento de las influencias de unas obras en otras es incesante, y como fruto de la práctica, se producen innovaciones, que, a su vez, son transformadas en esfuerzos sucesivos. Julius Caesar, como apuntábamos al referirnos a las transformaciones dramáticas producidas respecto a sus fuentes, innova en cierto grado, pero su estructuración general pertenece al esquema clásico,³⁶ comúnmente aceptado en la época. Consta la obra de un comienzo, un desarrollo y un desenlace, distribuido en cinco actos, que respetan las normas de funcionamiento teatral, basadas en la combinación de la tensión y la relajación,³⁷ sin olvidar el papel desempeñado por la anticipación,³⁸ particularmente importante en la escena inicial de la obra, que plantea la situación, presenta el núcleo del conflicto, introduce la atmósfera, y señala la relevancia del control retórico para la manipulación del pueblo.

La acción que anticipa la escena inicial se

(36) Vid. notas 263 y 264.

(37) Vid. notas 267, 268 y 269.

(38) Vid. notas 265 y 266.

desarrolla a lo largo de los cinco actos en que se divide la obra, y que comienzan presentando las causas de hostilidad a Caesar en el acto I; la consolidación de la conspiración en el acto II; el asesinato de Caesar y las consecuencias inmediatas en el acto III; la progresiva pérdida de poder por parte de los conspiradores en el acto IV, y, por último, su derrota y muerte en el acto V, paralelamente al ascenso de los partidarios de Caesar, encabezados por Antony y Octavius.

Los movimientos de ascenso y descenso se suceden con regularidad desde el comienzo de la obra hasta su final, y se prolongan temporalmente en una etapa anterior al comienzo y posterior al final de la obra. Antes del comienzo ocupó una posición destacada la figura de Pompeyo, cuya caída acaba de producirse a manos de Caesar cuando se inicia la acción de Julius Caesar. La posición hegemónica de Caesar no dura mucho tiempo, sustituida rápidamente por los conspiradores, cuyo líder es Brutus, y al que a su vez derrota en un espacio de tiempo más breve aún su contrincante Antony, que, hacia el final de la obra, empieza a dar signos de debilidad y apunta a su próxima sustitución por su ahora colaborador Octavius.

Toda la galería de personajes a cuyo ascenso y/o descenso asistimos y que son responsables del avance de la acción de la obra, se presenta ahora por Shakespeare de forma más individualizada que hasta entonces. Sus características proceden de acciones y palabras propias y ajenas, a veces en relación contradictoria, que dejan al espectador perplejo ante la realidad que se presenta a sus ojos.

Quizá el más ambiguo de todos los personajes sea Caesar, sobre el que se vierten las opiniones más diversas, y cuyas acciones no deciden la balanza en uno u otro sentido. De todos modos una actitud vital de comportamiento para la escena pública con olvido absoluto de sus exigencias privadas queda como marca de su intervención en la obra.

También consagrada a la vida pública está la figura de Brutus, que, frecuentemente la antepone a sus intereses privados, aunque de forma menos rígida que Caesar. Las intervenciones de Brutus son más numerosas y permiten observar en él una evolución desde el comienzo de la obra, que se inicia con unos plan-

teamientos ideológicos firmes, hasta el final, donde se incrementa su perplejidad ante el rumbo que toman los acontecimientos.³⁹

Más flexible que Brutus resulta el personaje Antony, que manifiesta una mayor evolución a lo largo de la obra, desde la apariencia ingenua y despreocupada del acto I, seguida de la muestra de astucia que supone el soliloquio junto al cadáver de Caesar. La máxima muestra de habilidad retórica la constituye el discurso público que pronuncia en el acto III. Después presenta una actitud fría y calculadora en las proscipciones del acto IV, y, finalmente, muestra el inicio de su sumisión a Octavius, personaje más calculador, en el acto V.

El discurso de Antony, punto central de su movimiento ascendente, comparte características con el que Cassius pronuncia, en forma de diálogo, ante Brutus al comienzo de la obra para convencerlo de que participe en la conspiración.⁴⁰ Tanto Cassius como Antony alu-

(39) Vid. notas 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299 y 300.

(40) Vid. nota 378.

den al pasado de Caesar para apoyar sus argumentaciones, el primero con la intención de señalar sus debilidades físicas, y el segundo, para narrar sus hazañas bélicas. Ninguna de las dos acciones es comprobable y suponen una contribución más a la ambigüedad de la obra. También contraponen ambos personajes los nombres de Caesar y Brutus, el primero para señalar las virtudes de Brutus, y el segundo para referirse a las de Caesar. Incluso los finales comparten su forma expresiva: ambos terminan en una exclamación, aunque sus contenidos continúan oponiéndose: Cassius denuncia la tiranía mientras Antony ataca la traición.

Si la máxima intervención retórica de Cassius anticipa procedimientos que aparecerán empleados por Antony en el discurso más elaborado y admirable de la obra, no constituye, sin embargo, el único caso de anticipación de procedimientos retóricos, ya que éstos se extienden también a personajes menores de la obra, como es el caso de los tribunos Flavius y Marullus,⁴¹ que producen una modificación en el comportamiento de los

(41) Vid. nota 388.

miembros del pueblo a los que se dirigen, y el del criado de Antony,⁴² que anticipa recursos retóricos que Antony empleará en su discurso.

Pero los personajes menores no se limitan a anticipar estrategias retóricas de los principales, aunque frecuentemente se encuentran supeditados a ellos y contribuyen a completar su presentación. Así Lucius⁴³ y Portia⁴⁴ permiten la exposición de los rasgos más humanos de Brutus; Calphurnia,⁴⁵ la de la intransigencia y obsesión por la vida pública de Caesar. Durante la segunda parte la presencia de Lepidus⁴⁶ brinda una oportunidad a la presentación de las características menos atractivas de Antony, político frío que no se detiene ante la aplicación de las medidas más duras. La eliminación de Lepidus hace posible el enfrentamiento más directo entre Antony y Octavius, que todavía se encuentra en una fase latente.

(42) Vid. nota 387.

(43) Vid. nota 401

(44) Vid. notas 397 y 401.

(45) Vid. notas 397, 398, 399 y 400.

(46) Vid. nota 406.

También el otro sector, en cuyo centro se encuentran Brutus y Cassius, cuenta con la presencia de personajes menores que ilustran, sobre todo, el incremento de la atención concedida a las relaciones personales, en detrimento del distanciamiento político, que origina errores de evaluación, y, en definitiva, la derrota. Los personajes que contribuyen a exponer la fuerza de las relaciones personales son Titinius⁴⁷ y Lucilius, dispuestos, incluso, a perder la vida por sus amigos; Messala, que comunica la muerte de Portia, esposa de Brutus, da una oportunidad para justificar la nueva actitud de Brutus, que acaba de sufrir una nueva decepción. Y, por último, la presencia de Pindarus y Stratus facilita la ejecución del suicidio de Cassius y Brutus, que piden su colaboración en la muerte mediante el movimiento o sujeción de la espada que debe proporcionársela.

El resto de los personajes que aparecen en la obra contribuyen a conferir realismo a la conjuración, cuyos máximos representantes, Cassius y Brutus,

(47) Vid. nota 403.

se suicidan hacia su final. Los conspiradores menores, aunque con intervenciones reducidas, están igualmente diferenciados, asumiendo cada uno una función diferente en la obra.⁴⁸ Casca,⁴⁹ el más importante de todos ellos, tiene ocasión de mostrar una forma interesante de disfraz retórico, que oculta sus verdaderas intenciones en un lenguaje atrevido y ocurrente. Decius Brutus⁵⁰ se presenta como hábil adulator de Caesar, carente de escrúpulos, que aprovecha el momento preciso para poner en funcionamiento sus resortes retóricos. Del resto de los conjurados, Metellus Cimber y Trebonius tienen misiones concretas en la acción del asesinato, iniciada por el primero, y ayudado por el segundo, que facilita el campo de acción, alejando posibles obstáculos.

La presencia de Caius Ligarius, personaje enfermo que busca la salud en la alquimia del noble Brutus, contribuye al efecto final de decadencia en

(48) Vid. nota 408.

(49) Vid. notas 409, 410 y 411.

(50) Vid. nota 412.

un mundo donde los metales nobles no tienen cabida porque la Edad de Oro ha pasado, y donde los alquimistas, lejos de poder ejercer un efecto beneficioso, resultan perjudicados.

Es el mismo mundo donde se confunde al poeta Cinna⁵¹ con el conspirador Cinna⁵², que gritaba eslogans vacíos al concluir el asesinato de Caesar porque creía que las palabras tenían valor de realidad. Esta misma creencia es asumida tristemente por el pueblo, que elimina al poeta porque posee el mismo nombre que el conspirador. Y es que en realidad no es tiempo de poetas, como se comprueba más tarde cuando el poeta cínico⁵³ tiene una intervención desafortunada en la tienda de Cassius y Brutus. El tiempo del arte, de los poetas, ha pasado, y sólo queda un mundo de ocultación y engaño donde los personajes se observan unos a otros con desconfianza, conscientes de que las palabras encierran la complejidad retórica propia de un mundo donde las intenciones inocentes ya no pueden existir.

(51) Vid. notas 414 y 415.

(52) Vid. nota 413.

(53) Vid. notas 418 y 419.

II. PRESUPUESTOS TEORICOS: RETORICA Y TRADUCCION.

1.- RETORICA Y TRADUCCION: NOTA PRELIMINAR

El término retórica cuenta con una historia tan extensa y variada que resulta necesario delimitar su significado, señalando la vinculación que existe entre este término y la traducción, que, si a primera vista pueden parecer alejados por condicionamientos tradicionales de aproximación a sus contenidos, sin embargo, si se presta atención a su esencia común de procesos creativos, la retórica como traducción del pensamiento a estrategias lingüísticas, y la traducción como traslación de lo extraterritorial a sentencias lingüísticas, que no son sino el disfraz verbal o escrito con que se presenta lo retórico¹, ambos coinciden esencialmente.

En el presente estudio nos interesa la aplicación de estos conceptos al ámbito específico del arte, que, aunque relacionado profundamente con la vida, de la que toma modelos, y a la que a su vez sirve de modelo de actuación en numerosas ocasiones, sin embargo no puede ser contemplado sin reconocimiento de sus características propias, características que resultan particularmente interesantes en el caso concreto de las manifestaciones teatrales, a las que prestaremos nuestra atención, centrándonos concretamente en el estudio de Julius Caesar, de Shakespeare, obra que presenta la peculiaridad de incluir en su discurso expresiones relacionadas con el concepto clásico de retórica como empleo cuidadoso del lenguaje con la finalidad de persuadir. Son modélicos los discursos de Brutus y Antony ante el pueblo romano, y las estrategias de persuasión de Cassius frente a Brutus, y de los tribunos frente al pueblo.

El estudio de esta obra permite ilustrar los distintos tipos de 'traducción' a que aludimos a lo largo del trabajo, es decir, ilustra el proceso traductor como práctica creativa inicial de estra-

teguas lingüísticas cuyo resultado se plasma en el documento escrito que conservamos; ilustra, asimismo, el segundo proceso traductor, o puesta en escena de la obra, durante el cual se desarrollan las claves contenidas en el material escrito. La primera fase existe de hecho en función de la segunda, y el proceso traductor creativo no se completa hasta que se lleva a cabo la representación teatral. Aludimos, finalmente, a la existencia de un tercer proceso traductor, que coincide con lo que tradicionalmente se ha entendido por este concepto, es decir, el trasvase de una lengua a otra de las claves contenidas en el escrito teatral.

La dificultad de la traducción interlingüística de textos teatrales se eleva porque éstos no son el producto definitivo, sino un paso intermedio decisivo entre la concepción de la obra y la representación de las claves contenidas en el escrito. De ahí la importancia de una adecuada comprensión del original para la búsqueda de equivalentes formales y semánticos en la lengua a que se traslada el original.

Este tercer proceso resulta igualmente creativo y retórico, y el traductor no deberá traducir las palabras que lee en el texto sino las estrategias mediante las cuales se produce la persuasión, recurriendo a las posibilidades estructurales, morfosintácticas y fónicas de que la lengua dispone. Buscará, por tanto, -si la lengua objeto de su traducción es el castellano- que la cadencia del verso inglés empleado por Antony en su discurso ante el pueblo romano se ajuste a los esquemas métricos del castellano, potenciando de igual modo la reacción emocionada de la gente. Y distribuirá de manera semejante el discurso en secciones retóricas de cuya secuencia se deduzca el resultado deseado. Tratándose de un material artístico de naturaleza teatral deberá poner especial cuidado en la duración total de cada una de las partes en relación a la totalidad de la obra para que el clímax dramático se sitúe en el lugar que le corresponde y la estructuración teatral no sufra menoscabo, fruto de una diferente naturaleza lingüística de los vehículos utilizados en cada caso.

En el presente trabajo prestaremos una aten-

ción marginal a este aspecto interlingüístico de la traducción, que sería materia de otro estudio, para centrarnos en los dos primeros aspectos de la retórica o traducción, pero nos interesa incidir en la estrecha relación que existe entre los tres procesos y en la situación de dependencia del tercero respecto a los dos primeros, ya que la traducción de un material a otra lengua es un proceso igualmente retórico-creativo y para que su nivel de solvencia sea satisfactorio requiere un conocimiento previo del funcionamiento retórico del original cuyo trasvase a otra lengua se proyecta.

En este trabajo abordaremos precisamente el estudio de ese funcionamiento retórico, fijándonos en los elementos responsables de su específica estructuración, que en el caso concreto de Julius Caesar incluye el factor de complejidad propio de su naturaleza teatral cuyas normas de funcionamiento han de estar presentes en cada etapa de la investigación. Este proceso resulta indispensable para la traducción interlingüística, porque es necesario conocer bien la estructura y funcionamiento de un texto antes de proyectar su transferencia a otra esfera lingüística.

A la práctica que se ocupa de realizar este estudio se le denomina retórica descriptiva porque describe los procedimientos mediante los que se articulan las estrategias lingüísticas, y nos interesa aquí más que la práctica conocida como retórica prescriptiva, a la que se hace alusión para delimitar la extensión de los términos empleados y la selección realizada entre los mismos, a fin de evitar confusiones fácilmente derivables de un tema tan amplio e históricamente tan complejo. La retórica prescriptiva dictaba las normas recomendadas para obtener una mayor eficacia en la construcción de los discursos. Nuestra labor no tiene como finalidad el adoctrinamiento retórico, sino el análisis de los recursos retóricos empleados en un caso concreto, que, sin duda supondría una contribución indirecta a la retórica prescriptiva, ya que se trata de un ejemplo práctico amplio de estrategias retóricas que se hacen eco de enseñanzas formuladas por teóricos de la retórica y permite constatar los distintos niveles de respeto a las normas y los efectos derivados de los mismos.

Pero en este caso nos interesa simplemente dar cuenta de unas estrategias lingüísticas utilizadas

que constituyen el proceso retórico que identificábamos con el término traducción. Este proceso entendido en el sentido de creación de estrategias lingüísticas o de plasmación de ideas, sentimientos y sensaciones en palabras estructuradas con una finalidad persuasiva^{2,3} y con un nivel variable de ocultación, hace abstracción de las antiguas distinciones entre retórica, poética y lógica, y abarca, por tanto, a todo tipo de emisión lingüística, independientemente de los mecanismos de articulación que empleen y del tipo de público a que se dirijan.

Nuestro planteamiento de la retórica como traducción, o de la traducción como proceso retórico, que sigue la línea desarrollada por M.A. Conejero⁴, y que preside la orientación de los seminarios que en la actualidad imparte en la Universidad de Valencia, se hace eco de la importancia que se presta actualmente al proceso de comunicación, dentro del que se desarrollan plenamente las estrategias retóricas. El tipo de realización concreta depende de la naturaleza del lenguaje empleado y de los postulados a que responda, que pueden pertenecer a dos grandes bloques,

bien al del lenguaje de la vida diaria, o al que se utiliza en la creación artística, que, a su vez se subdivide en diferentes secciones, y que, en el caso de la Literatura, abarca a los géneros tradicionales de la lírica, la épica y la dramática.

En este último género el proceso comunicativo en que se desarrollan las claves contenidas en el escrito del dramaturgo es particularmente complejo, porque diferentes sistemas significativos intervienen de forma coordinada para crear un efecto de conjunto, y porque la cadena de elementos que integra el proceso comunicativo es mayor que en otros casos.⁶

El nivel de eficacia de sus estrategias se pone de manifiesto durante el segundo proceso de traducción, que denominamos traducción escénica⁷, en el que se interpretan las claves retóricas contenidas en el escrito o espacio textual dramático, dándoles una realidad concreta, que las transforma en texto o representación.

Para que la transformación del espacio tex-

tual en texto resulte igualmente satisfactoria en castellano que en inglés es necesario prestar cuidadosa atención a las claves que estructuran el mecanismo de la obra, atendiendo a la causa de la eficacia de la estrategia seleccionada en cada ocasión, contextualizándola y contrastándola con actuaciones semejantes en otros entornos y puntos de la evolución de la obra. Sólo a partir de una comprensión en profundidad de sus resortes se puede intentar la recreación de los mismos en la lengua castellana (o en cualquier otra a la que se decidiera trasladar) con un punto de partida científico de un proceso traductor interlingüístico cuyo postulado básico es la equivalencia.

2.- TRIPLE ACEPCION DEL TERMINO RETORICA.

2.1. RETORICA COMO TEORIA PRESCRIPTIVA Y COMO
ANALISIS DESCRIPTIVO.

En la actualidad están vigentes las tres acepciones de la retórica a que se ha hecho referencia, es decir, la retórica como proceso creativo inicial de estrategias lingüísticas, la retórica como análisis descriptivo de este proceso traductor inicial, y, finalmente, la retórica como práctica prescriptiva, destinada a dictar normas para una correcta utilización de las posibilidades expresivas del lenguaje. De estas tres acepciones quizá sea la prescriptiva la que más auge haya cobrado en centros educativos, especialmente de Estados Unidos.

En su marco de aplicación se informa a quienes se benefician de estas enseñanzas del modo más eficaz de utilizar el lenguaje para obtener unos propósitos concretos, y, al mismo tiempo, se alerta sobre los usos que otros pueden hacer del lenguaje, de

modo que el individuo que cuenta con estos conocimientos se sitúa en una esfera superior que le permite codificar y decodificar adecuadamente los mensajes, confiriéndoles un tono emotivo o intelectual según las necesidades del momento, y descubriendo los propósitos de otro emisor cuando le dirige un mensaje. De este modo puede valorar adecuadamente los recursos propios del lenguaje de propaganda, por ejemplo, o de los comunicados políticos.

De una extensión de esta práctica retórica prescriptiva se seguiría una información más completa en la sociedad, que posibilitaría una potenciación del nivel comunicativo, tan necesario en nuestras relaciones sociales, de cuyas deficiencias todos sufrimos los efectos negativos.

Quizá sea a nivel de enseñanza de lenguas extranjeras donde más se ha desarrollado este tipo de práctica prescriptiva, especialmente en obras dedicadas a la didáctica del idioma extranjero dirigidas al nuevo usuario, para que llegue a dominar el máximo número posible de registros, y que su situación de "extranjero" y "extraño" en la nueva lengua se reduzca al mínimo inevitable. Destaca, a este respecto, la tarea

desarrollada por autores alemanes en relación al aprendizaje de la lengua francesa. E. Franke⁹, por ejemplo, contribuye en esta dirección con su obra Französische Stilistik. Ein Hilfsbuch für den französischen Unterricht, del mismo modo que E. Klöpffer y H. Schmidt¹⁰ en Französische Stilistik für Deutschen.

Pero no se limita la urgencia del conocimiento profundo de una lengua a las que se adquieren conscientemente después de poseer la materna. También ésta se ha de estudiar con intensidad si se pretende alcanzar los niveles de comunicación deseados, cada vez más difíciles en nuestra sociedad. Es consciente de esta realidad Richard M. Meyer¹¹ cuando escribe su obra Deutsche Stilistik, Handbuch der deutschen Unterricht an höheren Schulen, porque ya durante el periodo de formación inicial se debe abordar seriamente el estudio de la propia lengua.

También en Estados Unidos se siente la urgencia de prestar atención nuevamente al conocimiento del vehículo lingüístico mediante el que la sociedad coopera, y es representativa de una línea de investigación que se desarrolla a nivel escolar y universitario, la obra Modern Rhetoric, de L. Brooks y R.P. Warren¹², en la que se atiende a la importancia de la distribución

del discurso en partes de extensión proporcional a su contenido. Se insiste en la conveniencia de que el título constituya la síntesis del discurso en su totalidad, no de un aspecto marginal del mismo. También se dan orientaciones sobre las técnicas más adecuadas para la descripción de objetos, personas o situaciones; para la narración real o imaginativa de acontecimientos, y para la elaboración de situaciones ficticias dialogadas. Todas estas consideraciones son pertinentes, y de una insistencia en las mismas sólo puede derivarse una sociedad más satisfecha de sus relaciones sociales.¹³

A nivel de composición literaria también se ha prestado atención a las características peculiares de este tipo de lenguaje, diferenciando procedimientos propios de cada género, nivel simbólico adecuado a cada registro, o ritmos versales idóneos para la expresión de los distintos estados anímicos. Es interesante, a este respecto, la obra de James Robinson,¹⁴ The Scope of Rhetoric. A Handbook for Composition and Literature; o la de Yves Lehir,¹⁵ De la Pleiade au Parnasse.¹⁶

Aunque reconocemos la relevancia de esta

corriente retórica de carácter prescriptivo tanto por su interés para la sociedad como por el auge que recibe en la actualidad, no nos extenderemos en los comentarios acerca de sus contenidos y desarrollo, y nos ceñiremos a dar cuenta de su existencia como rama de la retórica, vigente junto a la retórica como análisis descriptivo, y a la retórica como práctica creativa de textos en sus diferentes niveles, que identificamos con la traducción.

La retórica prescriptiva se beneficia indudablemente del desarrollo de las otras dos vertientes indicadas, ya que elabora sus presupuestos a partir de las conclusiones a que llega el análisis que estudia las estrategias retóricas, y elabora sus postulados a partir de los resultados obtenidos mediante el empleo de unos recursos determinados en una situación concreta. Para llegar a este estadio es necesaria la comparación de una amplísima producción, y nuestra finalidad no es sino aportar un dato más que permita, a quienes tengan este cometido, la elaboración de conclusiones encaminadas a dictaminar normas sobre un empleo determinado del lenguaje. Nuestro trabajo no intentaría sino una aportación indirecta de datos que la retórica prescriptiva interpretaría y utilizaría, contrastándolos con otros.

Es precisamente dentro de la rama que considera a la retórica como análisis descriptivo donde se encuadraría nuestro estudio, que intenta identificar y describir los mecanismos retóricos que han hecho posible la configuración de Julius Caesar, y que permiten sucesivas puestas en escena de la obra donde, en procesos comunicativos concretos, se actualizan sus potencialidades dramáticas.

El análisis siempre tendrá un carácter aproximativo, nunca definitivo, pero no por ello debe abandonarse su práctica, ya que siempre arrojará luz sobre problemas concretos. J. Benet deja constancia de las limitaciones intrínsecas a este análisis retórico cuando dice:

"Que el estilo no es cosa racional se demuestra indirectamente por el hecho de que la razón no ha sido capaz, hasta el momento, de inventar el instrumento con que medirlo."¹⁷

De cualquier modo, y sin perder de vista las limitaciones reales del análisis, su práctica está

extendida y ha sido reconocida explícitamente por diversos autores, con mención del alcance de su competencia. Spillner recoge algunas afirmaciones significativas en este sentido, que corroboran el redescubrimiento de la Retórica en los últimos años al servicio del análisis de textos literarios. Destacan, entre otras, las afirmaciones que transcribe de Jens Walter y de Bernard Sowinski. Dice el primero:

"Rhetorik lehrte nicht nur, Texte zu machen, dank ihres ausgebauten Systems, vor allem im Bereich der 'Stilistik', ermöglichte sie auch, Dichtung zu interpretieren. Nur wer über das Arsenal der Figuren und Tropen verfügte, konnte hinter der Vielzahl von Bedeutungen der einen Sinn ... erfassen ..."¹⁸

Efectivamente, es necesario trascender los estrechos límites de una retórica prescriptiva que se limitaba a la elaboración de normas que ayudaban a la composición de los textos. Las nuevas interpretaciones de la retórica van más allá, e intentan descubrir en los textos ya elaborados las claves que han

determinado una configuración específica y no otra.

El mismo postulado básico comparten las palabras de Sowinski, quien opone la Gramática, ocupada de los elementos regulares del sistema lingüístico, a la retórica o Estilística, que presta atención a regularidades e irregularidades propias del uso lingüístico. Y dentro del ámbito de la retórica, señala con toda naturalidad la existencia del aspecto descriptivo junto al prescriptivo. Este último señala posibilidades estilísticas para diferentes usos, mientras el primero sirve para la descripción e interpretación del estilo de textos concretos. Estas son sus palabras:

"... während die Grammatik die Regularitäten des sprachlichen Systems, wie sie sich aus zahllosen Einzelanalysen, aber auch aus dem Regelbewusstsein (der Kompetenz) der einzelnen Sprecher ergeben, nachkonstruierend aufzeichnet, erforscht die Stilistik Regularitäten und Irregularitäten der Sprachverwendung (Performanz) sowohl in der Form von Inventaren der stilistischen Mittel und Möglichkeiten ... als auch in der

Deskription und Interpretation des Stils
von Einzeltexten".¹⁹

Recogemos, asimismo, por considerarla interesante, y básicamente coincidente con las anteriores, la reflexión que hace Corbett sobre la existencia de la retórica como análisis descriptivo:

"Rhetoric was primarily a synthetic art
-an art for building up something. But
it can also be used as an analytical art
-an art for breaking down what has been
composed".²⁰

Pero en ningún momento debemos descontextualizar el análisis de las estrategias retóricas, ya que éstas funcionan dentro de una situación de comunicación concreta, y conocemos su nivel de éxito a través de la respuesta que el receptor da al mensaje del emisor.

De esta realidad se hacen eco la mayoría de los investigadores actuales, especialmente aquellos que se encuentran dentro de las directrices de la teoría estilística funcional, que nace en la Escuela de Praga en

los años treinta, y que, a su vez, debe parte de su desarrollo a la influencia del Formalismo Ruso².¹ Todos parten del postulado básico que señala las diferentes realizaciones concretas a nivel de habla que ofrece un determinado sistema lingüístico. Y es en las situaciones concretas donde debe insertarse cualquier análisis estilístico.

Efectivamente, no podemos valorar adecuadamente un escrito literario, especialmente si pertenece al género dramático, hasta que no veamos su funcionamiento en una situación de comunicación. Por tanto, todo análisis que parta del escrito donde se recojan las claves de la representación, deberá realizar un esfuerzo constante por imaginar el efecto de unas determinadas estrategias sobre un escenario, que combine diversos sistemas significativos además del lingüístico, y que cuente con la presencia de un público, que reaccionará de forma determinada ante el mensaje que se le presenta.

Es precisamente dentro de estos postulados teóricos que sitúan en su centro al proceso comunicativo donde se encuadraría nuestra reflexión sobre

la retórica como proceso creativo o traductor inicial de unas estrategias en palabras, cuyo sentido se produciría en situaciones comunicativas concretas, diferentes para cada tipo de expresión, que en nuestro caso, centrado en el género dramático, concretamente en la obra Julius Caesar, tendría lugar en una representación escénica.

2.2. RETORICA COMO PRACTICA CREATIVA O PROCESO
TRADUCTOR.

2.2.1. EL PROCESO TRADUCTOR INICIAL COMO DISEÑO
DEL PROCESO DE TRADUCCION ESCENICA.

Utilizamos aquí el término retórica en un sentido amplio que recoge a todas las prácticas significativas, independientemente de los mecanismos mediante los que se articula, y del público a que se dirige. Conviene, sin embargo, reflexionar brevemente sobre los contenidos de la retórica en distintos momentos, y las razones de su diferente parcelación en cada época. Interesa señalar su relación con la Lógica y la Poética, y la razón por la que se engloba a las tres dentro dentro de un mismo apartado. Su unificación probablemente guarde relación con la creciente complejidad de las relaciones sociales, donde se llega a borrar la distinción entre ficción y realidad, y donde las normas del arte se llegan a imitar en la vida, en la que la ambigüedad y el disfraz adquieren cada vez un papel más destacado.

Pero, dada la situación histórica en que se escribió la obra Julius Caesar, y dada la influencia de la teoría y práctica retóricas vigentes en la composición de esta obra, resulta interesante recordar la significación concreta del término en ese momento, su relación con la poética y la lógica, y la estructuración de sus contenidos a nivel de tipos de discurso que se elaboran, de división de los mismos en partes, y de su atención a los niveles ético, emotivo e intelectual.

Las cuestiones sobre la ética del empleo de la retórica, vigentes en el momento de composición de Julius Caesar, se reflejan de modo indirecto en la obra, y por tanto interesa aludir brevemente a ellas.

Concederemos una mayor extensión a señalar los estudios más relevantes sobre retórica vigentes en el momento, por su posible influencia en la composición de la obra, y aludiremos a los puntos esenciales de conexión con las teorías clásicas.

Después señalaremos las pautas fundamentales de la evolución de la retórica hasta nuestros días, señalando sus puntos básicos de transformación hasta llegar a la interpretación que le otorgamos en el presente

trabajo, donde la identificamos con la traducción como proceso creativo de estrategias lingüísticas, donde las estrategias del mundo ficticio y las del mundo real comparten un buen número de elementos, hecho que permite que el teatro ejerza, de modo indirecto, una crítica de las posibilidades de uso de la retórica en la vida social.

Empezaremos recordando la trayectoria seguida por el término retórica, por considerarlo de utilidad para entender el mundo en que surgió la obra Juliús Caesar, las tradiciones subyacentes, y la aproximación que se intenta en el presente estudio, desde unos postulados teóricos modificados.

Como sabemos, se intentan codificar los contenidos de la retórica²² por primera vez en Sicilia, en el siglo V antes de Jesucristo, por intervención directa de Corax de Siracusa. La finalidad de este esfuerzo fue ayudar a la gente a defender sus pleitos ante los tribunales. Después de él, Tisias, su discípulo, continuó su práctica, y, más tarde, fue Gorgias quien, en 427 a. J.C. transmitió sus conocimientos al mundo griego durante su estancia como embajador de Sicilia. A partir de este momento se produce un cultivo intenso de

esta práctica, que sabemos influye en la Edad Media y en el Renacimiento. Ya entonces se diferencian los tipos fundamentales de discurso retórico; se establecen las divisiones más adecuadas para los discursos, y se investiga sobre los mecanismos más eficaces para obtener el asentimiento de la audiencia.

Paralelamente al desarrollo de la retórica surgen las primeras preocupaciones acerca de la ética de su empleo²³. Ya se diferencian dos posturas, la optimista, que considera a la retórica como un arma poderosa en manos de un buen gobernante, y la pesimista, que advierte de los peligros de su utilización por personas sin escrúpulos, motivadas únicamente por intereses personales. Estas dos corrientes se perpetuarán en épocas sucesivas, pero no siempre recibirán la misma atención. Habrá ocasiones en que la preocupación de un mal uso se ciña exclusivamente a los aspectos formales, no a los semánticos, y habrá momentos en que se olvide la posibilidad de que la retórica pueda responder a unos intereses positivos.

Esta fue precisamente la situación previa a

los últimos estudios retóricos, que, aunque menos rigurosos en sus distinciones y clasificaciones que los de épocas precedentes, sin embargo tienen la validez de haber desmitificado lo negativo de la retórica, planteando la situación de forma más equilibrada, donde se advierte un indudable poder en la retórica, que, sin embargo, no necesariamente ha de perseguir fines detestables, y, en caso de que lo hiciera, una formación sólida permitiría descubrir las estrategias empleadas y quedar a salvo de su influencia.

Viendo la retórica, no ya en términos de persuasión únicamente, sino en términos de comunicación, se revaloriza la importancia de su desarrollo. De un empleo satisfactorio de la misma se deriva un mayor grado de comunicación, que permite al emisor configurar sus mensajes de acuerdo con sus intenciones, confiriéndoles el nivel emotivo y/o intelectual deseado,²⁴ y al receptor le permite poseer las claves necesarias para descifrar adecuadamente el mensaje.

Pero, regresando al punto de desarrollo histórico donde nos habíamos quedado, es decir, aquél en que se sientan las bases de la retórica, contamos con

aportaciones tan destacadas como la de Isócrates, quien en 392 a. J.C. funda una escuela de oratoria, y cuyas publicaciones gozan de amplia repercusión²⁵. Su visión de la oratoria es optimista y confiada. El, y más tarde Quintiliano²⁶ y Cicerón²⁷, fundamentan esta confianza en la creencia de que el bien está bastante generalizado, de que el comportamiento es generalmente bueno, de que la razón y el lenguaje diferencian al hombre de los animales, de que el hombre es por naturaleza sabio y elocuente, y de que su deber es propagar el código moral.

La postura de Platón²⁸ es contraria a ésta. Él expone en la República su desconfianza de la existencia de una moral general válida. Señala el enfrentamiento entre individuo y estado, porque cada persona posee una moralidad propia. En Gorgias²⁹ plantea la posibilidad real de que personas desaprensivas hagan un uso inadecuado de la retórica. Y tanto en estas obras mencionadas como en Fedro, manifiesta la inconveniencia de que el filósofo se dedique a asuntos prácticos que necesitan del contacto con el pueblo, porque, en primer lugar, no tiene capacidad para transformarlo, y, en segundo lugar, la filosofía resulta perjudicada de este contacto, porque

no puede progresar junto a asuntos prácticos.³⁰

Parece como si el autor de Julius Caesar tuviera presentes estas reflexiones de Platón cuando diseñó a su personaje Brutus, incapaz de hacer extensiva su filosofía del honor al resto de la sociedad a través de la retórica, y personaje que resulta perjudicado por un contacto con la sociedad para el que no está preparado.

También el discurso de Antony, personaje que manipula al pueblo para obtener fines personales, podría encuadrarse dentro de esta filosofía pesimista. Pero la obra es lo suficientemente ambigua como para impedir que se llegue a conclusiones definitivas a este respecto.

Aunque intuímos motivaciones exclusivamente personales en el discurso de Antony, otras actuaciones suyas suscitan la duda acerca del componente de amistad hacia Caesar como parte importante del discurso, y, en efecto, cada época ha emitido un juicio diferente, siempre condicionado por su propia ideología.

Más adelante contrastaremos la influencia de las distintas corrientes ideológicas en el Renacimiento, y concretamente en obras próximas a Julius Caesar, prestando atención, asimismo, a la interpretación que de la obra puede hacerse hoy en este sentido.

Retomando la relación histórica de personalidades relevantes para el desarrollo de la retórica, aún dentro del mundo clásico, resulta inevitable referirse a Aristóteles, cuya obra principal, Retórica, se publica en 333 antes de Jesucristo. En su producción se presta más atención a los aspectos técnicos que a los éticos.³¹ Efectivamente, sabemos que se debe a él la estructura básica de los tipos y componentes retóricos,³² de cuyo desarrollo y transmisión se ocupan los teóricos más influyentes en la Edad Media y el Renacimiento.

Sin la existencia previa de los trabajos de Aristóteles, la obra de Cicerón y la de Quintiliano habrían tenido una configuración diferente.³³ Frente a estos últimos contrasta una mayor simplicidad en las divisiones que Aristóteles considera convenientes para un discurso.³⁴

Los teóricos posteriores desarrollaron el esquema, introduciendo más subdivisiones, que se respetaron en los discursos retóricos de la Edad Media y el Renacimiento.³⁵ Pero en la actualidad, época presidida por criterios funcionales y donde la simplicidad y claridad expositiva se valoran más que la complejidad y minuciosidad, se vuelven a retomar como más adecuadas a las necesidades presentes, la divisiones aristotélicas.

No sucede lo mismo, sin embargo, en cuanto a las distinciones que Aristóteles señala entre retórica, poética y lógica, porque las transformaciones históricas han borrado sus límites progresivamente, y lo que hoy entendemos por retórica es mucho más amplio que lo que Aristóteles inicialmente concibió.

Para él, la poética se diferenciaba de la retórica y la lógica por su naturaleza mimética,³⁶ frente a la naturaleza no-mimética de las otras dos. La retórica y la lógica, a su vez, se diferenciaban entre sí por el tipo de público a que se dirigían y la naturaleza del mensaje que elaboraban de acuerdo con las necesidades de ese público. La retórica se dirigía a

una audiencia popular, a la que interesaba convencer para que adoptara una actitud determinada.³⁷ A este fin se empleaban argumentaciones que presentaran de forma aceptable las proposiciones, pero que de ningún modo tenían que ser rigurosamente ciertas. El entimema, argumentación pseudológica con apariencia de silogismo en el que faltaba algún elemento importante, era el recurso más favorecido porque daba al discurso un aspecto de rigor y verdad, y para un discurso retórico no se requería nada más que una apariencia aceptable.³⁸

En Julius Caesar hay ejemplos claros de la importancia de la apariencia como único elemento necesario para su validación. En los discursos retóricos que contiene se ponen de manifiesto estas estrategias. Incluso Brutus, cuya actuación está presidida por la razón, y cuya filosofía estoica propugna el control racional de todas las acciones, da cabida en su discurso al empleo de una falsa lógica. También él recurre al empleo del entimema, y Antony, por supuesto, se beneficia de la aceptación general de este recurso para dar una apariencia de reflexión a sus palabras. El público acepta los razonamientos sin detenerse a comprobar la validez de las premisas y su

relación con la conclusión.

La lógica, al contrario que la retórica, tiene como receptor un público culto, y el mensaje que se le dirige no tiene como finalidad la persuasión, sino la transmisión de unos conocimientos. El método en este caso sí es lógico, y las premisas del silogismo no entran en conflicto con la conclusión.

Veremos más adelante cómo esta triple división entre retórica, lógica y poética va desapareciendo a medida que cambian los criterios de rigor científico, y se reducen las distinciones entre vida y arte, llegándose a cuestionar en qué dirección es más significativa la influencia, si en la que parte de la vida y se dirige al arte, o en la contraria.

Decíamos antes que la labor de Aristóteles había sido decisiva para las reflexiones de Cicerón, Quintiliano³⁹, y el autor de la famosa obra Rhetorica ad Herennium (86-82 a. J.C.), cuya influencia en la Edad Media y en el Renacimiento señalan a la mayoría de los autores.

Ellos sistematizan una teoría retórica influyente durante muchos años.⁴⁰ Distinguen cinco partes en el discurso retórico: inventio, dispositio, elocutio, memoria y pronuntiatio.⁴¹ A las dos primeras conceden más espacio que al resto,⁴² y será significativo de la situación histórica la atención que se presta a cada uno de ellos. En épocas de conformismo y aceptación de la ideología general, apenas se prestará atención a la inventio, centrando todos los esfuerzos en la dispositio. El elemento que tal vez menos atención haya recibido es la memoria, que trataba de la utilidad de determinadas técnicas para recordar el discurso y pronunciarlo con seguridad.

En cuanto a la pronuntiatio, sus contenidos se desarrollarán cuando se revalorice la importancia de la presentación del discurso, de la participación de los gestos y movimientos, de la cooperación entre el lenguaje verbal y no verbal. A este aspecto de la pronuntiatio, aunque bajo otra formulación, se le presta especial atención en la actualidad, dada la importancia que ha cobrado el lenguaje del cuerpo, y dada la potenciación de la presentación que favorece los aspectos visuales, paralelamente a una progresiva

desconfianza del lenguaje como vehículo de comunicación social y transmisor de la verdad.

También en Julius Caesar se aprecia cierta desconfianza hacia el lenguaje, y sus personajes observan constantemente los gestos y movimientos de los otros, y son aquellos que mayor control poseen de su cuerpo quienes triunfan en la vida: Antony, actor por antonomasia, consigue un máximo nivel de éxito.

Las interpretaciones acerca del número de partes que debía contener la dispositio fueron distintas, pero la más aceptada incluía cinco: el exordium, la narratio, la confirmatio, la refutatio y la peroratio; que reducidas a sus elementos básicos podían limitarse a tres partes: una introducción, un desarrollo y una conclusión.

En los discursos que contiene Julius Caesar se refleja la influencia de estas teorías, y se pueden delimitar con precisión las partes en que se han distribuido cuidadosa y conscientemente los contenidos en cada ocasión. El más largo y elaborado de todos es el de Antony, que no carece de ninguno de los elementos y

que no descuida la necesaria atención al ethos, pathos, y logos, esenciales para que la respuesta de su público sea favorable y unánime.

Antony, ya desde el principio, en el exordium, presta atención a los tres elementos; se presenta como una persona respetable, movida por sentimientos nobles, imagen que cuida a lo largo de todo el discurso, mostrándose incluso profundamente emocionado ante la visión del cadáver de Caesar. Pero no sólo se cuida de dar una imagen aceptable; también da una apariencia de seriedad y de lógica sistemática a su exposición, que apoya presentando argumentos concretos, y, finalmente, manipula en todo momento la respuesta emotiva de la audiencia, controlando la cadencia de sus palabras, la combinación de sonidos sugerentes, la elección de un vocabulario adecuado; anticipando con sus propias palabras la reacción del público, y dirigiendo, de este modo, su comportamiento.

La extensión concedida a cada una de las partes de la dispositio depende del contexto, tanto del tema que se trata como de la situación de la audiencia

y su relación con el orador. En algunos discursos falta, incluso, alguna subdivisión importante, como en el caso de los tribunos, cuyas palabras surgen de una situación concreta que hace innecesaria la existencia del exordium. Pero lo que no se puede descuidar en ningún caso es el principio rector del discurso, al que se subordina la elocutio, es decir, la necesidad de respetar el decoro, adecuando en todo momento el tipo de lenguaje elegido y su distribución en el discurso, a las necesidades de tema, contexto y audiencia.

Sobre el respeto a este principio en Julius Caesar se han adoptado posiciones distintas, especialmente referidas al discurso de Brutus, sobre el que es opinión generalizada que desconoce las necesidades del momento, y que dirige a una audiencia popular un discurso propio de un grupo selecto de personas cultas. Pero autores como Schanzer y Müller defienden la postura contraria, llegando a interpretar la elección de estas estrategias concretas por parte de Brutus como una muestra de inteligencia y habilidad en una situación que no le dejaba muchas alternativas abiertas.⁴³

Dada la importancia del personaje a que acababan de dar muerte, y de la popularidad de que gozaba entre el pueblo, y dado que carecían de pruebas concretas con que justificar su acción, se adopta un tono racional, lógico, donde a partir de abstracciones, elabora entimemas que presentan una visión hipotética y parcial de la realidad como la única posibilidad admisible. La estructuración sintáctica del discurso, donde predominan los recursos de repetición, no hace sino reforzar esa apariencia lógica; y la brevedad global del mismo, lejos de ser un error, constituye la única posibilidad abierta ante una falta de argumentos concretos que permitan un mayor desarrollo.

Y si el empleo de los esquemas -procedimientos de desviación de la organización usual de las palabras- de que se sirve la elocutio responden al propósito de presentar una causa justificable lógicamente, del mismo modo se emplean las figuras -procedimientos de desviación del significado usual de las palabras- para que confieran una apariencia de realidad a las abstracciones con que elabora sus reflexiones.

Si la corrección del empleo de la elocutio

en el discurso de Brutus ante el pueblo romano se presta a interpretaciones diferentes, el de Antony, sin embargo, ha recibido el reconocimiento general de acertada utilización del principio de decoro como guía de su elaboración. De todas formas, hay que tener en cuenta lo ventajoso de su situación en algunos aspectos, como el hecho de ser amigo de Caesar, cuya figura aún ejerce fascinación entre la gente, y su posesión de datos concretos que oponer a las reflexiones abstractas de Brutus. De cualquier modo, es innegable su habilidad, porque no tenemos constancia de que sus pruebas respondan siempre a una realidad. De hecho algunos personajes de la obra hacen afirmaciones que entran en contradicción con ellas, y, sobre todo, no hay que olvidar que en el momento inicial de su discurso el pueblo estaba bajo el efecto de las palabras de Brutus, y su presencia despertaba necesariamente recelos que debía contrarrestar con gran habilidad. De ahí que su tono inicial sea de respeto hacia Brutus, y que haga mención explícita de la finalidad de su discurso que aleje toda sospecha. Afirma que va a pronunciar un discurso fúnebre, pero, tanto esta afirmación como la anterior sobre el respeto que le merece Brutus son hábilmente transformadas, y Brutus, después de

aparecer con el epíteto de "honourable" en contextos opuestos a esta afirmación, pierde toda credibilidad y aparece a los ojos del pueblo como el más culpable de los conspiradores. El discurso, a su vez, se va alejando cada vez más de la finalidad inicialmente anunciada. El aspecto de ceremonial va dejando paso al judicial, que toma un cariz de acusación frente al defensivo de Brutus, y termina en discurso deliberativo, donde urge al pueblo a tomar una determinación rápida.

Estos ejemplos aludidos son un dato más del sustrato de teoría y práctica retórica que subyace a la composición de Julius Caesar, obra donde los tres tipos de discurso de reconocimiento general tienen cabida, normalmente no de forma pura, sino combinando elementos de los tres tipos. Lausberg recoge las definiciones de cada uno de ellos, como fueron transmitidas por el mundo clásico. Dice del género epideictico, ceremonial o demostrativo:

"Von der Exhibition, der ἐπίδειξις,
 hat das genus den Namen ἐπίδεικτικὸν γένος,
 der im Lat. als genus demonstrativum

wiedergegeben wird ... Der Redner
exhibiert seine Redekunst vor dem nicht
zur inhaltsbezogenen praktischen Ent-
scheidung, sondern zum Kunsturteil (zur
Bewunderung) aufgeforderten Publikum.⁴⁴"

Efectivamente, el discurso se presenta de
tal forma que la decisión del público queda restringi-
da al ámbito artístico de la exposición, ya que ésta
se decanta claramente en un sentido respecto a la per-
sona, actividad o profesión que comenta.

Sus palabras acerca del género judicial o
forense son las siguientes:

"Namengebender Musterfall ist die Gerichts-
rede. Ziel einer Gerichtsrede ist die
Erreichung einer gerichtlichen Entscheidung
über einen vorliegenden Tatbestand nach der
genus-eigenen Qualitätsalternative iustum/
iniustum.

Eine getane Handlung (factum), die vor
Gericht kommt, wird damit der Beurteilung
von der Rechtsnorm (dem Gesetz = lex) her

ausgesetzt. Die Aufgabe der actio
 (des 'Prozesses') ist die (nach der
 Qualitätsalternative iustum/iniustum)
 richtige Zuordnung der getanen Handlung
 zum Gesetz.⁴⁵"

A diferencia del género anterior, el margen de decisión del público -concretamente de los jueces- es mucho más amplio, ya que la esencia queda constituida por el juicio emitido sobre el grado de justicia de los acontecimientos pertenecientes al pasado.

Finalmente, dice Lausberg sobre el género deliberativo o político:

"Namengebender Musterfall ist die vor der Volksversammlung gehaltene politische Rede, in der der Redner eine der Zukunft angehörende Handlung empfiehlt oder von ihr abrät, und zwar nach der genus-eigenen Qualitätsalternative utile/⁴⁶inutile."

Es precisamente este último género el que

mayor grado de maestría alcanza en la obra Julius Caesar, especialmente en los discursos que pronuncian Brutus, y, sobre todo, Antony, ante la asamblea popular que integra el pueblo romano reunido para escuchar sus versiones de los acontecimientos, y a la que de forma más o menos explícita se inducirá a adoptar una línea específica de comportamiento.

Las teorías retóricas clásicas recibieron una acogida espectacular durante el Renacimiento, y su amplio cultivo dio lugar a distintos centros de interés.⁴⁷ Hubo quienes prestaron especial atención a las teorías ciceronianas, quienes se centraron en el aspecto de la elocutio, y quienes atendieron a la tarea educativa, recopilando, a este fin, ejemplos dignos de imitación. A partir de 1574 y hasta 1600, se introdujeron innovaciones en la interpretación retórica, cuyo máximo exponente fue la teoría ramista, y junto a ella surgieron intentos conciliadores de las nuevas y antiguas teorías, englobados en una corriente denominada neo-ciceronianismo, y, hacia el final, surgió el movimiento que se autodenominaba Nueva Retórica.

La mayoría de sus representantes manifestaban una actitud indiferente ante el uso ético de la retórica, y centraban su atención de manera particular en los aspectos técnicos. El estudio de éstos se siguió con asiduidad en las escuelas, y sus principios estaban en el ambiente. Deducimos de la obra Julius Caesar que su autor no permanecería al margen de esta realidad, y nos inclinamos a pensar que, además, debió tener contacto con la obra dramática de sus contemporáneos, quienes sí emitían juicios, a través de sus obras, acerca de la moralidad del uso de la retórica, y de la utilidad de su práctica para héroes y villanos, como se desprende de las estrategias retóricas que utilizan los personajes de la obra para obtener sus propósitos no siempre encaminados a promover el bien común.

Entre las corrientes retóricas que conviven en el Renacimiento, época de composición de Julius Caesar, es la ciceroniana la que más próxima se encuentra a las fuentes clásicas. Sigue las pautas marcadas por Cicerón y por Quintiliano. El punto de unión lo constituye la obra De Rhetorica, de 794, y, posteriormente, las aportaciones de Geoffrey de Vinsauf, y de Vicent de Beauvais, ambos del siglo XIII. A finales

del siglo XV (1479) se publica la obra Nova Rhetorica, de Lorenzo Guglielmo Traversagni, y, dos años más tarde (1481), la traducción realizada por Caxton de Mirror of the World.

Pero en el Renacimiento inglés las aportaciones más destacadas e influyentes fueron sin duda las de Cox, y especialmente la de Thomas Wilson. Leonard Cox publicó en 1530 The Arte or Crafte of Rhetoryke, obra que tiene el mérito de ser el primer libro sobre retórica escrito en inglés, y está basado en Institutiones Rhetoricae, de Melanchton (1521). Y en 1553 salió a la luz la obra magna de Thomas Wilson, The Arte of Rhetorique, for the vse of all suche as are studious of Eloquence, sette forth in English by Thomas Wilson. Constituye la retórica ciceroniana más completa traducida al inglés, y recoge todas las enseñanzas fundamentales referentes a los elementos básicos de la retórica,⁴⁸ a las divisiones del discurso,⁴⁹ y a los tipos de oratoria,⁵⁰ entre otros.

La importancia de esta obra se pone de manifiesto en la frecuencia con que se reimprimió, a saber, Richard Grafton se encargó de ello en 1553; posterior-

mente, J. Kyngston fue editor de las sucesivas ediciones de 1560, 1562, 1563, 1567, 1580 y 1584, y, más tarde, G. Robinson fue responsable de otra edición de 1585.

Sobre su influencia directa en la composición de Julius Caesar hay diferentes opiniones.⁵¹ De cualquier modo, la influencia indirecta debió dejarse sentir porque formaba parte importante de un ambiente intensamente preocupado por la retórica. Dentro de ese ambiente, y asimismo participando de las teorías ciceronianas, se encuentran las obras de Robert Copland y de Andreas Gerardus.⁵²

Junto a la corriente que centraba su interés en la visión global aportada por Cicerón, existía durante el Renacimiento otra paralela que centraba su atención en el aspecto de la elocutio. Es la que se ha llamado teoría estilística, y parte de reflexiones de autores clásicos: de Aristóteles,⁵³ de Cicerón⁵⁴, de Quintiliano⁵⁵ y del libro cuarto de la obra anónima Rhetorica ad Herennium.

El elemento de unión entre el desarrollo

que hace de este aspecto el mundo clásico y el Renacimiento lo constituye Beda el Venerable en su Liber de Schematibus et Tropis, 701-702, y, después de él, la obra de John Jewel, pero especialmente los textos escritos en latín que fueron ampliamente utilizados en las escuelas, debidos a Petrus Mosellanus, y, después de él, a Johannes Susenbrotus, que sirvió como modelo de tratado de figuras y tropos a autores posteriores, entre los que ocupa un lugar privilegiado Richard Sherry, autor en 1550 del primer tratado sobre esquemas y tropos escrito en lengua inglesa. Pero ni su primera versión ni su versión posterior, de 1555, consiguieron suplantar a los tratados latinos en las escuelas.⁵⁶

Posteriormente, Henry Peachman, haciéndose eco del enorme interés suscitado por el conocimiento de las figuras en el momento, recopiló un total de 191, que incluyó en su obra The Garden of Eloquence, de 1577. Esta obra, como las anteriores, refleja la polarización del interés renacentista en cuestiones técnicas, que apenas concibe otra posibilidad de incorrección en el uso del lenguaje que la de un inadecuado empleo de los mecanismos de ornamentación.

Dentro de la misma visión optimista que deriva de Isócrates, Cicerón y Quintiliano,⁵⁷ aunque en este caso aludiendo explícitamente a cuestiones de empleo ético, se encuadra la segunda edición revisada de la obra, que data de 1593, y en la que se dice:

"Vt hominis decus est ingenium, sic ingenij lumen est eloquentia: that is, as wit is mans worship, or wisdom mans honor, so eloquence is the light and brightnesse of wisdom... But the man who is well furnished with both: I meane with ample knowledge and excellent speech, hath bene iudged, able, and esteemed fit to rule the world with counsell, Provinces with lawes, cities with pollicy, & multitudes with persuasion: such were those men in time past, who by their singular wisdom and eloquence made sauage nations ciuill, wild people tame, and cruell tyrants not only to become meeke, but likewise mercifull."⁵⁸

Resulta difícil imaginar una actitud más optimista ante el hombre y su capacidad oratoria. Nos encon-

tramos frente al "animal lingüístico" del que G. Steiner nos habla en Extraterritorial⁵⁹, pero sin los recelos que despierta la reflexión sobre los abusos que contiene en potencia este arma poderosa que es el lenguaje. Peachman confía en la preponderancia de la razón sobre los demás componentes humanos, y confía a su habilidad y prudencia el uso del más valioso instrumento con que cuenta para manifestarse. Es a través de él como consigue transformar lo negativo en positivo; ya se trate de tiranía, ignorancia o crueldad, y constituye, en manos del gobernante sabio, el medio más eficaz para el mantenimiento del orden social.

Del mismo optimismo que Henry Peachman participaba Richard Raynolde⁶⁰, máximo exponente de la otra gran corriente vigente en Inglaterra durante los tres primeros cuartos del siglo XVI. Esta corriente, que recibía el nombre de formularia, presentaba modelos retóricos para ser imitados, y, al mismo tiempo, seleccionaba aquellos que mejor pudieran servir de ejemplo de conducta a los jóvenes.

La obra más importante del movimiento fue

la Foundation of Rhetorike, que Richard Raynolde publicó en 1563, y que adaptaba los ejercicios que Hermógenes, y Aphthonius antes que él, habían incluido en su Progymnasmata para empleo escolar.⁶¹ Pero aunque máximo exponente, no fue el único representante de esta corriente. No se pueden olvidar las aportaciones de Nicholas Udall y Richard Taverner, que también elaboran colecciones populares del material de los clásicos, aunque sus modelos no presentan la coherencia de la obra de Raynolde, ni ilustran sistemáticamente los distintos tipos de discurso.⁶² De cualquier modo, a pesar del esfuerzo realizado, todos ellos comparten una falta de popularidad debida, primero, a la consolidación de los textos latinos, y, además, a la importancia creciente de las nuevas teorías ramistas.

Efectivamente, entre 1574 y 1600 las corrientes retóricas ramista, neo-ciceroniana y de la nueva retórica reemplazaron a las que se habían mantenido vigentes a lo largo del siglo XVI, es decir, a la ciceroniana, a la estilística y a la formularia.

La ramista se hacía eco de las teorías de

Peter Ramus que se proponía sistematizar los contenidos de la lógica y los de la retórica, simplificando sus partes y anteponiendo la lógica a la retórica. Fue Omer Talon (Audomarus Talaeus) quien, como sabemos, estructuró los contenidos de la retórica en su obra Institutiones Oratoriae, publicada en París en 1544, y Gabriel Harvey, el primero en interpretarlas en Inglaterra, al ser nombrado para un alto cargo en Christ College, de Cambridge, en 1574. Con él se ponía fin a la vigencia de una teoría interesada primordialmente en el estilo, para conceder nueva importancia al tema.

También fueron notorias las contribuciones de esta corriente por parte de Abraham Fraunce, cuyo esfuerzo por transmitir a sus compatriotas la teoría comunicativa del ramismo fue significativo; destacó también la tarea de William Kempe como impulsor del movimiento que llevó a la adopción de la retórica ramista en los niveles elementales de la educación.⁶³

Especialmente destacada fue la labor de Charles Butler para la expansión de la retórica ramista en particular a nivel de edición de los textos

originales de Omer Talon. Tuvo gran acogida en este sentido su publicación del texto latino para uso escolar; y de su repercusión dan cuenta esfuerzos posteriores similares.

También de la expansión de la retórica ramista a nivel básico se ocupó William Dugard, que, como Charles Hoole, constituye una prueba más de la popularidad que alcanzó la retórica ramista en el sistema educativo inglés.

A partir de 1660 empezó a perder importancia la teoría ramista; ya desde 1672 se sintió incapacitada para competir con otras teorías; en la década de los 80 las aportaciones fueron cada vez más esporádicas, y las últimas expresiones de que se tiene noticia vienen constituidas por la novena edición de la obra de Smith, publicada en 1706, y la decimoquinta edición del Index Rhetoricus, de Thomas Farnaby, de 1767.⁶⁴

Otras dos corrientes convivieron con la ramista, y en parte surgieron como alternativa a sus propuestas, pero ninguna fue tan influyente ni tuvo

tanto arraigo como el ramismo. Como respuesta a este último, pero indirectamente influido por él, surgió la teoría neo-ciceroniana, que perseguía la restauración de la retórica tradicional, pero deseaba conservar los métodos del ramismo. La obra más representativa de este intento fue Prophetica, sive de sacra et unica ratione concionandi, de William Perkins, publicada en 1592, y traducida al inglés por Thomas Tuke en 1606, bajo el título The Arte of Prophecyng, or A Treatise Concerning the Sacred and Onely True Manner and Methode of Preaching.

Finalmente, la corriente denominada Nueva Retórica, que surge con el final del siglo XVI, apunta por su ideología a los cambios que se producirán en el siglo XVIII. Pone de relieve la importancia del hombre común y la necesidad de que los discursos se adecuen a sus exigencias. Preconiza la simplicidad y claridad como máximos valores de la exposición. Pero ya en este momento empiezan a borrarse las distinciones entre lógica, retórica y poética, cuya pérdida de diferenciación será progresiva en los siglos siguientes.

Francis Bacon es el introductor de este nuevo



espíritu, preocupado por encontrar nuevos métodos de investigación científica y de comunicación de sus hallazgos, pero en su obra se advierten los problemas con que tropieza al intentar aplicar métodos de las ciencias naturales a cuestiones filosóficas o literarias, y al final acaba haciendo concesiones a su método, permitiendo que los razonamientos sobre temas no estrictamente científicos puedan desarrollarse a partir de generalizaciones o hipótesis no necesariamente comprobadas empíricamente.⁶⁵ En sus obras antepone la razón a la imaginación; indica la necesidad de que el estilo se adapte al contenido; señala la conveniencia de que sea sencillo y claro, y prepara el camino para el estilo coloquial y fácil que recibirá mayor acogida en el siglo XVIII.

Más adelante recordaremos a grandes rasgos las contribuciones más destacadas a la retórica en los siglos XVIII, XIX, y XX, prestando atención a los cambios más significativos producidos, y señalando la relación que existe entre ellos y la propuesta de retórica que presentamos en este trabajo. Pero antes de iniciar este apartado, opinamos que puede tener interés completar la exposición de la situación de la retó-

rica en el Renacimiento inglés, refiriéndonos a las actitudes adoptadas frente a las consideraciones éticas de su empleo,⁶⁶ por su relevancia para la obra Julius Caesar, cuya reacción ante el tema quedaría de este modo contextualizada.

Recordábamos al principio de la exposición sobre la retórica clásica que ya en los comienzos hubo división en cuanto a la actitud adoptada frente a la ética del empleo de la retórica. La corriente de Isócrates, Cicerón y Quintiliano manifestaba su confianza en el ser humano, frente a la corriente preconizada por Platón, que exponía una visión opuesta de la realidad. En el Renacimiento la mayoría mostraba una indiferencia frente a la cuestión, más atenta a los problemas técnicos, como en el caso de Susenbrotus, cuya obra Epitome Troporum ac Schematorum sirvió de base teórica a la enseñanza escolar del periodo Tudor, o en el de Richard Sherry, cuya clasificación de figuras retóricas aún respondía a criterios ciceronianos, no influido todavía por las teorías ramistas, a diferencia de Fraunce, cuyo esfuerzo por transmitir a sus compatriotas las teorías comunicativas del ramismo es bien conocido.

Por otra parte, quienes manifestaban algún tipo de opinión sobre la ética del empleo retórico, se hacían eco, en su inmensa mayoría, de la confianza isocrática que reconocía a la elocuencia la capacidad para dar un carácter público y útil a la sabiduría. Esta era la opinión común a numerosos autores en el continente, y contribuyeron a su introducción en Inglaterra Erasmus, autor de la colección epistolar De conscribendis epistolis, y responsable directo del establecimiento de un programa educativo de base ciceroniana, y Vives, que dentro de la misma línea opinaba que la oratoria era indispensable para que el hombre virtuoso pudiera hacer extensivas a otros sus cualidades positivas.⁶⁷

Entre los representantes del siglo XVI inglés, comparten esta visión optimista autores de diferentes corrientes retóricas, entre otros, Thomas Wilson, autor del tratado inglés más antiguo y quizá más popular sobre retórica, de base ciceroniana, quien llegaba a elevar al orador a la categoría de semidiós.^{68.69} La misma actitud preside la producción de G. Harvey, primer inglés que interpretó la teoría ramista en Inglaterra; y la de Richard Raynolde, máximo exponente de la teoría formularia,⁷⁰ así como la de Henry Peachman, autor del

último tratado sobre figuras y tropos, impreso antes de 1584, fecha de publicación de la primera retórica ramista, cuya segunda edición, probablemente influida por las nuevas teorías, mantenía la misma actitud confiada.

Pero si entre los teóricos de la retórica la actitud era de indiferencia o de optimismo, entre los poetas y dramaturgos, especialmente desde 1590 hasta 1600, existían sospechas y recelos frente a su empleo,⁷¹ recelos que se extendieron a otros ámbitos durante el reinado de Jacobo I, debido a la proliferación y consiguiente mal uso de los manuales retóricos y a las disputas religiosas, estilísticas y teatrales.⁷²

Representantes de los distintos sectores manifestaron su desconfianza frente a la retórica. Ya Sidney, entre los poetas, denunciaba los abusos morales y estilísticos de que era víctima la poesía, en su Defense of Poesy, y, entre los dramaturgos, Chapman en Bussy D'Ambois, comenta la doble actitud de los que habitan en la corte, preocupados en todo momento de cubrir las apariencias, adaptando su lenguaje a ese fin; en la misma línea se sitúan las críticas que Marston hace a

la hipocresía verbal en The Malcontent. Ben Jonson en su obra incide nuevamente en lo extendido de la hipocresía, que rara vez armoniza con la moral. Cuando interesa obtener una finalidad concreta se recurre al empleo de la retórica, anteponiendo el bien personal al general. Llega a enfatizar tanto el empleo indebido de la retórica, que pone en boca de sus personajes villanos un lenguaje sentencioso, cuidado y hábil.

Decíamos que, además de las críticas de los dramaturgos, que empezaron durante el periodo isabelino y continuaron durante el jacobino, también desde otros sectores se dejaban oír las críticas, especialmente procedentes de los académicos, cansados del "ciceronianismo" y la afectación a que dio lugar, y de los puritanos, escandalizados por la inmoralidad de la retórica.

El punto de vista de estos últimos queda bien representado por los comentarios de John Bradford en Preface to Godley Meditations uppon the Ten Commandements, de 1567, donde previene contra la apariencia sugestiva de las palabras, y compara el empleo de las mismas por

parte de los oradores, con la actitud de los fariseos, que se dirigen a Dios con frases alejadas de una situación real.

"It can be nothing els but a grievous sinne and plague, so to be delighted and deluded with the vaine sound, number, and order of words ... for so ... doe hypercrites worship God with their lippes, having their harts far from him..."^{73.}

Las obras atribuidas a Shakespeare participan de las dos visiones generalizadas en el Renacimiento: de la isocrática y de la platónica. Dentro de esta última se muestra una desconfianza ante las palabras por su falsedad esencial, en Measure for Measure; All's Well that Ends Well, Pericles, Cymbeline, The Winter's Tale, y The Tempest. En Mucho Ado About Nothing, As You Like It, y Twelfth Night, refleja el empleo del lenguaje del amor, separado de una realidad a que referirse, y en obras como Troilus and Cressida, King John, Richard II, y Richard III, alerta sobre el empleo de una retórica excesiva como marca de engaño. Bunselmeyer comenta la

evolución de esta actitud que desconfía de la retórica a través de las comedias y tragedias de Shakespeare, y concluye lo siguiente:

"The progress of Shakespeare's comedies illustrates a progressive divorce of words from reality. The clowns mirror the linguistic distortion of the main characters... all of these clowns from the dark and late comedies are motivated by self interest and use words to deceive others. Gradually, even in the comedies, the malleability of words permits greater and greater evil."⁷⁵

Y, refiriéndose a las tragedias, dice:

"In the tragedies, Shakespeare's concern for the evil potential of verbal fluency deepens. As in the comedies, the clowns mirror and comment upon the main characters' use of language".⁷⁶

Estos comentarios inciden, nuevamente, en el

potencial de peligro que entraña el alejamiento entre las palabras y la realidad, especialmente cuando se emplean con el único fin de satisfacer los intereses privados, aun a costa del engaño ajeno.

Finalmente, también la obra poética de Shakespeare refleja esta desconfianza de la retórica, como pone de relieve el contraste entre retórica y sinceridad que transmite el soneto 82.

"Yet when they have devis'd
 What sttained touches rhetoric can lend,
 Thou truly fair wert truly sympathiz'd,
 In true plain words by the true-tellin friend".⁷⁷

La atención que se presta en Julius Caesar al empleo de la retórica no resulta, después de recordar situaciones similares, un esfuerzo aislado en el Renacimiento, sino una contribución más, aunque significativa, tanto por el momento de su aparición, aún en etapa inicial, como por la perfección estética que alcanza la obra.

Después de este paréntesis, que considerábamos conveniente introducir, acerca de la ética del empleo de la retórica, retomamos la línea de evolución que presentaba nuevas características ya a final del Renacimiento con el movimiento conocido como Nueva Retórica, y que contaba con la valiosa contribución de Francis Bacon, motivado por criterios de rigor científico, cuya influencia se dejó sentir en Thomas Blount, entre otros. S. Howell comenta la relación causa-consecuencia existente entre los nuevos avances científicos y la nueva interpretación de la retórica:

"This new rhetoric was created out of new attitudes toward science, toward knowledge, toward reason, and toward man".⁷⁸

Además de los autores mencionados, contribuyeron al desarrollo de esta tendencia Thomas Hobbes, John Wilkins⁷⁹ y, en general, los miembros de la Royal Society, que en 1664 nombra un comité para la mejora de la lengua inglesa, cuyo manifiesto transcribe Thomas Sprat en su History of the Royal Society, de 1667. La tarea de estos teóricos del siglo XVII no se ve interrumpida por la llegada de un nuevo siglo, sino continuada

y desarrollada. En efecto, continúa durante el siglo XVIII el interés por la perfección y la simplificación del estilo, y llama la atención el interés desarrollado por la pronunciación, a cuyo estudio dedican gran atención. Los límites entre poética y retórica van borrándose cada vez más, y no falta quien intenta diferenciarlos nuevamente, aunque no siempre con el acierto deseable.

Entre los autores que más contribuyen al perfeccionamiento y simplificación del lenguaje se encuentran John Lawson, que combina hábilmente la teoría clásica y la práctica moderna, y cuya aportación es decisiva para el desarrollo de una prosa sencilla; John Ward, profesor de retórica en Gresham College, de Londres, entre 1720 y 1758, y cuya obra A System of Oratory, publicada en 1759, constituye uno de los estudios más completos sobre retórica clásica realizados en el siglo XVIII. También John Stirling, autor de la popular obra A System of Rhetoric, publicado en 1733, y John Holme, cuya obra se orienta en el mismo sentido.⁸⁰

Resulta interesante constatar, como mani-

festación de la tendencia hacia la simplicidad, la notable reducción experimentada en el empleo de figuras retóricas respecto a los siglos precedentes. Frente a las 191 que recogía Peachman en The Garden of Eloquence, publicada en 1577, John Stirling en A System of Rhetoric, de 1733, que constituye la relación más completa de figuras y tropos del siglo XVIII, reúne 97, y John Holme, en la colección más próxima por su extensión -The Art of Rhetoric, de 1739-, incluye 83.

Paralelamente a la disminución del interés por las figuras se produce un incremento en la atención que recibe la pronunciación, como se pone de manifiesto en las obras de Thomas Sheridan y de John Walker, ambos actores, aunque el primero de base teórica más sólida que el segundo.

En cuanto a la diferenciación entre retórica, lógica y poética⁸¹, los avances científicos y la nueva visión del mundo, introdujeron modificaciones que transformaron las concepciones aristotélicas. En principio retórica y lógica poseían el aspecto de la investigación y el de la comunicación, sirviéndose del silogismo y dirigiéndolo a audiencias cultas

en el primer caso, y, haciendo uso del entimema y dirigiéndose a audiencias populares, en el segundo.

Pero, después, la lógica fue perdiendo su aspecto comunicativo, para centrarse en el de la investigación, que también modificó los métodos, sustituyendo el silogístico por el de observación directa de la realidad. La retórica, en consecuencia, tuvo que ampliar su campo comunicativo, asumiendo sus funciones anteriores, dirigida a audiencias populares, e incluyendo el aspecto que dejaba la lógica. Tuvo que dirigirse, por tanto, también a un público culto. De cualquier modo, tuvo que reformular también sus presupuestos, porque la composición del público se había alterado notablemente, y ahora contaba con un grupo importante de personas que se encontraban a un nivel intermedio entre las clases superiores y las inferiores, que constituían un pilar importante de la Economía, y que, por tanto, exigían que el lenguaje se adecuara a sus necesidades.

La retórica, en consecuencia, redujo el número de sus componentes en la elaboración de un discurs-

so, y sustituyó la división ciceroniana por la aristotélica, más simplificada. Lo que no respetó de Aristóteles fue la distinción entre lógica y retórica, a la que nos estábamos refiriendo, ni tampoco la distinción de ambas respecto a la poética. Aristóteles señalaba el carácter mimético de esta última como diferencia esencial frente al carácter no mimético de las otras dos, pero ahora se olvida esta distinción, y el esfuerzo esporádico más significativo por diferenciarlas de algún modo señala un mayor grado de plasticidad en la poética, distinción claramente más inexacta que la de Aristóteles. La reflexión se debe a Fenelon.⁸²

Durante la segunda mitad del siglo XVIII destacó la contribución a la retórica de tres autores pertenecientes al Renacimiento cultural de Escocia, cuyas obras iban dirigidas a públicos diferentes, y entre las que se incluye una interesante reflexión sobre la finalidad de la retórica. Estos tres autores son Lord Kames, Hugh Blair, y George Campbell, y su influencia, especialmente la de los dos últimos, continuó durante el siglo XIX.

Hugh Blair fue quien gozó de mayor popularidad durante el siglo XIX en escuelas inglesas y americanas, dado lo accesible de su tratado Lecture on Rhetoric and Belles-Lettres. La obra de Lord Kames (Henry Home) fue más compleja, tuvo menos acogida, y la de George Campbell recoge una interesante reflexión sobre la finalidad de la retórica, que no tiene por qué limitarse a la persuasión, sino que debe ser definida como el arte mediante el cual el discurso se adapta a su fin, y que generalmente responde a los propósitos de iluminar el entendimiento, agradar a la imaginación, mover las pasiones, o influir en la voluntad.

Durante el siglo XIX continuó parcialmente la línea de la retórica clásica, pero llegó a sus últimas manifestaciones con la obra de Richard Whately y la de algunos de sus seguidores, como Alexander Bain y John F. Genung. La distinción entre retórica y poética continuaba confusa en este siglo, pero también hubo quien intentó diferenciarlas. Así Thomas de Quincey identifica a la retórica con la "Literature of Knowledge", y a la poética con la "Literature of Power", sin llegar a obtener una fórmula satisfactoria.

Más aceptable resulta la distinción realizada en el siglo XX entre retórica y poética, que identifica a la primera con la "Literature of Statement," y a la segunda con la "Literature of Symbol."⁸⁴ El símbolo remite a la mimesis aristotélica, y, desde este punto de vista, la obra Julius Caesar constituiría un ejemplo de "Literature of Symbol," y, dentro de ella, los discursos retóricos que pronuncian los distintos personajes constituirían ejemplos de "Literature of Statement."

Pero esta distinción que regresa a las concepciones clásicas está poco extendida en el siglo XX, que asigna el nombre de retórica a los dos tipos de manifestaciones, quizá porque se han mezclado tanto los ámbitos de la vida y del arte que ya no se distingue tan claramente entre ellos. Nos inclinamos a pensar que el hecho de que esta distinción se haya borrado de forma tan extensiva en el siglo presente resulta significativa, sintomática de una época y de una visión de mundo, frente a la que no nos creemos con base para ignorarla o rebatirla. Sin embargo, resulta interesante seguir la evolución de su concepto y delimitar su contenido cuando éste ha variado paralelamente a los

cambios históricos, antes de proceder a su aplicación concreta.

A que este rigor fuera posible han contribuido a lo largo del siglo XX seminarios universitarios y publicaciones de libros y revistas periódicas. Son significativos a este respecto los cursos que se empezaron a impartir en 1920 y 1921 en la universidad de Cornell sobre la Retórica de Aristóteles, De Oratore, de Cicerón, e Institutio Oratoria, de Quintiliano, a cargo de Alexander Drummond y Everett Hunt.⁸⁵ Ya en la década de los 30 y de los 40 aparecieron artículos sobre retórica en Quarterly Journal of Speech y en Speech Monographs. La producción bibliográfica sobre el tema ha continuado durante todo el siglo, y en la actualidad la "International Society for the History of Rhetoric", fundada en Zurich en 1977, quizá sea la sociedad que integra en su seno a los estudiosos de la teoría retórica más representativos del momento, que, a través de la revista Rhetorica ponen en común sus descubrimientos y reflexiones.

Decíamos que en la década de los 30 y los 40 surgieron las primeras revistas especializadas sobre el

tema, y fue también durante esos años cuando se multiplicaron los estudios sobre la formación retórica de grandes escritores. Destacan, entre otros, los estudios sobre Shakespeare, John Milton y Francis Bacon.

Donald L. Clark escribe John Milton at St. Paul's School; Karl Wallace, Francis Bacon on Communication and Rhetoric; y T.W. Baldwin publica en 1944 Shakespeare's Small Latine and Lesse Greeke, donde comenta el tipo de educación impartida en las 'Grammar School' de época Tudor, en que se enseñaban las teorías retóricas a través de textos latinos, y señala su posible relación con la formación shakesperiana. Milton Boone Kennedy hace referencia a los tipos de discurso existentes en las obras de Shakespeare en relación a los tres tipos de discurso clásicos y a los principios estructurales más respetados.

Entre los autores que, con posterioridad, centraron sus reflexiones en Shakespeare, se encuentran Schirmer, que especula sobre la influencia de la conocida obra de Thomas Wilson, The Arte of Rhetorique, sobre la producción de Shakespeare, inclinándose por

una respuesta afirmativa, frente a la actitud de H. Craig, o, posteriormente, de Bunselmeyer, que reservan su opinión por falta de pruebas.⁸⁶

La finalidad de la retórica, que con anterioridad había rebasado los estrechos límites de la persuasión, se extiende aún más durante el siglo XX, y lo hace unido al reconocimiento de la importancia central del proceso de comunicación, al margen del cual no puede producirse situación retórica, y que adquiere características diferentes dependiendo del tipo de mensajes que se transmitan y de la situación de comunicación.

Son especialmente significativas para la revalorización de la retórica ⁸⁷ las aportaciones de K. Burke y de I.A. Richards, que le dan un nuevo impulso, pero que, indirectamente, están en deuda con la labor pionera de George Campbell. Ambos autores indican la necesaria inclusión de un discurso en una situación comunicativa, al margen de la cual aún son algo potencial, y además engloban dentro de su ámbito a todo tipo de manifestaciones lingüísticas, que in-

cluyen a las de la antigua retórica, lógica y poética.

I.A. Richards llega a definir la retórica como "A study of misunderstanding and its remedies"⁸⁸, y tanto él como Burke dedican su atención al estudio de la psicología del público y de sus reacciones para llegar a una mejor comprensión de los procesos comunicativos. Kenneth Burke tiene más en cuenta la teoría retórica clásica, pero, como Richards, contempla la posibilidad de extender el ámbito de la retórica en el mismo sentido de la teoría comunicativa. Su postulado básico se reduciría a la afirmación de que la retórica es el empleo del lenguaje capaz de producir una impresión determinada sobre el receptor, e incluye dentro de su ámbito tanto a la producción estética como a la no-estética.

El auge que ha cobrado la importancia de la comunicación en los procesos retóricos durante los últimos años se refleja en las distintas corrientes que giran en torno a este presupuesto. Spillner⁸⁹ señala la existencia de cinco corrientes: una que gira en torno a la Psicología de la Comunicación;⁹⁰ una que se centra en el estudio de la Ciencia de la Comunicación;⁹¹ una

tercera que presta atención a la persuasión⁹², una que teoriza sobre la argumentación⁹³ y, finalmente, la que se denomina expresamente Nueva Retórica.⁹⁴

La misma consideración central al aspecto comunicativo y a la ampliación del ámbito de la retórica preside la definición de Corbett:

"Rhetoric is the art or discipline that deals with the use of discourse, either spoken or written, to inform, or persuade or move an audience, whether that audience is made up of a single person or a group of persons. Broadly defined in that way, rhetoric would seem to comprehend every kind of verbal expression that man engages in"⁹⁵

Amplía su extensión a cualquier tipo de expresión verbal, sin distinción entre las pertenecientes a la poética, retórica, o lógica, y ni siquiera a las que corresponden a aspectos de la vida y las que pertenecen al mundo del arte. Tal vez esta unificación tenga un sentido premeditado, porque ambos son creación de los mismos seres humanos que no siempre delimitan con pre-

cisión el alcance de cada uno de ellos.

La mayoría de los críticos señala la ambigüedad como característica diferenciadora entre vida y arte, señalando su participación más destacada en el arte. Pero las relaciones sociales, cada vez más complicadas e inestables, sobreviven a base del disimulo, de las frases ambiguas, interpretables, fruto de una gran habilidad, que bien podría ensayarse en el planteamiento de situaciones ficticias donde un individuo triunfa sobre los otros aparentando un respeto al orden social, pero , en realidad, combinando todas las estrategias de ocultación y revelación a su alcance para obtener sus fines. No sabemos muy bien hasta dónde alcanza el nivel de polisemia que encontramos en la vida real, y hasta qué extremo supera al del arte, pero la opinión más extendida pone de relieve su importancia para este último. Whybrow, por ejemplo, afirma rotundamente:

"No es preciso subrayar que la ambigüedad es el corazón de la obra de arte (como indica William Empson en su obra crítica Seven Types of Ambiguity), es el único modo de

que el artista pueda dar una impresión de la complejidad y variedad de la vida y de las personas."⁹⁶

Y en el mismo sentido se pronuncia Howell cuando dice:

"The poetical utterance is always attended by an aura of ambiguity, by an appearance of having said more than one thing."⁹⁷

De cualquier modo, es indudable que la riqueza y las posibilidades de pervivencia de una obra están en estrecha conexión con su nivel de polisemia, porque éste permitirá que llegue a un público amplio, social, cultural, e históricamente hablando. Este público es el que se verá afectado por la influencia de una obra de arte, particularmente si esta obra pertenece al género dramático, por la plasticidad y eficacia de sus recursos. Y encontrará representadas situaciones de relación entre distintos personajes que puedan resultar más o menos próximas a su propia situación. Su naturaleza humana conlleva el empleo del lenguaje para sus relaciones con otros seres, y en la representación

dramática encontrará proyectadas algunas de sus posibilidades de relación.

De la estrecha relación existente entre ser humano y lenguaje deja constancia Liebrucks cuando afirma:

"El lenguaje es la realidad en la que se consuma el encuentro del hombre con el mundo".⁹⁸

Ese mundo mantiene un equilibrio precario, y sus habitantes recurren al empleo del lenguaje para mantener el orden social.⁹⁹ Sobre este punto hacen comentarios J. Robinson, Bernard Bloch y George L. Trager, y Washburn, entre otros. J. Robinson alude a la naturaleza social del lenguaje:

"Our individuality itself has to develop within a common verbal language we share with others (however individually we use it)".¹⁰⁰

Bernard Bloch y George L. Trager aluden a su

importancia para la cooperación del grupo:

"A language is a system of arbitrary vocal symbols by means of which a social group cooperates"¹⁰¹.

Y Washburn se refiere concretamente a su función para matizar la agresividad humana:

"Language is probably one of the most important factors in reducing the level of aggressive behavior in human society"¹⁰².

La realidad es que los hablantes se auto-definen al emplear el lenguaje, al tiempo que obligan a otros individuos con que se relacionan a un comportamiento acorde, que, en todo momento, suponga un respeto mutuo y una actitud de alerta para el restablecimiento del orden en caso de desequilibrio. Por esta razón no siempre pueden tomarse las oraciones en su sentido aparente, porque, para proteger el orden social, muchas veces es necesario decir lo contrario de lo que se piensa, se siente, o se tiene la intención de hacer. Por eso no deben confundirse los

niveles de abstracción, y leer una declaración de principios expuesta en un discurso político que intenta conseguir aceptación, como si se tratara de promesas concretas, ni deben interpretarse literalmente las fórmulas de cortesía.

G. Steiner, en Extraterritorial¹⁰³, comenta la importancia de conocer las claves lingüísticas en cada situación. Afirma que el individuo, para sobrevivir, necesita emitir un número suficiente de señales, y, al mismo tiempo, escoger las que le son vitales y descifrarlas con suficiente rapidez y precisión. E. Goffman presenta situaciones límite en que la codificación y decodificación adecuadas del mensaje resultan decisivas.¹⁰⁴ En las distintas situaciones se pueden utilizar grados diferentes de verdad: el emisor puede o no tener intención de engañar, y el receptor puede darse cuenta de ello y manifestarlo u ocultarlo; el emisor, a continuación, puede sospechar que el receptor ha descubierto sus propósitos o que finge haberlo hecho, cuando en realidad los desconoce. Finalmente, el emisor puede estar transmitiendo una información falsa sin ser consciente de ello. Goffman califica a estas posibles actuaciones de "naive",

"unwitting", "covering", "uncovering" y "counter-covering".

Es evidente que para obtener un propósito, a menudo se emplean medios ética y / o estilísticamente censurables. Son los que Austin llama "abuse" de procedimiento, o de insinceridad, a nivel de pensamiento, sentimiento o intención.¹⁰⁵ Las causas de que un emisor no obtenga la finalidad propuesta puede deberse a errores, que Austin clasifica en tres grupos: de falta de procedimiento, o "misinvocation"; de empleo incorrecto del procedimiento, "misexecution", o de utilización del mismo en un contexto inadecuado, "misapplication".

A nivel de la emisión de lenguaje de tipo político, se ha de hablar de una situación de equilibrio en el grado de abstracción y generalización a utilizar. Hayakawa incide en este punto: llama nivel intensional al abstracto, y extensional al concreto, y aconseja la combinación de ambos para que el mensaje resulte eficaz.¹⁰⁶

Este equilibrio entre los niveles intensional

y extensional se refleja en el discurso de Antony ante el pueblo romano, que combina la atención a reflexiones abstractas, generales, que halagan el amor propio de la audiencia, con la presentación de pruebas concretas que les mueve a actuar. El resultado es el positivo lógico de la estrategia utilizada, donde, además, sabe ocultar sus intenciones cuando su conocimiento puede repercutir negativamente en los resultados de la acción.

Situaciones como esta se producen diariamente en la vida social, pero la representación teatral posee una configuración peculiar y su esquema comunicativo tampoco coincide con el de la vida real. Reducidos a sus elementos mínimos, ambos coinciden en contar con la presencia de un emisor que transmite un mensaje a un receptor, pero en el caso del esquema comunicativo teatral, la cadena se prolonga, y en vez de un emisor, individual o colectivo, cuenta con una serie de emisores, igualmente individuales o colectivos, que parten del autor dramático, continúan en el director, y llegan hasta el actor, quien dirige el mensaje en primer lugar a otros actores, y en último término a un público.¹⁰⁷

Cuando todos los elementos de la cadena de comunicación entran en funcionamiento es cuando se produce el segundo proceso traductor, o transformación del espacio en texto, que confiere realidad completa a lo que hasta ese momento sólo era un pre-texto que contenía las claves interpretativas en espera de que alguien permitiera que actuaran en una situación de comunicación.

Si el elemento característico del primer proceso traductor era la creatividad, no menos creativo resulta este segundo proceso traductor, en que hay que desarrollar escénicamente unas intenciones plasmadas por escrito, que contienen diversas posibilidades interpretativas, en todas las cuales hay que armonizar la presencia de códigos significativos pertenecientes a distintas esferas, donde son relevantes palabras, gestos, movimientos, distancia espacial,¹⁰⁸ luz, sonido, color, vestuario y decorado.¹⁰⁹ Es fundamental la tarea de quienes conjugan todos estos elementos, porque son ellos los que permiten que esta manifestación artística, "the most comprehensive, most compelling form of communication",¹¹⁰ como Richard David la definía, tenga todo el alcance que su naturaleza le confiere.

2.2.2. EL TERCER PROCESO DE TRADUCCION O
TRADUCCION INTERLINGUISTICA.

Sería injusto que el espectador español de Julius Caesar se viera privado de la sutileza de los discursos de Antony o de la participación en situaciones dramáticamente irónicas que requieren su colaboración para desarrollar su potencial en el más alto grado. Tampoco sería justo que se viera privado de la confusión producida por personajes de actuaciones ambiguas difíciles de clasificar, sorprendentes, o del placer de contrastar actitudes divergentes ante la misma realidad, o de asistir a la elaboración de estrategias retóricas que en ocasiones llega a confundir el propio autor de las mismas, como en el

soliloquio de Brutus, o, más frecuentemente, al receptor del mensaje cuya actitud recelosa puede ser transformada por un orador hábil en aceptación ciega de sus afirmaciones y seguimiento de sus propuestas de acción.

Para que toda esta riqueza retórica llegue al receptor de la lengua no original, igualmente merecedor de asistir a un espectáculo donde se le presentan sus mismos recursos persuasivos puestos en práctica por hábiles oradores en un contexto donde es necesario ser más hábil que los demás, existe la necesidad de que quien acomete la empresa de trasvasar este material a otra lengua pierda el mínimo indispensable de elementos en el cambio, para lo cual necesitará examinar con detenimiento las causas que determinan que él mismo pase de asentir a las razones que Brutus le expone para dejarse convencer, acto seguido, por los argumentos que Antony le presenta. Y su función será la de traducir nuevamente a estrategias lingüísticas unas situaciones que necesitan ser verbalizadas para cobrar carta de naturaleza, como se hizo en el proceso retórico-traductor inicial. Sólo de esta forma pueden albergarse esperanzas de éxito, porque el traductor no inten-

tará copiar unos esquemas que son ajenos a la estructura de su lengua, sino que se servirá de los recursos que ésta posee a nivel fónico, morfosintáctico y léxico para recrear la riqueza del original con el máximo grado de aproximación que ofrezca un nivel similar de polisemia a los sucesivos elementos de la cadena comunicativa que la ponga en funcionamiento, desde directores a actores y público.

En este trabajo, como indicábamos, no abordaremos esta labor de traducción interlingüística, pero el análisis retórico del original, que no se realiza como finalidad en sí mismo, tiene el objeto de contribuir a una mejor comprensión de la estructuración retórica de Julius Caesar, tanto a nivel de macro-organización, como en los distintos elementos que la conforman, desde personajes a marco espacio-temporal, nivel simbólico y otras características expresivas.

Además de contribuir a la fase previa de la traducción interlingüística, consideramos de interés realizar algunas puntualizaciones sobre los criterios que, a nuestro entender, deben presidir toda traducción

a otra lengua, recogiendo opiniones expresadas por diferentes teóricos y traductores sobre las dificultades que entraña toda traducción y sus problemas de carácter general y específico.

A propósito del carácter creativo e interpretativo del proceso de traducción interlingüística, cuya fase de estudio preparatorio comentábamos, dice O'Brien:

"All translation is an interpretation of a beloved text".¹¹¹

Y Brower, refiriéndose concretamente a la traducción interlingüística teatral, dice:

"The translator is a 'creator'; like the original author he is ordering and expressing experience in dramatic and rhythmic speech".¹¹²

Sobre la posibilidad de su éxito ha habido posturas optimistas y pesimistas. Friedrich Schleiermacher dice:

"¿No parece la traducción (...) una empresa descabellada?"¹¹³

Tampoco Italo Calvino muestra gran confianza en la posibilidad de traducir:

"Nuestra época se caracteriza por esta contradicción: por un lado necesitamos que todo lo que se dice sea inmediatamente traducible a otras lenguas, por otro lado, tenemos la consciencia de que cada lengua constituye un sistema de pensamiento propio, intraducible por definición."¹¹⁴

Esta confianza es menor en la Literatura:

"Un polo en el que se destilará la esencia más peculiar y secreta de la lengua, intraducible por excelencia, y que se asentará en campos diversos, como el argot

popular y la creatividad poética de la literatura." ¹¹⁵

Un proceso mínimo de reflexión nos lleva a darnos cuenta de las dificultades reales de la traducción, pero parece más lógica la postura que especula sobre sus grados de éxito. Ortega y Gasset dice a este respecto:

" ... puesto que sería deseable libertar a los hombres de la distancia impuesta por las lenguas, no hay probabilidad de que se pueda conseguir; por tanto, que sólo cabe lograrlo en medida aproximada. Pero esta aproximación puede ser mayor o menor, y ello abre ante nuestro esfuerzo una actuación sin límite en que siempre cabe mejora, superación, perfeccionamiento; en suma: 'progreso' ". ¹¹⁶

Steiner en After Babel, y Mounin en Problemas teóricos de la traducción, fundamentan la posibilidad de la traducción interlingüística en la existencia de unos universales que subyacen a las diferencias super-

ficiales propias de cada lengua. Los universales son de tres tipos: psico-fisiológico, lógico y cosmogónico. De todas formas, la mejor prueba de la posibilidad de traducir lo constituye lo antiguo de su práctica, como apunta Mounin.

Sobre el criterio a seguir para que la traducción sea lo más satisfactoria posible, contamos con diversidad de testimonios coincidentes en su esencia, en su principio de equivalencia. Ya hacia 1420 Leonardo Bruni decía que la traducción debía tener como objetivo:

"conserver parfaitement la particularité de l'oeuvre originale de sorte qu'il ne manque ni des mots au sens ni de la décoration et l'eclat aux mots".¹¹⁷

En el Dictionnaire de Linguistique par Jean Dubois et autres, se dice:

"Traduire c'est énoncer dans une autre langue (ou langue cible) ce qui a été énoncé dans une langue source, en conser-

vant les equivalences semantiques et stylistiques".¹¹⁸

Ch.R. Taber y Eugene A. Nida lo formulan del siguiente modo:

"La traduction consiste à reproduire dans la langue réceptricé le message de la langue source au moyen de l'equivalent le plus proche et le plus naturel, d'abord en ce qui concerne le sens, ensuite en ce qui concerne le style".¹¹⁹

La misma línea de pensamiento sigue Steiner cuando apunta en Extraterritorial que la traducción se propone encontrar en otra lengua la imagen exacta de las connotaciones del original, y afirma que esto supone un proceso de recreación profunda, en que el traductor ha de volver a vivir en el otro idioma el proceso de traducción original, en que un emisor traduce a palabras un complejo de ideas, sensaciones y sentimientos!²⁰ Zuber dice:

"The equivalent to the original text in

the author's own language would be a contemporary translation¹²¹".

Y, teniendo en cuenta el aspecto comunicativo de la traducción, Newmark dice:

"Communicative translation attempts to produce on its readers an effect as close as possible to that obtained on the readers by the original"¹²²

Para poder reproducir con el máximo acierto la creación original, es necesario seguir dos fases de trabajo, una primera de análisis o descomposición del texto original, llamada también fase semasiológica, y una segunda de recomposición o expresión en la otra lengua, también llamada fase onomasiológica.¹²³ El texto objeto de la primera fase permanece constante en relación al resultante, que varía de acuerdo con la capacidad de cada traductor, y cuya renovación es necesaria cada cierto periodo de tiempo. Popovic dice al respecto:

"The norm of the original, that is to say

its style, is a constant factor, unchangeable, and binding for the translator. In contrast, the transubstantiation of that norm into the norm of the translation depends on the subjective view and creative initiative of the translator".¹²⁴

Sobre la necesidad de renovación de las traducciones incide Mounin, y de esta convicción parte el proyecto de la obra completa de Shakespeare en el Instituto Shakespeare de la Universidad de Valencia, y los proyectos de numerosos autores. Lupan, comentando el cambio de valores y la evolución lingüística paralela, alude a esta necesidad de traducir obras, y lo aplica al caso de las nuevas traducciones de Shakespeare en Rumanía.¹²⁵ También J.H. Cohen y G. Melchiori se hacen eco del problema, y dan su opinión sobre los plazos más convenientes para iniciar una nueva traducción. J. H. Cohen señala el siglo como periodo máximo,¹²⁶ espacio de tiempo que G. Melchiori reduce al de una generación.¹²⁷

Los tipos de traducción posibles son esencialmente tres: la literal o directa, que guarda un

paralelismo total con el original, e introduce préstamos, extranjerismos y calcos; la oblicua, que se rige por un principio de equivalencia, y la libre. De las tres, la más adecuada para los textos literarios es la oblicua, que combina los principios de libertad y fidelidad, como Levik señala:

"Et seule la traduction basée sur le principe de la liberté au nom de la fidélité peut remplir les hautes missions de l'art de traduire".¹²⁹

O Dobossy, cuando dice:

"On cherche visiblement à réaliser l'harmonieuse synthèse de la précision philologique et de la liberté artistique".¹³⁰

Pero este criterio que combina fidelidad y libertad es propio de una visión optimista del siglo XX. Han existido otros procedimientos de traducción que respondían a un mundo ideológico distinto: en el siglo XVIII, época de cambio, se favoreció la traducción mimética.¹³¹

Al iniciar la fase semasiológica de la traducción hay que prestar atención al tipo de texto que se va a traducir, atendiendo especialmente a su carácter artístico o no, y a la distancia temporal, espacial y / o cultural que pueda separarnos del mismo. En el caso de Julius Caesar, tendremos que tomar en consideración todos los elementos, porque se trata de una obra teatral de finales del siglo XVI, y escrita en lengua inglesa durante el periodo isabelino. Es fundamental que el traductor no olvide que debe conservar en el otro idioma las claves que permitan la colaboración de los distintos sistemas semióticos. Para eso, como aconseja Zuber, conviene imaginar mentalmente la representación. Dice Zuber:

"In the process of translating a play it is necessary for him to mentally direct, act and see the play at the same time."¹³²

ya que

"not only the meaning of a word or sentence must be translated, but also the connotations, rhythm, tone and rhetorical level,

imagery and symbols of association".¹³³

En las publicaciones anuales Shakespeare Translation colaboradores de distintos países aportan reflexiones sobre aspectos de la traducción interlingüística dramática shakesperiana, desde problemas de modificaciones diacrónicas o cuestiones de ritmo, rima, prosa o verso. Es interesante la reflexión de Jagannath Chakravorty sobre la relevancia de la prosa o el verso en el texto original y la posibilidad de reflejar sus distintas funciones en prosa.¹³⁴ F. de Mello Moser recuerda la diferencia de la duración de las palabras portuguesas, y, en general, de las lenguas romances respecto al inglés.¹³⁵ Muestra su preferencia por la traducción en prosa para no verse obligado a hacer omisiones.

Los problemas que surgen cuando se intenta mantener el verso también han sido objeto de comentario: Pierre Spriet señala que los versos franceses funcionan sobre la base del número y la distribución de sílabas, a diferencia de los ingleses, que combinan sílabas acentuadas y no acentuadas.¹³⁶ Destaca, además, la mayor plasticidad de la lengua inglesa,

que le permite una amplia gama de efectos mediante la combinación de sonidos.

También M.A. Conejero comenta las diferencias entre las posibilidades estilísticas de la lengua inglesa y las del castellano, pero indica que la importancia de esta distinción es excesiva en las obras de Shakespeare, como para limitar su expresión en la traducción a distintos tipos de prosa.¹³⁷ Opina que vale la pena realizar un auténtico esfuerzo por mantener en la traducción las diferencias del original entre prosa y verso, pero, naturalmente, no se puede intentar utilizar los mismos esquemas prosódicos para ambas lenguas, sino que han de buscarse los equivalentes adecuados sin olvidar las leyes de funcionamiento teatral en que se van a insertar. Esta teoría la lleva a la práctica dentro del equipo de traducción del Instituto Shakespeare de Valencia.

Continuando con las aportaciones de distintos autores a la revista Shakespeare Translation, Raymond Borgmeier alude a la importancia de la rima y centra su estudio en la comparación de este elemento en las lenguas inglesa y alemana.¹³⁸ Ambas lenguas po-

seen los tipos de rima masculina y femenina, pero sus funciones difieren: en inglés predomina la rima masculina y la femenina tiene connotaciones burlescas, mientras en alemán se emplean ambas indistintamente.

F. de Mello Moser, recientemente fallecido, y H. Zimmermann reflexionan sobre las distintas tradiciones que subyacen al uso de la personificación en inglés,¹³⁹ comparándolo con el portugués y el alemán, donde a veces no existe o no coincide, reflejándose, por ejemplo, en el distinto empleo del género, que a veces hace necesarias notas explicativas. Los juegos de palabras también obligan a menudo a emplear notas explicativas por carecer de un equivalente, como indica Werner Habicht;¹⁴⁰ Curt Wittlin señala la utilidad de los sinónimos para diferenciar sociológica y psicolingüísticamente, y recuerda que las lenguas romances son más limitadas en recursos porque no poseen los pares de palabras de procedencia latina y sajona.¹⁴¹

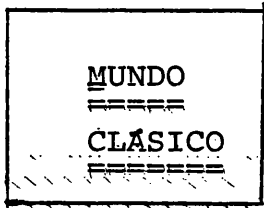
Todas las aportaciones que puedan arrojar luz sobre la naturaleza del punto de partida y del punto terminal de la traducción resultarán de sumo interés, porque constituirán la base científica

necesaria que permita el grado de libertad adecuado a una traducción que conserve todas las claves necesarias para la plena transformación del espacio textual en texto, en momentos históricos y situaciones sociales diversas.

Para que este proceso de traducción interlingüística que contenga las claves del original se realice con el máximo nivel de éxito, resulta necesario que la fase semasiológica, que coincidiría con el análisis retórico descriptivo del espacio textual, sea lo más rigurosa posible, y atienda a todos los aspectos, tanto generales como particulares y a su relación.

En la fase semasiológica de un proyecto teatral interesará prestar atención a la macroestructura de la obra y a sus divisiones, y, dentro de ellas, a los elementos responsables de su existencia, es decir, a los personajes y sus relaciones, sin perder de vista el marco en que se integran a nivel espacial y temporal, y, sobre todo, fijándose detenidamente en el empleo que hacen de los recursos lingüísticos, por su influencia dentro y fuera de la obra, y por las claves del desarro-

llo de otros sistemas significativos no lingüísticos que contienen. Es precisamente lo que, aplicado al caso concreto de Julius Caesar de William Shakespeare, ocupa las páginas restantes del presente trabajo.

EVOLUCIÓN RETÓRICA: CUADRO SINÓPTICO

	<u>SICILIA</u>	<u>GRECIA</u>	<u>ROMA</u>
• <u>REPRESENTANTES</u>	.Córax de Siracusa	.Gorgias • Isócrates .Aristóteles .Platón	. Quintiliano • Cicerón .Autor de <u>R. ad</u> <u>Herennium</u>

- NATURALEZA RETÓRICA: Diferente de Poética y Lógica
Características:
 - No mimética
 - Audiencia popular
 - Finalidad persuasiva

- ELEMENTOS RETÓRICA Y DIVISIÓN DISCURSO:

- Inventio

- Dispositio

- Exordium
 - Narratio
 - Confirmatio
 - Refutatio
 - Peroratio

- Elocutio

- Memoria

- Pronuntiatio

- PRINCIPIO RECTOR: decoro lingüístico.

- TIPOS ORATORIA:

- Epideictico

- Judicial

- Político

- ACTITUD ÉTICA:

A) OPTIMISTA:

- Isócrates
- Quintiliano
- Cicerón.

B) PESIMISTA:

- Platón

RENACIMIENTOINGLÉSTENDENCIASA) Iniciadas antes de 1574

- CICERONIANA (Modelo Cicerón)
L. Cox, Th. Wilson,
R. Copland, A. Gerardus.
- ESTILÍSTICA (Centro interés:
Elocutio según interpreta-
ción de los clásicos)
R. Sherry, H. Peachman.
- FORMULARIA (Presentación
de modelos retóricos a imitar)
R. Raynolde, N. Udall,
R. Taverner.

B) Desde 1574

- RAMISTA (Simplificación de
contenidos Lógica y Retórica)
(Seguidores de P. Ramus y
A. Talaeus)
G. Harvey, A. Fraunce,
W. Kempe, Ch. Butler, W. Dugard
Ch. Hoole.
 - NEO-CICERONIANA (Retórica,
tradicional pero métodos
ramistas)
W. Perkins
 - NUEVA RETÓRICA (Simplicidad,
claridad expositiva)
F. Bacon, Th. Blount, Th. Hobbes
J. Wilkins.
- ACTITUD ÉTICA: teóricos indiferentes u
optimistas.

SIGLO

XVIII

. NATURALEZA RETÓRICA

- . Confusión con Lógica y Poética
Amplía ámbito: audiencia popular y culta.
- . Finalidad: no persuasión sino comunicación.
- . Simplificación del estilo y de las divisiones del discurso.

. REPRESENTANTES:

J. Lawson, J. Ward, J. Stirling,
J. Holme, L. Welsted, R. Lowth,
E. Young, Th. Sheridan, J. Walker,
H. Blair, Lord Kames, G. Campbell.

SIGLO

XIX

. NATURALEZA RETÓRICA

- . Final tendencia clásica.
- . Intento diferenciación Retórica-Poética:
Retórica = "Literature of Knowledge"
Poética = "Literature of Power"

. REPRESENTANTES

R. Whately, A. Bain, J. Genung.

SIGLOXX. NATURALEZA RETÓRICA

- . Intento diferenciación Retórica-Poética:
Retórica = "Literature of Statement"
Poética = "Literature of Symbol"
- . Finalidad: comunicación.

. ACTIVIDAD RETÓRICA

- . SEMINARIOS: Universidad Cornell, 1920's
- . PUBLICACIONES PERIÓDICAS:
Quarterly Journal of Speech (30's)
Speech Monographs (30's, 40's)
Rhetorica (80's)
- . ASOCIACIONES: "International Society for
the History of Rhetoric" (1977)
- . ESTUDIOS FORMACIÓN RETÓRICA GRANDES
ESCRITORES: sobre Milton, Shakespeare, Bacon

. CENTRO ATENCIÓN: Comunicación

K. Burke, I.A. Richards (bases)

. CENTROS ESPECÍFICOS INTERÉS:. PSICOLOGÍA DE LA COMUNICACIÓN

Jens Walter, N. Maccoby

. CIENCIA DE LA COMUNICACIÓNRay E. Nadeau, F. Bohringer, H.H. Martin,
C.W. Colburn. INVESTIGACIÓN PERSUASIÓN

C. Cronkhite, P.O. Marsh

. TEORÍA ARGUMENTACIÓN

Ch. Perelman, A. Tytec, S. Toulmin

. NUEVA RETÓRICA

F. Christensen.

III. ANALISIS DE JULIUS CAESAR.

1.- TIPO DE TRAGEDIA A QUE PERTENECE JULIUS CAESAR.

Julius Caesar ha sido tradicionalmente incluida en el grupo de "Roman Plays" de Shakespeare, que contiene tres obras más: Titus Andronicus (1593), Antony and Cleopatra (1607) y Coriolanus (1608), obras de tema y tratamiento variado, que no responden a un plan unificador, como indica lo espaciado de su composición.

143

M. Charney señala como características comunes a los Roman Plays las siguientes: una fuente común en las Vidas de nobles griegos y romanos de Plutarco; una indumentaria simbólica de Roma, y la intervención en todas las obras del suicidio, desde la

perspectiva romana, que lo consideraba un acto de valor y una prueba de virtud.

La ubicación en Roma no es un dato indiferente; contribuye a la presentación de la complejidad de una situación donde existen alternativas de comportamiento político e individual que contienen en potencia aspectos positivos y negativos. De este modo elige Shakespeare un medio idóneo para presentar la esencial complejidad del individuo en su actuación individual y colectiva. La distancia del mundo romano posibilita una crítica indirecta de la situación contemporánea, refiriéndola de forma velada a un conflicto simbólico situado en un pasado lejano.

Pero Roma, al mismo tiempo, resultaba próxima al mundo isabelino, y también se aprovechó para señalar semejanzas con sus procedimientos políticos, de modo que se censuraran favorablemente las estrategias seguidas en la Inglaterra del siglo XVI. Esto no es sino una muestra más de la capacidad humana de manipulación, o mejor, de la relatividad absoluta de los acontecimientos, cuyo significado siempre depende de la interpretación que se les dé.

Distintos críticos han señalado la oportunidad de la distancia espacial de Roma para hacer una crítica del presente. Marjorie Boulton,¹⁴⁴ Ralph Berry,¹⁴⁵ Arthur Sewell y A. Schlösser,¹⁴⁶ entre otros. Este último, por ejemplo, sugiere que la sordera del oído izquierdo y la esterilidad de Caesar son alusiones veladas a la reina Elisabeth; William y Barbara Rosen también comentan la falta común de heredero, el mundo de adulación que rodea a ambos gobernantes y su temor¹⁴⁷ a nuevos desórdenes sociales.¹⁴⁸

¹⁴⁹
¹⁵⁰ Müller, recordando un artículo de R.W.K. Hinton señala que durante el reinado de Isabel surgieron conflictos entre la tendencia al absolutismo y las reivindicaciones del Parlamento. Menciona las actuaciones de Peter Wentworths y de Lord Essex, el primero en lucha por la libertad de expresión y por la defensa de los antiguos derechos del Parlamento, y el segundo, en protesta contra la supuesta infalibilidad y poder absoluto de los soberanos:

"What cannot princes err? Cannot subjects receive wrongs? Is an earthly power or authority infinite? Pardon me, pardon me,

my good Lord, I can never subscribe to
these principles".¹⁵¹

La actitud oficial se refleja en la petición de obediencia generalizada que articuló en 1547 y 1571 a través de las homilías.¹⁵²

Fue el temor al desorden y a la guerra civil lo que favoreció la difusión del mito romano como modelo de estabilidad y bienestar social, eligiendo como periodo representativo los años que van del 88 al 30 a. de J.C., es decir, de las guerras civiles de Marius y Sulla a muerte de Antonio y Cleopatra, dentro del que se encuentra la trayectoria de Caesar.¹⁵³

154, 155

Un buen número de críticos ve en Caesar la salvaguarda de los principios más valorados en época de Isabel, es decir, el mantenimiento del orden por un monarca potencial. Pero simplifican excesivamente la situación, porque durante ese periodo las teorías políticas y el sentir general apoyaban la exis-

tencia de una monarquía legítima -y Caesar es un usurpador- que actuará con el reconocimiento de sus súbditos.

Al mismo tiempo son muchos los que denuncian la tiranía como uno de los peores males. Müller¹⁵⁶ cita numerosos ejemplos de la conciencia existente en la época de los males que reportaba una autoridad represiva. Dice Fulke Greville:

"Our moderne Tyrants ... fatally have tri'd to ... make will Law".¹⁵⁷

Y Baltasar Castiglione:

"And therefore for ridding the world of such intollerable monsters (for tyrants ought not to be called by other name) unto Hercules were made temples, and sacrifices, and goodly honours given him, because the benefit to roote up tyrants is so profitable to the world, that who so doth or deserveth a farre greater rewarde, than whatsoever is meete for a mortale man".^{158, 159}

Pero la rebelión contra la tiranía todavía es más condenable, porque supone una alteración de la situación de gobierno existente, como señala Montaigne:

"Civil war ... is worse than tyranny ... for the good does not necessarily succeed the evil; another evil may succeed it, and a worse one, as happened to Caesar's assassins, who brought the Republic to such a pass, that they had reason to repent having meddled with it".¹⁶⁰

Sin embargo, hay que señalar un dato que también se olvida con frecuencia, y es que en época Tudor el respeto al sistema de gobierno institucionalizado en un pueblo era superior a la valoración positiva del régimen monárquico, porque se consideraba que el sistema de gobierno idóneo para un estado ~~era el que~~ tradicionalmente había estado a su servicio.¹⁶¹

Lo dicho no hace sino descalificar las posturas que sólo dan cabida a una interpretación del conflicto de Julius Caesar, ya que a nivel de

concepción política de la época, y a nivel de tradición literaria del tratamiento de la figura de Julius Caesar desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, el denominador común es la ambigüedad.¹⁶² Y la ambigüedad preside, como indicábamos antes, toda la obra, y constituye la causa de los numerosos intentos de dar a la obra una definición concreta, encasillándola dentro de un tipo.

Señalábamos que son muchos lo que han visto en la obra un conflicto político; otros, uno moral, a nivel ideológico; y, siguiendo criterios formales, se ha relacionado a Julius Caesar con tragedias de venganza y de casibus.

Entre los críticos que hacen una interpretación política se encuentran, entre otros, H.B.¹⁶³ Charlton,¹⁶⁴ Schwamhorn,¹⁶⁵ Müller, y Dover Wilson; entre los que interpretan la obra como conflicto moral entre función individual y pública, destacan E. Schanzer,¹⁶⁷ Virgil K. Whitaker,¹⁶⁸ y Hall,¹⁶⁹ quien ve en la obra un conflicto entre libertad y tiranía, en términos generales. M. Morán mezcla criterios estructurales y temáticos, y distingue en la obra las posibilidades

de tragedia de casibus (ascenso-caída), de moralidad (bien versus mal), y de venganza (intriga- contraintriga).

De tragedia de venganza ¹⁷²la califican tam- ¹⁷³
 bién Norman Rabkin ¹⁷¹y Maria Wickert. N. Frye señala
 el mismo esquema de venganza aunque le da otra denomi-
 nación: tragedia social o de orden, en que la figura
 de Némesis restablece el orden que ha perturbado el
 rebelde.

174

Maguin distingue dos partes en la obra, la
 segunda de las cuales responde también al esquema de
 venganza, ¹⁷⁵y A.C. Bradley llama a la obra tragedia de
 pensamiento. Pero son las palabras conclusivas de
 Mildred E. Hartsock las que mejor exponen nuestra
 opinión al respecto:

"It is more convincing to say that
Julius Caesar is not a problem play,
 but a play about a problem: the dif-
 ficulty -perhaps the impossibility-
 of knowing the truth of men and his-
 tory".¹⁷⁶

2.- DETERMINACION DE LA VALIDEZ DEL TEXTO.

Haremos una mención muy somera a la cuestión textual, porque no es tema central de nuestro trabajo, pero consideramos necesario incluir unas mínimas indicaciones , ya que no se trata del material de que se parte para el análisis.

Contamos con cuatro versiones de la obra en Folio y seis en Quarto. De ellas, las ediciones en Folio datan de 1623, 1632, 1664, y 1685, y las ediciones en Quarto son de finales del XVIII, de las cuales cuatro no tienen fecha, y las otras dos corresponden a 1684 y 1691. De todas ellas es la versión en Folio de 1623 la que goza de mayor autoridad.

Existen distintas hipótesis sobre el origen de la versión en Folio de 1623 de Jaggard. Tanto Greg como T.S. Dorsch y Bullough establecen una conexión entre el "prompt-book" y el texto del Folio, pero Browsers muestra su desacuerdo con esta hipótesis:

"The conventional view linking the Folio text in any manner with the prompt-book has been mistaken".

y opina que en realidad se trata de una copia cuidadosa del material de trabajo que Shakespeare utilizaba, material que estaba en fase de revisión, previa a la elaboración del "prompt-book". Fundamenta su hipótesis señalando lo excepcional de la publicación de un "prompt-book", a menos que la compañía se disolviera; también indica que el texto está insuficientemente anotado para interpretarlo como un "prompt-book", aunque está parcialmente revisado como indica la existencia de acotaciones escénicas, que se realizaban paralelamente al estudio de la obra por la compañía.

Como características del texto hay que señalar su claridad y pulcritud. La puntuación, en general, es acertada y apenas incluye algunos errores de tipografía, de asignación de parlamentos a personajes y de distribución de líneas, que se debía normalmente a las necesidades materiales de espacio en el Folio. De cualquier modo, en esta obra aparecen menos errores que en cualquier otra del Folio.

3.- FECHA DE COMPOSICION DE JULIUS CAESAR.

La delimitación de la fecha de composición de una obra, igual que la información sobre su situación textual es un punto de partida necesario para todo análisis científico. En este sentido estricto de punto de partida intentamos abordarlo nosotros, y, por tanto, las indicaciones que hagamos serán las indispensables para centrar el tema. Todos los indicios señalan el año 1599 como la fecha más probable de composición, conclusión a que se ha llegado tras la comparación de los primeros datos que poseemos sobre su representación, de las alusiones en obras contemporáneas a la representación, y de semejanzas que apuntan a un texto base de la obra, influido o simplemente

coincidente con ella.

La primera noticia que poseemos sobre la representación procede de la autobiografía del médico suizo Felix Platter, profesor en Basilea, que dice así;

"Den 21 Septembris nach dem Imbissessen, etwan umb zwey vhren, bin mitt meiner gesellschaft vber daz wasser gefahren, haben in dem streuwinten Dachhaus die Tragedy vom ersten Keyser Julio Caesare mitt ohngefahr 15 personen sehen gar artlich agieren; zu endt der Comedien danzeten sie ihren gebraucht nach gar vberausz zierlich, ye zwen in mannes vndt in weiber kleideren angethan, wunderbahrlich mitt einanderen".

(After lunch on 21 September, at about two o' clock, I and my party crossed the river, and there in the house with the thatched roof we saw an excellent performance of the tragedy of the first Emperour Julius Caesar with about fifteen characters; after the

play, according to their custom they did
 a most elegant and curious dance, two
 dressed in men's clothes, and two in
 women's"!⁸²

El "streüwinten Dachhaus" probablemente
 haga referencia al "Globe", cuya construcción se ini-
 ció en Enero o Febrero de 1599 y se concluyó a finales
 del verano de ese mismo año.¹⁸³ Se había edificado a la
 otra orilla del río, y la referencia a este dato
 -"bin ich mitt meiner geselschaft vber daz wasser
 gefahren"- parece una prueba más de que se trataba
 de este teatro. La compañía que interpretaba sería
 probablemente Lord Chamberlain's men, a la que Shake-
 speare estaba vinculado y cuyos actores solían inter-
 pretar más de un papel.

Los límites establecidos por alusiones a la
 obra se fijan entre 1598 y 1601. La lista de Mere no
 la incluye en 1598, al hablar de la obra de Shake-
 speare, y en 1601, John Weever en The Mirror of
Martyrs, or the Life and Death of Sir John Oldcastle,
 hace referencia a la escena segunda del acto tercero
 cuando dice:

"The many headed multitude were drewne
 By Brutus speech that Caesar was ambitious,
 When eloquent Mark Antony had showne
 His vertues, who but Brutus then was vicious?"¹⁸⁵

185

Bullough señala que Weever plagia el Godfrey of Bulloigne, de Edmund Fairfax, de 1600, lo que indica que la obra de Shakespeare era conocida en 1600; Ben Jonson en Every Man out of his Humour ¹⁸⁶ utiliza humorísticamente la frase "Et tu, Brute". Y en His Afterwitte, de Samuel Nicholson, de 1600, aparece la misma frase. Se observa asimismo una semejanza entre las palabras de Calphurnia en Julius Caesar:

"When beggars die there are no comets seen;
 The heavens themselves blaze forth the death
 of princes."¹⁸⁷

(II.ii.30-32)

y el texto de "Sorrowes Joy", incluido en Miscellany of Poems on the death of Elizabeth, de 1603:

"They say a comet wooteth to appeare
 When Princes baleful destinie is neare:
 So Julius starre was seen with fiery crest,
 Before his face to blaze among the rest"¹⁸⁸

Y, en ese mismo año, 1603, se desprende el conocimiento del texto de Julius Caesar, concretamente de las palabras:

"His life was gentle, and the elements
So mix'd in him, that Nature might stand up
And say to all the world, "this was a man"."

(V.v.73-76)

de las palabras de Drayton en The Baron's

Wars:

"Such one he was, of him we boldly say,
In whose rich soule all soueraigne powers did
sute,
In whome in peace (the) elements all lay
So mixt as none could soueraignty impute,
As all did gouerne, yet all did obey.
His liuely temper was so absolute,
That't seemde when heauen his modell first
began,
In him it shewd perfection in a man".

Dentro de la propia producción Shakesperiana, Julius Caesar se sitúa cronológicamente entre Henry V,

terminada entre Marzo y Septiembre de 1599 y Hamlet que data de 1602. Las influencias entre sus obras también actúan en las dos direcciones: Julius Caesar aprovecha elementos, especialmente de Henry VI, part II, de 1590; Richard II, de 1595, y de Henry IV part I, de 1597, y a su vez, resulta útil para la composición de Hamlet, Othello, Antony & Cleopatra, y Macbeth.

4.- FUENTES DE JULIUS CAESAR: UTILIZACION
DRAMATICA QUE SHAKESPEARE HACE DE ELLAS.

Antes de iniciar este apartado conviene recordar que a Shakespeare no parecía interesarle la precisión histórica, sino la eficacia dramática, para lo cual introdujo con frecuencia modificaciones, suprimiendo, reduciendo o ampliando sucesos de las fuentes, o combinando datos de distinta procedencia.

Hay que diferenciar dos niveles dentro de las fuentes: el que corresponde a una tradición secular de la figura de César, perpetuada en el Renacimiento, y cuyo rasgo fundamental es la ambivalencia, y el nivel de los datos concretos, que sugieren la relación directa con la obra de Shakespeare, Julius

Caesar.

A propósito de la figura de Shakespeare, interesará también señalar la importancia para la estructuración de Julius Caesar de obras suyas anteriores, y veremos que la cadena no se detiene en esta obra, sino que continúa, sirviendo de modelo a otras.

Para el esclarecimiento del primer punto resulta interesante la revisión que Bullough hace de las obras más importantes de tema romano desde época clásica hasta el Renacimiento, pasando por la Edad Media, para poner de relieve la actitud ambivalente hacia la figura de Caesar, que Shakespeare recoge en su propia obra.

De época clásica señala como autores más destacados a Cicerón, indicando la influencia decisiva de la ambivalencia ciceroniana, desarrollada por Plutarco, para la tradición posterior, que llega al Renacimiento. Dice Bullough:

"The ambivalence found in Cicero and developed by Plutarch affected the whole Caesar

tradition."

También señala la importancia de Tácito, Plutarco, Suetonio, y Apiano. De la Edad Media comenta la influencia de Anselmo, Tomás de Aquino, y Dante; y del siglo XVI alude a la obra de los teóricos Pedro Mexia, Colet, Lutero, Montaigne, J. Bodin, G. Botero y Elyot.

Rose hace también una relación del tratamiento dramático que recibe el mundo romano en general durante el Renacimiento, y se refiere a la figura de Julius Caesar en particular. Llama la atención sobre el hecho de que Julius Caesar, en medio de la amplia producción de tema común, es la primera obra dramática^{1,3} de este tipo que se escenifica en un teatro público.

Entre las obras renacentistas que prestan atención a temas romanos señala Rose la importancia de las siguientes; The Wounds of Civil War, de Thomas Lodge, que data aproximadamente de 1588; la traducción de Marc Antoine de Garnier, realizada por Mary Herbert; Cleopatra, de Samuel Daniel, de 1593; Cornelia, traduc-

ción de Corneille, obra de Garnier, realizada por Thomas Kyd en 1593, y The virtuous Octavia, de Samuel Brando, que data de 1594.

Poseemos, asimismo, el comentario del desarrollo del tema específico de Julio César en las siguientes obras: Julius Caesar, representada en la corte el 1 de febrero de 1562, ahora perdida; Pompey, representada por los Children of Paul's ante la reina Isabel en Whitehall el día 6 de Enero de 1581; Caesar Interfectus, de Dr. Edes of Oxford, de 1582, y The Tragedie of Caesar and Pompey, or Caesar's Revenge, interpretada por los estudiantes del Trinity College de Oxford antes de 1596.

Fuera de Inglaterra el tratamiento de Julio César más importante fue el de tradición senequista, pero sobre su influencia en Shakespeare no existen datos concretos. Las obras más destacadas de esta corriente son, en Francia, el Julius Caesar de M.A. Muret, escrito en Latín en 1544, y la traducción de la obra al francés con desarrollo del tema, realizada por Jacques Grévin en 1558. En Italia destaca Il Cesare, de Orlando Pescetti, producido en 1594, que, a pesar

de numerosas coincidencias con la obra de Shakespeare, parece poco probable que llegara a su conocimiento.

Hay razones, sin embargo, que llevan a pensar en la influencia sobre la producción shakesperiana de numerosos autores clásicos y renacentistas que prestan atención al tema romano, especialmente de Cicerón, Plutarco, Apiano, Tito Livio, Ovidio, Virgilio, Esquilo, Suetonio, Montaigne, John Davies, Dr. Edes, Marlowe y Kyd. La producción de estos autores, clásicos y modernos, afecta al tratamiento conceptual de la obra, a aspectos estructurales, a la configuración de personajes, a la creación de la atmósfera, al elemento ritualista, e, incluso en ocasiones, a formas expresivas.

De todos estos autores es Plutarco, sin lugar a dudas, quien más elementos ha proporcionado a la elaboración de Julius Caesar, pero Shakespeare, incluso en los datos de que se ha servido, ha introducido modificaciones, sustanciales en algunos casos, y menos decisivas en otros, condicionadas por la utilización de un género distinto, donde la economía temporal y las

relaciones entre personajes son datos fundamentales. Finalmente, la labor de Shakespeare se valora más si se tiene en cuenta que el tratamiento de la traducción de las Vidas Paralelas de North ya constituye una lectura dramática de la historia, donde los episodios han sido seleccionados cuidadosamente y a los personajes les han sido asignados discursos adecuados.¹⁹⁵

4.1. FUENTES DE ORIGEN NO SHAKESPERIANO.

4.1.1. APORTACION ESTRUCTURAL.

Respecto a las fuentes estructurales de Julius Caesar, G. Bullough¹⁹⁶ establece un paralelismo entre las tres vidas de Plutarco más relevantes para la obra: Vida de Marco Bruto, Vida de Julio César, y Vida de Marco Antonio, y los tres focos sucesivos de interés en Julius Caesar: la seducción de Bruto, el asesinato de César, y la venganza de M. Antonio.

197

Schanzer, por otra parte, relaciona la estructura de la obra con elementos de Caesar's Revenge, obra anónima, escrita en la tradición de Kyd, probablemente compuesta en la década de los 90 y publicada

hacia 1606, sobre la que Ayres apunta la posibilidad de identificarla con una obra supuesta de Henslowe, de 1594. Schanzer señala que, a semejanza de Caesar's Revenge, Julius Caesar cuenta con tres tipos de tragedia: la tragedia del orgullo, hubris de Caesar; la tragedia de venganza isabelina, llevada a cabo por Antony, y la tragedia psicológica de Brutus, aunque señala que el énfasis puesto en cada una de ellas no es el mismo que en el caso de Caesar's Revenge.

A nivel estructural, el empleo del tiempo es decisivo para una obra dramática, por eso son tan importantes las transformaciones que Shakespeare realiza en este sentido respecto a sus fuentes: la reducción del periodo de tres años, durante los que suceden los acontecimientos narrados por Plutarco, al breve espacio de cinco días, en que tienen lugar en Julius Caesar, es analizado por McCallum, quien señala que en la narración histórica los acontecimientos se producen entre Octubre del 45 a. de J.C. en que tiene lugar la entrada triunfal de Caesar en Roma, y Octubre del 42 a. de J.C., en que se produce la victoria de los vengadores. Los cinco días que relata Shakespeare no sólo crean un efecto de rapidez, sino que

potencian el valor histórico de la obra; y el hecho de que no coincidan los cinco días con los cinco actos incrementa la sensación de proximidad entre las secuencias. El primer día ocupa en la obra los sucesos que llegan hasta la tercera escena del primer acto; relata los hechos del 15 de Febrero del 44 a. de J.C., y sirve para exponer la situación inicial de preponderancia de Caesar, frente a la que se levanta una oposición. El segundo día se extiende a lo largo del final del primer acto y los actos segundo y tercero, corresponde a los Idus de Marzo y relata el asesinato y sus consecuencias inmediatas. El tercer día incluye los hechos correspondientes a la escena primera del acto cuarto; se sitúa en Noviembre del 43 a. de J.C. y relata la proscripción; el cuarto día corresponde a las escenas segunda y tercera del acto cuarto, narra los hechos pertenecientes a los primeros meses del 42 a. J.C., y expone el encuentro de Brutus y Cassius, y la aparición del espíritu. Finalmente, en el quinto día, que se corresponde con el acto V, se cuentan los sucesos de la batalla final, que se libra en Octubre del 42 a. de J.C.

de la obra comenta también la reducción significativa que contribuye a poner de relieve el cambio rápido de la fortuna, y se refiere, además, a modificaciones de situaciones específicas que resultan interesantes. Indica, por ejemplo, que entre los sucesos que se producen entre I.ii y II.i transcurre un mes, que Shakespeare reduce, refiriéndose a "tomorrow". Contribuyen asimismo a la economía temporal otras omisiones significativas, como la sesión del Senado antes de los funerales, el primer discurso fúnebre pronunciado por Brutus, el lapso de una o dos noches transcurrido entre ambos, y el espacio de tiempo que precede a la segunda batalla.

4.1.2. TRATAMIENTO DE PERSONAJES.

En el tratamiento de los personajes también introduce Shakespeare modificaciones significativas, ya que no actúan de forma independiente, y la configuración de uno incide en la valoración que se hace de otro. Esto resulta especialmente claro en la figura de Caesar, cuya presentación influye en el concepto que se transmite de Brutus. De igual modo la presentación de Cassius está condicionada por la coherencia de la impresión que debe producir la figura de Brutus al ser comparado con Caesar. A este fin se añaden y suprimen características, e incluso se transfieren de un personaje a otro, como sucede con Cassius, al que se atribuyen algunas cualidades que en la fuente

corresponden a Antony o a Cicero.

También al presentar a Caesar introduce Shakespeare modificaciones, como la omisión de algunos datos que Plutarco proporciona relativos a acciones negativas, como el insulto al senado, y algunas actuaciones egoístas, aunque, para evitar una sensación de bondad absoluta, perjudicial para la reputación de Brutus, le asigna una serie de defectos menores, algunos de los cuales incluso contradicen el relato de las fuentes, como la acusación de debilidad y de falta de entereza ante la enfermedad, o su incapacidad como nadador.

Pero no sólo presenta Shakespeare fallos físicos de Caesar: también incluye indicaciones de su ambición, a las que sirven las modificaciones introducidas en la escena de los ritos Lupercales, donde los corredores tocaban a las mujeres que se ponían en su camino para favorecer la concepción o un buen parto, y en la que Shakespeare introduce la figura de la esposa de Caesar, Calphurnia, que no tiene descendencia. Situada después de la escena de los tribunos, constituye una indicación de la ambición de Caesar,

que aspira a perpetuar el reinado en su descendencia.²⁰²

Estas alusiones veladas a la ambición de Caesar sirven al propósito de una presentación no desfavorable de Brutus, donde el asesinato no lo descalifique por completo, aunque la ausencia de acusaciones más directas a Caesar impida la aprobación del comportamiento de Brutus. Se trata de una manifestación más de la ambivalencia de la obra.

Shakespeare también introduce cambios en la actitud que el pueblo adopta frente a Caesar: simplifica los datos que le proporciona la fuente; enfatiza la popularidad de Caesar como actitud generalizada, a la que sólo se oponen los tribunos, y reduce toda actitud rebelde que parte del pueblo. En Plutarco, en cambio, son miembros del pueblo los que envían cartas anónimas contra Caesar, como se constata en el relato de la Vida de Caesar:

"Nowe they that desired chaunge, and wished Brutus only their Prince and Governour above all other, they durst not come to him them selves to tell him that

they woulde have him to doe, but in
the night did cast sundrie papers into
the Praetor's seate where he gave audi-
ence, and the most of them to this effect:
Thou sleepest Brutus, and art not Brutus
in deede".²⁰³

El que se nos hace en la Vida de Brutus concuerda
con esta versión:

"But for Brutus, his frendes and countrie
men, both by divers procurements, and
sundrie rumors of the citie, and by
many bills also, did openlie call and
procure him to doe that he did. For,
under the image of his auncester Junius
Brutus, that draue the kinges out of
Rome, they wrote: O, that it pleased
the goddes thou wert now alive Brutus:
and againe, that thou wert here among
us nowe. His tribunall (or chaire)
where he gave audience during the time
he was Praetor, was full of suche billes:
Brutus, thou art sleepe, and art not

Brutus in deede^{2.04}

Estas palabras remiten al texto de la carta que Brutus recibe, cuya existencia le anuncia Lucius:

"Searching the window for a flint, I found
This paper, thus sealed up"

(II.i.36-37)

y que dice :

"Brutus, thou sleep'st: awake, and see thyself
Shall Rome, etc. Speak, strike, redress."

(II.i.46-47)

Carta que, a diferencia del relato de Plutarco, es responsabilidad de Cassius:

"... I will this night,
In several hands, in at his windows throw,
As if they came from several citizens,
Writings, all tending to the great opinion
That Rome holds of his name; wherein obscurely
Caesar's ambition shall be glanced at.
And after this, let Caesar seat him sure,
For we will shake him, or worse days endure".

(I.ii.312-319)

Shakespeare transfiere la función a Cassius para añadir relevancia a su capacidad manipuladora, y a la facilidad con que se dirigen las reacciones de la multitud, actuación que entra en conflicto con la opinión que Plutarco expresa en la Vida de Brutus, y que Gourlay comenta del siguiente modo:

"Plutarch's mob is quite consistent, their only indication of fickleness comes later when, Plutarch says, they wished for the return of Brutus from exile, because they disliked the one-man rule of Antony"²⁰⁵

La reacción ante el discurso de Brutus, que Plutarco refiere en su Vida de Caesar, muestra al pueblo en actitud más crítica que en la obra de Shakespeare, y de él se dice que escuchó sin entusiasmo el discurso del Capitolio:

The next morning, Brutus and his confederates came into the market place to speake unto the people, who gave them such audience, that it seemed they neither greatly reproved, nor allowed

the fact: for by their great silence they showed, that they were sorry for Caesars death, and also that they did reverence Brutus"²⁰⁶

La actitud ambigua que refleja el pueblo en el relato de la Vida de Caesar se convierte en desaprobación en la Vida de Brutus:

"But Brutus went formost, very honorably compassed in round about with the noblest men of the citie, which brought him to the Capitol, thorough the market place to the pulpit for orations. When the people saw him in the pulpit, although they were a multitude of rakehells of all sortes, and had a good will to make some sturre: yet being ashamed to doe it for the reverence they bare unto Brutus, they kept silence, to heare what the would say when Brutus began to speake, they gave him quiet audience: howbeit immediately after, they shewed that they were not all contented with the murther".²⁰⁷

Pero no es sólo la multitud quien presenta diferencias de comportamiento en Shakespeare. También la figura de Brutus queda sujeta a cambios, aunque se respetan muchas de sus cualidades. Se enfatiza, por ejemplo, su capacidad para la abstracción, al tiempo que se reduce su espíritu práctico; se le muestra demasiado identificado con la filosofía estoica, de lo que se derivan errores de percepción y de comportamiento, aunque no por ello resulte privado del reconocimiento general, que se pone de manifiesto en el epitafio pronunciado a su muerte por Antony. Además, y esto constituye el cambio fundamental, Shakespeare le dota de una naturaleza dramática, introduciendo en el personaje los elementos de división mental, autodecepción y desilusión trágica final.^{208, 209}

Para una presentación mas radicalizada de la tendencia de Brutus a los ideales abstractos se suprimen las características propias de todo ser humano que adopta también resoluciones prácticas: Shakespeare suprime, a este propósito, las alusiones de Plutarco al saqueo de algunas ciudades para satisfacer las necesidades de sus tropas.

"Afterwards Brutus performed the promise he had made to the souldiers, and gave them the two thowsand Drachmas a peece, but yet he first reproved them, bicause they went and gave charge upon the enemies at the first battell geven them: and made them a new promise also, that if in the second battell they fought like men, he would geve them the sacke and spoyle of two cities, to wit, Thessalonica, and Lacedæmon. In all Brutus life there is but this only fault to be found, and that is not to be gaine-said: though Antonius and Octavius Caesar did reward their souldiers farre worse for their victory".²¹⁰

Shakesperare sustituye, asimismo, las sospechas concretas acerca de la posibilidad de que Caesar fuera nombrado rey, limitándolo a las conclusiones de una elaboración mental que juega con posibilidades hipotéticas, de que se da cuenta en la escena del soliloquio de Brutus. El relato de la Vida de Brutus dice :

"Cassius asked him if he were determined to be in the Senate house, the first day of the moneth of Marche, bicause he heard say that Caesars frendes shoulde move the counsell that day, that Caesar shoulde be called king by the senate. Brutus aunswered him he would not be there. But if we be sent for sayd Cassius: howe then? For my selfe then sayd Brutus, I meane not to holde my peace, but to withstande it, and rather dye then lose my libertie".²¹¹

Además, no menciona la única acusación concreta de la ambición de Caesar sino hasta una vez concluido el soliloquio, para que su decisión se base únicamente en principios. Plutarco decía lo siguiente:

"Brutus in contrarie manner aunswered, that he shoulde remember the Ides of Marche, at which tyme they slue Julius Caesar: who nether pilled nor polled the countrye, but onely was a favorer and suborner of all them that did robbe and spoyle, by his countenance

and authoritie. And if there were any
 occasion whereby they might honestly sette
 aside justice and equity: they should have
 more reason to have suffered Caesars friendes,
 to have robbed and done what wronge and inju-
 rie they had would, then to beare with their
 owne men"? 12

Se elimina toda alusión negativa a Brutus:
 de ahí que las palabras que Cassius le dirige, comen-
 tando lo extraño de su actitud, se justifique impután-
 dolo a lo perturbado de su mente:

(CASSIUS)

Brutus, I do observe you now of late:

I have not from your eyes that gentleness

And show of love as I was wont to have.

You bear too stubborn and too strange a hand

Over your friend that loves you.

(BRUTUS)

Cassius,

Be not deceived: if I have veiled my look,

I turn the trouble of my countenance

Merely upon myself. Vexèd I am

Of late with passions of some difference,
Conceptions only proper to myself,
Which give some soil, perhaps, to my behaviours;
But let not therefore my good friends be grieved-
Among which number, Cassius, be you one-
Nor construe any further my neglect,
Than that poor Brutus, with himself at war,
Forgets the shows of love to other men".

(I.ii.32-48)

Estas palabras contrastan con la información que proporciona Plutarco, acerca de la rivalidad entre Cassius y Brutus por la obtención del cargo de pretor, que comenta en la Vida de Caesar, y, especialmente en la Vida de Brutus. Dice en la primera:

"For he had already preferred him for the Praetorshippe for that yeare, and furthermore, he put a marvelous confidence in him. For he had already preferred him to the Praetorshippe for that yeare, and furthermore was appointed to be consul, the fourth yeare after that, having through Caesars

frendshippe, obtained it before Cassius,
who likewise made sute for the same: and
 Caesar also, as it is reported, sayd in this
 contention, In dede Cassius hath alleaged
 best reason, but yet shall not be chosen
 before Brutus".²¹³

En la Vida de Brutus es Plutarco más explícito res-
 pecto a las reacciones de Cassius y la tensión de
 la relación entre ambos:

"Now, there were divers sortes of Praetor-
 shippes at Rome, and it was looked for that
 Brutus or Cassius would make sute for the
 chiefest Praetorshippe, which they called
 the Praetorshippe of the citie: bicause he
 that had office, was a Judge to minister
 justice unto the citizens. Therefore they
 strove one against the other, though some
 say that there was some litle grudge betwext
them for other matters before, and that this
contencion did sette them further out, though
they were allyed together. For Cassius had

married Junia, Brutus sister. Others say, this contencion betwext them came by Caesar himselfe, who secretly gave either of them both hope of his favour. So their sute for the Praetorshippe was so followed and labour-ed of either partie, that one of them put an other in sute of lawe. Brutus with his vertue and good name contended against many noble employtes in armes, which Cassius had done against the Parthians. So Caesar after he had heard both their objections, he told his frendes with whom he consulted about this matter: Cassius cause is the juster, sayd he, but Brutus cause must be first preferred. Thus Brutus had the first Praetorshippe, and Cassius the second, who thanked not Caesar so much for the praetorshippe he had, as he was angrie for that he had lost...(for Cassius and he were not yet reconciled together sithence their first contencion and strife for the Praetorshippe²¹.

Tampoco incluye Shakespeare la alusión a la desconfianza que Caesar sentía por Brutus, limitándola



en la obra al personaje Cassius:

" (CAESAR)

Let me have men about me that are fat,
Sleek-headed men, and such as sleep a-nights.
Yond Cassius has a lean and hungry look;
He thinks too much: such men are dangerous".

(I.ii.191-195)

En las fuentes, al contrario, Caesar extiende su desconfianza a Brutus también:

" Now Caesar on the other side did not trust him overmuch, nor was not without tales brought unto him against him: howbeit he feared his great minde, authority and frends Yet on the other side also, he trusted his good nature and fayer conditions. For, intelligence being brought upon him one day, that Antonius and Dolabella did conspire against him: he aunswered, that these fat long heared men made him not affrayed, but the leane and whitely faced fellowes, meaning that, by Brutus and Cassius"²¹⁵

Shakespeare, además, atribuye a Brutus cualidades positivas que Plutarco hace extensivas a todos los conspiradores, como la confianza mutua que hace innecesario todo juramento. Frente al relato de Plutarco, donde todos los conspiradores comparten una fidelidad a la causa que prescinde de los compromisos formales, Brutus expone como único portavoz de esta perspectiva su opinión en la obra:

"CASSIUS)

And let us swear our resolution.

(BRUTUS)

No, not an oath. If not the face of men,
The sufferance of our souls, the time's abuse
If these be motives weak, break off betimes,
And every man hence to his idle bed;
So let high-sighted tyranny range on
Till each man drop by lottery. But if these,
As I am sure they do, bear fire enough
To kindle cowards and to steel with valour
The melting spirits of women, then, countrymen,
What need we any spur but our own cause
To prick us to redress? What other bond
Than secret Romans that have spoke the word,

And will not palter? And what other oath
Than honesty to honesty engaged
That this shall be, or we will fall for it?
Swear priests and cowards and men cautelous,
Old feeble carrions, and such suffering souls
That welcome wrongs; unto bad causes swear
Such creatures as men doubt; but do not stain
The even virtue of our enterprise,
Nor th'insuppressive mettle of our spirits,
To think that or our cause or our performance
Did need an oath; when every drop of blood
That every Roman bears, and nobly bears,
Is guilty of a several bastardy,
If he do break the smallest particle
Of any promise that hath passed from him".

(II.i.113-141)

Esta versión contrasta con los datos que aporta Plutarco en la Vida de Brutus:

"Furthermore, the onlie name and great calling of Brutus, did bring on the most of them to geve consent to this conspiracie, who having never taken othes together,

nor taken or geven any caution or assurance, nor binding them selves one to another by any religious othes: they all kept the matter so secret to them selves, and coulde so cunninglie handle it, that notwithstanding the goddes did reveale it by manifest signes and tokens from aboue, and by predictions of sacrifices: yet all this would not be believed".²¹⁶

Los errores que Brutus comete, fruto de su idealismo, se amplían en número en Shakespeare. Plutarco cita como fallos la oposición de Brutus a la muerte de Antony y su permiso para intervenir en los funerales. A esto añade Shakespeare la confianza en la amistad de Antony:

"I know we shall have him well to friend".

(III.i.143)

y también añade la confianza de Brutus en su propia capacidad oratoria:

"(ANTONY)

And in the pulpit, as becomes a friend,
Speak in the order of his funeral.

(BRUTUS)

You shall, Mark Antony.

(CASSIUS)

Brutus, a word with
you.

(Aside to Brutus) You know not what you do;
do not consent

That Antony speak in his funeral.

Know you how much the people may be moved
By that which he will utter?

(BRUTUS) (Aside to Cassius) By your pardon:
I will myself into the pulpit first,
And show the reason of our Caesar's death.
What Antony shall speak, I will protest
He speaks by leave and by permission;
And that we are contented Caesar shall
Have all true rites and lawful ceremonies,
It shall advantage more than do us wrong.

(CASSIUS) (Aside to Brutus)

I know not what may fall; I like it not.

(BRUTUS)

Mark Antony, here take you Caesar's body
You shall not in your funeral speech blame us,
But speak all good you can devise of Caesar,
And say you do't by our permission;
Else shall you not have any hand at all
About his funeral. And you shall speak
In the same pulpit whereto I am going,
After my speech is ended".

(III.i.229-252)

Para poner de manifiesto la capacidad oratoria de Brutus, de la que se mostraba tan seguro, tomó Shakespeare elementos de varias fuentes: de Plutarco, donde encontró la alusión al estilo de los lacedemonios, y, posiblemente, del diálogo de Cicerón sobre los oradores de Roma, Brutus o De Claris Oratoribus, en el apartado donde comenta el estilo estoico, que, por otra parte, no era, en opinión de Cicerón, el característico de Brutus, a quien atribuía elementos oratorios pertenecientes a varias escuelas. La fuente de Plutarco nos dice lo siguiente:

"He was properly learned in the Latine Tongue,
and was able to make long discourse in it,

beside that he could also plead verie well in Latine. But for the Graeke tongue, they do note in some of his Epistells, that he counterfeated that briefe compendious manner of speach of the Lacedoemonians. As when the warre was begonne, he wrote unto the Pargamenians in this sorte: I understand you have geven Dolobella money: if you have done it willingly, you confesse you have offended me: if against your wills, shewe it then by geving me willinglie. An other time againe unto the Samians: Your counsels be long, your doinges be slowe, consider the ende. And in an other Epistell he wrote unto the Patareians: the Xanthians despising my good wil, have made their contrie a grave dispaire: and the Patareians that put themselves into my protection, have lost no jot of their libertie. And therefore whilest you have libertie, either choose the judgement of the Patareians, or the fortune of the Xantians. These were Brutus manner of letters which were honored for their briefenes".²¹⁷

Sobre la oratoria estoica dice Cicerón:

"Nam ut Stoicorum astrictior est oratio
aliquantocque contractior quam aures po-
puli requintur"²¹⁸

Y el mismo Brutus dice:

"Quam hoc idem in nostris contingere
intellego quod in Graecis, ut omnes fere
Stoici prudentissimi in disserendo sint
et id arte faciant sintque architecti
paene verborum, idem traducti a disputando
ad dicendo inopes reperiantur."²¹⁹

Las estrategias lingüísticas de Brutus en sus discursos ante el pueblo romano parecen ser una demostración de los principios expuestos por Cicerón en este breve párrafo respecto a la retórica estoica.

Pero, a pesar de los errores de concepción y de expresión de Brutus, la admiración por su nobleza no desaparece, y su reputación, igual que la de su precursor, Lucius Junius Brutus, de cuyo comportamiento encontramos acciones paralelas en Julius Caesar, es reconocida, y se perpetúa después de su muerte. Sobre Lucius Junius Brutus existen noticias

en la Vida de Caesar, de Plutarco, donde, igual que en Julius Caesar, se le considera como antecesor de Marcus Brutus., y se ensalzan sus virtudes como liberador de la patria. El texto de Julius Caesar es el siguiente:

" (CASSIUS)

O, you and I have heard our fathers say,
There was a Brutus once that would have brooked
Th'eternal devil to keep his state in Rome
As easily as a king".

(I.ii.158-161)

palabras que guardan una relación apreciable con el texto de Plutarco:

"Hereuppon the people went straight unto Marcus Brutus, who from his father came of the first Brutus, and by his mother, of the house of the Servilians, a noble house as any was in Rome, and was also nephew and sonne in law of Marcus Cato. Notwithstanding, the great honors and favor Caesar shewed unto him, kept him backe that of him selfe alone, he did not conspire nor consent to depose

him of his kingdom"²²⁰

221

Berman hace mención a dos datos que se asocian con el precursor de Brutus, y que también ²²² éste posee, procedentes de The Early History of Rome, concretamente, la oposición a la monarquía en Roma, y el liderazgo en la batalla conducente a la restauración de la República.

Aunque los resultados obtenidos por ambos personajes, cuyos móviles coinciden en buena parte, es diferente, sin embargo, los dos adquieren una reputación semejante después de su muerte, en el caso de Brutus se pone de relieve en la obra a través del epitafio fúnebre que pronuncia Mark Antony, y que combina datos procedentes de dos episodios de Life of M. Brutus, y de Comparison of Dion and Brutus,²² ambos de la traducción que North hace de Plutarco. El elogio de Antony empieza así:

"This was the noblest Roman of them all.

All the conspirators save only he

Did that they did in envy of great Caesar;

He only, in a general honest thought

And common good to all, made one of them.
His life was gentle, and the elements
So mixed in him, that Nature might stand up
And say to all the world, 'this was a man!'.

(V.v.68-76)

Estas palabras combinan elementos procedentes de los siguientes textos: de la Vida de Brutus:

"But Brutus in contrary manner, for this vertue and valliantness was well beloved of the people and his owne, esteemed of noble men, and hated of no man, not so much as his enemies: bicause he was a marvelous lowly and gentle person, noble-mynded ... For it was sayd that Antonius spake it openly divers tymes, that he thought, that of all them that had slayne Caesar, there was none but Brutus only that moved to doe it, as thinking the acte commendable of it selfe: but that all the other conspirators did conspire his death, for some private malice, or envy, that they did otherwise beare into him".²²⁴

También a la Vida de Brutus pertenece el siguiente fragmento:

"But this Marcus Brutus in contrarie manner whose life we presently wryte, having framed his manners of life by the rules of vertue and study of Philosophie, and having employed his wit, which was gentle and constant, in attempting of great things, me thinkes he was rightly made and framed unto vertue. So that his verie enemies which wish him most hurt... if there were any noble attempt done in all the conspiracie, they referre it whollie unto Brutus"²²⁵.

Y, finalmente, de Comparison of Dion and Brutus se ha tomado el siguiente texto:

"But for Brutus, his verie enemies themselves confessed, that of all those that conspired Caesar's death, he only had no other end and intent to attempt his enterprise, but restore the Empire of Rome againe, to her former state and government"²²⁶.

También parece lógico pensar en la influencia del ensayo de Montaigne "Of Cato the younger" para la elaboración del epitafio fúnebre de Antony, porque en él Catón, de forma similar a Brutus, recibe alabanzas de los romanos después de muerto. Dice Marilius de él:

"Cato unvanquished, having vanquished death",

y Lucano:

"The gods chose the victorius cause, Cato
the vanquished"²²⁷.

Si la presencia del personaje Brutus es importante en las fuentes de Julius Caesar, no menos señalada es la del autor del epitafio fúnebre, Mark Antony. Quienes más datos proporcionan sobre este personaje son Plutarco, Apiano, y, en menor medida, la obra anónima Caesar's Revenge. El centro de atención de la trayectoria de Mark Antony la constituye su discurso ante el pueblo romano, y para la elaboración del mismo existe información en Petronio,

Cicerón, Tácito, Suetonio, Florio y Dion Casio.

El tratamiento que Plutarco hace de este personaje es menos próximo al texto de Shakespeare que en el caso de Brutus.²²⁸ Quizá el elemento común más destacado sea el temperamento desenfadado de Antony, amigo de la distracción y el teatro, que en la obra se menciona en más de una ocasión:

"(BRUTUS)

... for he is given

To sports, to wildness, and much company".

(II.i. 188-190)

"(CAESAR)

See! Antony, that revels long a-nights

Is notwithstanding up. Good morrow, Antony".

(II.ii. 116-118)

"(CASSIUS) (refiriéndose a Octavius)

A peevish schoolboy, worthless of such honour

Joined with a masquer and a reveller".

(V.i. 61-63)

De todos modos, al presentar a Antony, se

resta importancia a este elemento, y se incide en sus cualidades de valor y fidelidad a Caesar, que le llevan a iniciar su venganza.

El elemento decisivo para el triunfo de la venganza es el discurso que pronuncia en el foro ante el pueblo romano, y con él logra modificar la actitud de la gente, dirigiéndola contra los conspiradores. Este parlamento es sin duda uno de los puntos culminantes de la obra, y es, esencialmente, creación de Shakespeare, aunque probablemente encontrara indicaciones sobre su estilo en Plutarco, Cicerón y Apiano. En Plutarco existe un comentario escueto sobre el estilo asiático de Antony:

"(he) used a manner of phrase, called Asiatic which carried the best grace and estimation at that time, and was much like to his manners of life: for it was full of ostentation, foolish bravery and vain ambition".²²⁹

Cicerón en Brutus o De Claris Oratoribus expone el estilo de Marcus Antonius, personaje ante-

rior al de la obra de Shakespeare, como modelo de un estilo más elaborado que el estoico, donde utiliza mecanismos persuasivos que tienen en cuenta el elemento de la emoción del público:

"Omnia veniebant Antonio in mentem eaque suo quaeque loco, ubi plurimum proficere et valere possent (...) Sed tamen Antonius in verbis et eligendis, neque id ipsum tam leporis causa quam ponderis, et collocandis et comprehensione devinciendis nihil non ad rationem et tamquam ad artem dirigebat; verum multo magis hoc idem in sententiarum ornamentis et conformationibus (...) habebat enim flebile quiddam in questionibus aptumque cum ad fidem faciendam tum misericordiam commovendam."²³⁰

²³¹
E. Staedler señala además posibles conexiones entre los informes de los discursos fúnebres de Antonio, Cicerón, Lépido y Piso, y el de Mark Antony en Julius Caesar. Cita ejemplos de Tácito, Petronio,

Suetonio, Florio, Dion Casius, Apiano, además de Cicerón y Plutarco. Dice que, a excepción de Apiano y Dion Cassius, todos se limitan a mencionar el hecho, y que estos dos transmiten el discurso del cónsul M. Antonius el 15 de Marzo del 44 a. de J.C. en el Foro romano en "oratio recta", y con un contenido retórico ficticio.

El texto de Apiano como fuente del discurso de M. Antony es comentado por Schanzer. Hace referencia a la sutileza y prudencia de sus movimientos:

"Antony markying all thynges deceytefully"

"Antonyes ^{2 3 2}suttletie"

"thus wrought Antony ^{2 3 3}artificially"

al tiempo que se comporta valientemente cuando la ocasión lo requiere:

"for on the one side, was neede of boldnesse
vehemente, and on the other dissimulation
^{2 3 4}extreame".

La habilidad para adoptar una actitud ante

el público, adecuada a cada situación, es prueba de sus dotes de interpretación, que desarrolla plenamente en el discurso, gesticulando y modificando el tono oportunamente:

"When he had saide thus, he pulled vp his gowne lyke a man beside hymselfe, and gyrded it, that he might the better stirre his handes; he stode ouer the Litter, as from a Tabernacle, looking into it, and opening it, and firste sang his Himne, as to God in heauen ... And when he had made these and many other inuocations, he tourned hys voice from triumphe to mourning matter, and began to lament and moue him as a friend that has bin vniustly vsed, and did desire that he might giue hys soule for Caesar's"²³⁵.

Shakespeare sabe hacerse eco de estas indicaciones sobre la capacidad de Antony para actuar ante un público, y lo combina con la exhibición de las vestiduras sangrientas y del cuerpo sin vida de Caesar, que toma de Plutarco. Se dice en la Vida de Brutus:

"Afterwards when Caesars body was brought into the market place, Antonius making his funerall oration in praise of the dead, according to the auncient custom in Rome, and perceiving that his wordes moved the common people to compassion: he framed his eloquence to make their harts yerne the more and taking Caesars gowne all bloody in his hand, he layed it open to the sight of them all, shewing what a number of cuts and holes it had uppon it. Therewithall the people fell presently into such a rage and mutinie, that there was no more order kept amongst the common people²³⁶".

Y en la Vida de Marcus Tullius Cicero:

"Howbeit nothing was concluded, for the people of themselves were sorie, when they sawe Caesars bodie brought through the market place. And when Antonius also did shew them his gowne all bebloodied, cut, and thrust with swordes: then they were like madde men for anger, and sought up and downe

the market place if they could meet with
any of them that had slain²³⁷ him".

También, para conferir mayor dramatismo y aumentar la tensión y la expectativa durante el discurso, pospone la lectura del testamento de Caesar hasta el final del discurso.²³⁸

Para la elaboración del personaje Cassius también se combinan elementos procedentes de distintas fuentes, especialmente de la Vida de Brutus y de la Vida de Cicero, ambas de Plutarco. En el segundo caso atribuyó a Cassius cualidades que en el original pertenecían a Cicerón.

En la Vida de Brutus Plutarco alude a la motivación personal de Cassius, que Shakespeare asume plenamente, y que erige en guía de sus actuaciones, tanto frente a Caesar como en relación a Brutus. Dice Plutarco:

"But Cassius being a choleric man and

hating Caesar privately, more than he did the tyranny openly, he incensed Brutus against him. It is also reported that Brutus could evil away with the tyranny, and that Cassius hated the tyrant, making many complaints for the injuries he had done him²³⁹".

Y en otro pasaje dice:

"And as for Cassius, a hot, chollerick, and cruell man, that would oftentimes be caried away from justice for gayne: it was certainly thought that he made warre, and put him selfe into sundry daungers, more to have absolute power and authoritie, then to defend the libertie of his contry²⁴⁰".

De la Vida de Cicerón se atribuyen a Cassius cualidades de Cicerón, quizá, como señala Gourlay, por la reacción similar de ambos frente a la ambición y la envidia. Dice Caesar de Cassius:

"Such men as he be never at heart's ease
Whiles they behold a greater than themselves",

Esta actitud no difiere mucho de la que Brutus atribuye a Cicerón en Julius Caesar:

"For he will never follow anything
That other men begin".

(I.ii.151-152)

La actitud vigilante y la mirada penetrante que Cassius adopta en la obra es la misma que ostenta Cicerón en Plutarco:

"He had a carefull eye upon them and very
wisely and discretly saw throw them"²⁴¹.

Este comentario es comparable al que hace Caesar sobre Cassius:

"He reads much,
He is a great observer, and he looks
Quite through the deeds of men".

(I.ii.200-202)

Pero la caracterización de hombre serio entra en contradicción con la presentación que hace Plutarco en la Vida de Brutus, donde comenta de su comportamiento:

"(He was) too familiar with his friends
and would jest too broadly with them"²⁴².

Sin embargo, coincide con la caracterización de Cicerón, de quien dice:

"(He) lived verie honestly and soberly
without excesses"²⁴³.,

similar a la descripción que hace Caesar, y que continúa:

"Seldom he smiles, and smiles in such a sort
As if he mocked himself, and scorned his
spirit
That he could be moved to smile at anything".

(I.ii.204-207)

y que, a propósito de sus hábitos, afirma:

"... He loves no plays,
...he hears no music".

(I.ii.202-204)

Incluso a nivel físico toma prestadas características de Cicerón:

"In deede Cicero was dogge leans, a little eater, and woulde also eate late, bicause²⁴⁴ of the great weaknesse of his stomacke".

Esta descripción recuerda a la de Caesar cuando se refiere a la mirada de Cassius: "lean and hungry".

(i.ii.193)

También utiliza Shakespeare características que en las fuentes pertenecen a otros personajes para transferirlas a Casca. La figura de Cicerón sirve nuevamente para caracterizar a otro personaje, en este caso, para comentar lo penetrante y satírico de su lenguaje. Dice Plutarco en Vida de Cicerón:

"Truely pleasant tawntes doe grace an Orator, and sheweth a fine witte, but yet Cicero used them so commonly, that they were offensive unto many, and brought him to be counted a malicious scoffer and a sprightfull man"²⁴⁵.

Este comportamiento lingüístico recuerda el estilo de la narración de Casca durante el relato del ceremonial de las fiestas Lupercales a Cassius y Brutus, sobre lo que comentan:

"(BRUTUS)

What a blunt fellow is he grown to be!
He was quick mettle when he went to school.

(CASSIUS)

So is he now in execution
Of any bold enterprise,
However he puts on this tardy form,
This rudeness is a sauce to his good wit,
Which gives men stomach to digest his words
With better appetite".

(I.ii.292-300)

Pero no es Cicerón el único personaje de que se sirve Shakespeare para caracterizar a Casca: también Antony le presta características de un tipo similar de comportamiento:

" ... outrageous manner of railing the commonly used, mocking and flouting of every man"⁷⁴⁶.

Pero, de cualquier modo, los datos que Shakespeare encuentra en las fuentes son tan escasos que podemos decir que la caracterización de Casca es

obra suya, como en el caso de otros personajes sin restricciones lingüísticas, a que tan aficionado es en sus obras.

4.1.3. PARALELISMOS LINGÜÍSTICOS.

En algunos casos la relación entre fuente y obra alcanza a paralelismos lingüísticos tan próximos que la transformación puede llegar a reducirse a la adaptación de la prosa al blank-verse. Sucede esto con las palabras que pronuncia Lucilius ante Antonius cuando éste descubre que su prisionero no es Brutus. Las palabras de la Wida de Brutus:

"I dare assure thee that no man hath taken
nor shall take Marcus Brutus alive, and I
beseech God keep him from that Fortune.
For whosoever, he be found, alive or dead,
he will be found like himself".²⁴⁷

Se transforman en Julius Caesar en lo siguiente:

"I dare assure thee that no enemy
Shall ever take alive the noble Brutus;
The gods defend him from so great a shame!
When you do find him, or alive or dead,
He will be found like Brutus, like himself".

(V.iv.21-26)

Otro ejemplo de paralelismo, aunque menos próximo, lo constituyen las palabras que pronuncia el espíritu, identificado como espíritu de Caesar, ante Brutus, en la obra anónima Caesar's Revenge, y las que Brutus dirige al espíritu de Caesar cuando ve próximo su fin. Las palabras de Caesar's Revenge son las siguientes:

"Thine own right hand shall work my wished
248)
revenge"

y las que Brutus dirige al espíritu de Caesar en Julius Caesar:

"O Julius Caesar, thou art mighty yet,

Thy spirit walks abroad, and turns our swords
In our own proper entrails".

(V.iii.95-96)

También las palabras de Antonius en que profetiza venganza y desolación:

"And Caesar's spirit, ranging for revenge,
With Até by his side, come hot from hell".

(III.i.270-272)

parecen tener su predecesor en Caesar's Revenge, donde la Discordia regresa del infierno acompañada del espíritu de Caesar, y espera su satisfacción ante los hechos sangrientos:

"For this I left deep infernal shades
And past the sad Avernus ugly jaws,
And in the world came I, being discord hight,
Discord the daughter of the grisly night.
To make the world a hell of plagues and woes".²⁴⁹

También en la traducción que hace Golding de las Metamorfosis de Ovidio encontramos palabras

que posiblemente sirvieran para expresar otras similares en Julius Caesar. A las de Ovidio:

"But if wee suffer fleshly lustes as lawlesse
 Lordes to reigne,
 Than are we beastes, wee are no men, wee
 have our name in vaine.
 And wee be so drownd in vice that feeling
 once be gone,
 Then may it well of us be sayd, wee are a
 block or stone²⁵⁰".

corresponderian las de Shakespeare:

(MARULLUS)

You blocks, you stones, you worse than sense-
 less things!

O you hard hearts, you cruel men of Rome".

(I.i.35-37)

"(ANTONY)

You are not wood, you are not stones, but
 men".

(III.ii.143)

Para la exclamación latina de Caesar antes de morir: "Eb: tu Brute" (III.i.76) no se ha encontrado un paralelismo tan próximo, aunque habría resultado identificar su fuente. Platt sugiere su procedencia de la expresión de Suetonio:

"KAL OW, ZEKUOW"

que equivale a

"You too, child",²⁵¹

Y Maccallum²⁵² sugiere la posibilidad de su localización en Caesar interfectus, de Dr. Edes of Oxford, publicada en 1582.

Para la imagen del espejo que utiliza Cassius en la argumentación para convencer a Brutus de que se una a la conspiración, Shakespeare probablemente se remitiera al uso que hace de ella Sir John Davies en Nosce Teipsum, de Abril de 1599, aunque alterando el significado en esta ocasión, dentro de una actitud de libertad propia de Shakespeare.

En Nosce Teipsum se dice:

"It is because the mind is like the eye,
 Through which it gathers knowledge by degrees
 Whose rays reflect not, but spread outwardly,
 Not seeing itself when other things it sees?
 No, doubtless; for the mind can backward cast
 Upon herself her understanding light;
 But she is so corrupt and so defaced,
 As her own image doth herself affright.
 Mine eyes view all objects, nigh and far,
 Look not into this little world of mine,
 Nor see my face wherein they fixed are.
 Since Nature fails us in no needful thing,
 Why want I means my inward self to see?
 Which to true wisdom is the first degree.
 That power which gave me eyes the world to
 view,
 To see myself infused an inward light,
 Whereby my Soul, as by a mirror true,
 Of her own form may take a perfect sight".

El uso que Shakespeare hace de la imagen del
 espejo en esta fuente queda reflejado en la segunda

escena del primer acto:

(CASSIUS)

Tell me, good Brutus, can you see your face?

(BRUTUS)

No, Cassius; for the eye sees not itself

But by reflection, by some other things.

(CASSIUS)

'Tis just;

And it is: very much lamented, Brutus,

That you have no such mirrors as will turn

Your hidden worthiness into your eye,

That you might see your shadow

.....

Therefore, good Brutus, be prepared to hear;

And since you know you cannot see yourself

So well as by reflection, I, your glass,

Will modestly discover to yourself

That of yourself which you yet know not of".

(I.ii.51-72)

Para la escena en que el cuerpo de Caesar

se traslada y coloca sobre la pira para los ritos funerarios:

"We'll burn his body in the holy place"

(III.ii.255)

Shakespeare probablemente combinara datos de dos fuentes: de las Vidas de Plutarco, donde se dice que la multitud incineró el cadáver "in the midst of the most holy places", y de Apiano, donde se cuenta que la multitud lo trasladó "as a holye thing, to be buried in a holy place," y que más tarde "they buried the body, and abode all night about the fyre"²⁵³.

De este último repite Shakespeare textualmente la frase "Caesar came forth", utilizada durante el día de su muerte y repetida cinco veces por Shakespeare en la misma situación:²⁵⁴

(CALPHURNIA))

What mean you Caesar? Think you to walk forth?"

(II.ii.8)

(CAESAR)

Caesar shall forth"

(II.ii.10)

(CAESAR)

Yet Caesar shall go forth"

(II.ii.28)

(CALPHURNIA)

Do not go forth today".

(II.ii.50)

En A Mirror for Magistrates hay una utilización muy próxima a la de Shakespeare en las palabras que Caesar dirige a Artemidorus comentando que el temor a la llegada de los Idus de Marzo no tiene sentido, y a la respuesta significativa de este último manifestando su desacuerdo. Las palabras de Shakespeare son las siguientes:

(CAESAR) (To the Soothsayer)

"The Ides of March are come".

(SOOTHSAYER)

Ay, Caesar, but not gone".

(III.i.1-3)

Y las que se encuentran en A Mirror for
Magistrates:

"(Quod I) The Ides of Marche bee come, yet
 harme is none.

(Quod hee) The Ides of Marche be come, yet
 th'ar not gone"²⁵⁵.

Estas palabras están más próximas que las
 del texto de Apiano:

"But they be not yet gone"²⁵⁶

y aún más que las de las Vidas de Plutarco:

"The Ides of Marche be come: So be they,
 softly aunswered the Soothsayer, but yet
 are they not past"²⁵⁷.

4.1.4. CREACION ATMOSFERICA.

Las referencias a los portentos se suceden en Julius Caesar durante la noche previa al asesinato; tienen su origen en distintas fuentes de las que Shakespeare selecciona y combina los que considera más adecuados a cada situación. Aparecen los siguientes fenómenos extraordinarios: truenos y relámpagos, una tempestad de fuego, un esclavo cuya mano es una antorcha que no se apaga, un león en el Capitolio, hombres envueltos en llamas, caminando por las calles, un buho ululando en el mercado a mediodía, el sueño de Calphurnia, una leona en las calles, espíritus, guerra en el cielo, lluvia de sangre sobre el Capitolio, cometas, y un animal sin corazón.

Un buen número coincide con portentos relatados por Plutarco:

"For, touching the fires in the element, and spirites running vp and downe in the night, and also the solitarie birdes to be seene at noone dayes sitting in the great market place; are not all these signes perhappes worth the noting, in such a wonderfull chaunce as happened? But Strabo the Philosopher writeth, that diuers men were seene going up and downe in fire: and furthermore, that there was a slaue of the souldiers, that did cast a maruelous burning flame out of his hande, insomuch as they that saw it, thought he had bene burnt, but when the fire was out, it was found he had no hurt. Caesar himselfe also doing sacrifice unto the goddes, found that one of the beastes which was sacrificed had no hart: and that was a strange thing in nature, how a beast could live without a hart".²⁵⁸

Y, más tarde, hacia el final de la Vida de César

"Againe, of signes in the element, the great comet which seuen nightes together was seene very bright after Caesar's death, the eighth night after was neuer seene more. Also the brightnes of the sunne was darkened, the which all the yeare through rose very pale, and shined not our, whereby it gave but small heate: therefore the ayer being very cloudy and darke, by the weaknes of the heate could not come forth, did cause the earth to bring forth but raw and vnripe fruits, which rotted before it could rype"²⁵⁹.

Shakespeare completa el relato de los fenómenos extraños de esa noche acudiendo también a las Metamorfosis de Ovidio y a las Geórgicas de Virgilio. Ovidio menciona en el libro XV una serie de portentos, algunos de los cuales coinciden con los que presenta Plutarco, pero tres de ellos suponen una novedad respecto a la otra fuente; se trata de la guerra que tiene lugar en el cielo, que destila rocío de sangre; del terremoto, y de la mención concreta al buho, que en Plutarco se refería a la mención a un ave, sin

4.2. FUENTES DE ORIGEN SHAKESPERIANO.

Nos hemos referido en las páginas precedentes a la influencia que sobre Julius Caesar tienen obras de distinta procedencia. Opinamos que ahora resulta conveniente comentar la importancia de la producción del mismo Shakespeare anterior a Julius Caesar como fase de ensayo de estructuras que adopta aquí. Más tarde aludiremos a la importancia de esta obra, a su vez, como punto de referencia para otras posteriores.²⁶²

Entre las fuentes estructurales shakespearianas cabe señalar la importancia de Henry VI, part II de 1590, Richard III, de 1592, Richard II, de 1595, y

Henry IV, part I, de 1597.

Entre Henry VI, part II y Julius Caesar existen semejanzas a nivel de distribución en dos bloques, a nivel del tipo de final que les caracteriza, y por otros detalles específicos. La acción de Henry VI, part II, igual que la de Julius Caesar está dividida en dos grandes bloques, cuyos núcleos son el asesinato y la guerra civil. La primera parte está integrada por los tres primeros actos, y contiene la caída, el asesinato de Duke Humphrey, el descubrimiento de su cadáver, y las consecuencias nefastas para Suffolk y Cardinal Beaufort, responsables de los hechos. De igual modo, la primera parte de Julius Caesar contiene el asesinato y las consecuencias negativas que se derivan del discurso de Antony para Cassius y Brutus, discurso al que la presencia del cadáver de Caesar confiere un gran dramatismo.

La segunda parte también presenta sucesos cuyo paralelo se encuentra en Julius Caesar: la rebelión de John Cade, las guerras de las Rosas, consecuencia de la misma, el regreso de York de Irlanda, la victoria de la primera batalla de los partidarios de York

en St. Albans, la felicitación mutua de York y Warwick, y la decisión de dirigirse a Londres, lugar donde York reclamará la corona en la parte tercera. A estos acontecimientos corresponden en Julius Caesar la actitud inconformista de Antony, que se enfrenta abiertamente a los conspiradores, originando la guerra civil, con la ayuda de Octavius, que se encontraba ausente hasta el momento, y con quien obtiene el triunfo en la batalla, tras lo cual regresan a Roma, donde en definitiva será Octavius quien, en una obra posterior, deje constancia de su supremacía política.

La semejanza a nivel del final de ambas obras se manifiesta en su carácter incompleto, que se continúa en obras posteriores: en Henry VI, part II, igual que en Julius Caesar, la obra termina en una situación bélica, en la que hay un vencedor y un aliado cuya importancia empieza a destacar más que la del vencedor titular: en Henry VI, part II la importancia de York en la guerra de las Rosas ya se deja sentir, y en Henry VI part III se afirmará claramente. De igual modo, la hostilidad incipiente entre Antony y Octavius se pondrá de manifiesto en la batalla de Actium, en Antony & Cleopatra.

En Richard III hay paralelismos claros con escenas de Julius Caesar. La referencia al lugar (casa de Hastings), al momento (el amanecer), al misterioso ir y venir que tiene lugar, a la atmósfera de miedo y amenaza reinante (un mensajero comunica el sueño de Stanley a Hastings, que se niega a escuchar, como ejemplo de seguridad, después de lo cual acuden más visitantes) tiene su contrapartida en la escena segunda del segundo acto de Julius Caesar, que tiene lugar en casa de Caesar, durante las primeras horas de la mañana, en que Caesar recibe a quienes acuden a visitarlo. Ha desatendido las súplicas de Calphurnia, que, aterrorizada por los sueños y presagios, le ha pedido que no se dirija al Capitolio, petición que no escucha y se dirige al lugar donde encontrará su muerte, de modo parecido a como Hastings halló la suya en la torre de Londres.

La escena cuarta del acto tercero de Richard III guarda relación con las dos primeras del acto tercero de Julius Caesar. A la detención y ejecución súbitas de Hastings corresponde el asesinato de Caesar, y al engaño del pueblo de que se sirven Richard y Buckingham acto seguido para obtener la corona que

ostentará Richard, corresponde la manipulación del pueblo llevada a cabo por Antony, valiéndose de su capacidad persuasiva, y el poder que de ello se deriva.

Algunos detalles del discurso de Antony en el Foro evocan escenas anteriores de Richard III: el cadáver sangriento de Caesar preside el discurso de Antony de igual modo que se produce el cortejo de Lady Anne en presencia del cadáver de Henry VI. La maldición de Lady Anne al asesino de Henry VI:

"Cursed be the hand that made these fatal
holes
Cursed the heart that had heart to do it;
Cursed the blood that let this blood from
hence"

(I.ii.14-17)

se parece extraordinariamente a la de Antony cuando se queda solo junto al cuerpo sin vida de Caesar:

"Woe to the hand that shed this costly
blood".

(III.i.258)

En Richard III, ante la inminente batalla de Bosworth Richard pide vino con las mismas palabras que Brutus, momentos antes de una batalla igualmente decisiva:

"Give me a bowl of wine"

(R3.V.iii) y (Caes.IV.iii)

y ambos se encuentran emocionalmente alterados por la visita de espíritus.

Sobre la relación existente entre Richard III, III.vii.1-55 y Julius Caesar I.ii.215-286 no hay datos decisivos, pero en ambos se narran de forma directa y sin ceremonias acciones de carácter público que tienen lugar fuera del escenario en que se intenta obtener una corona pretendiendo no quererla: Buckingham cuenta a Richard la acogida por parte de los ciudadanos de Londres del discurso que aconsejaba la candidatura de Richard a la corona, y le indica cómo debe recibir a quienes le ofrezcan la corona:

"Play the maid's part still answer nay,
and take it".

Casca relata la ceremonia en que Antony ofrece a Caesar la corona tres veces y éste la declina otras tantas, comenta irónicamente que la actitud de Caesar:

"but for all that, to my thinking, he would fain have had it".

es similar a la que reflejan los consejos dirigidos a Richard.

Tanto en Richard II como en Julius Caesar existe un conflicto entre individuo y estado, que provoca la tragedia de hombres integros por fallos políticos. A nivel específico, la profecía del discurso de Bishop of Carlyle es similar a la del soliloquio de Antony. En ambos casos se augura :
"domestic fury and fierce civil strife"

(R2 IV.i.134-139) y (Caes. III.i.258ff.)

Entre HenryIV, part I y Julius Caesar existen también semejanzas: en ambos casos las esposas piden a sus maridos, hombres de honor a punto de unirse a una conspiración fatal, que les confien

sus secretos: Lady Percy lo pide a Hotspur, y Portia a Brutus. Finalmente, el epitafio de alabanza sobre Hostpur por parte del príncipe Hal tiene su equivalente en el que Antony pronuncia sobre el cadáver de Brutus.

4.3. JULIUS CAESAR COMO FUENTE DE OTRAS OBRAS
SHAKESPERIANAS.

Julius Caesar no constituye una excepción en el procedimiento lógico de trabajo de Shakespeare, que en cada obra toma elementos de las anteriores, e introduce otros nuevos que retoma en obras posteriores. Nos referimos aquí a aportaciones de Julius Caesar de utilidad para obras posteriores, concretamente para Othello cinco años más tarde (1604), Macbeth, en 1606, y Antony & Cleopatra.

En Othello se adapta la retórica pública de Antony a una situación privada, la tentación de Iago a Othello, donde los procedimientos retóricos pasan más desapercibidos que en Julius Caesar, aun-

que tanto Antony como Iago son retóricos sin escrúpulos, y sus víctimas, crédulas y peligrosas. Antony, como resultado de su discurso, transforma a la multitud en un grupo enfurecido, y Iago despierta en Othello una pasión agresiva. Tanto uno como otro son reducidos a la emisión de gritos:

"About, Seek, Burn, Fire, Kill, Slay,
Let not a traitor live!".

(III.ii.205)

grito de los plebeyos que corresponde a las palabras de Othello:

"O, blood, blood, blood!"

(III.iii.455)

Como procedimiento, ambos recurren al empleo de detalles realistas, y los dos aconsejan moderación de forma hipócrita, Antony diciendo a la gente:

"Good friends, sweet friends, let me not
stir you up".

(III.ii.211-212)

y Iago aconsejando a Othello:

"Patience, I say; your mind perhaps may
change".

(III.iii.456)

Las palabras de Antony:

"It is not meet you know how Caesar loved
you
'Tis good you know not that you are his
heirs".

(III.ii.141-143)

responden al mismo recurso que las de Iago:

"It were not for your quiet nor your good,
Nor for my manhood, honesty, or wisdom,
To let you know my thoughts".

(III.iii.156-159)

Los oradores, una vez solos, después de ver cómo su mensaje hacía su efecto en los receptores, comentan cínicamente:

(ANTONY)

"Now let it work. Mischief, thou art afoot,
Take thou what course thou wilt".

(III.ii.261-262)

(IAGO)

"My medicine work. Thus credulous fools
Are caught"

(IV.i.44-45)

Macbeth también se beneficia de la existencia previa de Julius Caesar, obra con la que comparte el tema de la conspiración, del asesinato y sus consecuencias, aunque el tratamiento de los mismos difiere en cuanto a intensidad, mayor en la última obra.

También el gradual aumento de la simpatía hacia el héroe es compartido por las dos obras. Al principio es de grado medio; durante la conspiración y el asesinato se reduce, para aumentar con el empeoramiento de la situación.

Finalmente, constatamos la semejanza entre

los suicidios de Cassius en Julius Caesar, y de Cleopatra en Antony & Cleopatra. Ambos son coronados después de muertos, y seguidos en su decisión por los seres que le coronan: Titinius en el caso de Cassius, y el Chairman en el de Cleopatra. Los dos son sujeto de contemplación una vez muertos: el primero por Brutus y amigos, y la segunda por Octavius y seguidores.

5.- ESTRUCTURA DE JULIUS CAESAR.

En páginas anteriores prestábamos atención al nivel de creatividad de Shakespeare en el diseño de la obra Julius Caesar, tomando de distintas fuentes datos que reestructuraba para configurar una obra dramática coherente y eficaz en la representación escénica. El tipo de tragedia elaborado responde al esquema clásico habitual en su época, que respetaba la estructura fundamental, permitiendo al mismo tiempo un margen de libertad, especialmente en el tratamiento del espacio y del tiempo.

La acción, elemento primordial para la configuración de la tragedia, constaba de tres partes

básicas: un inicio, un desarrollo y un desenlace, distribuidos, normalmente, en cinco actos, en los que se solía hacer una pausa, por lo general hacia la mitad de la obra.²⁶³ Sobre la ubicación de la pausa no siempre se han puesto de acuerdo los críticos, quizá porque en una obra puede existir más de una posibilidad, y porque el crítico la sitúa en aquel punto que contribuye a poner de manifiesto el aspecto de la obra que le interesa destacar.

Resulta interesante el estudio que Busacker ha hecho referido a Julius Caesar exponiendo las consecuencias de la ubicación de la pausa en cinco puntos diferentes de la obra, comentando en cada caso las ventajas e inconvenientes que se derivan de la elección. Nosotros proponemos una modificación en la distribución actual de la obra en actos y escenas, de modo que la pausa se sitúe con naturalidad hacia el centro y no interfiera en el desarrollo continuado de un acto, ya que la continuidad es un elemento indispensable para la creación de la tensión dramática. Nos fijaremos en los recursos de que Shakespeare se sirve para mantenerla, y en la importancia de los momentos de relajación y de los me-

canismos de contraste que contribuyen a mantener un nivel elevado de atención en las situaciones clave.

Igualmente importantes son los mecanismos de anticipación, que proporcionan los elementos necesarios para seguir sin dificultad el desarrollo de los acontecimientos; y no menos importantes son las situaciones que evocan, por sus imágenes o palabras, sucesos previos, que sirven para recordar los acontecimientos transcurridos, y, por acumulación y utilización en un contexto diferente, para producir efectos de ironía, uso del que poseemos numerosos ejemplos en la obra, sobre todo en las referencias a movimientos ascendentes y descendentes, que no hacen sino comentar el cambio de fortuna que se produce en el drama.

Indicábamos al principio de la exposición que la acción es el elemento básico de la tragedia, y de ella da Goodman la siguiente definición:

"Llamamos 'acción' a todo sistema de partes que se desarrolla, continuo y cambiante, desde el principio hasta el final"

y continúa:

"En el principio todo es posible, en el medio, las cosas se hacen probables, en el final, todo es necesario"²⁶⁴.

En la primera parte se plantea la situación en términos generales, se crea la atmósfera, se define un estilo, se introduce a los personajes más importantes, se señalan sus intenciones, y se esboza lo que constituirá el tema de la obra. Paulatinamente se presentan nuevos problemas que van complicándose hasta alcanzar su punto culminante en el clímax. Las subdivisiones más importantes de la acción se llaman actos, que pueden dividirse, a su vez, en escenas.

Julius Caesar participa de una estructura en cinco actos, división que ya existe en la edición en Folio de 1623. En el primer acto se describe la situación, las causas de la hostilidad hacia Caesar. En el segundo, la acción se desarrolla bajo la forma de una conspiración; en el acto tercero se alcanza la crisis: el asesinato de Caesar y sus consecuencias

para decaer en el acto cuarto, con la progresiva pérdida de poder por parte de los conspiradores, que desemboca en su derrota y muerte en el acto quinto.

Ya desde el principio de la obra se aprecia la evolución dramática de Shakespeare: la complejidad de la escena inicial que introduce sutilmente temas que retomará más tarde, es superior a su estilo anterior de exposición directa de los hechos.²⁶⁵ En esta escena inicial nos presenta Shakespeare el núcleo del conflicto, es decir, la existencia de un sector opuesto a Caesar, simbolizado en la actuación de los tribunos. Muestra, asimismo, el empleo de la máscara, es decir, la adopción de actitudes nobles altruistas, que ocultan móviles personales, el control retórico que ejerce un sector minoritario y la facilidad con que se consigue manipular al pueblo, dispuesto siempre a seguir a quien sabe emplear una retórica más persuasiva. Se presenta, en definitiva, de forma esquemática, el conflicto de la obra; se revelan actitudes esenciales, y se crea una atmósfera preparatoria para la aparición del héroe. Lo complejo de esta escena inicial y la ausen-

cia de medios especiales para lograr silencio y atraer la atención del público revela una audiencia capacitada para seguir la obra sin dificultad.²⁶⁶

La madurez revelada por Shakespeare en esta obra se aprecia también al prestar atención a los mecanismos que emplea para mantener la tensión a lo largo de la obra, y a la habilidad con que introduce momentos de relajación que permiten, cuando se requiere, una respuesta activa por parte del público.

²⁶⁷Hirst comenta la contribución de algunas escenas al aumento de tensión que culmina en el asesinato de Caesar: señala la importancia de la escena en que Portia se muestra intranquila después de ver marchar a los conspiradores; hace referencia a la relevancia de la acumulación de los avisos que recibe Caesar de distinta procedencia, advirtiéndole del peligro en que se encuentra, y que hace concebir por un momento la esperanza de que va a seguirlos: el adivino se dirige a él, previniéndole del peligro en que se encuentra ; su esposa tiene sueños alusivos a su tragedia; los resultados de los sacrificios

realizados por los augures no le son favorables, y los fenómenos atmosféricos extraños no preludian nada bueno. Por un momento se distiende la atmósfera, es cuando Caesar accede a las peticiones de su esposa, pero se reanuda la tensión con nueva fuerza cuando Decius Brutus, haciendo una interpretación contraria de los presagios, le persuade de que se dirija al Capitolio.

La tensión aumenta en las escenas previas a la muerte de Caesar, en las que aún se atisba la posibilidad de que escape a su destino; se trata de la intervención de Artemidorus, que se aproxima a Caesar para revelarles los hechos de la conspiración, aunque en el último momento no logra su propósito. También está próxima a descubrirse la conspiración en la escena donde Portia, visiblemente perturbada, pide informes a Lucius sobre la situación. Y, finalmente, en la última advertencia del adivino sobre la llegada de los Idus de Marzo. También el desarrollo de los acontecimientos entre los conspiradores nos presenta situaciones de tensión poco antes del momento culminante: el comentario de Publius, incorrectamente interpretado por Cassius como una alusión al descu-

brimiento de la conspiración, amenaza con alterar seriamente el curso de los acontecimientos.

Con la finalidad de que la atención no disminuya, emplea Shakespeare también alguna escena más relajada, después de la cual ya puede exigir de nuevo al público una actitud atenta. La escena en que aparece el criado de Octavius, por ejemplo, situada después del discurso de Antony, sirve para introducir un momento de descanso, anticipando el ascenso mantenido de la escena siguiente.^{268, 269}

La duración de los actos y el número de escenas contenido dentro de ellos también constituye un elemento cuyo control resulta decisivo para la representación de una obra.²⁷⁰ De las 2.478 líneas que contiene Julius Caesar,²⁷¹ tragedia corta si la comparamos con la media shakesperiana de 2.880 líneas, y sólo superada en brevedad por Macbeth, que contiene 2.108 y por Timon of Athens, de 2.373, 550 líneas, es decir, aproximadamente una quinta parte del total, corresponden al primer acto, y una parte equivalente, al segundo. El tercero, más largo que el resto, cuenta con algo más de 600 líneas; el acto

cuarto excede ligeramente las 400, y el último es algo superior a 350 líneas.

El número de escenas en que se divide cada acto es el siguiente: los actos primero, tercero y cuarto constan de tres escenas cada uno; el segundo, de cuatro, y el quinto, de cinco. El hecho de que los últimos actos, más breves, contengan una sucesión de escenas más cortas que el resto de la obra obedece a necesidades de la situación dramática, ya que se narran situaciones de batalla que el espectador no puede contemplar sobre el escenario, y, para evitar su decepción, se presentan tan rápidamente que no puede detenerse mucho tiempo en un mismo suceso, obligado a prestar atención a las acciones que se le presentan continuamente.

A criterios de eficacia dramática responden también las transformaciones temporales de la obra y las modificaciones espaciales, presididas por un principio de economía, necesario. Al hablar de las fuentes ya comentábamos la reducción temporal llevada a cabo en la obra. Así, por ejemplo, se presentan en la primera escena sucesos separados por

cuatro meses de distancia como si se hubieran producido al mismo tiempo; el triunfo de Caesar tuvo lugar en Octubre, y se presenta como acontecimiento simultáneo a la celebración de las fiestas Lupercales que históricamente tuvieron lugar en Febrero. También se incluyen dentro del mismo día acontecimientos separados por un espacio de dos meses: el asesinato de Caesar y los sucesos que le siguieron, discursos fúnebres, lectura del testamento, funeral, e incluso la llegada de Octavius. Del año y medio que transcurrió antes de la consolidación del triunvirato no hay ningún dato, y tampoco del espacio de veinte días que separó las dos batallas libradas en los llanos de Filipos.

En el aspecto espacial, la acción se hace girar en torno a dos esferas, Roma y Sardes, para lo cual, los triunviros, en vez de reunirse en Bononia, lo hacen en Roma, y el espíritu, en vez de hacer su aparición en Abydos, se presenta en Sardes. Incluso a nivel de microespacio se tiende a la unificación, por eso el asesinato de Caesar se traslada de la curia pompeyana, donde sucedió históricamente, al Capitolio, donde se ha llevado la estatua de

Pompeyo. De este modo las acciones de la primera parte, correspondientes a los tres primeros actos, se sitúan en Roma, y las de la segunda parte, que se extienden a lo largo de los actos cuarto y quinto, se sitúan en los alrededores de Sardes y en los llanos de Filipos.

A fin de que los dos bloques, constituidos por los tres primeros y por los dos últimos actos respectivamente, cuya unidad no se limita al plano espacial, queden más claramente demarcados en una puesta en escena, sería interesante introducir una modificación a nivel de distribución escénica en la obra, concretamente, en el límite que separa a los actos tercero y cuarto, convirtiendo en cuarta escena del tercer acto lo que aparece en la actualidad como primera escena del acto cuarto.²⁷² De este modo la segunda parte se iniciaría en el campamento de Brutus y Cassius cercano a Sardes; se establecería al mismo tiempo, un paralelismo entre los finales de ambas obras, donde las figuras predominantes, Antony y Octavius en ambos casos, aparecerían en el último lugar, siendo a ellos a quienes correspondería el uso de la palabra al final de la obra, como marca

de su preponderancia que ya se adivina, y que Shakespeare desarrollará en otra obra posterior.

Este cambio de fortuna que se adivina al final de la obra no es sino la continuación de una larga serie de movimientos ascendentes y descendentes a lo largo de la obra, en los que la posición preponderante pasa de unas manos a otras, y que ha llevado a hablar de una estructura "ondular" de Julius Caesar,²⁷³ que se iniciaría antes del comienzo de la obra, con la suerte que corre Pompeyo, y continuaría una vez terminada ésta, con el destino de Octavius.

Los movimientos ondulares de la obra se distribuyen del siguiente modo: en los dos primeros actos se produce el ascenso de Caesar, que cae en el acto tercero, paralelamente a la subida de los conspiradores, cuyo descenso coincide con el ascenso de Antony en el acto cuarto, que ya en el quinto muestra indicios de su proceso descendente, paralelo al ascendente de Octavius. Stamper²⁷⁴ esquematiza el movimiento refiriéndolo al espíritu de Caesar, y presenta la obra como el avance de los acontecimientos que terminan en la satisfacción del espíritu de Caesar,

que no encuentra descanso hasta que los conspiradores, profanadores de Caesar al contaminar sus manos con su sangre, se purifican derramando la propia. Pero Stamper en este esquema no contempla la continuidad del movimiento de elevación y descenso, propio de la historia, que sin embargo, sí recoge Bonjour²⁷⁵ al referirse a la Rueda de la Fortuna, que probablemente tomara Shakespeare de Mirror for Magistrates.²⁷⁶ R. Chapman comenta lo extendido del empleo de esta metáfora durante el Renacimiento:

"The idea that kings are the sport of Fortune is strongly developed in the first half of the sixteenth century"²⁷⁷.

El esquema ascendente-descendente de la obra, del que vemos los procesos más importantes, o, siguiendo la imagen ondular, las olas mayores, contienen, a su vez, una reproducción del esquema a niveles más reducidos, lo que, metafóricamente, serían olas menores. Un ejemplo de este tipo lo configuran las relaciones entre los conspiradores, concretamente, entre Brutus y Cassius, entre los que la posición de supremacía se modifica: al principio es

Cassius quien inicia las acciones e influye sobre Brutus, Casca y Cinna, pero después las decisiones de Brutus prevalecerán sobre las de Cassius, aun enfrentándose directamente a su punto de vista: él es quien decide que no se pronuncie un juramento para asegurar la fidelidad de los conspiradores; también decide la no participación de Cicerón en la conjuración; determina que Antony siga con vida, le da permiso para que pronuncie un discurso fúnebre por la muerte de Caesar, y decide la estrategia a seguir en la batalla.

Velz resume del siguiente modo la situación:

"The conspiracy is a microcosm of Rome itself, a world in which leadership changes hands".²⁷⁸

y cita la frase de Cassius que expone el mismo hecho:

"The enemy increaseth every day,
We at the height, are ready to decline".²⁷⁹

(IV.iii.214-216)

También en el comportamiento de Caesar se

puede seguir el trazo ascendente-descendente que describe su trayectoria, que sitúa el cambio de signo en el acto III de la obra. Y a nivel de detalle, son numerosos los casos concretos en que se observa una alteración de las circunstancias: a nivel de desfiles, el primero contrasta con el segundo, porque en el primero avanza triunfal Caesar, mientras en el segundo, se dirige a su muerte, rodeado, casi custodiado, de los conspiradores. Además, en el acto primero el adivino busca a Caesar, a diferencia del acto tercero, donde es Caesar quien inicia la búsqueda. En el acto primero dispone todo para que en las Lupercales Antony toque a Calphurnia, lo que denota una preocupación por sus asuntos personales, y un deseo de perpetuar la detentación del poder en su descendencia. En contraste, en el acto tercero se niega a leer el mensaje que le aproxima Artemidorus, quien le indica la importancia de que lo lea, porque le afecta de cerca. A sus palabras responde Caesar:

"What touches us ourself shall be last served".

(III.i.8)

Mientras en el acto primero identifica de

lejos a Cassius como enemigo, en el acto tercero se dirige complacido a su muerte, rodeado de conspiradores.

Conviene señalar, además, que, a lo largo de la obra se observan numerosas semejanzas a nivel de movimiento ascendente y descendente: Tanto la muerte de Caesar como la de Cassius simbolizan un reconocimiento de su equiparación a la situación de aquéllos a quienes hicieron caer: Caesar muere a los pies de la estatua de Pompeyo, de cuya muerte era responsable; y Cassius se da muerte con la misma espada que utilizó para matar a Caesar.

La actitud de Cassius y la de Caesar frente a los augurios también es similar: los dos admiten parcialmente su significado, pero se dirigen a su muerte a pesar de ello. La ceguera frente al peligro es común para Brutus, que no ve motivo de preocupación en Antony, y para este último, que no considera peligroso a Cassius, aunque ambos demostrarán serlo: Cassius, ocasionando la muerte de Caesar, y Antony, llevando a cabo la venganza.

Cassius y Brutus hacen uso del argumento de la esclavitud para sus propósitos persuasivos: Cassius dice a Brutus:

"I perhaps speak this
Before a willing bondman".

(I.iii.112-113)

argumento que acierta plenamente en la psicología de Brutus, y que él mismo emplea en su discurso fúnebre ante el pueblo:

"Who is here so base that would be a bondman?".

(III.ii.30)

La diferencia radica en que Brutus desconoce la psicología del pueblo y sobrevalora el impacto de sus palabras.

La interpretación que hace Decius Brutus de los sueños de Calphurnia para persuadir a Caesar de que se dirija al Capitolio es retomada después, con efecto irónico, por Antony, en su oración en el Foro.

Decius lo interpreta así:

"(it) signifies that from you great Rome
shall suck
Reviving blood, and that great men shall
press
For tinctures, stains, relics, and congni-
zances".

(III.ii.87-90)

Las palabras de Antony nos remiten a las anteriores:

"And they would go and kiss dead Caesar's
wounds,
And dip their napkins in his sacred blood,
Yea, beg a hair of him for memory".

(III.ii.133-136)

Si las palabras anteriores tenían el mismo contenido aparente, aunque intenciones opuestas, las de Cassius y Antony, respectivamente, en torno al ataque epiléptico de Caesar, aunque formalmente similares, son semánticamente opuestas. Cassius dice:

"No, Caesar hath it not, but you, and I,
And honest Casca, we have the falling sickness"

(I.ii.252)

Y las palabras de Antony son:

"Even at the base of Pompey's statue,
..... great Caesar fell.
Of, what a fall was there, my countrymen!
Then I, and you, and all of us fell down".

(III.ii.189-193)

Dentro de la misma línea de paralelismos se sitúa la semejanza que N. Rabkin²⁸⁰ señala entre las actuaciones de Brutus en II.i y la de Caesar en II.ii. Los dos se encuentran en casa a una hora temprana, dan órdenes a sus criados, escuchan a sus esposas preocupadas que se arrodillan ante ellos, y que han de guardar silencio por la llegada de otras personas junto a las que partirán, dando el paso decisivo para su tragedia. Por otra parte, las disensiones que se producen entre los triunviros tienen su reflejo en las desavenencias de los conspiradores, originando en ambos casos un aplazamiento de

las resoluciones.

A niveles más específicos de utilización de recursos lingüísticos, también existen paralelismos: tanto Brutus como Antony utilizan la metáfora del caballo militar en IV.ii.23-28 y IV.i.29-35 respectivamente, para referirse a Cassius el primero, y a Lepidus el segundo.

Dice Brutus:

"But hollow men, like horses hot at hand,
Make gallant show and promise of their
mettle,
But when they should endure the bloody
spur,
They fall their crests, and like deceitful
jades
Sink in the trial".

(IV.ii.23-28)

y Antony:

"So is my horse, Octavius, and for that

I do appoint him store of provender.
It is a creature that I teach to fight,
To wind, to stop, to run directly on,
His corporal motion governed by my spirit.
And, in some taste, is Lepidus but so:".

(IV.i.29-35)

Las palabras con que Antony califica a
 Lepidus:

"a slight unmeritable man"

(IV.i.12)

tienen su eco en la respuesta amenazante de Brutus
 a Cassius:

"Away, slight man"

(IV.iii.37)

Las fórmulas con que Cassius y Octavius
 admiten la supremacía de Brutus y Antony respectiva-
 mente, también poseen semejanza:

"Then, with your will, go on"

y

"You may do your will".

(IV.i.27).

En el acto quinto la lucha por el liderazgo se lleva a cabo abiertamente: Octavius rechaza la estrategia que le propone Antony, del mismo modo que Brutus había desestimado la de Cassius.

El entramado de paralelismos y coincidencias incluye también la convergencia de actitudes de distinta procedencia en torno a un tema: De la actitud de desprecio al peligro participa Caesar cuando se dirige a Antony:

"Would he were fatter! But I fear him not;
Yet if my name were liable to fear,
I do not know the man I should avoid
So soon as that spare Cassius.

.....

I rather tell thee what is to be feared

"Than what I fear; for always I am Caesar".

(I.ii.197-212)

y a Calphurnia:

"Caesar should be a beast without a heart
If he should stay at home today for fear.
No, Caesar shall not. Danger knows full well
That Caesar is more dangerous than he.
We are two lions littered in one day,
And I the elder and more terrible;
And Caesar shall go forth".

(II.ii.42-48)

La indiferencia de Brutus ante la muerte es otra manifestación de la misma ideología:

"If it be aught toward the general good,
Set honour in one eye, and death i'th'other,
And I will look on both indifferently;
For let the gods so speed me as I love
The name of honour more than I fear death".

(I.ii.85-90)

Las amenazas que profiere a Cassius en
la tercera escena del acto cuarto:

"There is no terror, Cassius, in your threats;
For I am armed so strong in honesty
That they pass me as the idle wind,
Which I respect not".

(IV.iii.66-69)

la indiferencia de Cassius ante el peligro:

"But I am armed,
And dangers are to me indifferent".

(I.iii.114-116)

y el ataque de Cassius a la pasividad del pueblo romano:

"But woe to the while! our fathers' minds
are dead,
And we are governed with our mothers'
spirits:
Our yoke and sufferance show us womanish".

(I.iii.82-85)

son manifestaciones de la misma actitud.

También comparten diversas situaciones una consideración negativa de las características femeninas. Cassius dice en la tercera escena del primer acto:

"And we are governed with our mothers'

spirits

Our yoke and sufferance show us womanish".

(I.iii.83-85)

y Brutus opina que los motivos de la conspiración son suficientes, incluso:

"To kindle cowards and to steel with valour

The melting spirits of women".

(II.i.121-122)

La misma actitud manifiesta Caesar cuando desprecia los temores de Calphurnia:

(DECIUS)

"..... Besides, it were a mock

Apt to be rendered, s for some one to say,

'Break up the Senate till another time,
When Caesar's wife shall meet with better
dreams.

If Caesar hide himself, shall they not
whisper,
'Lo, Caesar is afraid'?

.....

(CAESAR)

How foolish do your fears seem now, Calphur-
nia!

I am ashamed I did yield to them".

(II.ii.96-107)

o Portia cuando dice:

"I grant I am a woman, but withal
A woman well reputed, Cato's daughter.
Think you I am no stronger than my sex,
Being so fathered, and so husbanded?"

(II.i.293-299)

o Cassius cuando excusa su mal humor en la herencia materna:

"that rash humour which my mother gave me".

(IV.iii.119)

La asociación de la edad a la sabiduría también está generalizada en la obra: Caesar muestra respeto a las opiniones de sus mayores:

"Forget not, in your speed, Antonius,
To touch Calphurnia, for our elders say,
The barren, touchèd in this holy chase,
Shake off their sterile curse".

(I.ii.6-9)

Metellus Cimber manifiesta su opinión sobre la conveniencia de respetar a Cicerón:

"O, let us have him, for his silver hairs
Will purchase us a good opinion,
And buy men's voices to commend our deeds.
It shall be said his judgement ruled our
hands;

Our youths and wildness shall no whit appear,
But all be buried in his gravity".

(II.i.144-150)

Antonius se justifica ante Octavius refiriéndose a su edad como valor a admirar:

"... I am a soldier, I,
Older in practice, abler than yourself
To make conditions".

(IV.iii.30-32)

Esta misma argumentación es empleada por el Cynic Poet ante Cassius y Brutus:

"Love, and be friends, as two such men should
be;
For I have seen more years, I'm sure, then
ye".

(IV.iii.129-131)

Sin embargo, ni la vejez de Cicerón, ni la de Cassius, Antony, o el poeta, triunfan en un mundo donde la fortuna cambia rápidamente de manos,

y el más joven, Octavius, es el último en recibirla.

A nivel concreto de vocabulario relativo al ascenso y descenso, movimientos propios de la Fortuna, el empleo en la obra es extenso.²⁸¹ En la primera escena ya se encuentra el preludeo a toda una serie de imágenes antitéticas. Marullus dice:

Have you climbed up to walls and battle-
ments,
To towers and windows, yea, to chimney-tops,

.....

To see great Pompey pass the streets of
Rome,

.....

That Tiber trembled underneath her banks
To hear the replication of your sounds
Made in her concave shores".

(I.i.37-48)

Flavius retoma el contraste:

"Till the lowest stream

Do kiss the most exalted shores of all"

(I.i. 59-61)

En la narración que hace Casca sobre la escena en que se ofrece a Caesar la corona, la palabra "fell" aparece utilizada cinco veces en veinte líneas:

"He swooned, and fell down at it".

(I.ii.246-247)

"He fell down in the Market place".

(I.ii.250)

"I am sure Caesar fell down"

(I. ii.255-256)

"Marry, before he fell down".

(I.ii.261)

"And so he fell"

(I.ii.266)

En la interrupción de Brutus se emplea de nuevo el término como parte de un sustantivo compuesto:

"He hath the falling-sickness"

Cassius, al reaccionar ante estas palabras, vuelve a utilizarlo, dándole una interpretación diferente:

"No, Caesar hath it not; but you, and I,
And honest Casca, we have the falling
sickness".

(I.ii.253-255)

El sentido diferirá en el uso que de él haga después Antony en el discurso ante el pueblo romano

Brutus, más tarde, cuando busca en su soliloquio las causas que justifiquen la muerte de Caesar, desarrolla las metáforas de la escalera y el sol naciente, para simbolizar la naturaleza de la ambición que haría presa en Caesar si se le diera

una oportunidad:

"... But 'tis a common proof
That lowliness is young ambition's ladder,
Whereto the climber-upward turns his face;
But when he once attains the upmost round,
He then unto the ladder turns his back
Looks in the clouds, scorning the base
degrees
By which he did ascend".

(II.i.21-27)

"Here, as I point my sword, the sun arises,
Which is a great way growing on the south,

.....

Some two month hence, up higher toward the
north
He first presents his fire; and the high
east
Stands, as the Capitol, directly here".

(II.i.106-112)

"So let high-sighted tyranny range on
Till each man drop by lottery".

(II.i.118-119)

" We all stand up against the spirit of
Caesar".

(II.i.167)

En las acciones inmediatamente anteriores a la muerte de Caesar las palabras se corresponden con los gestos y las actitudes, en una cadena de adulaciones que culmina en la caída de Caesar. Este se encuentra sentado, y distintos personajes van arrojándose ante él, como signo externo de sumisión:

(METELLUS) (kneeling)

"Most high, most mighty, and most puissant
Caesar,

Metellus Cimber throws before thy seat
An humble heart".

(III.i.33-35)

(BRUTUS)

"I kiss thy hand"

(III.i.52)

(CASSIUS) (kneeling)

"Pardon, Caesar; Caesar, pardon;

As low as to thy foot doth Cassius fall".

(III.i.55-57)

que contrasta con la actitud de Caesar:

"I am constant as the Northern star"

(III.i.60)

actitud que , sin embargo, no responde a la realidad:

"Et tu, Brute? Then fall Caesar!"

(He dies)

(III.i.77)

Después tiene lugar el ritual en el que manchan sus manos en la sangre de Caesar, escena que continúa el paralelismo entre palabras y gestos:

"Stoop Romans, stoop,

And let us bathe our hands in Caesar's

blood".

(III.i.105-107)

"That we shall die we know; 'tis but the
time

And drawing days out, that men stand upon".

(III.i.99-101)

"Stoop then, and wash".

(III.i.111)

Cuando el criado de Antony hace su aparición, su gesto inicial (se arrodilla) establece una conexión con los sucesos inmediatamente anteriores al asesinato, pero ahora los partidarios de Caesar se arrodillan ante quien hace unos instantes mostraba sumisión a Caesar:

(. SERVANT) (kneeling)

"Thus, Brutus, did my master bid me kneel;

Thus did Mark Antony bid me fall down;

And, being prostrate, thus he bad me say".

(III.i.123-126)

Antony, al entrar en su presencia y contemplar el cuerpo de Caesar, de nuevo recrea la imagen de la caída:

"O mighty Caesar! Dost thou lie so low?"

(III.i.148)

Y luego:

"Pardon me, Julius! Here wast thou bayed ,

brave hart;

Here didst thou fall; and here thy hunters

stand,

.....

How like a deer, strucken by many princes,

Dost thou here lie!

(III.i.204-211)

El juego de movimiento ascendente y descendente continúa en la escena donde Brutus y Antony pronuncian sus discursos fúnebres. Brutus habla en primer lugar, y, para ello, sube al púlpito desde donde todos pueden verlo bien:

"The noble Brutus is ascended. Silence!".

(III.ii.11)

Este sería el momento culminante de su proceso ascendente, ya que, a partir de este momento, su trayectoria será descendente hasta que encuentre la muerte al final de la obra. La imagen física de Brutus en un punto elevado de la escena constituye una representación externa de su personalidad, que se mueve por ideales elevados y abstractos, origen de su caída. Una vez concluido el discurso de Brutus, Antony sube al púlpito para pronunciar el suyo:

"Let him go up into the public chair;
We'll hear him. Noble Antony, go up".

(III.ii.64-66)

Pero tiene más en cuenta la naturaleza de la gente que le escucha, y su movimiento físico de descenso hasta el nivel de la audiencia no hace sino remarcar la actitud que ha presidido sus palabras hasta que decide descender, conclusión a la que llega después de haber escuchado con detenimiento la respuesta que la gente daba sucesivamente a su mensaje.

"(ANTONY)

"Then make a ring about the corpse of Caesar
And let me show you him that made the will.
Shall I descend? And will you give me leave?

(ALL)

Come down

(Antony comes down from the pulpit)

(SECOND PLEBEYAN)

Descend".

(III.ii.159-164)

Después se utiliza cinco veces la palabra

"stand":

(FOURTH CITIZEN)

"A ring, Stand round.

(FIRST PLEBEIAN)

Stand from the hearse! Stand from the body!

.....

(ANTONY)

Nay, press not so upon me; stand far off.

(ALL)

Stand back!

(III.ii.165-170)

En su descripción de la muerte de Caesar retoma Antony la sucesión de procesos de caída, que se origina en Pompeyo, a los pies de cuya estatua cae Caesar, principal elemento desencadenante de otras caídas: en primer lugar, de los conspiradores; después, indirectamente, del pueblo, e incluso de algún vengador. Pero Antony todavía no es consciente del verdadero alcance de sus palabras, ya que cree poder escapar al movimiento de la rueda de la fortuna, que también lo englobará a él:

"... Even at the base of Pompey's statue,
Which all the while ran blood, great Caesar
fell.

O, what a fall was there, my countrymen!
Then I, and you, and all of us fell down,
Whilst bloody treason flourished over us".

(III.ii.189-194)

6.- CONFIGURACION LINGÜÍSTICA DE LOS PERSONAJES
DE JULIUS CAESAR.

6.1. JULIUS CAESAR.

La importancia de Shakespeare como dramaturgo en relación a sus predecesores se extiende a todos los ámbitos del drama, desde la estructuración de la obra a la configuración de los personajes, y al nivel estilístico alcanzado, y es que en realidad no pueden separarse unos elementos de otros, porque el drama constituye una unidad, y las palabras que pronuncien u omitan los distintos personajes los irá caracterizando progresivamente, al tiempo que harán avanzar la acción dramática, limitando, por tanto, las posibilidades que, ya sabemos, se van reduciendo a medida que la acción avanza hacia su desenlace.



En Julius Caesar el número de personajes individualizados mediante procedimientos lingüísticos supera al de cualquier obra anterior,²⁸² lo cual no significa que la posibilidad interpretativa sea única, porque sabemos que la naturaleza teatral es esencialmente cambiante, y que el nivel polisémico de una obra es tan rico que permite infinidad de representaciones distintas.

Coincidimos con J.L. Styan cuando apunta:

"We should no longer look for definite characterization, bur rather for the spectrum of a character"²⁸³.

Y, concretamente en el caso del personaje Julius Caesar las posibilidades se multiplican, por lo ambiguo de su naturaleza, ambigüedad que perpetúa una tradición histórica, en la que Shakespeare ha sabido introducir modificaciones que acentúan aún más esa característica.

Si entre los documentos históricos que poseemos no existe una prueba definitiva sobre sus inten-

ciones políticas,²⁸⁴ hay al menos datos de actuaciones censurables de Caesar que Shakespeare omite con la intención de ennoblecer a su personaje, y, de esta forma, dotar de elevación trágica al asesinato, pero al mismo tiempo, introduce Shakespeare datos alusivos a su debilidad que hacen más creíble al personaje, y que posibilitan una caracterización de Brutus más compleja que la de un simple asesino,²⁸⁵ cuyo desarrollo posterior desembocaría en una tragedia del remordimiento, diferente de la que Shakespeare plantea.²⁸⁶

El personaje se define tanto por sus intervenciones como por las opiniones que otros exponen sobre él. En Julius Caesar las opiniones que recibimos son contradictorias, y las actuaciones de Caesar, insuficientes para conceder autoridad a una de ellas. Cassius considera a Caesar como tirano:

"Why, man, he doth bestride the narrow world
Like a colossus, and we petty men
walk under his huge legs, and peep about
To find ourselves dishonourable graves"

(I.ii.134-138)

"Now, in the names of all the gods at once,
Upon what meat doth this our Caesar feed,
That he is grown so great? Age, thou art
shamed!

Rome, thou hast lost the breed of noble
bloods!

When went there by an age, since the great
flood,

But it was famed with more than with one man?
When could they say, till now, that talked of
Rome,

That her wide walls encompassed but one man?

(I.ii.147-155)

Casca, al narrar la ceremonia del ofrecimiento de la corona en las fiestas Lupercales hace comentarios que coinciden con la opinión que Cassius tiene sobre las intenciones reales de Caesar:

"...It was mere foolery; I did not mark it.
I saw Mark Antony offer him a crown, yet
'twas not a crown neither, 'twas one of
these coronets; and, as I told you, he put
it by once; but for all that, to my thinking,

he would fain have had it. Then he offered
it to him again; then he put it by again; but
to my thinking, he was loath to lay his fingers
off it".

(I.ii.233-240)

"Before he fell down, when he perceived
the common herd was glad he refused the
crown".

(I.ii.261-262)

Pero estas actitudes y palabras de Casca lo muestran como ser envidioso y cínico, aunque esta escena sólo la conocemos por narraciones de otros y no podemos contrastarla con lo que en realidad sucedió. En oposición a esta versión, contamos con la que Antony presenta de los mismos hechos, que tampoco resulta inocente:

"You all did see that on the Lupercal
I thrice presented him a kingly crown,
Which he did thrice refuse. Was this ambition?
Yet Brutus says he was ambitious,
And sure he is an honourable man.

I speak not to disprove what Brutus spoke
But here I am to speak what I do know.
You all did love him once, not without cause".

(III.ii.96-104)

El soliloquio de Brutus antes de unirse
a la conspiración tampoco arroja luz sobre los hechos,
ya que revela la esencial confusión de su mente:

"It must be by his death; and for my part,
I know no personal cause to spurn at him,
But for the general. -He would be crowned.
How that might change his nature, there's
the question.

It is the bright day that brings forth
the adder,
And that creaves wary walking. Crown him!-
that!

And then, I grant, we put a sting in him
That at his will he may do danger with.
Th'abuse of greatness is when it disjoins
Remorse from power; and, to speak truth of
Caesar,

I have not known when his affections swayed

More than his reason, But 'tis a common
proof,
That lowliness is young ambition's ladder".
 (II.i.10-23)

Finalmente, las intervenciones de Caesar no son suficientes para declarar como válida ninguna de las opiniones mencionadas, ya que en ocasiones se muestra seguro, inamovible, y otras veces, débil, frágil: su participación en las Lupercales, su preocupación por los resultados de los sacrificios de animales, y por el significado de los sueños, son sintomáticos de una naturaleza supersticiosa, aunque esforzada por ocultarlo, de ahí que, una vez conocidos los resultados, manifieste indiferencia:

"Caesar should be a beast without a heart
If he should stay at home for fear".
 (II.ii.42-44)

o condescendencia, nunca temor:

"For thy humour I will stay at home".
 (II.ii.56)

Además, el tono con que comunica sus decisiones es siempre autoritario, afirmación pública de la posición que ocupa:

"And tell them that I will not come today;
Cannot, is false; and that I dare not, falser;
I will not come today. Tell them so, Decius".

(II.ii.62-65)

"The cause is in my will: I will not come".

(II.ii.71)

Esta posición necesita reafirmarse porque carece de fuerza propia suficiente: como en el caso de los ritos Lupercales, donde necesita la ayuda de sus acompañantes para imponer el silencio necesario que permita oír su voz, privada de la autoridad suficiente para imponerse por sí misma:

(CASCA)

"Bid every noise be still; peace yet again".

(I.ii.14)

Esta debilidad es la causa de que Decius

Brutus, hábil adulator, consiga modificar la voluntad de Caesar, tan solemnemente anunciada, situación que constituye una anticipación irónica de lo que le ocurrirá poco después, cuando, en los momentos previos a su muerte, haga ostentación de autoridad e inmovilismo, para, en breve, ser invalidada por los hechos, aunque a largo plazo la influencia de su línea política se perpetúe a través de sus seguidores.

Dice Caesar a los conspiradores : que se agrupen en torno suyo para pedirle el perdón de Publius Cimber:

"I could well be moved, if I were as you;

If I could pray to move, prayers would

move me;

But I am constant as the northern star,

Of whose true-fixed and resting quality

There is no fellow in the firmament.

.....

Yet in the number I do know but one

That unassailable holds on his rank,

Unshaken of motion; and that I am he".

(III.i.58-71)

El tono de orgullo y rigidez de Caesar encuentra un paralelo en Brutus, cuyo móvil es también el interés por la vida pública, y la guía de sus actos, la razón, y que se encuentra tan aislado como Caesar. La presencia de estas características en ambos personajes da lugar a situaciones similares como las siguientes:

(CAESAR)

"The gods do this in shame of cowardice:
Caesar should be a beast without a heart
If he should stay at home today for fear.
No, Caesar shall not. Danger knows full well
That Caesar is more dangerous than he.
We are two lions littered in one day,
And I the elder and more terrible".

(II.ii.41-48)

(BRUTUS)

"There is no terror, Cassius, in your threats;
For I am armed so strong in honesty

That they pass by me as the idle wind,
Which I respect not".

(IV.iii.66-69)

El desafío al temor por parte de Caesar tiene tanta fuerza como la seguridad de Brutus en su propia integridad:

(CAESAR)

"I could be well moved, if I were as you;
If I could pray to move, prayers would move
me;

But I am constant as the northern star,
Of whose true-fixed and resting quality
There is no fellow in the firmament.
The skies are painted with unnumbered sparks,
They are all fire, and every one doth shine;
But there's but one in all doth hold his place.
So in the world: 'tis furnished well with
men,

And men are flesh and blood, and apprehensive;
Yet in the number I do know but one
That unassailable holds on his rank,
Unshaken of motion; and that I am he".

(III.i.58-71)

(BRUTUS)

"All this? Ay, more: fret till your proud
heart break;

Go show your slaves how choleric you are,
And make your bondmen tremble. Must I budge?
Must I observe you? Must I stand and crouch
Under your testy humour? By the gods,
You shall digest the venom of your spleen,
Though it do split you; for, from this day
forth,

I'll use you for my mirth, yea, for my
laughter,

When you are waspish".

(IV.iii.42-50)

Finalmente, los dos hacen uso de comparaciones hiperbólicas coincidentes en el mecanismo empleado, nueva manifestación de su semejanza:

(CAESAR)

"Hence! Wilt thou lift up Olympus?".

(III.i.74)

(BRUTUS)

"A flatterer's would not, though they appear
As huge as high Olympus".

(IV.iii.90-92)

Ambos cometen errores de evaluación, aunque Caesar manifiesta en ocasiones una visión práctica, como en la descripción penetrante que hace a Antony de Cassius:

"Let me have men about me that are fat,
Sleek-headed men, and such as sleep a-nights.
Yond Cassius fhas a lean and hungry look,
He thinks too much: such men are dangerous

.....

Yet if my name were liable to fear,
I do not know the man I should avoid
So soon as that spare Cassius. He reads much,
He is a great observer, and he looks
Quite through the deeds of men. He loves no
plays,
As thou dost, Antony; he hears no music;
Seldom he smiles, and smiles in such a sort

As if he mocked himself, and scorned his
spirit

That could be moved to smile at anything.

Such men as he be never at heart's ease

Whiles they behold a greater than themselves

And therefore are they very dangerous".

(I.ii.191-210)

Sin embargo esta perspicacia la pierde cuando un adulator competente le reduce la visión, y así Decius Brutus consigue que se dirija al Capitolio rodeado de conspiradores que proyectan su muerte, sin sospechar de ellos. Su capacidad de razonamiento y su visión física pierden facultades cuando alguien suficientemente hábil pronuncia en sus oídos aquello que Caesar desea oír, del mismo modo que Brutus queda incapacitado para razonar lógicamente cuando Cassius despierta su sentido del honor y de servicio a Roma. Por eso coincidimos con la opinión expresada por Peterson de que la sordera del oído izquierdo a que hace referencia Shakespeare, y que no se encuentra en ninguna fuente histórica ni legendaria de la obra, más que al aspecto físico de la no audición hace referencia a su aisla-

miento voluntario de todo aquello que no desea oír, es decir, de lo que se oponga a su destino como figura pública.

287

Peterson desestima la interpretación de Furness que considera la sordera como síntoma de epilepsia, y aduce que Shakespeare en ningún momento se había mostrado preocupado por el realismo. Dice Furness:

"Does not Casca say that Caesar is but lately recovered from an epileptic fit? A temporary deafness was recognized in Shakespeare's day as one of the effects of an epileptic seizure".

288

Y además recuerda que en los manuales del siglo XVIII se decía que la epilepsia afectaba a la parte izquierda de la cabeza. Pero a Peterson le parece más verosímil el empleo de Shakespeare en consonancia con una serie de proverbios ingleses del siglo XVI que asocian la sordera física con la metafórica, voluntaria, frente a algo que no se desea escuchar. M.P. Tilley, en Dictionary of the proverbs

in England in the sixteenth and seventeenth Centuries,
desarrolla esta interpretación:

"Surdo narrare fabulam, to tel a tale to a
deife body, is a prouerbe to be sayd of
them that labour in vayne. And it is the
same that we vse to speke prouerbially,
whan we here a thynge that lyketh vs not,
saying thus. I can not heare in that side.
But in faith full wotes he how lightly I
regard this talke. How little I heare on
that side or how deafe I am"²⁸⁹.

Tilley recoge, a continuación, ejemplos que
apoyan su hipótesis, entre los cuales son especialmen-
te significativos los siguientes:

"Being deafe (as men say) on that eare"
(Jack Cade en Mirror for Magistrates, 1559)

"He hears not at that ear"
(Ferguson en Scottish Proverbs, 1598)

"I feare that we are deafe on that side"

(John Chamberlain, Letters, 1598)

"If we have no mind to perform it,
We say, wee cannot heare on that side"

(Paul Bayne, Commentairie upon Ephesians,
1600)

"Turn a deaf ear to him and do not go
along with him"

(Patrick, Parable Pilgrim, 1665)

La sordera de Caesar es, por tanto, el síntoma de una enfermedad más grave que la falta de audición física, tanto que le conducirá a su muerte, ya que le impide escuchar las advertencias del adivino, y prestar atención a las de Artemidorus, que le aconsejan precaución.

Brutus, que también participa de esta enfermedad, comparte el mismo destino que Caesar: la muerte. Tampoco él concede importancia a la opinión que manifiesta Cassius contra la libertad de actuación de Antony, primero, y desaconsejándole la intervención en la batalla, más tarde; y no escucha porque, de

hacerlo, su conducta parecería menos noble de lo que él desea.

Aunque la sordera de Caesar tiene un alcance mayor del que parece a primera vista, sin embargo no podemos descalificar su sentido aparente, como una contribución más por parte de Shakespeare a la manifestación de su debilidad física, propósito deliberado que pone de relieve su ausencia de las fuentes, de forma similar a la no existencia en las mismas de ninguna alusión al ataque de epilepsia que sufre Caesar, y del que también se hacen interpretaciones distintas, todas ellas parcialmente válidas.

Dice Casca al describir el ataque epiléptico:

"He fell down in the market-place, and foamed at mouth, and was speechless".

(I.ii.250-252)

Y Brutus, que sabe de su enfermedad, responde:

"'tis very like, he hath the falling sickness

(I.ii.252)

La exposición anterior que Cassius hace a Brutus de las debilidades físicas de Caesar, concretamente de su enfermedad en España, constituye un paso previo importante que le permite interpretar de modo nuevo la Epilepsia de Caesar, de que ya tenía conocimiento. El relato de Cassius sobre la fiebre en España había ido dirigido no sólo a descalificar la fuerza física de Caesar, sino también a poner de relieve su falta de entereza ante la enfermedad:

"He had a fever when he was in Spain,

And when the fit was on him, I did mark

How he did shake; 'tis true, this god did

shake;

His coward lips did from their colour fly,

And that same eye whose bent doth awe the

world

Did lose his lustre; I did hear him groan;

Ay, and that tongue of his, that bade the

Romans

Mark him and write his speeches in their

books,

'Alas' it cried, 'Give me some drink,
Titinius',
As a sick girl".

(I.ii.119-128)

Al mismo propósito obedecía la exposición hecha a Brutus de la incapacidad de Caesar como nadador, que, como en el caso anterior, está en abierta contradicción con la versión de las fuentes. Pero, a pesar de todas las debilidades y fallos de Caesar -unos reales y otros fruto de la exageración de sus enemigos- lo cierto es que ocupa una posición estratégica, y que se suscita la necesidad de eliminarlo entre aquellos que interpretan su grandeza como una amenaza a sus intereses. De hecho lo intentan, y obtienen un resultado positivo con la desaparición de su amenaza corporal, pero fracasan en el intento de hacer desaparecer con él las secuelas del Caesarismo, que se reafirma después de su muerte en las figuras de sus seguidores, especialmente Mark Antony y Octavius.

En el desarrollo de los hechos se puede vislumbrar cierta semejanza con la trayectoria de la fi-

gura de Cristo y su influencia, una vez muerto, a través de su ideología, el Cristianismo, difundida por sus seguidores. Es interesante la comparación que hace Holland²⁹⁰ a este respecto entre Caesar y Cristo, y resulta especialmente minuciosa la que realiza Srirama Murti.²⁹¹

La semejanza se inicia a nivel de etimología, ya que tanto Caesar como Kristos remiten al significado de rey, y, si bien es cierto que ninguno de ellos reclama la corona, ambos descienden, sin embargo, de familias reales que ya no gobiernan, y son acusados de ambición. En un mundo regido por las leyes de la retórica, la palabra rey se identifica con su realidad, igual que se identifica el nombre de Cinna con la realidad de conspirador, aunque se llame así un poeta inocente. Por eso el destino que sufren Caesar y Kristos es similar al de Cinna.

Caesar, igual que Cristo, se asocia por su origen a la divinidad, ya que constituyó el primer caso de nacimiento por cesárea que se conoce, y su nacimiento no natural se consideraba signo de divinidad.

La controversia originada entre los partidarios de Pompeyo por la presencia de Caesar en Roma, recuerda la crítica efectuada a Cristo por los rabinos de Jerusalén; la marcha triunfal de Caesar en Roma tiene su equivalente en la entrada triunfal de Cristo en Jerusalén; las reuniones de Cassius, Brutus, y otros conspiradores para acabar con Caesar recuerdan a las deliberaciones en la Sinagoga de Jerusalén, que culminan en el arresto de Cristo; la escena en que Caesar toma vino con los conspiradores antes de dirigirse al Capitolio se asocia con la última cena de Cristo con sus discípulos; las dudas que hacen vacilar a Caesar recuerdan la turbación en Getsemaní; las últimas palabras de Caesar: "Et tu Brute? Then et tu fall, Caesar", guardan relación con las de Cristo: "Eli, Eli, lama sabachtami" (Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?). Finalmente, la aparición del espíritu a Brutus evoca la aparición de Cristo resucitado a Pedro, y la influencia del espíritu de Caesar entre sus seguidores recuerda la expansión del Cristianismo.

El triunfo del espíritu de Caesar ya había sido anunciado por Mark Antony en el soliloquio ante

su cadáver:

"And Caesar's spirit, ranging for revenge,
With Ate by his side, come hot from hell,
Shall in these confines with a monarch's
voice
Cry havoc and let slip the dogs of war".

(III.i.270-274)

Y de su influencia posterior y reconocimiento de su poder, incluso entre sus oponentes, serán significativas las palabras de Brutus y Cassius al final de la batalla, cuando, después de producirse las apariciones de Caesar, y de comprobar su soberanía, mueran con sus nombres en los labios, rindiéndole tributo.

Dice Cassius:

"Caesar, thou art revenged,
Even with the sword that killed thee".

(He dies)

(V.iii.45-47)

Y Brutus:

"Caesar, now be still;

I killed not thee with half so good a will".

(He dies)

(V.v.50-52)

6.2. MARCUS BRUTUS.

De Brutus nos ha facilitado Shakespeare más material lingüístico directo en el que basarnos para llegar a unas conclusiones. Del análisis de sus intervenciones deducimos una mayor flexibilidad que en Caesar, en el cambio de situaciones públicas a privadas, ya que, aunque el lenguaje público supera con mucho al privado, ya observamos algunos cambios de registro en las escenas privadas.

En este personaje empieza Shakespeare a experimentar la desilusión trágica y las consecuencias de una elección, actitudes que pertenecen al tipo de tragedia "experiential", cuyo cultivo es nuevo.

Sobre las motivaciones políticas y personales que desembocan en esa desilusión se ha especulado mucho, igual que sobre la naturaleza del honor que preside sus actuaciones. De cualquier modo, Shakespeare ejemplifica en Brutus los valores homéricos de valor y elocuencia, y su muerte, que se dirige a sus amigos y a la posteridad, es un eco de la que sufren los héroes de Homero:

"Farewell to you; and you; and you;

Volumnius.

Strato, thou hast been all this while
asleep;

Farewell to thee too, Strato, Countrymen,
My heart doth joy that yet in all my life
I found no man but he was true to me.
I shall have glory by this losing day
More than Octavius and Mark Antony
By this vile conquest shall attain unto.
So fare you well at once; for Brutus' tongue
Hath almost ended his life's history".

(V.v.31-41)

Plutarco dice de él que es "the noblest

Roman of them all"y lo presenta como un hombre justo y altruista:

"For it was sayd that Antonius spake it openly divers tymes, that he thought that of all them that had slayne Caesar, there was none but Brutus only that was moved to doe it, as thinking the acte commendable of it selfe: but that all the other conspirators did conspire his death, for some private malice or envy, that they otherwise did beare unto him".²⁹²

²⁹³
Council, al especificar el significado del término honor recoge dos usos distintos en Julius Caesar: el primero, coincidente con la formulación aristotélica ortodoxa, que significaba la recompensa por una acción virtuosa, utilizado por Brutus refiriéndose a Caesar: "I honour him" , y el segundo, también vigente en el siglo XVI, entiende el honor como guía de comportamiento en un mundo decadente. En el Oxford English Dictionary se recoge esta acepción del honor como "a fine sense of and strict allegiance to what is due or right".²⁹⁴ Esta interpre-

tación del honor, propia del Estoicismo de que participa Brutus, tiene como consecuencia directa el aislamiento del individuo que lo toma como guía en un mundo decadente. Su influencia positiva en una sociedad en declive es nula, y se convierte, entonces, en objeto en sí mismo, con una función autoprotectora, de respeto a la propia imagen pública de quien lo ostenta.

Robinson justifica esta concepción del honor en un mundo como el romano, porque constituye la única posibilidad de perpetuación de la propia memoria:

"For Brutus achievement of fame through
honourable deeds is the sole way to
immortality"²⁹⁵

y señala que en realidad no es tan altruista este tipo de honor como a simple vista pueda parecer. Además cita su empleo concreto por parte de Brutus, subordinando el bien general a su interés particular:

"It is honour, not the commonweal,
which raises him to ²⁹⁶ passion".

Esta importancia del honor como elemento fundamental de la reputación de Brutus está ampliamente documentada en la obra, donde, frecuentemente, tiene consecuencias negativas: a la necesidad de que sus determinaciones parezcan elevadas y desinteresadas responden sus errores tácticos cuando permite no sólo que Antony siga con vida, sino que además pronuncie un discurso fúnebre en el Foro en honor de Caesar muerto. También su discusión con Cassius antes de la batalla se debe a su concepción del honor, y tiene como origen sus escrúpulos por los procedimientos empleados para obtener dinero que mantenga a las tropas, y la decisión sobre la táctica a emplear en la batalla, una vez más equivocada, se subordina, de nuevo, a la imagen pública que conviene mantener. Ni siquiera cuando recibe noticias sobre la muerte de su esposa altera esa imagen, y sus palabras son entonces breves, y su tono, contenido.

Cicerón en su carta a Brutus, del 43 a.J.C.

manifiesta su admiración por un ejemplo semejante de autocontrol ante los demás. La interpretación que Shakespeare hace de este mismo incidente coincide con el espíritu de esta carta, que dice:

"Yes, and I, Brutus, was at that time under no obligation save to the social code and the law of Nature: but you must now play up to the public and the stage you hold, as the saying goes. For when the gaze of your soldiers, and not only of them, but of all the citizens and of almost the entire world is centered upon you, it would be scandalous for a man who inspires the rest of us with a greater courage to exhibit in his own cause an enfeebled spirit".²⁹⁷

Yoder comenta que esta actitud impasible, máxima aspiración del Estoicismo, constituye, al mismo tiempo, una debilidad:

"if it enables him to endure all terrors, it also stops up his vital warmth".²⁹⁸

Esta debilidad que le aísla del resto de la sociedad, regida por otros criterios de comportamiento, constituirá el obstáculo mayor con que tropiece en su intento de ejercer una influencia favorable sobre ella.

El comportamiento de Brutus recuerda al de Catón³⁹⁹, ya que en ambos la intransigencia estoica desencadenará su propio fracaso. La teoría estoica experimentó un renacimiento en la corriente neo-estoica entre 1590 y 1600 en Inglaterra, y existe la posibilidad de que afectara a la composición de Julius Caesar. Son representativos de esta corriente la traducción realizada por Sir John Stradlyng de la obra Two Bookes of Constancie, de Justus Lipsius, publicada en 1594, y la versión inglesa a cargo de Thomas James, de la obra de Du Vair, The Moral Philosophie of the stoicks, publicada en 1598. La doctrina que propugnan de una actitud impasible autosuficiente, guarda relación con las teorías de Séneca, e identifica la cualidad esencial del romano con el estoicismo.³⁰⁰

En Julius Caesar aprovecha Shakespeare para

hacer una crítica de esta ética: la adopción de esta filosofía por parte de Portia constituye una automutilación, que, como en el caso de Brutus, culmina en el suicidio, y que, ampliado a las consecuencias a que da lugar en Roma, se concreta en la guerra civil. J. Anson dice a este respecto que Julius Caesar es

"a drama exploring just the moral petrification Erasmus diagnosed as the illness of Senecal man".³⁰¹

ya que la constancia se transforma en intransigencia, y la autoconfianza en orgullo. De hecho, el comportamiento de Brutus -máxima encarnación de esta filosofía- no es tan vulnerable, ni su naturaleza tan delicada como opinan la mayoría de los críticos.³⁰² Al menos en catorce situaciones resulta intransigente el comportamiento de Brutus, que, movido por intereses personales, aunque bajo una apariencia virtuosa y noble, impone su voluntad a los demás, con el agravante de que en la mayoría de los casos los resultados prueban que la determinación ha sido errónea.³⁰³

Cuando Cassius propone que los conspiradores se comprometan mediante juramento, Brutus le pone el veto:

(CASSIUS)

"And let us swear our resolution.

(BRUTUS)

No, not an oath. If not the face of men,
The sufferance of our souls, the time's abuse,
If these be motives weak break off betimes,
And every man hence to his idle bed.

.....

what other bond

Than secret Romans that have spoke the word,
And will not palter? And what other oath
Than honesty to honesty engaged
That this shall be, or we will fall for it?
Swear priests and cowards and men cautelous,
Old feeble carrions, and such suffering souls
That welcome wrongs; unto bad causes swear
Such creatures as men doubt; but do not stain
The even virtue of our enterprise,

Nor th'insuppressive mettle of our spirits,
To think that or our cause or our performance
Did need an oath; when every drop of blood
That every Roman bears, and nobly bears,
Is guilty of a several bastardy,
If he do break the smallest particle
Of any promise that hath passed from him".

(II.i.113-141)

También se opone a la petición que le formulan Cassius, Casca, Cinna, y Metellus, de que cuente con la colaboración de Cicerón en la conjuración:

(CASSIUS)

"But what of Cicero? Shall we sound him?
I think he will stand very strong with ius.

(CASCA)

Let us not leave him out.

(CINNA)

No, by no means.

(METELLUS)

O, let us have him, for his silver hairs
Will purchase us a good opinion
And buy men's voices to commend our deeds.

It shall be said his judgement ruled our
hands;

Our youths and wildness shall no whit appear
But all be buried in his gravity.

(BRUTUS)

O, name him not; let us not break with him,
For he will never follow anything
That other men begin.

(CASSIUS)

Then leave him out.

(CASCA)

Indeed, he is not fit".

(II.i.141-154)

A la sugerencia de Cassius sobre la conveniencia de dar muerte a Antony responde Brutus con una negativa:

(CASSIUS)

" ... I think it is not meet
Mark Antony, so well beloved of Caesar,
Should outlive Caesar. We shall find of him
A shrewd contriver; and you know his means,
If he improve them, may well stretch so far

As to annoy us all; which to prevent,
Let Antony and Caesar fall together.

(BRUTUS)

Our cause will seem too bloody, Caius Cassius,
To cut the head and then hack the limbs,
Like wrath in death, and envy afterwards;
For Antony is but a limb of Caesar.

.....

And for Mark Antony, think not of him;
For he can do no more than Caesar's arm
When Caesar's head is off".

(II.i.155-183)

Más tarde lo vuelve a intentar para obtener el mismo resultado:

CASSIUS)

"

Yet I fear him;

For in the ingrafted love he bears to Caesar.

(BRUTUS)

Alas, good Cassius, do not think of him.
If he love Caesar, all he can do

Is to himself: take thought, and die for

Caesar,

And that were much he should; for he is

given

To sports, to wildness, and much company".

(II.i.183-190)

A continuación pone veto al comentario irónico de Trebonius:

(TREBONIUS)

"There is no fear in him; let him not die;

For he will live, and laugh at this here-

after.

(A clock strikes)

(BRUTUS)

Peace, count the clock".

(II.i.190-192)

Pronto sustituye a Cassius en la dirección de la conjuración, y ordena que traigan a Caius Ligarius ante su presencia:

(METELLUS)

" Caius Ligarius doth bear Caesar hard,
Who rated him for speaking well of Pompey;
I wonder none of you have thought of him.

(BRUTUS)

Now, good Metellus, go along by him;
He loves me well, and I have given him reasons,
Send him but hither, and I'll fashion him".

(II.i.215-221)

Una vez frente a él hace uso del tono enérgico cuando le dice: "Follow me" (II.i.334).

A la mañana siguiente, de las nueve personas que rodean a Caesar: Ligarius, Metellus, Casca, Trebonius, Cinna, Publius, Decius, Calphurnia y Brutus, es a este último a quien corresponde el privilegio de informarle sobre la hora:

(CAESAR)

"What is't o'clock?"

(BRUTUS)

Caesar, 'tis strucken
eight".

(II.ii.114)

Su preeminencia queda de manifiesto nuevamente cuando Antony lo elige a él como destinatario del mensaje que transmite su criado:

"(SERVANT) (Kneeling)

"Thus, Brutus, did my master bid me kneel;
Thus did Mark Antony bid me fall down;
And, being prostrate, thus he bade me say:
Brutus is noble, wise, valiant, and honest;
Caesar was mighty, bold, royal, loving:
Say I love Brutus, and I honour him;
Say I feared Caesar, honoured him, and loved
him.

If Brutus will vouchsafe that Antony
May safely come to him, and be resolved
How Caesar hath deserved to lie in death,
Mark Antony shall not love Caesar dead
So well as Brutus living; but will follow
The fortunes and affairs of noble Brutus
Thorough the hazards of this untrod state,
With all true faith. So says my master Antony".

(III.i.123-138)

Una vez concluido el asesinato, pide signos

de alegría, oponiéndose a las sugerencias de Metellus,
que aconseja prudencia:

(METELLUS)

"Stand fast together, lest some friend of
Caesar's

Should chance-

(BRUTUS)

Talk not of standing. Publius, good cheer;
There is no harm intended to your person,
Nor to no Roman else. So tell them, Publius.

.....

Stoop, Romans, stoop,
And let us bathe our hands in Caesar's blood
Up to the elbows, and besmear our swords;
Then walk we forth, even to the market place,
And waving our red weapons o'er our heads,
Let's all cry, 'Peace, freedom, and liberty!'

(III.i.87-111)

Del grupo de conjurados que asisten al soliloquio de Antony ante el cadáver de Caesar, es Brutus

quien toma la palabra para responderle:

(BRUTUS)

"O Antony, beg not your death of us.
Though now we must appear bloody and cruel,
As by our hands and this our present act
You see we do, yet see you but our hands
And this the bleeding business they have
done".

(III.i.164-169)

y es también Brutus quien, oponiéndose a los deseos de Cassius, decide conceder permiso a Antony para que hable en público durante las ceremonias del funeral:

(ANTONY)

" That's all I seek,
And am moreover suitor that I may
Produce his body to the market-place,
And in the pulpit, as becomes a friend,
Speak in the order of his funeral.

(BRUTUS)

You shall, Mark Antony.

(CASSIUS)

Brutus, a word with you.

(Aside to Brutus) You know not what you do;

do not consent

That Antony speak in his funeral.

Know you how much the people may be moved

By that which he will utter?

.....

(BRUTUS)

Mark Antony, here take you Caesar's body,

You shall not in Your funeral speech blame

us,

But speak all good you can devise of Caesar,

And say you do't by our permission;

Else shall you not have any hand at all

About his funeral. And you shall speak

In the same pulpit whereto I am going,

After my speech is ended".

(III.i.226-251)

En la discusión que tiene lugar en el campo-
mento de Sardes, Brutus somete continuamente a Cassius,

dando muestras de indignación moral unas veces, y con exigencias irracionales, otras:

"You wronged yourself to write in such a case".

(IV.iii.6)

"Let me tell you Cassius, you yourself
Are much condemned to have an itching palm".

(IV.iii. 9-11)

"The name of Cassius honours this corruption,
And chastisement doth therefore hide his head".

(IV.iii.14-16)

" ... shall we now
contaminate our fingers with base bribes,
And sell the mighty space of our large honours
For so much trash as may be graspèd thus?

(IV.iii.23-27)

(CASSIUS)

"... I am a soldier, I,
Older in practice, abler than yourself

To make conditions.

(BRUTUS)

Go to! You are not, Cassius!

(CASSIUS)

I am.

(BRUTUS)

I say you are not.

(CASSIUS)

Urge me no more, I shall forget myself;

Have mind upon your health; tempt me no further.

(BRUTUS)

Away, slight man!"

(IV.iii.30-38)

(CASSIUS)

When Caesar lived, he durst not thus have
moved me.

(BRUTUS)

Peace, peace! You durst not so have tempted
him.

(CASSIUS)

I durst not?

(BRUTUS)

No.

(CASSIUS)

What, durst not tempt him?

(BRUTUS)

For your life
you durst not."

(IV.iii.58-63)

(CASSIUS)

"You love me not.

(BRUTUS)

I do not like your faults.

(CASSIUS)

A friendly eye could never see such faults.

(BRUTUS)

A flatterer's would not, though they appear
As huge as high Olympus".

(IV.iii.88-92)

Brutus, más tarde, le impone planes militares de cuyo error táctico le advierte Cassius:

(BRUTUS)

" ... What do you think
Of marching to Philippi presently?"

(CASSIUS)

I do not think it good.

(BRUTUS)

Your reason?

(CASSIUS)

This it is.

'Tis better that the enemy seek us;

.....

(BRUTUS)

Good reasons must of force give place to
better.

.....

(CASSIUS)

Hear me, good brother.

(BRUTUS)

Under your pardon. You must not beside
that

(CASSIUS)

Then, with your will,
go on;

We'll along ourselves, and meet them at

Philippi".

(IV.iii.194-224)

Finalmente, Brutus se muestra fraternal, despidiéndose con las palabras "Good night, good brother", cuando Cassius ha reconocido verbalmente su superioridad, dirigiéndose a él por primera vez como "My Lord":

(CASSIUS)

"Good night, my lord.

(BRUTUS)

Good night, good
brother".

(IV.iii.235)

El código de conducta que preside los actos de Brutus le lleva a un aislamiento que Shakespeare desarrollará en otros personajes trágicos, hasta el extremo de mostrar la pérdida de la razón, como en el caso de Lady Macbeth o Lear, cuyos síntomas de locura constituyen el momento culminante de su movimiento respectivo de aislamiento progresivo, iniciado en el engaño, y puesto de manifiesto en la

perversión del lenguaje, que recurre a la retórica formal, procedimiento que resulta opuesto al que emplean los personajes que buscan la verdad mediante el planteamiento de interrogantes. Las palabras de Bunselmeyer comentando esta realidad son las siguientes:

"The breakup of reason, like the break-up of the human community through deception, is mirrored in the perversion and inadequacy of formal balanced rhetoric".³⁰⁴

Efectivamente, en el empleo retórico que hace Brutus del lenguaje, predominan las estructuras paralelas, lógicas, que con frecuencia no hacen sino ocultar el verdadero contenido de las palabras y su ausencia real de lógica, mostrando, además, preferencia por los sustantivos abstractos. De cualquier modo, advertíamos que no todas las intervenciones de Brutus respondían a este esquema, y hacia el final, cuando experimenta la desilusión trágica propia de los héroes shakesperianos, su lenguaje gana en variedad y adquiere una cualidad más simbólica.

Ya decíamos que Julius Caesar, además del tipo "formal" de la tragedia medieval, que contemplaba el ascenso y la caída del héroe, incluía el tipo que prestaba atención a la naturaleza del sufrimiento trágico del protagonista, y que Schanzer³⁰⁵ denominó "experiential". Dentro de la obra, es concretamente Brutus quien más participa de este tipo de tragedia, limitándose Caesar al tipo "formal", aunque en un momento participa también del otro tipo de tragedia, precisamente poco antes de morir, cuando descubre que también Brutus atenta contra su vida:

"Et tu, Brute? then fall, Caesar".

306
Pero Platt no concede ni siquiera a este momento la experiencia de la desilusión trágica como actitud definitiva por parte de Caesar, afirmando que la segunda parte de la respuesta; "then fall, Caesar", regresa a la actitud pública mediante el empleo de la tercera persona.

Pero Brutus, igual que Cassius, aunque movido por razones diferentes, sí participa de la tra-

gedia de la desilusión trágica, y, cuando lo hace, lo refleja en su utilización del lenguaje. En la discusión con Cassius que tiene lugar en el campamento durante la preparación de la batalla contra Antony y Octavius, Brutus ya ha sufrido una serie de decepciones al comprobar las consecuencias del asesinato de Caesar: se ha declarado una guerra civil; su hombre de confianza, Cassius, ha utilizado métodos deshonestos para obtener fondos con que pagar a las tropas, y su esposa Portia se ha suicidado, víctima de la desesperación. Todo esto se refleja en su utilización de las palabras -diferente de la trayectoria anterior- donde ya hace uso de preguntas enfáticas:

" ... Must I budge?

Must I observe you? Must I stand and crouch
Under your testy humour?".

(IV. iii. 44-46)

y de la hipérbole:

(CASSIUS)

" A friendly eye could never see such faults.

(BRUTUS)

A flatterer's would not, though they appear
As huge as high Olympus".

(IV.iii.89-92)

En el lenguaje que utiliza en los últimos actos se observa un incremento del nivel poético y simbólico, característico de la melancolía:

"O Cassius, you are yokèd with a lamb
That carries anger as the flint bears fire,
Who, much enforcèd, shows a hasty spark,
And straight is cold again".

(IV.iii.109-113)

"There is a tide in the affairs of men,
Which, taken at the flood, leads on to
fortune;
Omitted, all the voyage of their life
Is bound in shallows and in miseries.
On such a full sea are we now afloat
And we must take the current when it serves,
Or lose our ventures".

(IV.iii.217-223)

"This is a sleepy tune; O murderous slumber,
Layest thou thy leaden mace upon my boy,
That plays thee music?"

(IV.iii.2675-269)

Esta manifestación de la melancolía alcanza su máxima expresión en las últimas palabras de Brutus, en versos rimados, mediante los cuales revela su naturaleza trágica, de modo similar a como harán luego Othello y Macbeth:³⁰⁷

"Farewell, good Strato.- Caesar, now be
still;
I killed not thee with half so good a will".

(V.v.50-52)

Sin embargo, antes de experimentar la desilusión trágica, el lenguaje de Brutus posee un carácter artificial, alejado de la realidad concreta. Al principio de la obra, en la conversación que mantiene con Cassius paralelamente a la celebración de las Fiestas Lupercales, movimiento inicial de su participación en la conjuración contra Caesar, Brutus presenta una distribución rígida de las palabras, donde

cada final de verso coincide con el final de la expresión de una idea. Responde, además, con argumentos abstractos a preguntas concretas de Cassius:

(CASSIUS)

"Tell me, good Brutus, can you see your
face?"

(BRUTUS)

No, Cassius; for the eye sees not itself
But by reflection, by some other things".

(I.ii.51-53)

Ya se aprecia en las primeras palabras de Brutus su tendencia al empleo de la simetría y la subordinación, que se manifestará más claramente en el soliloquio en el jardín, resultado inmediato de la labor de Cassius en su primer encuentro con Brutus. En el soliloquio revela Brutus su posición personal ante los acontecimientos políticos, posición sobre la que no hay unanimidad de criterio, como tampoco es unánime la interpretación del proceso de pensamiento seguido por Brutus.

"It must be by his death; and for my part,

I know no personal cause to spurn at him,
But for the general. - He would be crowned.
How that might change his nature, there's
question;

It is the bright day that brings forth the
adder,
And that craves wary walking. Crown him!-
that!

And then, I grant, we put a sting in him
That at his will he may do danger with.
Th'abuse of greatness is when it disjoins
Remorse from power; and, to speak truth of
I have not known when his affections swayed
More than his reason. But 'tis a common
proof,

That lowliness is young ambition's ladder,
Whereto the climber-upward turns his face;
But when he once attains the upmost round,
He then unto the ladder turns his back
Looks in the clouds, scorning the base
degrees

By which he did ascend: so Caesar may;
Then, lest he may, prevent. And, since the
quarrel

Müller,³⁰⁹ sin embargo, contradice esta interpretación, afirmando que el monólogo de Brutus no representa la inclinación renacentista generalizada contra la tiranía, sino una posición más radical contra la monarquía como forma de gobierno, por entender que ésta contiene una tiranía en potencia. Indica Müller que Robert Ornstein es el único crítico que coincide con su visión,³¹⁰ y en base a esta interpretación, considera que el monólogo no deja lugar a la duda en ningún instante; que parte de una posición clara; y que las oraciones truncadas que otros han interpretado como signo de duda y confusión en Brutus no son sino recursos de un lenguaje político.

La visión de L.C. Knights³¹¹ al respecto descalifica, en nuestra opinión, la argumentación desarrollada por Müller, pues niega que el Brutus que presenta Shakespeare sea un republicano doctrinario, porque, de haberlo sido, no habría sufrido la desilusión trágica final por el curso seguido por los acontecimientos, sino que le habría bastado como compensación la eliminación del monarca.³¹²

Tanto L.C. Knights como E. Schanzer inter-

pretan el soliloquio de Brutus, no como una exposición de principios -interpretación de un extremo ideológico- ni como un acto de decisión -interpretación del otro extremo- sino como un acto de justificación ante su conciencia. Apuntan que la sintaxis truncada es la manifestación del intento desesperado por buscar causas que lo justifiquen. Dice E. Schanzer;

"The rhythm of the verse, the disjointed sentences, the diction in such lines as 'And since the quarrel/Will bear no colour for the thing he is/Fashion it thus', brings out the anxious groping for some plausible justification for the deed".³¹³

Esto está en consonancia con la evolución de la caracterización de personajes que Shakespeare pone de relieve en esta obra, en que dota a Brutus de una complejidad mayor, que se empieza a articular a través del empleo del soliloquio, como S.S. Hussey³¹⁴ reconoce. En él se plantea de forma indirecta el conflicto individuo-Estado, o individuo-sociedad, común a toda persona que no vive aislada, aspecto que

³¹⁵
 D. L. Hirst contempla también y que considera resumido en las propias palabras de Brutus:

" ... the state of man

Like to a little kingdom, suffers then

The nature of an insurrection".

(II.i.67-70)

La situación de que parte Brutus en el monólogo, por tanto, es la de una naturaleza en lucha que se revela a través de un estilo truncado, de formas elípticas, de afirmaciones cortadas, y de reflexiones personales intercaladas, todo lo cual da la impresión de que se transmiten fragmentos de pensamiento.

La argumentación parte de la conclusión: "it must be by his death", para lo que ha de buscar argumentos que lo justifiquen, y en ese esfuerzo por buscar una justificación, aparece la duda, que se revela entre frases lógicamente dispuestas y entre las alternativas a que Brutus recurre para dar a su reflexión un aspecto razonado. Del empleo de alternativas hay numerosos ejemplos:

"I know no personal cause to spurn at him
But for the general!".

(II.i.11-12)

"So Caesar may,
Then, lest he may, prevent".

(II.i.27-28)

"I have not known when his affections swayed
More than his reason. But 'tis a common
proof".

(II.i.20-22)

"Let us be sacrificers, but not butchers,
Caius".

(II.i.166)

"Let's kill him boldly, but not wrathfully".

(II.i.172)

"We shall be call'd purgers, not murderers".

(II.i.180)

"...This shall make

Our purpose necessary, and not envious".

(II.i.177-179)

También contribuye a dotar de una apariencia de mayor cohesión de pensamiento el uso frecuente de oraciones subordinadas unidas a participios:

"that what he is, augmented,
Would run to these and these extremities;
And therefore think him as a serpent's egg
Which, hatched, would, as his kind, grow
mischievous".

(II.i.30-34)

La tendencia innata de Brutus a generalizar le lleva a pasar rápidamente de lo concreto a lo abstracto:

"It is the bright day that brings forth
the adder"

(II.i.14)

"Th'abuse of greatness is when it disjoins
Remorse from power".

(II.i.18-19)

Los recursos elegidos por Brutus en el soliloquio para justificar su actuación preludian el empleo que hará del lenguaje en el discurso ante el pueblo romano cuando intente justificar la acción ya ejecutada que prepara el soliloquio. El discurso ante el pueblo romano se adapta al esquema básico aconsejado para la retórica clásica: consta de una introducción o exordium, seguida de un desarrollo o argumentatio, y una conclusión o conclusio. La narratio, también elemento integrante del esquema, se suprime porque los espectadores ya conocen los hechos.

En cuanto al tipo de discurso elegido o "genus", se opta por el judicial en forma de defensa o defensio de la muerte de Caesar. Distintos aspectos del discurso han sido analizados por numerosos críticos, entre los que destacan J. Fuzier,³¹⁶ R.W. Zandvoort,³¹⁷ Brian Vickers,³¹⁸ W. Müller,³¹⁹ W. Azzalino,³²⁰ Gams,³²¹ Robinson,³²² Schanzer,³²³ y Hussey,³²⁴ que muestran a veces opiniones divergentes sobre un mismo aspecto. Los puntos más conflictivos han sido la relación del discurso con las cualidades del pathos, ethos, y logos.

y la eficacia de sus resultados.

Todos coinciden en señalar la preponderancia del ethos, pero algunos intentan reducir a esta cualidad la totalidad del discurso, aunque con argumentaciones distintas. Los principales defensores de esta postura son Müller y Robinson, pero la justificación de este último entra en abierta contradicción con las conclusiones del primero. Robinson afirma que el discurso hace abstracción de la importancia del logos porque no se cuestiona la extracción social del público, y, por tanto, no desciende a su nivel lingüístico, y tampoco toma en consideración el aspecto del pathos, por la misma razón: porque no se detiene a constatar la naturaleza emotiva del público. Dice:

"Because he fails to consider that his hearers are men light of mind and passionate by nature, he does very little with respect to his ideas, either to make them understandable (logos) or to make them moving (pathos) ... it is ironically potent in creating a favorable reception of Brutus as speaker (ethos)".³²⁵

También Müller considera que el ethos es el único aspecto que recibe atención en el discurso de Brutus, pero al mismo tiempo afirma coincidir con la opinión de Schanzer que, lejos de interpretar el discurso como un fracaso retórico, lo considera un éxito, y señala como causa importante la sabia adopción de un nivel lingüístico elevado, que obtiene una respuesta favorable del público, porque, al halagarlo, lo conmueve.

Dice Schanzer:

"It seems to me, on the contrary, an extremely shrewd and highly effective piece of oratory".³²⁶

y en "The Tragedy of Shakespeare's Brutus" comenta que el discurso del foro constituye una prueba de la inteligencia de Brutus porque, al dirigirlo al pueblo en tono noble, resulta halagador. No se puede, por tanto, extremar la interpretación, quitando validez, como hace Müller,³²⁷ a la distribución que realiza J. Fuzier de las figuras retóricas de la argumentatio del discurso de acuerdo con su proximidad a

uno de los tres aspectos. De cualquier modo, la triple separación sólo resulta válida como útil de trabajo, pero no se puede separar radicalmente el logos del pathos, porque el tipo de palabras que se emplean produce un nivel de comprensión determinado, que, al mismo tiempo, proporciona una reacción de satisfacción o de frustración, según las circunstancias. Lo mismo es aplicable a la relación logos-ethos, o ethos-pathos, por ejemplo.

En cuanto al resultado obtenido, las opiniones difieren de nuevo, y la causa no es otra que la confusión de niveles de análisis. Si se cuestiona el resultado del discurso ciñéndose al criterio de éxito que proporciona Cicerón en Brutus:

"eloquentiam autem meam Populo probari
velim ... qualis vero sit orator ex eo
quod is dicendo efficiet poterit intellegi",³²⁸

es decir, a la respuesta favorable inmediata del público,

entonces el discurso obtiene su propósito.

Pero, si se presta atención a toda la situación contextual, el resultado de ese texto resulta efímero ante el discurso que Mark Antony pronuncia acto seguido, en el que aporta datos concretos que apoyan su argumentación. La cuestión radicaría en si Brutus contaba o no con argumentos concretos para, a su vez, defender su causa. Pero, si como parece en la obra, no es así, entonces hizo el mejor uso posible de las alternativas a su alcance. El error habría que buscarlo en el fallo táctico al permitir que Antony pronunciara su discurso en público, porque él sí que tenía elementos concretos que oponer a su causa. La razón de que permitiera que Antony hablara queda reservada a la especulación, porque no hay datos que demuestren si se debió a una actuación pública en que su honor quedara de manifiesto, o a una falta de visión que le impidiera darse cuenta del peligro que constituía Antony. Probablemente ambas razones participaron en alguna

medida en su decisión.

Resulta muy valioso el análisis de Müller³²⁹ sobre las partes que integran el discurso. El exordium o introducción tiene como finalidad ganar la atención, el favor, y la disposición del público:

"Romans, countrymen, and lovers, hear me for my cause, and be silent, that you may hear. Believe me for mine honour, and have respect to mine honour, that you may believe Censure me in your wisdom, and awake your senses, that you may the better judge".

(III.ii.13-17)

Comienza el discurso con tres pares de frases imperativas: hear, be, believe, have respect, censure, awake, a las que siguen determinaciones adverbiales: for my cause; for mine honour, y frases finales: that you may hear; that you may believe.

A la captación de la atención -attentum parare- se dirige la primera: hear; a la obtención de su favor -benevolum parare- la segunda: "Believe me for mine honour and have respect to mine honour", donde el uso

del quiasmo (uso de estructuras gramaticales alternadas en frases sucesivas) acentúa la relación entre los elementos: "believe ... believe honour ... honour". La tercera parte, que tiene como finalidad lograr la buena disposición del público -docilem parare- ocupa los dos últimos versos:

"Censure me in your wisdom, and awake your senses, that you may better judge".

(II.ii.16-17)

La determinación adverbial del imperativo, en este caso, va introducida por la preposición "in" en vez de "for", y se utilizan sinónimos en vez de palabras idénticas: "censure/judge", al principio y final de frase.

Las tres frases paralelas del exordium constan a su vez de tres elementos de idéntica longitud y composición: isocolon:

"-hear me for my cause, and be silent, that you may hear".

"-believe me for mine honour, and have respect
to mine honour, that you may believe"

"- Censure me in your wisdom, and awake
your senses, that you may the better judge".

(III.ii.13-17)

Las tres frases están unidas por epanalepsis
(idéntico comienzo y final):

"hear ... hear
believe ... believe
censure ... judge".

y por epífora (idéntico final de frases sucesivas):

"for mine honour
³³⁰
to mine honour".

La segunda parte del discurso: argumentatio,
consta, a su vez, de tres subdivisiones.³³¹ En la pri-
mera de ellas, se acusa a Caesar de ambición:

"If there be any in this assembly, any dear friend of Caesar's, to him I say that Brutus's love to Caesar was no less than his. If then that friend demand why Brutus rose against Caesar, this is my answer: not that I loved Caesar less, but that I loved Rome more. Had you rather Caesar were living, and die all slaves, than that Caesar were dead, to live all free men?".

(III.ii.18-24)

Comienza esta parte con el empleo de subiectio, o diálogo fingido entre hablante y su contrario, utilizando formas hipotéticas con "if" para quitar autoridad a los argumentos del contrario:

"If there be any in this assembly, any dear friend of Caesar's, to him I say that Brutus's love to Caesar was no less than his. If then that friend demand why Brutus rose against Caesar, this is my answer: not that I loved Caesar

less, but that I loved Rome more".

(III.ii.18-22)

La correctio utiliza la forma comparativa
"non x sed y":

"Not that I loved Caesar less,

but that I loved Rome more".

(III.ii.21-22)

y va seguida de una serie de afirmaciones.

Una vez acabado el diálogo ficticio, Brutus se dirige de nuevo a sus oyentes para formular su alternativa:

"Had you rather Caesar were living, and

die all slaves, than that Caesar were

dead to live all free men?".

(III.ii.22-24)

Esto constituye la afirmación central, disimulada en forma de pregunta. En ella utilizó básicamente la antítesis:

Casesar living / Caesar dead
die/ live. Slaves/ free men.

El contenido de esta sección recuerda la propositio de Cassius, donde opone la figura del dominador único a la masa de esclavos:

" ... but for my single self,
I had as lief not be as live to be
In awe of such a thing as I myself.
I was born free as Caesar, so were you;".

(I.ii.94-98)

"Why, man, he doth bestride the narrow world
Like a Colossus, and we petty men
Walk under his huge legs, and peep about
To find ourselves dishonourable graves,
Men at some time are masters of their fates;
The fault, dear Brutus, is not in our stars,
But in ourselves, that we are underlings".

(I.ii.134-141)

Fuzier³³² identifica las siguientes figuras en esta sección:

anáfora, o repetición de una o varias palabras al comienzo de frases sucesivas:

"If ... If
any ... any
that I loved ... that I loved".

diácope, o repetición de una palabra a intervalos cortos, en este caso, para potenciar el valor emotivo de "dear friend":

"any, any dear friend".

interpretatio, o uso de palabras u oraciones diferentes para expresar la misma idea:

"to him I say;
this is my answer".

litotes o sobreentendido, donde "no less" se utiliza como equivalente de "greater":

"Brutus's love to Caesar was no less
than his".

procatalepsis, donde anticipa objeciones a las que responde luego. Brutus, después de afirmar su afecto por Caesar, responde a las presuntas objeciones que un amigo de Caesar podría hacerle ante el asesinato:

"If then that friend demand why Brutus rose against Caesar, this is my answer: not that I loved Caesar less, but that I loved Rome more".

(III.ii.19-22)

dirimens copulatio, que sirve para acentuar el efecto de la respuesta que Brutus adelanta en su procatalepsis, y que se construye mediante la utilización de una oración que contiene una excepción, a la que sigue otra que parece superarla:

"not that I loved Caesar less, but that I loved Rome more".

(III.ii.21-22)

Esta respuesta contiene elementos suficientes de paralelismo para constituir un isocolon que incluye

una antítesis:

"Not that I loved
But that I loved.

Caesar / Rome
less / more ".

antítesis que destaca mediante el empleo del paroemion
o aliteración:

"lov'd Caesar less Lov'd Rome more".
- = = - = - = =

e incluso del palíndrome, en las dos últimas pala-
bras, que pueden ser leídas de principio a fin o
viceversa:

"Rome more".

En la segunda división de la argumentatio

"As Caesar loved me, I weep for him, as
he was fortunate, I rejoice at it; as he

was valiant, I honour him; but, as he
was ambitious, I slew him. There is tears
for his love; joy for his fortune; honour
for his valour; and death for his ambition".

(III.ii.24-28)

hay dos gradaciones de cuatro miembros:

"As Caesar lov'd me, I weep for him;
As he was fortunate, I rejoice at it
as he was valiant, I honour him;
but as he was ambitious, I slew him".

(III.ii.24-27)

integradas por cuatro frases causales paralelas:

"as, as, as, as"

anafóricas:

"as he was, I; as he was, I; as he was, I".

y parcialmente epifóricas:

"(for) him, him, him",

que van seguidas de cuatro isocolon:

"There is tears for his love,

joy for his fortune,

honour for his valour,

and death for his ambition".

(III.ii.27-28)

También se produce el cambio de expresión verbal a nominal, y las afirmaciones se hacen más breves y concentradas: frente a la complejidad de las oraciones causales anteriores, encontramos la simplicidad de las construcciones nominales:

"there is tears for his love, joy for his; fortune; honour for his valour; and death for his ambition".

(III.ii.27-28)

Fuzier señala, además, la existencia de las siguientes figuras:

distributio, donde se asigna algo específico

a personas o cosas:

"tears for his love"

"joy for his fortune".

y la estructura total del pasaje es una antimetabole extendida, ya que los dos primeros términos de la primera serie de isocolon se retoman en orden inverso en la segunda serie:

lov'd -- weep; tears -- love

fortunate -- rejoice; joy -- fortune

valiant -- honour; honour -- valour

ambitious -- slew; death -- ambition.

El efecto se potencia por el empleo de homeoteleutons, o proposiciones paralelas con idéntico final:

"weep for him"

"honour him"

"slew him"..

La tercera sección de la argumentatio:

"who is here so base that would be a bond-
man? If any, speak; for him have I offend-
ed, who is here so rude that would not be a
Roman? If any, speak; for him have I offend
ed. Who is here so vile that will not love
his country? If any, speak; for him have I
offended. I pause for a reply.

.....

Then none have I offended".

(III.ii.28-36)

comienza con tres preguntas anafóricas:

"Who is here so base that would not be a
bondman?
Who is here so rude that would not be a
Roman?
Who is here so vile that will not love his
country?".

(III.ii.28-33)

a las que proporciona la misma respuesta repetidas veces:

"If any, speak, for him have I offended".

Esta oración tiene el esquema métrico de un pentámetro yámbico, que, al ser utilizado dentro de la prosa, adquiere un valor de provocación. La pausa que sigue es retórica, porque nadie que haya sido hipotéticamente calificado de "base", "vile", or "rude", se atreve a responder. Esta estrategia está desarrollada mediante la inversión sintáctica:

"For him have I offended",

seguido de pausa.

Los argumentos empleados aquí ya son conocidos, porque Cassius los había utilizado previamente; se trata del argumentum a persona, a loco, y a patria. Utiliza el argumentum a persona en

"Who is here so base that would be a bondman?"

el argumentum a loco:

"Who is here so rude that would not be
a Roman?".

y el argumentum a patria:

"Who is here so vile that will not love
his country?".

La última parte está integrada por un silogismo oculto abreviado, cuya propositio es

"I have offended none"

la praemisa maior:

"If there are unworthy Romans here, I have
offended them"

la praemisa minor:

"There are no unworthy Romans here"

y la conclusio:

"Then none have I offended".

El estilo utilizado en la conclusio:³³³

"I have done no more to Caesar than you shall do to Brutus. The question of his death is enrolled in the Capitol; his glory not extenuated, wherein he was worthy, nor his offences enforced, for which he suffered death

(Enter Mark Antony and others, with Caesar's body)

Here comes his body, mourned by Mark Antony, who, though he had no hand in his death, shall receive the benefit of his dying, a place in the commonwealth, as which of you shall not? With this I depart, that, as I slew my best lover for the good of Rome, I have the same dagger for myself, when it shall please my country to need my death".

(III.ii.36-48)

está condicionada por la situación defensiva. Quintiliano dice en Institutio Oratoria que en la peroratio o conclusio de una accusatio o defensio, el acusador debe excitar al juez, y el defensor debe desviar la excitación:

"nam hinc concitare iudices, illi flectere
convenit"

y Brutus como defensor de un asesinato, no debe despertar, sino ahogar las emociones de su público.

En la peroratio diferencia Fuzier las siguientes figuras:

homeopton, siguiendo la estructura paralelística predominante en el discurso:

"I have done no more to Caesar,
than you shall do to Brutus".

(III.ii.36-37)

brachyepeia, que reduce al mínimo las palabras explicativas:

"The question of his death is enrolled
in the Capitol".

(III.ii.37-38)

doble isocolon, reforzado por antítesis:

"His glory not extenuated wherein he was
worthy, nor his offences enforced, for
which he suffered death".

(III.ii.37-40)

"glory/offences
extenuated / enforced
was worthy / suffered death".

dictio subita o improvisación:

"Here comes his body, mourned by Mark Antony".

(III.ii.41)

captatio benevolentiae, que intenta ganar el favor del público, y paregmenon, que combina palabras derivadas de la misma raíz:

"death" "dying".

Fuzier³³⁴ comenta que el número de figuras de carácter emotivo se reduce al mínimo; Zandvoort coincide con Fuzier en el carácter no emotivo del lenguaje de Brutus. Dice que su prosa es básicamente intelectual, y añade:

"Brutus's speech is the most prominent example in Shakespeare of the sustained use of rhetorical schemes"³³⁵.

Hussey, en la misma línea, define su prosa como controlada, y la compara con el estilo terso y epigramático de Séneca y Tácito, popular hacia 1600, cuyo principio era expresar:

"The most matter with the best concept in the fewest words"³³⁶.

Respecto a la evaluación del discurso, resultan interesantes algunos comentarios de E. Schanzer³³⁷ que lo califica de inteligente, porque, careciendo de pruebas concretas, desvió el tema, utilizando preguntas retóricas. También considera acertada la brevedad del discurso, que tantos otros han criticado,

oponiéndola a la mayor duración del de Antony, porque, al carecer de pruebas concretas, no le interesaba desarrollar excesivamente el tema.

El resultado, entendido como reacción inmediata del público, es positivo, lo cual no lo sitúa en posición ventajosa frente al de Antony, dado lo difícil de su tarea, que consiste en la justificación del asesinato del personaje más notable y admirado. Dice Schanzer:

"Nothing could be more skillful. He has brought only the vaguest charge against Caesar and yet effectively blocked all further questions from the crowd, shown himself the saviour of his country, and gained the love and admiration of the people".³³⁸

Müller³³⁹ interpreta que la respuesta del pueblo al discurso de Brutus: "Let him be Caesar", que tantas veces se ha interpretado irónicamente como signo de incompreensión del mensaje, está lejos de serlo

si no se lee de forma descontextualizada, ya que también dice:

"Caesar's better parts should be crowned
in Brutus".

(III.ii.52-54),

y en ese grupo de cualidades mejores se excluiría la ambición. Sus palabras posteriores:

"This Caesar was a tyrant".

(III.ii.70)

y

"Nay, that's certain

We are blest that Rome is rid of him".

(III.ii.70-72)

confirman que el pueblo sabe identificar las cualidades negativas de Caesar.

6.3. MARK ANTONY.

La figura de Brutus cobra pleno sentido contrastada con la de Mark Antony. Ambos comparten características que permiten poner de relieve sus profundas diferencias, y los dos tienen una intervención significativa en la obra, aunque el número de líneas dedicado a Brutus es superior al dedicado a Mark Antony, especialmente en las primeras escenas de la obra.

Si en Brutus se apreciaba una ligera evolución respecto a Caesar en cuanto a su comportamiento lingüístico en situaciones públicas y privadas, en

en Mark Antony es muy superior este nivel de flexibilidad, y en él no entran nunca en conflicto los intereses públicos y privados.

La complejidad del personaje se va revelando progresivamente, produciendo más de una sorpresa el descubrimiento de aspectos nuevos insospechados. Sobre la nobleza de su comportamiento se ha opinado mucho: se le ha alabado como amigo fiel, vengador de Caesar y restaurador del orden social; ha sido acusado de manipulador sin escrúpulos, despertando en la gente los peores instintos, y desatando la guerra civil con la única finalidad de servir a sus propios intereses y aspiraciones de poder. También se ha adoptado una vía media, que recoge la satisfacción de sus propios deseos en la utilización de la retórica pero que al mismo tiempo valora la relación de amistad de Antony con Caesar. Sobre el efecto de las palabras de Antony en el pueblo se ha llegado a decir que se dirigen a los sentimientos nobles de la gente, y que está lejos de constituir una acción censurable.³⁴⁰

La diversidad de opiniones a que da lugar este personaje es una prueba más de la habilidad de

Shakespeare al crear a sus personajes, no como entidades claramente definidas y sin contradicciones aparentes, sino como entes complejos, cuyas manifestaciones originan multiplicidad de interpretaciones, porque, como en la vida real, entran en juego los mecanismos del engaño, necesarios para la supervivencia, y susceptibles de ser empleados por los más hábiles para servir a sus propósitos.

De lo que no hay la menor duda es de la habilidad demostrada por Mark Antony en su utilización del lenguaje, sabiamente adecuada a las circunstancias, que, a pesar de todo, está sujeto, como el resto de los personajes de la obra, a los movimientos ciegos del destino, que determina ascensos y caídas difícilmente controlables por los sujetos que las sufren, y que, en el caso de Antony, también llegará al final de la obra, cuando la rueda de la fortuna le imponga el inicio de su descenso desde la posición más elevada, para dar lugar a su ocupación por Octavius, a quien la fortuna le concede ahora la posibilidad de permanecer en su cima.

Decíamos que el personaje Antony resultaba

ambiguo. Para lograrlo introdujo Shakespeare modificaciones en los datos que recibió de sus fuentes, potenciando su cualidad de valor, por una parte, y su poder de persuasión, por otra. Para dar más relevancia a su valor, modificó la situación posterior al asesinato de Caesar: mientras en Plutarco Antony pedía a los conspiradores que salieran del Capitolio, disfrazándose de esclavo para no correr peligro, y convocando al Senado para obtener honores y el perdón de los conspiradores,³⁴¹ en la obra de Shakespeare la situación se altera, y la preponderancia de los conspiradores no deja lugar a la duda. Por eso su aproximación a ellos para obtener el permiso de intervenir en los funerales de Caesar, aunque controlado, no deja de ser un gesto de valor.

Sus palabras ante el cadáver manifiestan una emotividad muy superior a la concepción que Plutarco tiene de Antony, y, aunque no es fácil determinar el grado de sinceridad, la realidad es que resulta arriesgado, aunque se intente controlar en todo momento la reacción de quienes le escuchan. En este caso, consciente de la supremacía de Brutus, despier-ta sus sentimientos de honor y obtiene el permiso para

pronunciar su discurso. Sin embargo, las palabras de Cassius, que por un momento, se interponen entre sus intenciones y la decisión de Brutus, evidencian el peligro a que se expone.

La motivación que Shakespeare pone en boca de Antony tampoco coincide plenamente con la versión Plutarco. En éste la finalidad única es la consecución del poder, mientras en Shakespeare es la venganza, aunque la otra motivación no revelada expresamente por Antony se deduce de su comportamiento. La función de vengador consciente de Caesar le otorga una nueva dignidad, pero la gran habilidad con que manipula a la gente, para lo que incluye la utilización de argumentos concretos como la lectura del testamento, ausente de Plutarco, lleva a despertar sospechas acerca de sus intenciones reales, sospechas que no tardan en confirmarse cuando aparece elaborando la relación de proscritos.

De la nobleza de sus sentimientos también se duda en ese momento, porque no parece tener grandes inconvenientes para incluir en la lista a parientes y conocidos:

(ANTONY)

"These many then shall die; their names are
prick'd.

(OCTAVIUS)

Your brother too must die; consent you
Lepidus?

(LEPIDUS)

I do consent

((OCTAVIUS)

Prick him down, Antony.

(LEPIDUS)

Upon condition Publius shall not live,
Who is your sister's son, Mark Antony.

(ANTONY)

He shall not live. Look, with a spot I damn
him.

But, Lepidus, go you to Caesar's house;
Fetch the will hither, and we shall determine
How to cut off some charges in legacies".

(IV.i.1-10)

De cualquier modo, las intervenciones concretas de la obra dan pie a cualquier interpretación, incluso, por qué no, a la posibilidad de que en algún

momento experimente afecto por alguien. La pericia de Shakespeare radica en no solucionar el conflicto, dejando al espectador libertad de interpretación.

Sobre la manipulación del pueblo por parte de Antony hay diversidad de opiniones, como ya se anunciaba. Patricia Gourlay ³⁴² cita pasajes de Moralia, de Plutarco, en que se oponen las cualidades de buen orador a las del orador sin escrúpulos, y atribuye las primeras a Brutus, asignando las últimas a Antony. Dice así el texto de Moralia:

"So, then, the statesman ... should try to train the character of the citizens, leading them gently towards that which is better and treating them with mildness ... For a populace is not a simple and easy thing for any chance person to subject to that control which is salutary: but one must be satisfied if the multitude accept authority without shying, like a suspicious ³⁴³ or capricious beast, at face or voice".

Y, más tarde:

"For leadership of a people is leadership of those who are persuaded by speech; but 'enticing the mob' by offering them base bribes is 'exactly like catching and herding irrational beasts'³⁴⁴".

M. Hunter, sin embargo, no ve motivo de censura en los recursos utilizados por Antony en su discurso; al contrario, afirma que se dirige a sus sentimientos más nobles:

"Antony does not play on the worst instincts of the mob; the feelings which respond to this appeal are not instincts of greed, but of gratitude, of loyalty, of love, of admiration, lastly of pity for one ..."³⁴⁵

La revelación del personaje, que se hace de forma progresiva a lo largo de la obra, nos muestra también aspectos variados de su personalidad, que, como apuntábamos, forman parte del hábito shakespeariano de mostrarnos lados diferentes de una misma realidad.

Al principio de la obra aparece Antony como una persona despreocupada, amante de la buena compañía y de las diversiones:

"(CAESAR)

... He loves no plays,
As thou dost, Antony".

(I.ii.202-204)

(BRUTUS)

"I am not gamesome: I do lack some part
Of that quick spirit that is in Antony".

(I.ii.28-30)

(CAESAR)

"See! Antony, that revels long-a-nights,
Is notwithstanding up. Good morrow,
Antony".

(II.ii.116-118)

Su papel es reducido, aunque sirve para mostrar la confianza que Caesar tiene en él, porque a él es a quien pide que toque a Calphurnia en las fiestas Lupercales:

(CAESAR)

"Stand you directly in Antonius' way
When he doth run his course. Antonius.

(ANTONY)

Caesar, my lord?

(CAESAR)

Forget not, in your speed, Antonius,
To touch Calphurnia; for our elders say,
The barren, touchèd in this holy chase,
Shake off their sterile curse".

(I.ii.3-9)

El es quien le ofrece la corona tres veces:

"(CASSIUS)

Who offered him the crown?

(CASCA)

Why, Antony

.....

I saw Mark Antony offer him a crown; yet
'twas not a crown neither, 'twas one of
these coronets; and, as I told you, he put

it by once; but for all that, to my think-
ing, he would fain have had it. Then he
offered it to him again; then he put it by
again; but to my thinking, he was very loath
to lay his fingers off it. And then he offer-
ed it the third time; he put it the third
time by".

(I.ii.230-241)

Y a él es a quien confía su opinión sobre
 Cassius:

"(CAESAR)

Let me have men about that are fat,
Sleek-headed men, and such as sleep a-nights.
Yond Cassius has a lean and hungry look;
He thinks too much: such men are dangerous.

.....

I do not know the man I should avoid
So soon as that spare Cassius. He reads much,
He is a great observer, and he looks
Quite through the deeds of men. He loves

no plays

As thou dost, Antony; he hears no music;
Seldom he smiles, and smiles in such a sort
As if he mocked himself, and scorned his
spirit

That could be moved to smile at anything.
Such men as he be never at heart's ease
Whiles they behold a greater than themselves,
And therefore are they very dangerous".

(I.ii.191-210)

Antony es presentado aquí como una persona ingenua, que no ve signo alguno de preocupación en el comportamiento de Cassius:

(ANTONY)

"Fear him not, Caesar; he is not dangerous;
He is a noble Roman, and well given".

(I.ii.195-197)

Pero una serie de signos nos llevan a interpretar lo como una actitud deliberadamente fingido, porque está en abierta contradicción con la perspicacia que Antony muestra posteriormente, y porque

la respuesta de Caesar relativa a su sordera, indica que no le convencen las palabras de Antony, porque se oponen a lo que realmente opina:

(CAESAR)

"Come on my right hand, for this ear is deaf,
And tell me truly what thou thinkst of him".

(I.ii.212-214)

Quizá le interesara parecer ingenuo, en contraste con las cualidades que Caesar acababa de criticar a Cassius, o quizá deseara que este último no apreciara en él ningún síntoma de hostilidad o desconfianza. En cualquier caso, antes de conocer el desarrollo posterior de los acontecimientos, donde Antony revela su habilidad, el público puede tener la impresión de que ese comportamiento es sincero, y, por tanto, el shock que recibe al descubrir la inteligencia y astucia de Antony es mayor, y aumenta las cualidades de Antony que se pretende destacar.

En el soliloquio ante el cuerpo sin vida de Caesar, pronunciado en presencia de los conspiradores, ya sorprende su capacidad para obtener los fines



que se propone, y tanto por ese nivel de éxito obtenido, como por los procedimientos estilísticos concretos empleados, preludia la maestría de su discurso en el Foro ante el pueblo romano:

"O mighty Caesar! Dost thou lie so low?
Are all thy conquests, glories, triumphs,
spoils
Shrunk to this little measure? Fare thee well.
I know not, gentlemen, what you intend,
Who else must be let blood, who else is
rank:
If I myself, there is no hour so fit
As Caesar's death's hour; nor no instrument
Of half that worth as those your sword, made
rich
With the most noble blood of all this world.
I do beseech ye, if you bear me hard,
Now, whilst your purpled hands do reek and
smoke
Fulfil your pleasure. Live a thousand years
I shall not find myself so apt to die;
No place will please me so, no mean of death,
As here by Caesar, and by you cut off,

The choice and master spirits of this age".

(III.i.148-164)

Después del discurso nos queda la duda razonable de su verdadera naturaleza, expuestos ya dos aspectos: su espíritu alegre y desenfadado, y su enorme astucia y habilidad persuasiva. En el acto cuarto aparece como un ser frío, sin escrúpulos, que ejecuta sus decisiones políticas sin entrar en conflicto con consideraciones personales de amistad, y que decreta la muerte de cuantos considera necesario, sin cuestionarse los vínculos que les unen a él.

Durante la batalla mantiene su frialdad y da muestras de capacidad estratégica, pero aparecen los primeros signos de debilidad ante la figura más joven, agresiva y calculadora de Octavius, que le impone decisiones militares:

(ANTONY)"Octavius, lead your battle softly onUpon the left hand of the even field(OCTAVIUS)Upon the right hand I keep thou the left.

(ANTONY)

Why do you cross me in this exigent?

(OCTAVIUS)

I do not cross you; but I will do so".

(V.i.16-20)

Octavius no concede un momento a la expresión de sentimientos humanos, a la que sí dedica sus últimas palabras Antony en el epitafio dirigido a Brutus:

"This was the noblest Roman of them all.

All the conspirators save only he

Did that they did in envy of great Caesar;

He only, in a general honest thought

And common good to all, made one of them.

His life was gentle, and the elements

So mixed in him, that Nature might stand up

And say to all the world, 'This was a man!'"

(V.v.68-76)

Octavius, por su parte, da órdenes relativas a las actitudes prácticas a adoptar una vez concluida la batalla, y, como signo de su superioridad incipien-

te , pronuncia las últimas palabras de la obra:

"According to his virtue let us use him,
With all respect and rites of burial.
Within my tent his bones tonight shall lie,
Most like a soldier, ordered honourably.
So call the field to rest, and let's away,
To part the glories of this happy day".

(V.v.76-82)

Decíamos al principio que existen semejanzas y diferencias entre Brutus y Antony: ambos producen una impresión ambigua en el público y ambos dan muestras de un empleo retórico deliberado, con la intención de convencer a su audiencia. Y la máxima manifestación de esta habilidad se refleja en los discursos que pronuncian con ocasión de la muerte de Caesar ante el pueblo romano congregado, que en ambos casos va precedido de un soliloquio revelador de las estrategias básicas desarrolladas posteriormente en el discurso público. Las diferencias entre ambos discursos son resumidas por Zandvoort, señalando que existe entre ambos una oposición derivada de dos modos

distintos de entender la retórica, que en ninguna otra obra se presenta de forma tan completa:

"It is only in Julius Caesar that
Euphuism and Arcadianism are contrasted".³⁴⁶

Las diferencias entre ambos estilos son evidentes a nivel de vehículo lingüístico elegido para su expresión, de la naturaleza del vocabulario, de las clases de palabras favorecidas, de la relevancia de los recursos fónicos utilizados, del empleo de las pausas, del nivel simbólico alcanzado, y de la duración total del discurso.

Los discursos respectivos constituyen los mejores ejemplos para el análisis, aunque los soliloquios ya contienen algunos de sus elementos, como apunta Ch. Ehrl a propósito de Antony:

"Seine Worte zu den Verschwören beim
Anblick von Caesars Leiche und besonders
sein drauffolgender Monolog sind mit ihrer
Verwendung von Apostrophen, rhetorischen
Fragen und Ausrufen, mit ihrer Ironie und

ihren Wortspielen stilistisch mit seiner
Leichenrede verwandt³⁴⁷".

A nivel de la naturaleza del vocabulario
elegido,³⁴⁸ existe un contraste entre las palabras de
origen románico, empleadas por Brutus, que confieren
un tono docto al discurso, y las palabras de origen
germánico que utiliza Antony, y que le dan un mayor
dinamismo.

Las palabras de origen románico que utiliza
Brutus pertenecen a la clase de los sustantivos:
assembly, fortune, valour, reply, benefit, grace,
corpse, permission; de los adjetivos: fortunate,
valiant, base, vile; y de los verbos: demand, rejoice,
pause, extenuate, enforce, receive, depart, grace, tend,
entreat.

Las clases de palabras favorecidas en un dis-
curso determinan igualmente su efecto, y en el caso
presente, son importantes las diferencias en el empleo
del adjetivo y del artículo³⁴⁹. Brutus utiliza los ad-
jetivos con sobriedad, respondiendo a unas necesidades
concretas, al contrario que Antony, que sabe sacar par-

tido de su utilidad persuasiva, llegando, incluso, a emplear el doble superlativo: "The most unkindest cut", por su fuerza emotiva.

El tipo de estructuras elegido responde a una organización lógica, en el caso de Brutus, y a una distribución más libre en el de Antony: ³⁵⁰ al paralelismo de las estructuras que usa Brutus, a la utilización de la antítesis, de la repetición y de la subordinación como forma más elaborada de organizar el discurso, se opone la preferencia de Antony por el uso de la coordinación, especialmente articulada mediante la conjunción and, que posibilita una relación más libre entre los elementos, y que determina una mayor simplicidad en la configuración de las frases.

Pruebas de una mayor relevancia de los recursos encaminados a despertar la emoción del público son la utilización de la interrogación:

"Did this in Caesar seem ambitious?".

(III.ii.91)

"Was this ambition?".

(III.ii.97)

"What cause witholds you then to mourn for him?".

(III.ii.104)

"'Tis good you know not that you are his
heirs,

For if you should, O, what would come of
it?".

(III.ii.146-148)

"Will you be patient? Will you stay awhile

(III.ii.150)

You will compell me then to read the will?".

(III.ii.158)

"Shall I descend? And will you give me leave?".

(III.ii.161)

"Kind souls, what weep you when you but
behold

Our Caesar's vesture wounded?".

(III.ii.196-197)

"Wherein hath Caesar thus deserved your loves?".

(III.ii.237)

"When comes such another?".

(III.ii.253)

También el empleo de la exclamación va encaminado a despertar la emoción del público:

"O Judgement!".

(III.ii.105)

"O masters!".

(III.ii.122)

"Judge, O you gods, how dearly Caesar loved
him!".

(III.ii.183)

"O, what a fall was there, my countrymen!".

(III.ii.191)

"Alas, you know not!".

(III.ii.238)

"Here was a Caesar!".

(III.ii.253)

Y el imperativo:

"Lend me your ears".

(III.ii.74)

"Let but the commons hear this testament".

(III.ii.131)

"Then make a ring about the corpse of Caesar,
And let me show you him that made the will".

(III.ii.159-161)

"If you have tears, prepare to shed them now".

(III.ii.170)

"Look, in this place ran Cassius' dagger
through;

See what a rent the envious Casca made".

(III.ii.175-177)

"Mark how the blood of Caesar followed it".

(III.ii.179)

"Judge, o you gods, how dearly Caesar

loved him".

(III.ii.183)

"Look you here".

(III.ii.177)

"Good friends, sweet friends, let me not
stir you up".

(III.ii.211)

"Yet hear me, countrymen; yet hear me speak".

(III.ii.234)

La descripción viva o evidentia adquiere una gran importancia en este discurso, dirigido, no como el de Brutus a exponer razones abstractas, sino a mostrar realidades concretas, para lo cual brinda una oportunidad inestimable la presencia física de Caesar ensangrentado:

"You all do know this mantle. I remember
The first time ever Caesar put it on;
'Twas on a summer's evening in his tent,

That day he overcame the Nervii.

Look, in this place ran Cassius' dagger

through,

See what a rent the envious Casca made;

Through this, the well-belovèd Brutus

stabbed,

And as he plucked his cursèd steel away,

Mark how the blood of Caesar followed it,

As rushing out of doors, to be resolved

If Brutus so unkindly knocked or no,

For Brutus, as you know, was Caesar's angel.

Judge, O you gods, how dearly Caesar loved

him!.

This was the most unkindest cut of all;

For when the noble Caesar saw him stab,

Ingratitude, more strong than traitors' arms,

Quite vanquished him: then burst his mighty

heart;

And in his mantle muffling up his face,

Even at the base of Pompey's statue,

Which all the while ran blood, great Caesar

fell".

(III.ii.171-191)

"Kind souls, what weep you when you but

behold

Our Caesar's vesture wounded?".

(III.ii.196-197)

"Show you sweet Caesar's wounds, poor poor

dumb mouths,

And bid them speak for me".

(III.ii.226-227)

Lausberg define la evidentia³⁵¹ como la descripción viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus particularidades sensibles -reales o inventadas por la fantasía-, y señala como los medios más adecuados para llevarlo a cabo, el detallamiento del conjunto del objeto, el empleo del presente, de adverbios de lugar, de apóstrofes a las personas que aparecen en la narración, y del estilo directo de quienes intervienen en el relato.

Con esta interpretación de la evidentia coincide el empleo de Antony en su discurso, que presta una especial atención a la presencia de un público,

en función del cual desarrolla el discurso, que supera notablemente al de Brutus en extensión, y a lo largo del cual va realizando pausas que le descubren la actitud del público en cada momento, y que le indican los procedimientos más adecuados para continuar:

"And I must pause till it come back to me.

(FIRST PLEBEIAN)

Methinks there is much reason in his sayings

(SECOND PLEBEIAN)

If thou consider rightly of the matter,

Caesar has had great wrong.

(THIRD PLEBEIAN)

Has he, masters?

I fear there will a worse come in his place.

(FOURTH PLEBEIAN)

Marked ye his words? He would not take the

crown;

Therefore 'tis certain he was not ambitious.

FIRST PLEBEIAN)

If it be found so, some will dear abide it.

(SECOND PLEBEIAN)

Poor soul! His eyes are red as fire with

weeping.

(THIRD PLEBEIAN)

There's not a nobler man in Rome than
Antony.

(FOURTH PLEBEIAN)

Now mark him; he begins again to speak".

(III.ii.108-119)

A lo largo de estas manifestaciones Antony ha podido constatar que sus argumentos han convencido a la gente tanto en un nivel racional como emotivo, y advierte que la imagen que presenta de sí mismo está obteniendo su propósito. Esto le indica que puede continuar con más decisión, porque la audiencia no le resulta hostil, y está comenzando a replantearse la situación. La inclusión de un argumento concreto, la lectura del testamento de Caesar, pondrá al pueblo todavía más claramente de su parte, y la expectativa que suscite su lectura le permitirá hacer una exposición viva del cuerpo sin vida de Caesar, para lo cual se mostrarán los componentes de la audiencia favorablemente dispuestos:

"(ANTONY)

Shall I descend? And will you give me leave?

(ALL)

Come down

(Antony comes down from the pulpit)

(SECOND PLEBEIAN)

Descend

(THIRD PLEBEIAN)

You shall have leave.

(FOURTH PLEBEIAN)

A ring! Stand round.

(FIRST PLEBEIAN)

Stand from the hearse! Stand from the body!

(SECOND PLEBEIAN)

Room for Antony, most noble Antony!

(ANTONY)

Nay, press not so upon me; stand far off.

(ALL)

Stand back! Room! Bear back!"

(III.ii.161-170)

Sus palabras dejarán huella en la sensibilidad del público, como mostrarán, poco después, sus comentarios:

(FIRST PLEBEIAN)

"O piteous spectacle!

(SECOND PLEBEIAN)

O noble Caesar!

(THIRD PLEBEIAN)

O woeful day!

(FOURTH PLEBEIAN)

O traitors! villains!

(FIRST PLEBEIAN)

O most bloody sight!

(SECOND PLEBEIAN)

We will be revenged.

(ALL)

Revenge! About! Seek! Burn! Fire! Kill! Slay!

Let not a traitor live!

(III.ii.199-207)

Las palabras de los ciudadanos, que empiezan siendo de compasión por el destino sufrido por Caesar, van manifestando su aversión y hostilidad hacia Brutus y los conspiradores, lo que da pie a Antony para desarrollar su argumentación, conducente a la reacción activa del pueblo, que concreta más los datos de su venganza:

"(ALL)

We'll mutiny.

(FIRST PLEBEIAN)

We'll burn the house of Brutus.

(THIRD PLEBEIAN)

Away then! Come, seek the conspirators."

(III.ii.232-234)

Antony ya tiene la seguridad de que el pueblo está de su parte y de que va a ser el agente que inicie la venganza de Caesar que permitirá su ascenso. Pero quiere consolidar su decisión, desarrollando, ahora ya es conveniente, los contenidos del testamento, para que en momentos de duda los intereses económicos despejen toda incógnita entre los ciudadanos. Una vez leído el testamento el resorte ha sido disparado por completo, y el pueblo ya no espera a oír la conclusión del discurso, sino que se lanza a la acción directamente, máxima aspiración de Antony:

(FIRST PLEBEIAN)

" ... Come, away, away!

We'll burn his body in the holy place,

And with the brands fire the traitors'
houses.

Take up the body.

(SECOND PLEBEIAN)

Go fetch fire.

(THIRD PLEBEIAN)

Pluck down benches.

(FOURTH PLEBEIAN)

Pluck down forms, windows, anything.

(Exeunt plebeians with the body)".

(III.ii.234-262)

Antony no siente reparos en adular a la gente, recurso del que también se sirve Brutus, aunque quizá no con el acierto necesario, porque pretende ganarse su favor dirigiéndose a su naturaleza de romanos, anteponiéndola a la de "lovers". También puede pensarse que lo hace deliberadamente, de acuerdo con sus convicciones estoicas que le prohíben dirigirse al pathos de su público. Pero, dejando a un lado las motivaciones de Brutus, es evidente que los procedimientos reales empleados difieren radicalmente de los de Antony. Este se dirige al público una vez como "Romans":

"Friends, Romans, Countrymen, lend me your
ears".

(III.ii.74)

cuatro como "countrymen":

"Yet hear me, countrymen".

(III.ii.234)

"Friends, Romans, Countrymen, lend me your
ears".

(III.ii.74)

"O, what a fall was there, my countrymen!".

(III.ii.191)

"Stay, countrymen".

(III.ii.207)

y seis como "friends", enfatizándolo en tres ocasiones con la anteposición de los calificativos "gentle", "good" y "sweet":

"Friends, Romans, Countrymen, lend me
your ears".
(III.ii.74)

"Have patience, gentle friends; I must not
read it".
(III.ii.141)

"Good friends, sweet friends, let me not
stir you up".
(III.ii.211)

"I come not , friends, to steal away your
hearts".
(III.ii.217)

"Why, friends, you go to do you know not
what".
(III.ii.236)

Se dirige a ellos con el apóstrofe adulator "O masters", o haciendo uso de una sinécdoque no menos entrañable: "kind souls!". Utiliza los pronombres de tal forma que lleva al público a identificar-

se con su posición: pasa del "I" al "you", para terminar en el "all of us":

"O, what a fall was there, my countrymen!
Then I, and you, and all of us fell down".

(III.ii.191-193)

Se permite describir la reacción del público, anticipando y condicionándola, por tanto:

"You are not wood, you are not stones, but
men;
And being men, hearing the will of Caesar;
It will inflame you, it will make you mad".

(III.ii.143-146)

Y más tarde:

"If you have tears, prepare to shed them now".

(III.ii.170)

Verbaliza, asimismo, los sentimientos de la gente:

"O, now you weep, and I perceive you feel
The dint of pity".

(III.ii.194-195)

La utilización de argumentos lógicos se reduce al mínimo indispensable para todo discurso que preste la atención mínima al logos, ethos, y pathos. Se sirve, pues, del silogismo para exponer opiniones personales de forma capciosa:

"O maters! If I were disposed to stir
Your hearts and minds to mutiny and rage,
I should do Brutus wrong, and Cassius wrong,
Who, you all know, are honourable men.
I will not do them wrong; I rather choose
To wrong the dead, to wrong myself and you,
Than I will wrong such honourable men".

(III.ii.122-129)

donde la primera premisa es:

"If I stirred you to mutiny, I should do
wrong the honourable men Brutus and Cassius"

La segunda premisa es:

"I wish not wrong the honourable men Brutus
and Cassius"

Pero la conclusión no tiene nada que ver con la deducción lógica, que sería:

"ergo I will not stir you to mutiny"

Y en su lugar se concluye:

"I rather choose to wrong Caesar, myself
and you".

Incluye, además, dentro del silogismo, recursos que elevan el tono emotivo, como la repetición de la palabra "wrong", que se utiliza seis veces entre los versos 123 y 127.

En la conclusión se mezcla la apelación al logos y al pathos, pero se favorece al último:

"I rather choose to stir your hearts and

minds to mutiny and rage".

(III.ii.126-128)

El resultado de la acción del verbo "to stir", es decir, "mutiny and rage", es más propio del corazón que de la mente. Pero no es éste el único caso donde presenta un aparente equilibrio entre logos y pathos con un predominio real del segundo. En los versos 103 y 104, por ejemplo, dice:

"You all did love him once, not without

cause;

What cause withholds you then to mourn for

him?".

(III.ii.103-105)

yuxtaponiendo el término "cause", propio del razonamiento y "love" y "mourn", acciones propias del pathos.

En cuanto al empleo total de figuras retóricas, Fuzier³⁵² contabiliza treinta diferentes en las 350 palabras de que consta el discurso de Brutus, y 52 en las 1100 palabras del de Antony, concluyendo que Brutus utiliza proporcionalmente el doble de figuras que Antony,

es decir, una figura cada doce palabras, frente a la proporción de una cada veintidós que corresponde a Antony. Del total de figuras empleado, incluyendo repeticiones, sesenta corresponden a Brutus y cien a Antony, lo que da una proporción de 1/6 en el caso de Brutus, frente a 1/11 del total de palabras en el caso de Antony.,

El discurso de Antony, por tanto, más largo y con un número menor de figuras, que además son de uso más frecuente, resulta más asequible que el de Brutus, más denso y difícil. Las figuras de Antony se dirigen predominantemente a los sentidos, y además de las que comparte con Brutus, y que aparecen con frecuencia en los discursos por su utilidad común, emplea con exclusividad la ecfonesis, la demonstratio, la hipérbole, la metáfora, la prosopopeya y la recordatio. Son de uso exclusivo de Brutus, la anáfora, la dirimens copulatio, la distributio, la epifora, el homeopton, y la redittio, todas ellas rígidas, geométricas y dirigidas a la mente.

Se observa que Brutus, a pesar de contar con la ventaja que supone la prosa respecto al verso

como forma de expresión, dada su mayor simplicidad y lo extendido de su uso, sin embargo racionaliza y complica el discurso por todos los medios a su alcance: vocabulario, estructuras morfosintácticas, organización discursiva y figuras. Antony, que, a diferencia de Brutus, pronuncia su discurso en verso, da muestra de una gran habilidad para superar las dificultades propias del medio -más distanciado del empleo común- y aprovechar las ventajas que le brindan sus posibilidades fónicas para mover a su auditorio y obtener de él la respuesta deseada. Dice Fuzier a propósito del empleo que hace Antony del verso:

"It combines the incantatory power of poetry with a deceptively prose-like simplicity"³⁵³.

Si damos crédito a los postulados de la Fonética simbólica, rama de la Fonética que analiza la "capacidad de los elementos fónicos de una lengua para evocar determinadas representaciones"³⁵⁴ y que incluye la aliteración, la asonancia, la onomatopeya, y el ritmo entre los elementos que se proponen sugerir o producir de algún modo la impresión causada por

la percepción directa de lo que significan las palabras, tendremos que concluir que el discurso de Antony ofrece a esta rama más de una posibilidad de análisis.

Jean Fuzier recoge varios ejemplos de aliteración en el discurso de Antony:

"This was the most unkindest cut of all;
For when the noble Caesar saw him stab,
Ingratitude, more strong than traitors' arms,
Quite vanquished him: then burst his mighty
heart;
And in his mantle muffling up his face,
Even at the base of Pompey's statue,
Which all the while ran blood, great Caesar
fell".
 355
 (III.ii.184-191)

Distingue en este fragmento dos tipos de sonidos, los que denomina "harsh" o duros: k, r, t y st, que aparecen en palabras relacionadas con el asesinato, y el tipo "soft", o suave: f, l, que contribuyen a transmitir el eco de su caída.

Con la aliteración aparece combinado a veces el recurso de la asonancia, que también contribuye a la creación de determinados efectos:

"Would ruffle up your spirits, and put a tongue
In every wound of Caesar that should move
The stones of Rome to rise and mutiny".
 (III.ii.229-232)

Otras veces se emplea la asonancia de forma independiente:

"O, now you weep, and I perceive you feel
The dint of pity".
 (III.ii.194-195)

Este ejemplo lo recogen tanto Fuzier como Müller,³⁵⁶ y este último comenta la importancia de la asonancia palatal para potenciar la emoción que Antony desea suscitar entre la gente. Opone Müller el uso diferente que hacen Antony y Brutus del mismo recurso: el primero, como se apreciaba en ejemplos anteriores, lo emplea en momentos emotivos:

" ... then burst his mighty heart;
And in his mantle muffling up his face".
 (III.ii.187-189)

mientras Brutus utiliza este recurso para subrayar el
 concepto que le interesa destacar:

"Who is here so base that would be a bondman?".
 * = * * * =
 (III.ii.28-29)

"Who is here so rude that would not be a
 * = = = = *
Roman?".
 * =
 (III.ii.30-31)

"Who is here so vile that will not love his
 * = = = = *
country?".
 = = = =
 (III.ii.32)

El tipo de discurso elegido relaciona, a la vez que opone, a Brutus y Antony. Ambos pronuncian un discurso que no coincide con las expectativas del público: De Brutus se espera un discurso político, y de Antony, una oración fúnebre, y, sin embargo, se escucha en los dos casos un discurso judicial, donde

Brutus desarrolla su propia defensa mientras Antony actúa como fiscal, lanzándole todo tipo de acusaciones, a las que dan pie lo abstracto y general de los argumentos del discurso de Brutus. Este último se comporta como un ser culpable, y en su peroratio llega a contemplar la posibilidad de que se le aplique la pena capital:³⁵⁷

"With this I depart, that, as I slew my best lover for the good of Rome, I have the same dagger for myself, when it shall please my country to need my death".

(III.ii.44-48)

Mientras en el discurso de Brutus predomina la atención al ethos, en el de Antony se presta más atención al pathos, aunque tanto estos dos elementos como el logos son tenidos en cuenta en el discurso, como ponen de manifiesto las respuestas del público. Las palabras "Methinks there is much reason in his sayings" (III.ii.109), prueban que el mensaje ha sido comprendido (logos).

La conclusión:

"There's not a nobler man in Rome that
Antony"

(III.ii.117)

denota que la figura de Antony ha logrado impresionar al público (ethos); y la exclamación:

"Poor soul! his eyes are red as fire with
weeping".

(III.ii.116)

manifiesta que les ha llegado a conmover (pathos)³⁵⁸.

El discurso de Antony está estructurado de acuerdo con las prescripciones de la retórica clásica. Consta de un exordium, una argumentatio dividida en tres secciones, y una conclusio.³⁵⁹ Su posición, a continuación del discurso de Brutus, que ha obtenido la aceptación de la gente, le obliga a comportarse con cautela, y condiciona la forma del exordium:

"Friends, Romans, countrymen, lend me your
ears;

I come to bury Caesar, not to praise him.

The evil that men do lives after them,
The good is oft interrèd with their bones;
So let it be with Caesar".

(III.ii.74-79)

En él oculta sus verdaderas intenciones,
 declarando:

"I come to bury Caesar, not to praise him".

(III.ii.75)

cuando en realidad hace todo lo contrario. Quintilia-
 no en su Institutio Oratoria, y Thomas Wilson después,
 en su Art of Rhetorique, recomiendan este tipo de
 comportamiento cuando el público es hostil. Dice
 Quintiliano:

"tum illa, quae maxima quasi irrepit in
 hominum mentes, alia dicentis ac significan-
 tis dissimulatio, quae est periucunda ..."³⁶⁰

y Thomas Wilson:

"A priuie beginning, or creeping in,

otherwise called Insinuation, must then, and not else be used, when the Iudge is greued with vs, and our cause hated of the hearers"³⁶¹.

En la misma línea están las palabras de Bacon cuando recomienda el empleo del disimulo

"to lay asleep opposition ... for where a mans intentions are published, it is an Alarum, to call up, all that are against them"³⁶².

Con la finalidad de ganar el favor del pueblo utiliza también fórmulas conocidas, locus communis, aunque con la habilidad necesaria para presentar como una verdad reconocida una opinión personal:

"The evil that men do lives after them,
The good is oft interred with their bones".

(III.ii.77-79)

Otros recursos empleados en esta primera parte son el ³⁶³ apóstrofe, donde, a diferencia de Brutus,

antepone las relaciones humanas a las políticas
 ("friends" en primer lugar en vez de "countrymen");

"Friends, Romans, countrymen, lend me
 your ears".
 (III.ii.74)

el paralelismo:

"I come to bury Caesar,
 not to praise him".
 (III.ii.75)

la antítesis:

"The evil that men do lives after them
 The good is oft interred with their bones".
 (III.ii.76-78)

la sinécdoque:

"Lend me your ears".

ausente del discurso de Brutus, y que proporciona un

tono más informal y natural.

La segunda parte, argumentatio, tiene una doble finalidad: en primer lugar, desautorizar la acusación de ambición que Brutus había hecho a Caesar, y, en segundo lugar, poner en duda la naturaleza honorable de Brutus. En la primera parte de la argumen- tatio pone en duda la acusación de ambición que Brutus ha hecho contra Caesar:

" The noble Brutus

Hath told you Caesar was ambitious.

If it were so, it was a grievous fault,

And grievously hath Caesar answered it.

Here, under leave of Brutus and the rest-

For Brutus is an honourable man;

So are they all, all honourable men-

Come I to speak in Caesar's funeral.

He was my friend, faithful and just to me;

But Brutus says he was ambitious,

And Brutus is an honourable man.

He hath brought many captives home to Rome,

Whose ransoms did the general coffers fill:

Did this in Caesar seem ambitious?

When that the poor have cried, Caesar hath
wept;

Ambition should be made of sterner stuff:

Yet Brutus says he was ambitious,

And Brutus is an honourable man.

You all did see that on the Lupercal

I thrice presented him a kingly crown,

Which he did thrice refuse. Was this
ambition?

Yet Brutus says he was ambitious,

And sure he is an honourable man.

I speak not to disprove what Brutus spoke,

But here I am to speak what I do know;

You all did love him once, not without cause,

What cause witholds you then to mourn for him?

O judgement! thou art fled to brutish beasts,

And men have lost their reason. Bear with me;

My heart is in the coffin there with Caesar,

And I must pause till it come back to me".

(III.ii.79.109)

Comienza por utilizar el condicional:

"If it were so, it was a grievous fault,
And grievously hath Caesar answered it".

(III.ii.80-82)

La palabra "ambitious" aparece utilizada seis veces más en contextos que descalifican por completo la acusación realizada por Brutus:

"I thrice presented him a kingly crown,
Which he did thrice refuse. Was this ambition?"

(III.ii.97-99)

"He was my friend, faithful and just to me;
But Brutus says he was ambitious".

(III.ii.86-88)

"He hath brought many captives home to Rome,
Whose ransoms did the general coffers fill,
Did this in Caesar seem ambitious?"

(III.ii.89-92)

Pone la acusación en boca de Brutus:

"The noble Brutus hath told you ..."

(III.ii.78-80)

Lo contradice mediante el adversativo "but":

"But Brutus says he was ambitious".

(III.ii.87)

También mediante el concesivo "yet":

"Yet Brutus says he was ambitious".

(III.ii.94) (III.ii.99)

Lo utiliza, además, en oraciones interrogativas que lo ponen en cuestión:

"Did this in Caesar seem ambitious?".

(III.ii.91)

"Was this ambition?".

(III.ii.98)

Y también lo utiliza como sujeto de una construcción pasiva:

"Ambition should be made of sterner stuff".

(III.ii.93)

con lo que se logra desacreditar la acusación de Brutus, e, indirectamente, al acusador.

³⁶⁴
Fuzier menciona la existencia de las siguientes figuras en esta sección:

epimone, similar a un refrán, con la frecuente repetición de

"Brutus is an honourable man".

paregmenon, o empleo de palabras de la misma raíz dentro de una oración:

"If it were so, it was a grievous fault,
And grievously hath Caesar answered it".

(III.ii.80-82)

epizeuxis, o repetición enfática de una palabra sin ningún elemento mediador:

"So they are they all, all honourable men".

(III.ii.84)

erotema o pregunta retórica:

"Did this in Caesar seem ambitious?"

(III.ii.91)

"Was this ambition?".

(III.ii.98)

"What cause withholds you then to mourn
for him?".

(III.ii.104)

traductio, o repetición de palabras de la
misma raíz:

"speak/spoke/spoke"

"I speak not to disprove what Brutus spoke,
But here I am to speak what I do know".

(III.ii.101-103)

antítesis en una estructura de paralelismo:

"I thrice presented him a kingly crown,

which he did thrice refuse".

(III.ii.97-98)

"He was my friend, faithful and just to me;
But Brutus says he was ambitious".

(III.ii.86-88)

"He hath brought many captives home to Rome,
Whose ransoms did the general coffers fill:
Did this in Caesar seem ambitious?".

(III.ii.89-92)

"When that the poor have cried, Caesar hath
wept,
Ambition should be made of sterner stuff".

(III.ii.92-94)

disjunctio, donde los principios o finales
de frases contienen elementos sinónimos:

"When that the poor have cried, Caesar hath
wept".

(III.ii.92)

litotes:

"Not without cause"

(III.ii.103)

significando: "with great cause"

Finalmente menciona Fuzier la existencia de la exuscitatio, o expresión emotiva con que el autor intenta conmovier a la audiencia, que comienza con ecphonesis, o expresión de indignación a causa de situaciones relativas a personas, ciudades, tiempos o cosas:

"O judgement, thou art fled to brutish beasts
And men have lost their reason".

(III.ii.105-106)

que a su vez constituye una accusatio y que contiene una antítesis ("beasts men") acentuada por el empleo del paroemion o aliteración:

"brutish beasts"

Bequeathing it as a rich legacy

Unto their issue.

(FOURTH PLEBEIAN)

We'll hear the will. Read it, Mark Antony.

(ALL)

The will, the will! We will hear Caesar's
will!

(ANTONY)

Have patience, gentle friends; I must not
read it.

It is not meet you know how Caesar loved you.

You are not wood, you are not stones, but men;

And being men, hearing the will of Caesar,

It will inflame you, it will make you mad.

'Tis good you know not that you are his
heirs.

For if you should, O, what would come of it?

(FOURTH PLEBEIAN)

Read the will! We'll hear it, Antony!

You shall read us the will, Caesar's will!

(ANTONY)

Will you be patient? Will you stay awhile?

I have o'ershot myself to tell you of it.

I fear I wrong the honourable men

Whose daggers have stabbed Caesar; I do
fear it.

(FOURTH PLEBEIAN)

They were traitors. Honourable men!

(ALL)

The will! The testament!

(SECOND PLEBEIAN)

They were villains, murderers The will!.

Read the will!

(ANTONY)

You will compell me then to read the will?

Then make a ring about the corpse of Caesar,

And let me show you him that made the will.

Shall I descend? And will you give me leave?

(ALL)

Come down

(Antony comes down from the pulpit)

(SECOND PLEBEIAN)

Descend.

(THIRD PLEBEIAN)

You shall have leave.

(FOURTH PLEBEIAN)

A ring! Stand round.

(FIRST PLEBEIAN)

Stand from the hearse! Stand from the body!

(SECOND PLEBEIAN)

Room for Antony, most noble Antony!

(ANTONY)

Nay, press not so upon me; stand far off.

(ALL)

Stand back! Room! Bear back!

(ANTONY)

If you have tears, prepare to shed them now.

You all do know his mantle. I remember

The first time ever Caesar put it on;

'Twas on a summer's evening in his tent,

That day he overcame the Nervii.

Look, in this place ran Cassius' dagger

through;

See what a rent the envious Casca made;

Through this, the well-belovèd Brutus stabbed,

And as he plucked his cursèd steel away,

Mark how the blood of Caesar followed it,

As rushing out of doors, to be resolved

If Brutus so unkindly knocked or no;

For Brutus, as you know, was Caesar's angel.

Judge, O you gods, how dearly Caesar loved

him!

This was the most unkindest cut of all;
For when the noble Cæsar saw him stab,
Ingratitude, more strong than traitors' arms
Quite vanquished him: then burst his mighty
heart;

And in his mantle muffling up his face,
Even at the base of Pompey's statue,
Which all the while ran blood, great Cæsar
fell.

O, what a fall was there, my countrymen!
Then I, and you, and all of us fell down,
Whilst bloody treason flourished over us.
O, now you weep, and I perceive you feel
The dint of pity. These are gracious drops.
Kind souls, what weep you when you but behold
Our Caesar's vesture wounded? Look you here,
Here is himself, marred, as you see, with
traitors".

(III.ii.119-199)

Antony comienza desacreditando por medios indirectos a Brutus, que gozaba de buena reputación entre la gente. El método indirecto empleado es el que aconsejaba Thomas Wilson para personas conocidas:

"Neither were it wisdom openly to speake
 against them which are generally well esteem-
 ed and taken for honest men".³⁶⁵

La repetición del término "honourable" en
 distintos contextos, con efecto irónico, resulta más
 eficaz que la acusación directa.³⁶⁶ La emplea en primer
 lugar en forma de paréntesis:

"Here, under leave of Brutus and the rest,
For Brutus is an honourable man

Come I to speak".

(III.ii.82-85)

Después la conjunción "and" se emplea en sus-
 titución de "for":

"And Brutus is an honourable man"

(III.ii.88)

donde el uso de "and" reduce la fuerza lógica de la
 frase. Después, al contradecir la acusación hecha
 contra Caesar, incluye el término "sure" a continua-

ción de "and":

"and sure he is an honourable man".

(III.ii.100)

Más tarde amplía el calificativo de "honourable" a todos los conjurados, con la consiguiente equiparación de Brutus a los demás conspiradores:

"Who, you all know, are honourable men".

(III.ii.125)

Finalmente, emplea "honourable" en un contexto que contradice su significado:

"I fear I wrong the honourable men

Whose daggers have stabbed Caesar; I do
fear it".

(III.ii.152-154)

procedimiento que lleva a su punto culminante la degradación por procedimientos irónicos e incluso sarcásticos, de la figura de Brutus.

Además de la ironía, y en combinación con

ella, se emplean numerosas figuras retóricas: ³⁶⁷ la negatio, o negativa a hacer o decir algo que se contradice con la realidad:

"O masters! If I were disposed to stir
Your hearts and minds to mutiny and rage,
I should do Brutus wrong, and Cassius wrong,
Who, you all know, are honourable men.
I will not do them wrong. I rather choose
To wrong the dead, to wrong myself and you,
Than I will wrong such honourable men".

(III.ii.122-129)

"Let but the commons hear this testament,
Which, pardon me, I do not mean to read".

(III.ii.131-133)

"Have patience, gentle friends; I must not
read it.

It is not meet you know how Caesar loved you".

(III.ii. 141-143)

"Tis good you know not that you are his heirs;
For if you should, O, what would come of it?".

(III.ii.146-148)

También se emplea la paronomasia, que consiste en utilizar palabras fónicamente parecidas, pero semánticamente distintas:

"But yesterday the word of Caesar might
Have stood against the world".

(III.ii.119-121)

Esta frase contiene una hipérbole. También se emplea la antítesis:

"Now lies he here,
And none so poor to do him reverence".

(III.ii.120-122)

Apóstrofe:

"O masters!"

que forma una paronomasia en combinación con la última palabra del verso:

"O masters! If I were disposed to stir".

(III.ii.122)

Antimetábole de tipo fónico, que invierte el orden de los elementos que se repiten:

"Your hearts and minds
To mutiny and rage".

La traductio se sirve de la repetición de la palabra "wrong" seis veces en seis líneas:

"I should do Brutus wrong, and Cassius wrong
Who, you all know, are honourable men.
I will not do them wrong; I rather choose
To wrong the dead, to wrong myself and you,
Than I will wrong such honourable men".

(III.ii.124-129)

Este texto incluye ejemplos de diácope, o repetición de una palabra a intervalos cortos, que se encuentran insertos en estructuras paralelas. También se hace uso del silogismo, paralelo al del discurso de Brutus, y en el que la premisa mayor sería:

"If I stirred you to mutiny, I should do

wrong to the honourable Brutus and Cassius".

la premisa menor:

"But I will not wrong such honourable men"

y la conclusión:

"Ergo, I rather choose to wrong Cæsar, myself and you".

La hipérbole se detecta en:

"Yea, beg a hair of him for memory,
And, dying, mention it within their wills,
Bequeathing it as a rich legacy
Unto their issue".

(III.ii.135-139)

También emplea la metáfora:

"You are not wood, you are not stones".

(III.ii.143-144)

presentada en forma de isocolon, que forma una

anadiplosis con el verso siguiente, donde la última palabra de la primera oración se emplea al comienzo de la segunda:

"You are not wood, you are not stones, but men,
And being men".

Otros ejemplos de isocolon son:

"It will inflame you; it will make you mad".

(III.ii.145)

"Will you be patient? Will you stay awhile?".

(III.ii.150)

La ecfonesis, o exclamación que se sirve de procedimientos de ocultación para manifestar emoción, tiene lugar en :

"For if you should, O, what would come of it?".

oración, que, a su vez, constituye un erotema. También la atanaclasis, que se sirve de palabras homófonas con

significado diferente se encuentra en esta segunda sección de la argumentatio:

"You will compell me to read the will?"

(III.ii.158)

Del mismo modo que la recordatio, donde el orador hace revisión de acontecimientos del pasado:

"You all do know his mantle. I remember
The first time ever Caesar put it on;
'Twas on a summer's evening in his tent,
That day he overcame the Nervii".

(III.ii.171-175)

Y la enumeratio, que divide entre causas y efectos, antecedentes y consecuentes:

"Look, in this place ran Cassius'dagger
through
See, what a rent the envious Casca made:
Through this the well-beloved Brutus stabbed,
And as he plucked his cursèd steel away,
Mark how the blood of Caesar followed it,

As rushing out of doors, to be resolved
If Brutus so unkindly knocked or no".

(III.ii.175-182)

Estos dos últimos versos contienen un ejemplo de prosopopeya o personificación de la sangre de Caesar. La demonstratio contribuye a facilitar una exposición clara y plástica de la realidad, concretamente la del asesinato. A continuación se sirve del paregmenon que contribuye a elevar el tono emotivo:

" ... great Caesar fell
O, what a fall was there, my countrymen!
Then I, and you, and all of us fell down".

(III.ii.191-193)

y de la paronomasia, formada por la aparición de "fell" en las oraciones anteriores y en las que vienen a continuación:

"whilst bloody treason flourished over us,
O, now you weep, and I perceive you feel
The dint of pity".

(III.ii.193-195)

Incluye, acto seguido, un nuevo ejemplo de ecfonesis,
adecuado al momento del discurso:

"O, what a fall was there, my countrymen!"

seguido de una metáfora hiperbólica:

"Then I, and you, and all of us fell down"

y de un apóstrofe final:

"Kind souls, what weep you when you but
behold ... ?"

(III.ii.196)

La tercera parte de la argumentatio resulta
breve, comparada con la segunda:

"Good friends, sweet friends, let me not
stir you up
To such a sudden flow of mutiny.

They that have done this deed are honour-
able.

What private griefs they have, alas, I know
not,

That made them do it. They are wise and
honourable,

And will, no doubt, with reasons answer you.

I come not, friends, to steal away your hearts;

I am no orator, as Brutus is,

But, as you know me all, a plain blunt man,

That love my friend; and that they know

full well

That gave me public leave to speak of him.

For I have neither wit, nor words, nor worth,

Action, nor utterance, nor the power of speech

To stir men's blood; I only speak right on.

I tell you that which you yourselves do know,

Show you sweet Cæsar's wounds, poor poor

dumb mouths,

And bid them speak for me. But were I Brutus

And Brutus Antony, there were an Antony

Would ruffle up your spirits, and put a

tongue

In every wound of Caesar that should move

The stones of Rome to rise and mutiny".

(III.ii.211-232)

En esta sección aumenta el tono emotivo al que contribuyen las siguientes figuras:³⁶⁸

negatio e ironía, llevadas al extremo del sarcasmo:

"Good friends, sweet friends, let me not

stir you up

To such a sudden flow of mutiny".

(III.ii.211-213)

"What private griefs they have, alas, I know

not".

(III.ii.213)

"I come not, friends, to steal away your

hearts,

I am no orator, as Brutus is ...".

(III.ii.217-218)

"For I have neither wit, nor words, nor worth,

Action, nor utterance, nor the power of speech

To stir men's blood; I only speak right on".

(III.ii.222-225)

También es significativa para la transmisión de la emoción la diacope, que repite una palabra a intervalos cortos:

"Good friends, sweet friends, let me not stir you up".

(III.ii.211)

y la metáfora:

"Let me not stir you up
To such a sudden flood of mutiny".

el epimone:

"They that have done this deed are honour-
able"

(III.ii.213)

"That made them do it. They are wise and
honourable".

(III.ii.215)

la meiosis, que se sirve de epítetos degradantes:

"What private griefs they have, alas, I
know not".

(III.ii.214)

la tapinosis, que contribuye a rebajar a una persona por el uso de un lenguaje no elevado:

"I am no orator, as Brutus is,
But, as you know me all, a plain blunt man

.....

That gave me public leave to speak of him.
For I have neither wit, nor words, nor worth
Action, nor utterance, nor the power of speech
To stir men's blood; I only speak right on".

(III.ii.218-225)

apoyado por el empleo del monosilabismo, marca de simplicidad:

"But as you know me all, a plain blunt man,

That love my friend; and that they know full
well".

(III.ii.219-221)

También están presentes el polisindeton y
la paronomasia:

"For I have neither wit, nor words, nor worth,
Action, nor utterance, nor the power of speech"

(III.ii.222-224)

la epizeuxis, o repetición de una palabra sin interme-
diario alguno:

"Poor, poor mouths".

la metáfora y la antítesis:

"Show you sweet Caesar's wounds, poor poor
dumb mouths

And bid them speak for me".

(III.ii.226-227)

"There were an Antony

Would ruffle up your spirits, and put a tongue
In every wound of Caesar that should move
The stones of Rome to rise and mutiny".

(III.ii.228-232)

donde se incluye el empleo de la prosopopeya y de la hipérbole, y que constituye un ejemplo de reditus ad propositum, que regresa al tema discursivo después de una disgresión, y que retoma la idea del principio, en que anunciaba:

"Good friends, sweet friends, let me not
stir you up
To such a sudden flow of mutiny".

(III.ii.211-213)

Sobre la función que desempeña la peroratio no coinciden Fuzier y Müller: el primero entiende que se trata de una utilización del arte por el arte, porque el pueblo ya ha sido persuadido:

"If we consider the aim of Antony's speech to be mere persuasion, this peroratio is even more unnecessary than his third part was, for the citizens are more and more impatient to go and revenge Caesar. Yet again this peroratio has to be delivered both for artistic reasons, and in order to confirm Antony's complete mastery over the crowd. Its theme is the content of Caesar's will".³⁶⁹

³⁷⁰
Müller, por el contrario, -y nos inclinamos por esta opinión- indica que se trata del momento culminante del discurso, en que Antony revela el contenido del testamento, momento que ha ido preparando en fases anteriores, y que le permite alcanzar una conclusión perfecta, propia de un gran orador, aunque el propio Antony hacia el final del discurso, cuando ya había dado infinidad de pruebas de su dominio, pretendiera desconocer sus mecanismos afirmando:

"For I have neither wit, nor words, nor worth,
Action, nor utterance, nor the power of speech
To stir men's blood"

El texto de la peroratio es el siguiente:

"Yet hear me, countrymen; yet hear me speak.

(ALL)

Peace, ho! Hear Antony, most noble Antony!

(ANTONY)

Why, friends, you go to do you know not what.

Wherein hath Caesar thus deserved your loves?

Alas, you know not! I must tell you then:

You have forgot the will I told you of.

(ALL)

Most true. The will! Let's stay and hear the
will.

(ANTONY)

Here is the will, and under Caesar's seal.

To every Roman citizen he gives

To every several man, seventy-five drachmas.

(SECOND PLEBEIAN)

Most noble Caesar! We'll revenge his death.

(THIRD PLEBEIAN)

O royal Caesar!

(ANTONY)

Hear me with patience.

(ALL)

Peace, ho!

(ANTONY)

Moreover, he hath left you all his walks,
His private arbours, and new-planted orchards,
On this side Tiber; he hath left them you,
And to your heirs for ever: common pleasures,
To walk abroad and recreate yourselves.
Here was a Caesar! When comes such another?"

(III.ii.232-254)

Supeditadas a la configuración de este clímax se encuentran las siguientes figuras retóricas:

negatio:

"Why, friends, you go to do you know not
what.

Wherein hath Caesar thus deserved your
loves?

Alas, you know not! I must tell you then".

(III.ii.236-239)

conduplicatio, o repetición de varias palabras en oraciones sucesivas:

"Yet hear me, countrymen; Yet hear me speak".

(III.ii.234)

"To every Roman citizen he gives,

To every several man, seventy-five drachmas".

(III.ii.242-244)

"Moreover, he hath left you all his walks,

His private arbours, and new-planted orchards,

On this side Tiber; he hath left them you,

And to your heirs for ever".

(III.ii.248-251)

hipófora, o pregunta que el orador plantea para res-
ponderla él mismo:

"Wherein hath Caesar thus deserv'd your
loves?"

Alas! You know not: I must tell you then.

You have forgot the will I told you of".

(III.ii.237-240)

acclamatio, o exclamación utilizada al final de un
discurso en el momento culminante;

"Here was a Caesar!"

(III.ii.253)

Y, finalmente, utiliza Antony una pregunta retórica
o erotema:

"When comes such another?".

(III.ii.253)

Palabras que contienen el tono victorioso y triunfal
del orador hábil, que concluye su discurso con éxito.

6.4. CAIUS CASSIUS.

También presenta Shakespeare a este personaje sujeto a la rueda de la fortuna, y, nuevamente, se sirve de los procedimientos lingüísticos para revelar su movimiento ascendente o descendente. El control retórico durante la primera parte, y su progresiva pérdida hasta el final de la obra, se asocian con la capacidad tradicional del villano de utilizar los recursos persuasivos a su alcance.

Para crear esta imagen, se sirve Shakespeare de los datos de las fuentes que contribuyen a su propósito, e introduce modificaciones en aquellos puntos que se encuentran distanciados. Plutarco en Moralia

describe al adulator como persona seria, con control de sí mismo que le permite disimular sus intenciones. Cuando expone sus teorías sobre "How to tell a flatterer from a friend" dice que el verdadero adulator adopta "the gravity of a tragedian", "not like a comedian or a buffoon"³⁷¹.

Desconocemos si Shakespeare tuvo acceso a esta obra, pero las modificaciones que introduce en la descripción de la personalidad de Cassius coinciden con este punto de vista: en vez del personaje alegre que presentaba Plutarco, del que decía: "jests too brodely with his friends", descubre Shakespeare a través del personaje Caesar a un Cassius serio, delgado, poco amante de la música, que lee y piensa demasiado. Su filosofía, además, se asocia en Shakespeare a los villanos, ya que los héroes siempre manifiestan su dependencia de un poder superior,³⁷² mientras Cassius insiste en la capacidad del hombre para controlar su destino:

"Men at some time are masters of their fates
The fault, dear Brutus, is not in our stars,
But in ourselves, that we are underlings".

(I.ii.137-141)

Shakespeare revela progresivamente a través del destino de Cassius, el error de esta opinión, aunque ignoramos si lo hace por necesidad de salvar la censura del momento o por propia convicción. Poco importa, lo que interesa son las palabras de Cassius, que se resiste a creer en la infalibilidad de Caesar y que se considera, como individuo, tan capacitado como él para ejercer la autoridad.

Esta opinión se parece extraordinariamente a la que manifiesta Lord Essex en su carta al Lord Keeper of the Great Seal, en Octubre de 1598:

"What, cannot princes err? Cannot subjects receive wrongs? Is an earthy power or authority infinite? Pardon me, pardon me, my good Lord I can never subscribe to these principles".³⁷³

En otras obras de Shakespeare expresan los personajes "villanos" la misma confianza en sí mismos, Iago lo hace en Othello:

"Virtue? A fig! 'Tis in ourselves that we are thus or thus. Our bodies are our gardens to the which our wills are gardeners; so that if we will plant nettles or sow lettuce, set hyssop and weed up thyme, supply it with one gender of herbs or distract it with many, either to have it sterile with idleness or manur'd with industry- why, the power and corrigible authority of this lies in our wills. If the balance of our lives had not one scale of reason to poise another of sensuality, the blood and baseness of our natures would conduct us to most preposterous conclusions. But we have reason to cool our raging motions, our carnal stings, our unbitted lusts".

(I.iii.320-336)

y Edmund en King Lear:

"This is the excellent foppery of the world, that, when we are sick in fortune, often the surfeits of our own behaviour, we make guilty of our disasters the sun, the moon, and stars;

as if we were villains on necessity; fools by heavenly compulsion; knaves, thieves, and treachers, by spherical predominance; drunkards, liars, and adulterers, by an enforced obedience of planetary influence; and all that we are evil in, by a divine thrusting on an admirable admirable evasion of whore-master man, to lay his goatish disposition on the charge of a star! My father compounded with my mother under the Dragon's tail, and my nativity was under Ursa Major, so that it follows that I am rough and lecherous. Tut I should have been that I am, had the maidenliest star in the firmament twinkled on my bastardizing".

(I.ii.120-139)

La motivación personal de Cassius, evidente a todos los niveles, coincide en líneas generales con el retrato que Plutarco hace de él en la Vida de Brutus:

"But Cassius being a choleric man, and hating Caesar priuately, more than he did

the tyranny openly, he incensed Brutus against him. It is also reported that Brutus could evil away with the tyranny, and that Cassius hated the tyrant, making many complaints for the injuries he had done him"³⁷⁴.

Y es precisamente la existencia de estas motivaciones personales presidiendo todas sus actuaciones lo que origina su fracaso, porque para las determinaciones políticas ha de mantener en todo momento una actitud distanciada y fría, o, de lo contrario, está destinado a fracasar. Los intereses públicos y los privados están reñidos, son irreconciliables, y sólo quien deja a un lado las consideraciones humanas tiene posibilidades de triunfar políticamente, como demuestra Antony antes de dar su primera muestra de debilidad en el epitafio de Brutus, y como manifiesta de forma coherente Octavius a lo largo de toda la obra, lo que lo erige en máximo detentador del poder.

Decíamos que Cassius al principio de la obra

revela su posición hegemónica a través de su control retórico, y que, una vez los acontecimientos le desbordan, su retórica pierde capacidad persuasiva. La función del control ejercido por Cassius como principal instigador de la conspiración le convierte en pieza clave de la obra para el avance de la acción, pero, una vez el entramado básico se ha constituido, y unas acciones van desencadenando otras, la figura de Cassius pierde importancia como agente, y empieza a desempeñar su papel de paciente, asumiendo las consecuencias de una elección realizada con anterioridad.

Bunselmeyer³⁷⁵ reflexiona sobre esta diferencia en el dominio retórico de Cassius, y señala las acciones donde se ejerce y aquellas en que se evidencia una progresiva pérdida de control. La pieza clave del control retórico de Cassius la constituye su conversación con Brutus, en la que intenta persuadirlo de que se una a la conspiración, y de cuyo éxito manifiesta confianza en el soliloquio que pronuncia a continuación. Más tarde emplea procedimientos similares para convencer a Casca de que se sume también.

Pero, paulatinamente, va adquiriendo Brutus el control de las circunstancias, y Cassius pasa a ocupar un segundo plano. Es sobre todo en contraste con él como Shakespeare revela su progresiva debilidad, que se manifiesta claramente en los instantes que preceden a la muerte de Caesar, donde por un momento se teme el descubrimiento del complot. Brutus ha de tranquilizarlo para que el plan no fracase.

Más tarde, en la discusión con él previa a la batalla de Filipos, su inferioridad y sumisión se revelan a todos los niveles. Hirst relaciona este comportamiento de Cassius con las claves que Shakespeare deja en la obra sobre su temperamento o humor, que todos los críticos califican de colérico. Hirst interpreta la alusión de Cassius al "rash humour" heredado de su madre:

"Have not you love enough to bear with me,
When that rash humour which my mother gave me
Makes me forgetful?"

(IV.iii.118-120)

como una prueba de su desequilibrio:

"It is not grief which leads Cassius astray, but an imbalance in his psychological make-up"³⁷⁶.

que le lleva a cometer errores y que culmina en un suicidio precipitado, fruto de un malentendido.

Si el diálogo con Brutus es la máxima exposición de su primera actitud, la escena de la discusión es reveladora de la segunda, en que antepone su sentimiento personal de amistad hacia Brutus a las necesidades estratégicas que exige la situación. Durante la discusión revela la causa de su agravio: no es un asunto político, sino personal, el desdén mostrado por Brutus hacia Cassius. Gourlay³⁷⁷ indica la posibilidad de que Shakespeare tomara la acusación de Brutus a Cassius:

"Let me tell you, Cassius, you yourself
Are much condemned to have an itching palm".

(IV.iii.9-11)

y la queja de este último:

"Come, Antony, and young Octavius, come,
Revenge yourselves alone on Cassius,
For Cassius is aweary of the world;
Hated by the one he loves; braved by his
brother;
Checked like a bondman; all his faults
observed,
Set in a notebook, learned and conned by
rote,
To cast into my teeth".

(IV.iii.92-98)

de un episodio de life of Cato, de Plutarco, donde dice:

"So fareth it with thee, who overloving me,
 does thinke that I esteeme thee not as thou
 deservest, and therefore art angry with me.
 And for Candidius, I must tell thee truely
 I do rather employe him for his skill and
 faithfulness in thinges, then any man els:
 for that he hath beene with me from the
 beginning, and as farre as I learne, was
 never brybed, but cleane handed still".

Respecto al uso persuasivo que hace del lenguaje en su conversación con Brutus hemos de señalar que constituye una de las primeras manifestaciones de retórica deliberadamente persuasiva de la obra, y que preludia otros discursos posteriores. Robinson³⁷⁸ señala conexiones con el discurso de Antony con quien le une una visión realista de la vida, y con el que, por tanto, comparte más recursos retóricos que con Brutus, aunque sus discursos contienen evidentes diferencias, debido a la distinta naturaleza de sus receptores, individual y culto en el caso de Cassius, frente al colectivo diversificado que escuchaba a Antony.

De todas formas, ambos aluden como prueba testimonial a dos acontecimientos del pasado de Caesar, aunque con finalidad opuesta: Cassius habla de su debilidad física para degradarlo y Antony de sus hazañas bélicas para glorificarlo. Antony relaciona el cuerpo y el espíritu de Caesar sirviéndose del empleo de la metáfora, y Cassius lo hace recurriendo a la metonimia. También contraponen los dos las figuras de Caesar y Brutus, Cassius con la finalidad de señalar las virtudes de Brutus frente a los defec-

tos de Caesar, y Antony con la finalidad opuesta. También subrayan ambos la importancia del aspecto físico de la vida y de las relaciones personales, y sus finales hacen uso de la exclamación para denunciar la traición en el caso de Antony, y para atacar la tiranía en el de Cassius.

El diálogo persuasivo entre Cassius y Brutus es, como señala Müller, una oración con aspecto de diálogo. Dice Müller:

"A complete oration is hidden in the dialogue between Cassius and Brutus".³⁷⁹

y sus partes responden a las divisiones de la retórica clásica, si exceptuamos la conclusión, que, según Müller,³⁸⁰ está asimilada a la argumentatio, donde se recoge la función propia de esta última sección, que es la de despertar emociones, articulada mediante el epifonema climático.

³⁸¹ Ehrl incide en la presencia de los recursos emotivos a lo largo del discurso, y señala como significativos, el empleo de preguntas retóricas:

"... What should be in that 'Caesar'?
Why should that name be sounded more than
yours?"

(I.ii.140-142)

"Upon what meat doth this our Caesar feed,
That he is grown so great?".

(I.ii.148-150)

"When went there by an age, since the great
flood,
But it was famed with more than with one man?
When could they say, till now, that talked o
of Rome,

That her wide walls encompassed but one man?

(I.ii.151-156)

imperativos:

"Write them together, your is as fair a
name;

Sound them, it doth become the mouth as well;

Weigh them, it is as heavy; conjure with'em,

'Brutus will start a spirit as soon as

'Caesar'".

(I.ii.143-147)

apóstrofes:

"Age, thou art shamed!

Rome, thou hast lost the breed of noble

bloods!".

(I.ii.149-151)

juegos de palabras:

"I cannot tell what you and other men

Think of this life; but for my single self,

I had as lief not be as live to be

In awe of such a thing as I myself".

(I.ii.93-97)

"Now is it Rome indeed, and room enough,

When there is in it but one only man".

(I.ii..155-157)

exclamaciones de impaciencia:

"Why, man, he doth bestride the narrow
world

Like a Colossus ...".

(I.ii.134-136)

"O, you, and I have heard our fathers say ...".

(I.ii.157)

imprecaciones:

"Ye gods, it doth amaze me ...".

(I.ii.128)

"Now, in the names of all the gods at once".

(I.ii.147)

Ehrl señala la existencia real de un control retórico bajo una apariencia natural, a cuya obtención contribuye la distribución de las palabras en el verso, que resulta flexible y adaptado a la situación, a diferencia del estilo que más tarde exhibirá Brutus, donde final de verso y final de idea coincidirán.

El uso de la antítesis:

" ... And this man
Is now become a god, And Cassius is
A wretched creature".

(I.ii.115-118)

"...it doth amaze me
A man of such a feeble temper should
So get the start of the majestic world,
And bear the palm alone".

(I.ii.128-132)

de la repetición:

" ... I did mark
How he did shake; 'tis true, this god did
shake".

(I.ii.120-122)

y del paralelismo:

" ... What should be in that Caesar?
Why should that name be sounded more than

yours?

Write them together, yours is as fair a name;

Sound them, it doth become the mouth as well;

Weigh them, it is as heavy; conjure with'em,

'Brutus' will start a spirit as soon as

'Caesar'".

(I.ii.141-147)

demuestran lo calculado del discurso, que, en esencia mantiene sus procedimientos, aunque de forma más abierta, en el diálogo con Casca, del que resulta otra acción persuasiva, y en el que se observa también el empleo del paralelismo, de las frases retóricas y del apóstrofe.

En el diálogo entre Cassius y Brutus Müller³⁸² en 1979 retomando y reelaborando su artículo de 1975:³⁸³ "A Hidden Oration in Shakespeare's Julius Caesar", donde diferenciaba una sección más: la propositio, distingue un exordium, una narratio, y una argumentatio que lleva implícita la conclusio.

En el exordium:

"Will you go see the order of the course?

.....

I pray you, do.

.....

Brutus, I do observe you now of late:

I have not from your eyes that gentleness

And show of love as I was wont to have.

You bear too stubborn and too strange a

hand

Over your friend that loves you.

.....

Then, Brutus, I have much mistook your

passion,

By means whereof this breast of mine hath

buried

Thoughts of great value, worthy cogitations.

Tell me, good Brutus, can you see your face?

.....

'Tis just;

And it is very much lamented, Brutus,

That you have no such mirrors as will turn

Your hidden worthiness into your eye,

That you might see your shadow. I have heard

Where many of the best respect in Rome,

Except immortal Caesar, speaking of Brutus,

And groaning underneath this age's yoke,

Have wished that noble Brutus had his eyes.

.....

Therefore, good Brutus, be prepared to hear;

And since you know you cannot see yourself

So well as by reflection, I, your glass,

Will modestly discover to yourself

That of yourself which you yet know not of.

And be not jealous on me, gentle Brutus:

Were I a common laughter, or did use

To stale with ordinary oaths my love

To every new protester; if you know

That I do fawn on men and hug them hard,

And after scandal them; or if you know

That I profess myself in banqueting

To all the rout, then hold me dangerous.

.....

(BRUTUS)

What means all this shouting? I do fear
the people

Choose Caesar for their king.

(CASSIUS)

Ay, do you
fear it?

Then must I think you would not have it so.

.....

(BRUTUS)

For let the gods so speed me as I love
The name of honour more than I fear death.

(CASSIUS)

I know that virtue to be in you, Brutus,
As well as I do know your outward favour".

(I.ii.25-92)

utiliza Cassius la técnica de la insinuatio para obtener de Brutus los propósitos propios de esta sección del discurso, es decir, benevolum, attentum y docilem facere. A este fin emplea la imagen del espejo en que se muestra a sí mismo como un observador objetivo. Utiliza, además, la palabra 'yourself' tres veces (poliptoton) para indicar que son los intereses de Brutus, no los suyos propios, los que le preocupan.

En la narratio:

"Well, honour is the subject of my story.
I cannot tell what you and other men
Think of this life, but for my single self,
I had as lief not be as live to be
In awe of such a thing as I myself.
I was born free as Caesar, so were you;
We both have fed as well, and we can both
Endure the winter's cold as well as he.
For once upon a raw and gusty day,
The troubled Tiber drafing with her shores,
Caesar said to me, 'Dar'st thou, Cassius

now

Leap in with me into this angry flood,
And swim to yonder point? Upon the word,
Accoutrèd as I was, I plungèd in
And bade him follow; so indeed he did.
The torrent roared, and we did buffet it.
With lusty sinews, throwing it aside
And stemming it with hearts of controversy.
But ere we could arrive the point proposed,
Caesar cried, 'Help me, Cassius, or I sink!'
I, as Aeneas, our great ancestor,
Did from the flames of Troy upon his shoulder
The old Anchises bear, so from the waves of

Tiber

Did I the tired Caesar. And this man
Is now become a god, and Cassius is
A wretched creature, and must bend his body
If Caesar carelessly but nod on him.
He had a fever when he was in Spain,
And when the fit was on him, I did mark
How he did shake; 'tis true, this god did

shake;

His coward lips did from their colour fly,
And that same eye whose bend doth awe the
world

Did lose his lustre; I did hear him groan;
Ay, and that tongue of his, that bade the
Romans
Mark him and write his speeches in their
books,
'Alas!' it cried, 'Give me some drink,
Titinius',
As a sick girl. Ye gods, it doth amaze me
A man of such a feeble temper should
So get the start of the majestic world,
And bear the palm alone".

(I.ii.92-132)

sustituye el empleo del diálogo por el del monólogo,
donde comienza presentando su tema:

"Well, honour is the subject of my story"

que concluirá mostrando que Caesar no es más que un
hombre. Para obtener su propósito recurre al empleo
del topos de la negación de la vida, que acentúa por
medio de la paronomasia:

"I had as lief not be as live to be

In awe of such a thing as I myself".

(I.ii.95-97)

Establece comparaciones entre Caesar, él mismo, y Brutus, para señalar la idéntica naturaleza de la libertad que los tres comparten; se sirve del empleo del quiasmo: "I - you" a principio y fin de verso, para relacionar a los tres:

"I was born as free as Caesar; so were you".

(I.ii.97)

y después identifica a Brutus aún más con su posición, mediante el empleo repetido del pronombre de primera persona del plural, "we", enfatizándolo mediante el uso de la inversión métrica y del empleo del symploque, que combina anáfora y epífora:

"We both have fed as well, and we can both
Endure the winter's cold as well as he".

(I.ii.98-100)

Para obtener un mayor impacto de sus palabras, recurre al empleo del exemplum, de cuya eficacia

junto al sustantivo "Aeneas".

Se sirve Cassius de la paradoja para subrayar la debilidad física de Caesar, contrastándola con su poder político:

"And this man
Is now become a god, and Cassius is
A wretched creature".

(I.ii.115-117)

paradoja que expresa en forma de dos isocolon antitéticos que comienzan por "and", cuya función no es copulativa, sino enfática. En la anécdota que narra sobre la fiebre que padeció Caesar en España, Cassius destaca la paradoja utilizando el oximoron:

" ... I did mark
How he did shake; tis true, this god did
shake".

(I.ii.120-122)

Repite enfáticamente "did shake", y, en vez de utilizar el pronombre "he", utiliza "this god",

para producir un mayor impacto, poniendo de relieve lo contradictorio que resulta que "this man" se haya convertido en "this god".

Después, para desarrollar más la paradoja compara el comportamiento de Caesar durante la enfermedad, con el de una niña débil, y concluye la narratio con el empleo emotivo del apóstrofe final:

"Ye gods! it doth amaze me
A man of such a feeble temper should
So get the start of the majestic world,
And bear the palm alone".

(I.ii.128-131)

Cassius se sirve de los gritos que el pueblo profiere ante la ceremonia de presentación de la corona por parte de Antony, y de su rechazo por parte de Caesar, para iniciar la argumentatio del discurso, en la que intenta persuadir utilizando argumentos supuestamente racionales: a loco, a tempore y a causa, combinados con procedimientos abiertamente dramáticos:

"Why, man, he doth bestride the narrow world
Like a Colossus, and we petty men
Walk under his huge legs, and peep about
To find ourselves dishonourable graves.
Men at some time are masters of their fates;
The fault, dear Brutus, is not in our stars,
But in ourselves, that we are underlings.
Brutus and Caesar. What should be in that

'Caesar'?

Why should that name be sounded more than
yours?

Write them together, yours is as fair a name,
Sound them, it doth become the mouth as well;
Weigh them, it is as heavy; conjure with 'em,
'Brutus' will start a spirit as soon as 'Caesar'.

Now, in the names of all the gods at once,
Upon what meat doth this our Caesar feed,
That he is grown so great? Age, thou art

shamed,

Rome, thou hast lost the breed of noble bloods!

When went there by an age, since the great

flood,

But it was famed with more than with one man?

When could they say, till now, that talked of

Rome,

That her wide walls encompassed but one man?

Now is it Rome indeed, and room enough,

When there is in it but one only man,

O, you and I have heard our fathers say,

There was a Brutus once that would have

brooked

Th'eternal devil to keep his state in Rome

As easily as a king

.....

I am glad

That my weak words have struck but thus much

show

Of fire from Brutus".

(I.ii.132-177)

Compara a Caesar con un coloso, y expone su desacuerdo con esta situación, mediante el empleo de la máxima relativa a la capacidad del hombre para forjar su destino:



"Men at some time are masters of their fates".

(I.ii.137)

lo que desarrolla haciendo uso de la correctio (non x sed y):

"The fault, dear Brutus, is not in our stars

But in ourselves, that we are underlings".

(I.ii.139-141)

Desarrolla su argumento comparando los nombres de Caesar y Brutus, como si de objetos se tratara, bajo la forma de preguntas enfáticas:

"Brutus and Caesar. What should be in that

'Caesar'?

Why should that name be sounded more than

yours?".

(I.ii.141-143)

Después desarrolla la comparación en forma de gradación de cuatro mientros unidos asindéticamente, que constan de un imperativo y de una frase afirmativa cada uno:

"Write them together, yours is as fair a name;
Sound them, it doth become the mouth as well;
Weigh them, it is as heavy; Conjure with'em,
'Brutus' will start a spirit as soon as
'Caesar'".

(I.ii.143-147)

Continúa preguntándose sobre la importancia de Caesar, esta vez repasando los argumentos a causa, a tempore y a loco, y, para aumentar el tono emotivo, los presenta en forma de apóstrofe, siguiendo el consejo de la rhetorica ad Herennium, donde se dice:

"If we use Apostrofe in its proper place ...
 we shall instil in the hearer as much indignation as we desire"³⁸⁶.

Al argumentum a causa corresponde:

"Now in the names of all the gods at once,
Upon what meat doth this our Caesar feed,
That he is grown so great?"

(I.ii.147-149)

En el argumentum a tempore se incluye la alocución a la época:

"Age, thou art sham'd"

y en el argumentum a loco, su alocución a Roma:

"Rome, thou hast lost the breed of noble
bloods!".

(I.ii.150)

de donde hace depender tres oraciones que conforman un epifonema, resumen de los argumentos más significativos empleados, y que adopta la forma de un silogismo abreviado en el que incluye el empleo de la paronomasia, jugando con "Rome" y "room", que en este momento tenían la misma pronunciación, es decir, (ru:m).

La proposición del silogismo es la siguiente:

"Rome is not Rome (at present)"

la premisa mayor:

"Rome is room for many people"

la premisa menor:

"Now there is room in Rome for but one man"

y la conclusión:

"Rome is not Rome"

con lo que alcanza el punto culminante del discurso:

"When went there by an age, since the great

flood,

But it was famed with more than with one

man?".

(I.ii.151-153)

Al final del discurso Cassius involucra definitivamente a Brutus, mediante el empleo del argumentum a nomine, en el que recuerda las hazañas de su antepasado Brutus el Viejo en la expulsión de Tarquino:

"There was a Brutus once that would have

brookd

Th'eternal devil to keep his state in

Rome

As easily as a king".

(I.ii.158-161)

Cassius acierta plenamente en la elección porque la cualidad que más valora Brutus es el honor traducido en el reconocimiento público por un comportamiento noble. El efecto no se hará esperar, como indica Cassius en soliloquio momentos después, pero interesa concluir el discurso, como más tarde hará Antony, mostrando una falsa modestia:

"I am glad

That my weak words have struck but thus much

show

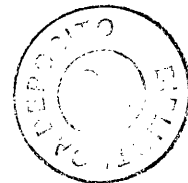
Of fire from Brutus".

(I.ii.174-177)

R. 121. 153

BID T 5174 (II)

~~F. 3 / 79~~



6.5. PERSONAJES MENORES



126511
α. 126513

CB 000231 5190

L 23698925

B 10510370



Además de los cuatro personajes principales de Julius Caesar a que nos hemos referido en páginas precedentes, presenta Shakespeare una amplia galería que guarda relación directa o indirecta con los personajes principales, y que, por reducida que sea su intervención, presentan cualidades que les diferencian de los demás. Los personajes a que nos referimos pueden distribuirse en aquellos cuyo empleo retórico prelude los discursos más largos y elaborados de los personajes principales, y aquellos que contribuyen a completar sus cualidades personales. Dentro del primer grupo se encuadra a los tribunos y al criado que Antony envía a los conspiradores. En re-





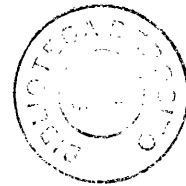
00508

lación a los personajes principales habría que poner de manifiesto la función del pueblo como personaje colectivo que responde a unas estrategias retóricas determinadas.

Dentro del segundo grupo de personajes que contribuyen a poner de relieve las cualidades personales de Brutus, se encuentran Lucius por un lado, y Portia por otro. A poner de manifiesto determinadas cualidades de Caesar contribuyen Calphurnia, y a señalar las semejanzas y diferencias entre Cassius y Brutus en la segunda parte de la obra contribuyen los criados Pindarus y Stratus, y los generales Titinius, Lucilius y Messala. En el otro sector del conflicto sirven a este mismo propósito de completar la imagen del personaje principal -Antony en este caso- los otros dos triunviros: Lepidus y Octavius.

A dar mayor realismo y credibilidad a la conspiración contribuye el número de conjurados que realizan distintas funciones para llevar a término la conspiración: Casca ocuparía el primer lugar entre ellos, por el número de palabras que utiliza y por lo relevante de la información que proporciona. A

continuación vendría Decius Brutus, de quien depende en buena medida el éxito de la conspiración, y otros menos importantes, Metellus Cimber, Trebonius, Caius Ligarius, y Cinna, distinto de Cinna el poeta, cuyo nombre tiene consecuencias trágicas, y cuya función en la obra, igual que la del poeta cínico, es más importante de lo que se ha reconocido usualmente, sobre todo a nivel de anticipación y de eco de palabras y acciones.



6.5.1. PERSONAJES QUE ANTICIPAN LAS ESTRATEGIAS
RETORICAS CENTRALES.

6.7.1.1. CRIADO DE ANTONY

Las palabras que pronuncia el criado que Antony envía como portador de su mensaje a Brutus después del asesinato de Caesar preludian, como reconocen Otto Jespersen y Ch. Ehr³⁸⁷, la elocuencia del soliloquio de Antony ante el cuerpo de Caesar, y su discurso en el foro.

"Thus, Brutus, did my master bid me kneel;
Thus did Mark Antony bid me fall down;
And, being prostrate, thus he bade me say:
Brutus is noble, wise, valiant, and honest;
Caesar was mighty, bold, royal, and loving:
Say I love Brutus, and honour him;
Say I feared Caesar, honoured him, and loved
him.

If Brutus will vouchsafe that Antony
May safely come to him, and be resolved
How Caesar hath deserved to lie in death,
Mark Antony shall not love Caesar dead
So well as Brutus living; but will follow
The fortunes and affairs of noble Brutus
Thorough the hazards of this untrod state,

With al true faith. So says my master Antony".

(III.i.123-138)

Ehrl señala semejanzas estilísticas concretas en el empleo de palabras breves, sencillas y yuxtapuestas, relacionadas por los procedimientos de antítesis, y estructuradas en movimiento ascendente que culmina en el clímax.

6.5.1.2. MARULLUS

Más interés revisten las palabras de Marullus, porque su mayor extensión da lugar a una elaboración más cuidada, y, sobre todo, porque permite observar la reacción del público, anticipando sucesos posteriores, función de la primera escena. Marullus dirige al pueblo una accusatio que se transforma en invectio. Su estructuración responde a las divisiones de la retórica clásica, aunque carece de exordium, porque el discurso surge directamente de la situación dramática, y resulta innecesario. Consta, por tanto, de la argumentatio, que incluye a la narratio, y una conclusio.

La argumentatio:

"Wherefore rejoice? What conquest brings
he home?

What tributaries follow him to Rome,
To grace in captive bonds his chariot
wheels?

You blocks, you stones, you worse than
senseless things!

O you hard hearts, you cruel men of
Rome".

(I.i.32-37)

se inicia con la formulación de tres preguntas regidas por el argumentum a causa:

"Wherefore rejoice?

What conquest brings he home?

What tributaries follow him ...?"

El tono de indignación va aumentando progresivamente hasta llegar a insultarles de forma hiperbólica:

"You blocks, you stones, you worse than

senseless things".

y aumenta el tono emotivo mediante el empleo de la paronomasia: "hard hearts".

La narratio:

"Knew you not Pompey? Many a time and oft
Have you climbed up to walls and battlements
To towers and windows, yea, to chimney-tops,
Your infants in your arms, and there have sat
The livelong day, with patient expectation,
To see great Pompey pass the streets of Rome:
And when you saw his chariot but appear,
Have you not made a universal shout,
That Tiber trembled underneath her banks
To hear the replication of your sounds
Made in her concave shores?
And do you now put on your best attire?
And do you now strew flowers in his way,
That comes in triumph over Pompey's blood?
Be gone!".

(I.i.37-52)

se inicia a partir de la alusión a Pompeyo. De nuevo se plantean preguntas retóricas:

"Knew you not Pompey?".

(I.i.37)

"And when you saw his chariot but appear,
Have you not made a universal shout,
That Tiber trembled underneath her banks
To hear the replication of your sounds
Made in her concave shores?"

(I.i.43-48)

y se recurre al empleo de la enumeratio como recurso útil de la evidentia:

" ... Many a time and oft
Have you climbed up to walls and battlements,
To towers and windows, yea, to chimney-tops,
Your infants in your arms, and there have sat
The livelong day, with patient expectation,
To see great Pompey pass the streets of Rome".

(I.i.37-43)

El tono de indignación se refleja en el empleo de tres preguntas anafóricas que integran una gradatio:

"And do you now put on your best attire?
And do you now call out a holiday?
And do you now strew flowers in his way,
That comes in triumph over Pompey's blood?".

(I.i.48-52)

La conjunción que las encabeza: "and" no tiene en este caso un valor copulativo, sino intensivo, y culmina en el empleo del imperativo "Be gone!".

La conclusio:

"Run to your houses, fall upon your knees,
Pray to the gods to interim the plague.
That needs must light on this ingratitude".

(I.i.32-56)

es una sucesión de imperativos en tono amenazante, donde insta a aplacar las iras divinas de su ingratitude hacia Pompeyo. La relación entre los interlocutores:

Pero hay diversidad de opiniones de otra procedencia acerca de la función que desempeñan: Sorge recoge la interpretación de Anselm Schlösser³⁹⁰ que coincide con la visión de Otten, en que se presenta una estrategia donde los aristócratas desean un orden beneficioso para el pueblo pero no se dirigen a él como a iguales.

³⁹¹ Ehrl señala la facilidad con que se le manipula, a pesar de aparecer parcialmente individualizado en las distintas voces que se oyen a lo largo de la obra. También Hammerschmidt³⁹² ve la facilidad con que se puede modificar su respuesta, pero, a diferencia de Schlösser,³⁹³ que veía en la actuación de los oradores una intención buena, aunque unos procedimientos no justificables, interpreta negativamente tanto las cualidades de los oradores como la de los receptores del mensaje, de los que señala las características de ambición, inconstancia y crueldad.

Habría que matizar esta opinión indagando el origen de las acusaciones en cada caso, y los intereses de quienes las hacen, porque, no olvidemos

que se emplean las mismas metáforas: "block" y "stone" para acusar a la gente atribuyéndoselas como cualidades intrínsecas (tribunos), o para alabarla, indicando que se trata de características opuestas a su naturaleza (Antony).

³⁹⁴
Hirst concede en su interpretación más libertad al pueblo. Afirma que se mueve por intereses personales, y que eso constituye la causa de que Caesar no logre convencerlo en el episodio donde declina la corona ofrecida por Antony ante el pueblo, y donde éste le aclama por su reacción. Esta opinión sería discutible porque entraría en conflicto con la respuesta que da de forma unánime al discurso de Brutus, queriendo erigirlo en César. Cabría interpretar, más bien, una admiración por toda actuación pública de un personaje conocido, que, cuidando un poco su imagen y sus movimientos, sabe ganar la aceptación popular.

³⁹⁵
T.J.B. Spencer identifica al pueblo que describe Casca cuando relata la ceremonia de la corona con el populacho londinense, interpretando una semejanza en la existencia de anacronismos:

"The rabblement hooted and clapped their
chopped hands and threw up their sweaty night-
caps".

Pero los comentarios de Sorge acerca de las últimas investigaciones entrarían en conflicto con esta opinión, porque señala que las marcas negativas con que aparece descrito el pueblo en Julius Caesar no reflejan al pueblo londinense, sino exclusivamente al romano, y tienen como finalidad servir de reactivo a los espectadores. Concluye Sorge:

"Damit unterstützt die Tragödie Julius Caesar die ideologische Emanzipation und Selbstverständigung der sich allmählich formierenden bürgerlich-plebejischen Opposition zu Beginn der correvolutionären Periode Englands".

Se trata de una opinión más, que de ningún modo resulta definitiva ni irrefutable.

6.5.2. PERSONAJES SECUNDARIOS QUE COMPLETAN LA
PRESENTACION DE LOS PRINCIPALES.

6.5.2.1. PORTIA Y CALPHURNIA

Llama la atención la escasa importancia de las protagonistas femeninas en esta obra. Dice Sanders a este respecto:

"The only one in the canon apart from HenryV in which the female principal has no leading role: Portia and Calphurnia are severely functional and exist dramatically only in relation to their husbands".³⁹⁷

Efectivamente, aparecen siempre supedita-

das al papel de sus maridos Brutus y Caesar, y contribuyen a poner de relieve el contraste que existe entre ambos personajes. Calphurnia, esposa de Caesar, es definida por Granville-Barker como

"a nervous fear-haunted creature ...
desperate and helpless".³⁹⁸

Su intervención es limitada: sólo aparece en dos escenas, en la segunda del acto primero, en que Caesar la pone en el paso de Antony durante las fiestas Lupercales para terminar con su esterilidad, con el único propósito de perpetuar su linaje, y con él la corona a la que aspira:

"(CAESAR)

Calphurnia

(CALPHURNIA)

Here, my lord.

(CAESAR)

Stand directly in Antonius' way

When he doth run his course. Antonius.

(ANTONY)

Caesar, my lord?

(CAESAR)

Forget not in your speed, Antonius,
To touch Calphurnia; for our elders say,
The barren, touchèd in this holy chase,
Shake off their sterile curse".

(I.ii.1-9)

Aparece nuevamente en la escena segunda del segundo acto, donde revela a Caesar sus sueños y temores:

"(CAESAR)

"thrice hath Calphurnia in her sleep cried
out,
'Help, ho!, they murder Caesar! ...

.....

(CALPHURNIA)

What mean you, Caesar? Think you to walk
forth?

You shall not stir out of your house today.

(CAESAR)

Caesar shall forth. The things that threatened

me

Ne'er looked but on my back; when they shall

see

The face of Caesar, they are vanishèd.

(CALPHURNIA)

Caesar, I never stood on ceremonies,

Yet now they fright me. There is one within,

Bends the things that we have heard and seen,

Recounts most horrid sights seen by the watch

.....

O, Caesar, these things are beyond all use,

And I do fear them.

(CAESAR)

.....

Yet Caesar shall go forth, for these

predictions

Are to the world in general as to Caesar.

(CALPHURNIA)

When beggars die, there are no comets seen,

The heavens themselves blaze forth the death

of princes.

(CAESAR)

Cowards die many times before their deaths

.....

And Caesar shall go forth.

(CALPHURNIA)

Alas, my lord,

Your wisdom is consumed in confidence.

Do not go forth today: call it my fear

That keeps you in the house, and not your own

We'll send Mark Antony to the Senate House

And he shall say you are not well today.

Let me upon my knee prevail in this.

.....

(DECIUS)

This dream is amiss interpreted

.....

(CAESAR)

How foolish do your fears seem now, Calphurnia!

I am ashamed I did yield to them.

Give me my robe, for I will go."

(II.ii.2-108)

Esta escena contrasta con la de Portia en el mismo acto. En ella señalan S. Musgrove³⁹⁹ y Otten⁴⁰⁰ su relación de inferioridad respecto a Caesar, reflejada en las palabras temerosas que ella le dirige:

"O Caesar, these things are beyond all use,
And I do fear them".

en la actitud superior que mantiene Caesar, riñéndole por albergar temores; y en la posición de arrodillada que adopta para suplicarle, y de la que Caesar no la mueve.

Portia, en la escena paralela donde aparece junto a Brutus, arrodillándose ante él, suplicante, recibe otro tratamiento muy distinto. Es levantada inmediatamente:

"Kneel not, gentle Portia".

(II.i.278)

Además se reconoce su honor y valor:

"You are my true and honourable wife,

As dear to me as are the ruddy drops.

That visit my sad heart!

.....

O ye gods

Render me worthy of this noble wife".

(II.i.288-304)

Su presentación está también condicionada a la presentación de un lado humano de Brutus, que le confía sus secretos:

" ... Portia, go in awhile;

And by and by thy bosom shall partake

The secrets of my heart

All my engagements I will construe to thee,

All the charactery of my sad brows".

(II.i.304-309)

En la escena cuarta del acto segundo aparece nuevamente, esta vez para contribuir mediante la expresión de sus temores a aumentar la tensión previa al asesinato:

"I prithee, boy, run to the Senate House,

Stay not to answer me, but get thee gone.

.....

I would have had thee there and here again
Ere I can tell thee what thou shouldst do
there.

O constancy, be strong upon my side;
Set a huge mountain 'tween my heart and
tongue!

I have a man's mind, but a woman's might.
How hard it is for women to keep counsel!
Art thou here yet?

.....

Yes, bring me word, boy, if thy lord look
well,
For he went sickly forth; and take good
note
What Caesar doth, what suitors press to
him.

Hark, boy, what noise is that?

(LUCIUS)

I hear none, madam.

(PORTIA)

Prithee, listen well.

I heard a bustling rumour like a fray,
And the wind brings it from the Capitol.

.....

Why, know'st thou any harm's intended
toward him?

.....

I must go in. Ay me, how weak a thing
The heart of woman is ! O Brutus,
The heavens speed thee in thine enterprise!
(Aside) Sure, the boy heard me. (To Lucius)

Brutus hath a suit
That Caesar will not grant. (Aside) O, I
grow faint".

(II.iv.1-44)

En la escena tercera del acto cuarto sirve de nuevo para la expresión del lado humano de Brutus,

que esta vez se muestra irascible con Cassius porque
 acaba de tener noticias de la muerte de Portia:⁴⁰¹

"(CASSIUS)

I did not think you could have been so angry

(BRUTUS)

O Cassius, I am sick of many griefs.

(CASSIUS)

Of your philosophy you make no use,

If you give place to accidental evils.

(BRUTUS)

No man bears sorrow better. Portia is dead.

(CASSIUS)

Ha? Portia?

BRUTUS)

She is dead.

(CASSIUS)

How 'scaped I killing, when I crossed you

O insupportable and touching loss! so?

Upon what sickness?

(BRUTUS)

Impatient of my absence

And grief that young Octavius with Mark

Antony

Have made themselves so strong; for with
her death

That tidings came. With this she fell
distract,

And, her attendants absent, swallowed fire.

(CASSIUS)

And died so?

(BRUTUS)

Even so.

(CASSIUS)

O ye immortal gods!

(BRUTUS)

Speak no more of her. Give me a bowl of wine.

In this I bury all unkindness, Cassius".

(IV.iii.142-158)

2.2. PERSONAJES MENORES DE LA SEGUNDA PARTE:

FUNCIONALIDAD EN RELACION A BRUTUS Y CASSIUS.

Los personajes secundarios que aparecen en torno a Cassius y Brutus en la segunda parte

dependen directamente de ellos.

Lucius, el muchacho al que Brutus pide que toque el instrumento para él después de la aparición del espíritu de Caesar:

"Canst thou hold up thy heavy eyes awhile,
And touch thy instrument a strain or two?"

(IV.iii.254-256)

le responde:

"The strings, my lord, are false".

(IV.iii.289)

respuesta que Gourelay^{40,2} interpreta como reflejo de la escisión y falta de armonía existentes entre Brutus y el Estado.

Pindarus y Strato, criados de Cassius y Brutus respectivamente, dependen de sus amos y están obligados a colaborar en su muerte:

"(CASSIUS)

(Enter Pindarus from above)

Come hither, sirrah.

In Parthia did I take thee prisoner;

And then I swore thee, saving of thy life,

That whatsoever I did bid thee do,

Thou shouldst attempt it. Come now, keep

thine oath;

Now be a freeman; and with this good sword

That ran through Caesar's bowels, search

this bosom.

Stand not to answer. Here, take thou the hilts,

And when my face is covered, as 'tis now,

Guide thou the sword. -Caesar, thou art

revenged,

Even with the sword that killed thee!

(He dies)

(PINDARUS)

So, I am free; Yet would not so have been;

Durst I have done my will. O Cassius!

Far from this country Pindarus shall run,

Where never Roman shall take note of him".

(V.iii.36-51)

(BRUTUS)

I prithee, Strato, stay thou by thy lord.

Thou art a fellow of a good respect;

Thy life hath had some stomach of honour in

it.

Hold then my sword, and turn away thy face

While I do run upon it. Wilt thou, Strato?

(STRATO)

Give me your hand first. Fare you well, my

lord.

(BRUTUS)

Farewell, good Strato. -Caesar, now be still;

I killed not thee with half so good a will".

(He dies)

(V.v.44-52)

En cuanto a sus capitanes: Titinius, Lucilius y Messala, todos muestran admiración por sus líderes: Titinius muestra tal afecto por Cassius que, al conocer su muerte, le imita, suicidándose, revelando una mayor amistad hacia él que Brutus.

(TITINIUS)

" ... O setting sun,
As in thy red rays thou dost sink to night,
So in red blood Cassius' day is set.
The sun of Rome is set. Our day is gone;
Clouds, dews, and dangers come; our deeds
are done.

Mistrust of my success hath done this deed.

.....

Why didst thou send me forth, brave Cassius?
Did I not meet thy friends, and did not they
Put on my brows this wreath of victory,
And bid me give it thee? Didst thou not hear
their shouts?

Alas, thou hast misconstrued everything!
But hold thee, take this garland on thy brow;
Thy Brutus bid me give it thee, and I
Will do his bidding. Brutus, come apace,
And see how I regarded Caius Cassius.
By your leave, gods. This is a Roman's part;
Come, Cassius' sword, and find Titinius'
heart.

(He dies)

(V.iii.60-91)

Granville-Barker⁴⁰³ añade una interpretación de tipo funcional a la muerte de Titinius, que considera necesaria para separar las muertes de los dos líderes, e impedir, de este modo, que la muerte de Brutus aparezca como el anticlimax de la de Cassius.

También Lucilius se muestra dispuesto a morir por Brutus cuando es apresado por el lado contrario:

"(LUCILIUS)And I am Brutus, Marcus Brutus, I,Brutus, my country's friend; know me forBrutus!

.....

(FIRST SOLDIER)Yield, or thou diest.(LUCILIUS)

Only I yield to die.

There is so much that thou wilt kill me

straight:

Kill Brutus, and be honoured in his death".

(V.iii.7-16)

pero Antony le perdona:

"(FIRST SOLDIER)

I'll tell the news. Here comes the general,

Brutus is ta'en, Brutus is ta'en, my Lord.

(ANTONY)

Where is he?

(LUCILIUS)

Safe, Antony, Brutus is safe enough.

I dare assure thee that no enemy

Shall ever take alive the noble Brutus,

The gods defend him from so great a shame!,

.....

(ANTONY)

This is not Brutus, friend; but I assure you,

A prize no less in worth. Keep this man safe,

Give him all kindness. I had rather have
Such men my friends than enemies".

(V.iv.17-30)

y sobrevive a Brutus, para alabarlo después de su muerte:

"(STRATO)

The conquerors can but make a fire of him;
For Brutus only overcame himself
And no man else hath honour by his death

(LUCILIUS)

So Brutus should be found. I thank thee

Brutus;

That thou hast proved Lucilius' saying
true".

(V.v.55-60)

Messala es importante por su papel de transmisor de las noticias de la muerte de Portia a Brutus, en una escena que ha originado comentarios distintos sobre la intencionalidad o casualidad de la doble revelación de la muerte de Portia, y sobre la reacción

de Brutus ante lo que aparece en la obra como segundo anuncio, que unos consideran error de copia, en que no se ha elidido una de las informaciones, y otros interpretan como ocasión para que Brutus de muestras de su naturaleza estoica y de su capacidad para el disimulo:

"(MESSALA)

Had you your letters from your wife, my lord?

(BRUTUS)

No, Messala

(MESSALA)

Nor nothing in your letters writ of her?

(BRUTUS)

Nothing, Messala.

(MESSALA)

That methinks is strange.

(BRUTUS)

Why ask you? Hear you aught of her in yours?

(MESSALA)

No, my lord.

(BRUTUS)

Now, as you are a Roman, tell me true.

(MESSALA)

Then, like a Roman bear the truth I tell;
For certain she is dead, and by strange
manner.

(BRUTUS)

Why, farewell, Portia. We must die, Messala.
With meditating that she must die once,
I have patience to endure it now".

(IV.iii.179-191)

2.3. LEPIDUS Y OCTAVIUS

Lépidus y Octavius son los personajes que, junto a Antony, integran el triunvirato constituido después de la muerte de Caesar; su función está estrechamente relacionada con la presentación de Antony, que en la segunda parte de la obra manifiesta características nuevas, especialmente en relación con los dos triunviros.

El papel de intervención directa de Lepidus es muy reducido: sólo pronuncia tres líneas y media,

pero sirve de punto de referencia a la actitud de Antony, que difiere de la que Plutarco presenta en las fuentes, acentuando las cualidades negativas de Antony, que no muestra ningún tipo de consideración hacia Lepidus.

En Plutarco dice que le trató:

"very courteously ... though in desde Antonius did all, and ruled the whole army, yet he always gave Lepidus the name and honor of Captain"⁴⁰⁴

y los puntos negativos que señala Plutarco en la relación entre Antony y Lepidus se refieren a la mayor responsabilidad de Antony por su superior autoridad:

" (He was) elder than Caesar, and of more power and force than Lepidus"⁴⁰⁵.

Gourlay opina que Shakespeare probablemente transfiriera el comportamiento de Octavius respecto a Cicero en Life of Cicero, a Antony frente a Lepidus:

"But there was Cicero finely colted, as old as he was by a young man, when he was contented to sue for the Consulship in his behalfe, and to make the Senate agreeable to it; wherefore his frendes presently reproved him for it, and shortly after he perceived he had undone him selfe, and together also lost the libertie of his contrie. For this young man Octavius Caesar being growen to be verie great by his meanes and procurement: when he saw that he had the consulshippe upon him, he forsooke Cicero and agreed with Antonius and Lepidus".

Hirst interpreta la eliminación de Lepidus como un error táctico de Antony que le lleva a un enfrentamiento abierto con Octavius. También sobre la relación con este segundo personaje existen diferencias entre la Fuente y la obra: ⁴⁰⁷ en Plutarco Antony no desea que Octavius reciba la fama y popularidad derivadas de la ejecución del testamento de Caesar, sino que aspira al honor que le corresponda a él

únicamente. Pero en Julius Caesar Shakespeare presenta a Antony oponiéndose a la voluntad de Caesar, actuando como si el testamento no existiera, porque interesa que quede de manifiesto la inconstancia de Antony.

Respecto al tipo de lenguaje empleado, la figura de Octavius sirve de contraste a Antony porque frente a la riqueza de palabras e imágenes de este último, opone un estilo sobrio, donde utiliza un número escaso de palabras, que le confieren un carácter hermético. El es quien responde de forma inapelable a las sugerencias tácticas de Antony, y quien, con un temperamento más calculador, pronuncia las últimas palabras de la obra:

"According to his virtue let us use him,
With all respect and rites of burial.
Within my tent his bones tonight shall lie,
Most like a soldier, ordered honourably
So call the field to rest, and let's away,
To part the glories of this happy day ".

(V.v.75-81)

6.5.3. CONSPIRADORES MENORES

También en la presentación de los conspiradores menores ha diferenciado Shakespeare características propias de cada uno, como dice Hirst:

"But though their speeches are minimal even the minor conspirators are given vital dramatic life and so contrasted in character and motive as to provide a most comprehensive picture of the nature of the revolution and conspiracy".⁴⁰⁸

Comenta también la gradual presentación de los conspiradores, de forma que el público conoce los nombres de todos ellos antes de la reunión en la casa de Brutus: Brutus y Cassius aparecen en primer lugar, conversando mientras se desarrollan las ceremonias de las fiestas Lupercales; Casca se une a ellos cuando regresa el cortejo de Caesar, para comunicarle su versión de los hechos; Cinna aparece más tarde, avanzando rápidamente en medio de la tormenta, rapidez que contribuye a aumentar la tensión. Confunde a Metellus Cimber con Casca, y, por último,

llegan noticias de la existencia de Trebonius y Decius Brutus a través de Cassius.

De todos estos personajes, Casca es el mejor desarrollado. Tiene dos intervenciones, cuyo contraste llama la atención: la primera, relatando la ceremonia de las Lupercales:

"(CASCA)

You pulled me by the cloak; would you speak
with me?

(BRUTUS)

Ay, Casca; tell us what hath chanced today
That Caesar looks so sad.

(CASCA)

Why, you were with him, were you not?

(BRUTUS)

I should not then ask Casca what hath
chanced.

(CASCA)

Why, there was a crown offered him; and
being offered him, he put it by with the
back of his hand, thus; and then the people
fell a-shouting.

(BRUTUS)

What was the second noise for?

(CASCA)

Why, for that too.

(CASSIUS)

They shouted thrice: what was the last cry
for?

(CASCA)

Why, for that too.

(BRUTUS)

Was the crown offered him thrice?

(CASCA)

Ay, marry, was't, and he put it by thrice,
every time gentler than other; and at every
putting-by mine honest neighbours shouted.

.....

I can as well be hanged as tell the manner
of it; it was mere foolery; I did not mark it.
I saw Mark Antony offer him a crown; yet
'twas not a crown neither, 'twas one of these
coronets; and as I told you, he put it by
once; but for all that, to my thinking, he

was very loath to lay his fingers off it.
And then he offered it the third time, he
put it the third time by; and still as he
refused it, the rabblement hooted, and
clapped their chopped hands, and threw
up their sweaty night-caps, and uttered
such a deal of stinking breath because
Caesar refused the crown, that it had
almost choked Caesar; for he swooned, and
fell down at it. And for mine own part,
I durst not laugh for fear of opening my
lips and receiving the bad air.

.....

He fell down in the market place, and foamed
at mouth, and was speechless.

.....

I know not what you mean by that,
but I am sure Caesar fell down. If the
tag-rag people did not clap him and hiss
him, according as he pleased and displeas

them, as they use to do the players in the
theatre, I am no true man.

.....

Marry, before he fell down, when he perceived
the common herd was glad he refused the
crown, he plucked me ope his doublet, and
offer'd them his throat to cut. An I had
been a man of any occupation, if I would
not have taken him at a word, I would I
might go to hell among the rogues. And so
he fell. When he came to himself again, he
said, if he had done or said anything amiss,
he desired their worships to think it was
his infirmity. Three or four wenches
where I stood, cried, 'Alas, good soul!'
and forgave him with all their hearts; but
there's no need to be taken of them; if
Caesar had stabbed their mothers, they
would have done no less.

.....

(CASSIUS)

Will you dine with me tomorrow?

(CASCA)

Ay, if I be alive, and your mind hold,
and your dinner worth the eating".

(I. ii.214-290)

En esta primera intervención Casca utiliza un lenguaje mordaz, que Schanzer considera una transferencia a Casca de características que en Plutarco pertenecen a Antony, del que comentaba su:

"outrageous manner of railing the commonly used, mocking and flouting of every man"⁴⁰⁹.

Hirst relaciona las palabras de Casca con el humor biliar, cuyas características fundamentales son el desprecio y el cinismo, y dice:

"Casca's contempt extends from Caesar to the crowd and -we may presume- is therefore an unfocussed bitterness, the product of a cynical despising temperament"⁴¹⁰.

Señala la relación del vocabulario elegido con su sentimiento de desprecio hacia la gente: "chopped hands" y "Sweaty", y hacia Caesar, al descubrir su ambición "he was very loath to lay his fingers off it". El estilo lacónico de la prosa también refleja su desprecio generalizado: "and then he offered (...) bad air". Y difiere del verso persuasivo que Decius Brutus utiliza dirigido a Caesar.

La segunda intervención de Casca tiene lugar durante la tormenta, y supone un contraste con la primera por apariencia, comportamiento y estilo lingüístico:

"Are not you moved, when all the sway of
earth

Shakes like a thing unfirm? O, Cicero,
I have seen tempests, when the scolding

winds

Have rived the knotty oaks, and I have seen
Th'ambitious ocean swell and rage, and foam,
To be exalted with the threatening clouds;
But never till tonight, never till now,
Did I go through a tempest dropping fire,

Either there is a civil strife in heaven,
Or else the world, too saucy with the gods,
Incenses them to send destruction".

(I.iii.3-14)

"CASSIUS)

Come, Casca, you and I will yet ere day
See Brutus at his house: three parts of him
Is ours already, and the man entire
Upon the next encounter yields him ours.

(CASCA)

O, he sits high in all the people's hearts;
And that which would appear offence in us,
His countenance, like richest alchemy,
Will change to virtue and to worthiness".

(I.iii.152-161)

Cassius se dirige a Casca con precaución para persuadirle de que se una a la conspiración, actitud que llama la atención si recordamos la libertad con que poco antes había expresado Casca su aversión hacia Caesar:

"CASSIUS)

... What trash is Rome,
What rubbish, and what offal, when it serves
For the base matter to illuminate
So vile a thing as Caesar! But, O grief,
Where hast thou led me? I perhaps speak this
Before a willing bondman; Then I know
My answer must be made. But I am armed,
And dangers are to me indifferent.

(CASCA)

You speak to Casca, and to such a man
That is no fleering tell-tale. Hold my hand;
Be factious for redress of all these griefs,
And I will set this foot of mine as far
As who goes farthest".

(I.iii.107-120)

Schanzer⁴¹¹ intenta explicar esta contradicción interpretando que la primera escena fue escrita con posterioridad a la segunda, cuando descubrió lo útil que resultaba un personaje crítico y mordaz, olvidando después revisar el estilo de la tercera escena del acto primero para adaptarlo a la nueva presentación del personaje.

Decius Brutus ocupa el segundo lugar entre los conspiradores menores. Su estilo lingüístico difiere del de Casca porque su discurso principal tiene un destinatario distinto, Caesar, al que tiene la misión de convencer para que se dirija al Capitolio en los Idus de Marzo. Lo hace con habilidad, aprovechando el conocimiento de sus puntos vulnerables, especialmente de su autoestima, y da una interpretación a los sueños de Calphurnia opuesta a la impresión lógica: interpreta que la sangre en que se bañan los personajes del sueño de Calphurnia es la sangre vivificadora de su memoria, que servirá de consuelo a los romanos. Después le hace concebir la esperanza de obtener la corona del Senado en esa sesión, y lo acompaña de buen grado al Capitolio, seguido de otros conspiradores que acuden más tarde.

Hirst define a Decius Brutus como:

"the most unscrupulous and sinister of the conspirators"⁴¹².

Efectivamente, él es quien interviene sin titubear en las situaciones más delicadas; se muestra en todo

momento seguro de sí mismo, y desde el principio aparece asociado a la violencia. Su visión de la realidad contrasta con el idealismo de Brutus, y la sugerencia del asesinato simultáneo de Antony:

"Shall no one be touched but only Caesar?".

(II.i.154)

contrasta con la visión ritualista de Brutus, que concibe la muerte de Caesar como una ofrenda a los dioses. Decius es, en definitiva, el responsable directo de la muerte de Caesar, porque es él quien dirige la acción en los momentos graves previos al asesinato, cuando Cassius da muestras de debilidad y Brutus se sitúa por encima de estas acciones prácticas:

"Trebonius doth desire you to o'er-read,
At your best leisure, this his humble suit".

(III.i.4-6)

Trebonius, al que Decius urge a actuar, es el personaje más esquemático del grupo de los conspi-

radores, y tiene como función alejar a Mark Antony para que no interfiera en la acción de los conspiradores:

(CASSIUS)

"Trebonius knows his time; for look you,

Brutus,

He draws Mark Antony out of the way".

(III.i.25-27)

Metellus Cimber es el siguiente en actuar, e inicia la acción que concluye con la muerte de Caesar:

(METELLUS) (Kneeling)

"Most high, most mighty, and most puissant

Caesar,

Metellus Cimber throws before thy seat

An humble heart".

(III.i.33-35)

Tiene motivos personales para unirse a la conspiración, porque Caesar no permite que regrese

su hermano exiliado. Solicita su perdón, acción que apoyan sucesivamente los otros conspiradores, y ante la que se muestra Caesar intransigente e impasible:

"(CAESAR)

Let me a little show it, even in this:

That I was constant Cimber should be banished,

And constant do remain to keep him so".

(III.i.71-74)

Sirve Metellus Cimber, por tanto, a la realización de dos funciones importantes: en primer lugar a iniciar el movimiento definitivo del asesinato de Caesar, y, en segundo lugar, a poner de relieve sus aspectos menos atrayentes.

También Caius Ligarius tiene motivos personales contra Caesar:

"Caius Ligarius doth bear Caesar hard,

Who rated him for speaking well of Pompey"

(II.i.215)

Se muestra dispuesto a seguir ciegamente a Brutus:

" Set on your foot,
And with a heart new-fired I follow you,
To do I know not what, but it sufficeth
That Brutus leads me on".

(II.i. 331-334)

Contribuye a poner de manifiesto la creciente importancia de Brutus como director de la conspiración y se dirige a él como si de un médico se tratara:

"By all the gods that Romans bow below,
I here discard my sickness. Soul of Rome!
Brave son, derived from honourable loins!
Thou, like an exorcist, hast conjured up
My mortified spirit. Now bid me run,
And I will strive with things impossible,
Yea, get the better of them. What's to do?

(II.i.320-327)

Caius Ligarius está enfermo cuando se une a la conspiración, y confía en el poder de la alquimia de Brutus, hombre honrado, para recobrar la salud, pero los hechos demuestran que Brutus no posee el poder de transformar metales bajos en nobles, y la en-

fermedad de Caius Ligarius se hace extensiva, simbolizando la conspiración.

Por último, el conspirador Cinna aparece por primera vez junto a Cassius y Casca, y la gente parece conocerle bien. Una vez concluido el asesinato es el primero en gritar los slogans:

"Liberty, Freedom, Tyranny is dead".

(III.i.78)

No parece tener opiniones propias, y Hirst dice al respecto:

"Conventional platitudes ... is perhaps a mask of Cinna's blind complicity in the plot, for he rarely says anything in the play which is not a confirmation of the views already expressed by others after a more careful deliberation".⁴¹³

6.5.4. CINNA THE POET, Y THE CYNICKE POET.

El nombre de Cinna resulta ambigüo y se presta al equívoco, no sólo en la obra, sino incluso en las fuentes. Cook revela que el Cinna al que el pueblo dio muerte por confusión con el conspirador Cinna no era el poeta que Shakespeare, y únicamente Plutarco antes que él, nos muestran como tal, sino un tribuno amigo de Caesar:

"According to Mr. Gaeth, Helvius Cinna was a tribune friendly to Caesar, murdered by the mob on the day of Caesar's funeral because they mistook him to be another Cinna (Lucius Cornelius) hated because of his known antagonism to the dead dictator. This Helvius Cinna is called a poet by Plutarch but by no one else among the ancient sources for the incident"⁴¹⁴.

El episodio que Shakespeare presenta de Cinna el poeta en la tercera escena del acto tercero no toma textualmente las indicaciones de Plutar-

co, sino que introduce modificaciones interesantes.
La fuente relata así el episodio:

"There was one of Caesar's friends called Cinna , that had a marvellous strange and terrible dreame the night before. He dreamed that Caesar bad him to supper, and that he refused, & would not go: then that Caesar tooke him by the hand and led him against his will. Now Cinna, hearing at that time that they burnt Caesar's body in the market place, notwithstanding that he feared his dreame, and had an ague on him besides: he went into the market place to honor his funerals. When he came thither, one of the meane sort asked him what his name was? He was straight called by his name: (for indeed one of the traitors to Caesar was also called Cinna as him selfe) wherefore taking him for Cinna the murderer, they fell upon him with such fury that they presently dispatched him in the market place".⁴¹⁵

Holland señala modificaciones de Shakespeare

respecto a su fuente, siempre en el sentido de potenciar la intensidad dramática. Indica que, frente al relato de North acerca de la muerte de Cinna:

"presently dispatched him"

Shakespeare presenta las exclamaciones del pueblo, más directas y dramáticas:

"Teare him to pieces. Teare him. Tear him".

(III.iii.35)

La forma de revelar el nombre de Cinna también presenta notables diferencias en ambos casos: North comenta que el rumor se transmite de uno a otro:

"The first man told it to another, so that it ran straight through them all, that hee was one of them that murdered Caesar".

mientras en Shakespeare se produce un ataque directo:

(FIRST PLEBEIAN)

"What is your name?"

SECOND PLEBEIAN)

Whither are you going?

(THIRD PLEBEIAN)

Where do you dwell?

(FOURTH PLEBEIAN)

Are you a married man or a bachelor?

(SECOND PLEBEIAN)

Answer every man directly".

(III.iii.5-10)

La imagen del sueño,⁴¹⁶ fundamental en el desarrollo de la obra, también cobra importancia en relación a Cinna. El sueño se asocia al orden y a la armonía cuando resulta fácil de conciliar, y acompaña a situaciones de desorden cuando es perturbado por algún elemento. Del primer significado es un exponente claro en la obra el criado de Brutus que tocando para él se queda dormido sobre las cuerdas del instrumento. También valora el sueño tranquilo Caesar, y comunica a Antony su deseo de que le rodeen personas con esta cualidad:

"Let me have men about me that are fat,
Sleek-headed men, and such as sleep
a-nights".

(I.ii.191-193)

De la asociación del sueño perturbado con la intranquilidad y la violencia existen ejemplos en la trayectoria de Brutus, Portia, Cassius, Calphurnia y Cinna. Este último, como había hecho Calphurnia respecto a Caesar, anticipa en sueños su propio destino trágico, y como él, desatiende los presagios:

"I dreamt tonight that I did feast with
Caesar,
And things unluckily charge my fantasy;
I have no will to wander forth of doors,
Yet something leads me forth".

(III.iii.1-5)

También constituye la escena de Cinna un eco de la muerte de Caesar, y, como en la suya, las palabras de Cinna:

"I dreamt tonight that I did feast with

Caesar".

(III.iii.1)

se pueden asociar a las de Cristo, concretamente a las que dirigió al ladrón arrepentido desde la cruz:

"Verify I say unto thee, To day shalt thou be with me in paradise".

Pero la semejanza fundamental con Caesar la constituye el intento por parte de los asesinos de separar el espíritu del cuerpo, dándole entidad propia a un nombre desconectado de toda referencia a la realidad. Las palabras del pueblo respecto a Cinna:

"It is no matter, his name's Cinna.

Plucke but his name out of his heart and
turne him going".

(III.iii.33-35)

son un eco de las palabras de Brutus respecto a Caesar:

"O, that we then could come by Caesar's
spirit,
And not dismember Caesar. But, 'alas'
Caesar must bleed for it".

(II.i.166-171)

también son un eco del argumento de Cassius donde concede autonomía a los nombres para convencer a Brutus de que se una a la conspiración:

" ... what should be in that 'Caesar'?
Why should that name be sounded more
than yours
Write them together, yours is as fair a
name;
Sound them, it doth become the mouth as
well;
Weigh them, it is as heavy; conjure with'em,
'Brutus' will start a spirit as soon as
'Caesar' "

(I.ii.141-147)

Y guardan relación, asimismo, con el procedimiento seguido por Antony para eliminar a quienes podían

molestarle:

"These many then shall die, their names are
prickt".

(IV.i.1)

Holland concluye lo siguiente de la constatación de estas semejanzas:

"By comparing Brutus's and Cassius's motives to the mob's, and Caesar's dream to Christ's, Shakespeare sets a sharp limit to any motion that Brutus and the rest of the conspirators are "honourable men"⁴¹⁷.

En efecto, el hecho de que Brutus y Cassius, personajes supuestamente nobles, hagan las mismas consideraciones que el pueblo exaltado después de un discurso, respecto a la necesidad de eliminar un nombre aún a costa de una vida, lleva a plantear dudas sobre las cualidades de estos personajes, dudas que se suscitan al mismo tiempo que la asociación entre Caesar y Cristo, a nivel de ecos lingüísticos, eleva la cualidad moral de la víctima, repercutiendo en la valo-

ración ética negativa de los responsables de su muerte.

En cuanto a la intervención del poeta cínico, también introduce Shakespeare alguna modificación respecto a la versión de Plutarco. North presenta los hechos de la siguiente forma:

"One Marcus Phaonius that had bene a friend and a follower of Cato while he lived, and tooke upon him to counterfeate a philosopher, not with wisdom & discretion, but with a certaine bedlem and franticke motion, he would needes come into the chamber, though the men offered to keep him out. But it was no boot to let Phaonius, when a mad moode or toy tooke him in the head: for he was a hot hasty man, and sodaine in all his doings, and cared for never a Senator of them all. Now, though he used his bold manner of speech after the profession of the cynicke Philosophers (as who would say, dogs) yet his boldness did not hurt many times, because they did but laugh at him

to see him so mad. This Phaonius at that time, in despite of the doore-keepers came into the chamber and with a certaine scoffing and mocking gesture which he counterfeated of purpose, he rehearsed the verses which old Nestor sayd in Homer. My Lords, I pray you hearken both to me, For I have seene moe yeares than suchie three⁴¹⁸".

En Shakespeare, a diferencia de Plutarco, el poeta no interrumpe ninguna discusión, porque ésta ya ha terminado. Pero la entrada en la tienda se produce, igual que en las fuentes, de forma forzada, y, como en el caso de Cinna el poeta, su intervención hace referencia a otras situaciones de la obra: el episodio se relaciona con otras entradas forzadas: la de Caius Ligarius, de Decius Brutus, el criado de Antony y del soothsayer, todas ellas con resultados negativos. Se ponen de relieve, también, las consecuencias graves de la soledad, que el poeta intenta evitar a toda costa:

"Tis not meete /They be alone"

(IV.iii.124-125)

Estas palabras evocan las consecuencias de los momentos en que han quedado solos Brutus y Cassius: la unión de Brutus a la conspiración como resultado de la conversación que mantuvo a solas con Cassius, y, más tarde, los suicidios respectivos cuando no haya más testigos a su alrededor que los criados, ejecutores de sus órdenes de muerte.

Tanto el poeta cínico como Cinna el poeta son "bad poets", y se les asocia con el espíritu de Caesar, a Cinna por su sueño, y al poeta cínico por su aparición en la tienda. La escasa calidad de la poesía de este último lo asocia a la falta de armonía que preside la discusión de Brutus y Cassius, quienes responden con un "broken couplet":

(CASSIUS)

"Ha, ha! How vilely doth this cynic rhyme!

(BRUTUS)

Get you hence, sirrah! Saucy fellow, hence!

(CASSIUS)

Beare with him, Brutus; 'tis his fashion.

(BRUTUS)

I'll know his humour when he knowes his time".

time"

(IV.iii.131-135)

Finalmente, Greene establece un paralelismo entre el poeta cínico y Brutus, porque ambos intuyen la verdad y tienen buenas intenciones, pero se equivocan en la elección del momento. Dice Greene:

"The poet in Julius Caesar is denied a positive, meaningful function; he is ludicrous, trivial, torn limb from, limb"⁴¹⁹

y concluye que Roma no es país para poetas:

What should the wars do with these jigging

fools?".

(IV.iii.136)

como tampoco lo sería Inglaterra en los próximos tiempos.

7.- JULIUS CAESAR: LA PERDIDA DE LA INOCENCIA
Y EL EMPLEO DE LA RETORICA.

Veíamos al concluir los comentarios sobre los personajes de la obra, concretamente al referirnos a la función del poeta cínico, que sus actuaciones son frustradas porque el tiempo de la poesía ha pasado. Es época de desórdenes sociales, y el uso armónico del lenguaje no tiene cabida en ese contexto. La época de armonía en que todos los seres se comunicaban sin dificultad, y en la que no existían disensiones que les obligaran a ocultar sus verdaderas intenciones, ha pasado ya, y ahora resulta necesario para la supervivencia poseer el control de la retórica. De su poder eran conscientes tanto los

romanos como los isabelinos. Decía Thomas Wilson que era posible:

"with a word to winne cities and whole
⁴²⁰
 countries".

Y Samuel Daniel en Musophilus transmite la siguiente exclamación sobre su poder:

"Powre about powers, O heauenly Eloquence
 That with the strong reine of Commanding
 words,
 Doth damage, guide, and master th'eminence
 Of men's affections, more then all their
⁴²¹
 swords".

A lo largo de Julius Caesar se expone la necesidad de recurrir al empleo de la retórica a todos los niveles. Sus procedimientos son en ocasiones muy evidentes, reproduciendo, incluso, los esquemas retóricos aconsejados en los manuales; y de sus resultados inmediatos positivos hay abundancia de pruebas en los comentarios de los propios interesados: Flavius, Brutus, Antony, entre otros, reconocen en momentos determinados la eficacia de sus palabras.

Las estrategias que acompañan generalmente al empleo sutil del lenguaje son las propias de la ocultación, el disfraz, y el engaño, y de la necesidad de su utilización en momentos específicos poseemos también ejemplos reveladores a lo largo de la obra: se llega, incluso, a recomendar la imitación del ejemplo de los actores como norma de conducta más productiva.

Al mismo tiempo, el nivel del significante se va alejando progresivamente del significado a que remite, y los nombres llegan a cobrar vida independiente, como si de objetos se tratara. Se emplean los nombres con mucha más profusión que en otras obra de Shakespeare, y reciben una atención primordial los de Caesar, Cinna, Brutus, Rome, Honour y Liberty. La repetición se debe a que los usuarios albergan la falsa ilusión de que emplearlos equivale a crear una realidad, y, a veces, la confusión del nombre con aquello que significa desencadena efectos trágicos, como en el caso de Cinna el poeta, que es asesinado porque su nombre coincide con el de un conspirador.

También resultan confusas las argumentacio-

nes lógicas de distintos personajes que en realidad no hacen sino crear una ilusión de coherencia y veracidad donde, intencionadamente o no, se han sustituido los métodos rigurosos por otros aproximativos de fácil manipulación. En el soliloquio de Brutus y en los discursos de Brutus, Cassius y Antony, poseemos ejemplos de esta utilización de la lógica.

Generalmente se ha asociado el papel de villano en las obras al empleo de estructuras retóricas evidentes, pero en esta obra, en que la sociedad ha perdido toda conexión con una época anterior dorada, donde ya no existen personajes inocentes, tanto héroes como villanos conocen y utilizan procedimientos retóricos.

Como el lenguaje ha perdido su valor como transmisor de la verdad, los personajes, cuando desean averiguar las verdaderas intenciones de los demás, prestan atención a sus acciones y gestos, y se observan unos a otros constantemente.

Este mundo decadente de la Edad de Hierro que necesita de una autoridad para mantener cierto

orden y a la que no se deja libertad de acción porque son muchos los intereses privados que se oponen a que una persona determinada ejerza la hegemonía, está presidido por la discordia y la guerra civil, y en la obra se emplean para simbolizarlo comparaciones con la enfermedad, en primer lugar del cuerpo político, y después, de sus diferentes miembros.

También se refleja la decadencia de esta sociedad mediante la comparación de sus miembros con los metales más bajos, omitiendo toda alusión metafórica al oro o a la plata. Cuando estos metales se emplean, lo hacen referidos a su cualidad estrictamente material, a su capacidad de perversión en un mundo presidido por intereses donde el económico ocupa un lugar primordial.

También se compara a los diferentes personajes con animales, especialmente con aves de presa, por sus conexiones con la significación de la obra.

Otros símbolos empleados son la tormenta, el fuego, y la sangre, que reciben interpretaciones diversas a lo largo de la obra, dependiendo de la

ideología propia de quien los interpreta, que se divide en líneas generales entre dos bandos, el de Caesar, y el de los conspiradores. Independientemente de la interpretación que reciban en un momento concreto de la obra y que las acciones sancionen favorable o desfavorablemente en última instancia resultan símbolos de destrucción en un mundo incapaz de encontrar la armonía.

Los personajes que lo habitan son extraños entre sí y permanecen ajenos al mundo; con frecuencia desconocen el alcance de sus palabras y de sus acciones, olvidando que todo gira movido por una fuerza ante la que poco pueden oponer, y que sus estrategias cuidadosamente planificadas, y aparentemente satisfactorias, pueden alcanzar una significación profundamente irónica cuando los acontecimientos se modifiquen.

En Julius Caesar se presenta, efectivamente, un mundo donde se rompe con el orden establecido, y donde todo se pone en duda. Stamper⁴²² llega a sugerir que se trata de un drama arquetípico de parricidio -el mayor de los crímenes- apoyándose en las sugerencias sobre la filiación de Brutus a Caesar, que se

desprende de las fuentes. Además, a nivel de autoridad estatal, la caída de Caesar constituye una grave alteración del orden, porque desde la época romana hasta la isabelina, Julius Caesar era un emblema de autoridad política.

⁴²³
Burckhardt comenta la incertidumbre y confusión reinante en Inglaterra en esos momentos, motivada por la reforma del calendario llevada a cabo por el papa Gregorio en 1582, y ante la que se adoptaron dos posturas enfrentadas: de aceptación por los católicos, y de rechazo por los protestantes, y señala el paralelismo con la situación semejante producida en Roma a raíz de la institución del nuevo calendario Juliano por Caesar en el año 44 a. de J.C., y que fue aceptado por los progresistas, y rechazado por los conservadores.

A nivel específico de la obra, hay diversas alusiones al tiempo, unidas por un signo de incertidumbre respecto a la hora, el día, el mes, e incluso la época. Brutus, por ejemplo, muestra su inseguridad ante el momento del día y del mes en que se encuentra, a lo que Lucius, personaje no conflictivo,

responde. También los conspiradores menores discuten sobre la ubicación de los puntos cardinales, el lugar por donde sale el sol e incluso la época del año en que se encuentran. Estas dudas revelan la confusión de unos personajes en desacuerdo con una situación establecida, que desean modificar, pero para lo cual desconocen los medios más adecuados, y lo que es más, la conciben en unos términos idealistas -al menos Brutus, su líder- que resultan claramente inoperantes. Por eso, cuando Brutus ha impuesto su visión del asesinato al resto de los conspiradores en términos de ritual noble e impersonal, suena el reloj tres veces, lo que anuncia el error de Brutus, personaje anacrónico, que no se da cuenta de que no es el momento más adecuado para llevar a cabo acciones nobles, porque el mundo que habita ha perdido la inocencia.⁴²⁴

Brutus, sin embargo, no es completamente inocente, porque sabe que para triunfar es necesario adoptar una pose, mantener una apariencia, comportarse como un actor. Y casualmente esta misma teoría es la que expone el nada inocente Maquiavelo cuando dice:

"The Prince is a dramatic figure: like an actor, he is required not so much to be as to appear, to put on a show"⁴²⁵.

Pero aunque Brutus advierte la importancia del disfraz, olvida que el hombre no tiene capacidad para superar ese papel de actor, pues, como dice Norman Rabkin:

426

"man is only actor, no playwright".

e incluso quien intenta guiar su comportamiento por un criterio racional, está determinado por elementos irracionales inadvertidos. La historia, no el individuo, es el elemento determinante, como se reconoce hacia el final de la obra:

"There is a tide in the affairs of men
Which, taken at the flood, leads on to
fortune;
Omitted, all the voyage of their life
Is bound in shallows and in miseries.
On such a full sea are we now afloat,
And we must take the current when it serves

Or lose our ventures".

(IV.iii.214-222)

Pero, ni siquiera cuando se conoce el momento oportuno para actuar es posible controlar la duración del mismo.

7.1. USO DELIBERADAMENTE PERSUASIVO DEL LENGUAJE

Decíamos que Julius Caesar es una obra donde se presenta el funcionamiento de la retórica en toda su complejidad, y entre los numerosos críticos que han valorado este aspecto oratorio, destacan Hazelton Spencer, por ejemplo, cuando dice:

"In Julius Caesar he (Shakespeare) comes close to making a play out of sheer eloquence"⁴²⁷.

y Reuben Brower, que define la obra como:

"The most purely oratorical of the tragedies".

y continúa diciendo:

"Dramatic speech is nearly always public

speech, and distinctly persuasive"⁴²⁸.

No todos los personajes que intervienen poseen el mismo control del arte ni conocen el momento oportuno de su utilización. Hay quien conoce sus estrategias, pero vive en un mundo ideológico alejado del presente, que aún aspira a la restauración de la situación idílica inicial. La situación de los que se encuentran en este caso puede resultar más peligrosa que la actuación del hombre realista, inteligente y sin escrúpulos en el empleo retórico.

Sobre este punto arrojan luz las consecuencias trágicas de la actuación de Brutus que, movido por ideales nobles que no reciben eco en su mundo, consigue dar un giro a los acontecimientos, sin sospechar el alcance de sus graves consecuencias, cuyo control se le escapa de las manos, porque hay otros más realistas que saben comprender la importancia de la oportunidad, y para los que no supone obstáculo la creación de un desorden mayor, si eso sirve a sus intereses.

De cualquier modo, Brutus no desconoce los

los principios de la eficacia retórica, y, aunque las circunstancias transfieren el éxito a otras manos más hábiles, él también obtiene éxitos parciales derivados de un empleo conscientemente persuasivo del lenguaje, y, como otros personajes de la obra, lo reconoce de forma explícita.

Antes que él, los tribunos también ejercen influencia en el pueblo a través de su palabra, y de sus resultados positivos se congratula Flavius, que comenta a Marullus:

"See where their basest mettle be not moved:
They vanish tongue-tied in their guiltiness".

(I.i.61-63)

Cassius, más tarde, persuade a Brutus de que se una a la conspiración. Al desarrollo de su discurso contribuye la exposición manifiesta a Brutus de que sus palabras están siendo bien acogidas por él:

I am glad
That my weak words have struck but thus
much show

Of fire from Brutus".

(I.ii.174-177)

Una vez concluido su discurso, y advirtiéndolo los primeros signos de éxito, comenta satisfecho:

Well, Brutus, thou art noble; yet I see
Thy honourable mettle may be wrought
From that it is disposed.

.....

For who so firm that cannot be seduced?".

(I.ii.305-310)

Posteriormente le comenta a Casca los resultados positivos de sus palabras ante Brutus:

"Come, Casca, you and I will yet ere day
See Brutus at his house: three parts of him
Is ours already, and the man entire
Upon the next encounter yields him ours".

(I.iii.153-157)

También le comenta el resultado positivo de sus estrategias con otros personajes:

There's a bargain made.

Now know you, Casca, I have moved already

Some certain of the noblest-minded Romans

To undergo with me an enterprise

Of honourable- dangerous consequence".

(I.iii.120-125)

De todas las estrategias retóricas satisfactorias, Cassius se congratula especialmente de sus resultados con Brutus, pero éste no es únicamente sujeto de estrategias persuasivas. También él las inicia, reconociendo asimismo su poder en alguna ocasión. Dice cuando se propone conseguir la colaboración de Caius Ligarius:

Now, good Metellus, go along by him;

He loves me well, and I have given him reasons.

Send him but hither, and I'll fashion him".

(II.i.218-221)

Poco más tarde escuchamos a Ligarius que dice:

"And with a heart new-fired I follow
you".

(II.i.332)

Pero la excesiva confianza de Brutus en su poder persuasivo le lleva a cometer errores:

"I will myself into the pulpit first.
And show the reason of our Caesar's death.
What Antony shall speak, I will protest
He speaks by leave and by permission;
And that we are contended Caesar shall
Have all true rites and lawful ceremonies,
It shall advantage more than do us wrong".

(III.i.236-243)

La actitud prudente que muestra Antony en la alocución a su criado para que éste lo comuniqué a Octavius, contrasta con la de Brutus y resulta ser la más inteligente:

" ... There shall I try,
In my oration, how the people take
The cruel issue of these bloody men;

According to the which, thou shalt discourse
To young Octavius of the state of things".

(III.i.292-296)

Ante el pueblo actúa, asimismo, con prudencia, negando conocer los procedimientos retóricos, de cuyo empleo acusa directamente a Brutus. Dice:

"For I have neither wit, nor words, nor worth,
Action, nor utterance, nor the power of speech,
To stir men's blood; I only speak right on".

(III.ii.222-225)

Pero, a solas, saborea las consecuencias de su discurso:

"Now let it work, Mischief, thou art afoot,
Take thou what course thou wilt".

(III.ii.261-262)

Después lo comenta a Octavius:

"Belike they had some notice of the people
How I had moved them".

(III.ii.272-273)

Cassius en el último acto le recordará su empleo embaucador del lenguaje:

" Antony,
The posture of your blows are yet unknown;
But for your words, they rob the Hybla bees,
And leave them honeyless".

(V.i.32-35)

Antony, prudente y calculador, supera a Brutus.

Otro personaje del que ya hemos comentado características similares, Decius Brutus, obtiene también lo que se propone, después de analizar cuidadosamente el objeto de su proceso adulator, concretamente las reacciones de Caesar, que le permiten adaptar sus palabras para que produzcan el efecto deseado. Conoce bien a Caesar y se muestra seguro de sí mismo:

"Never fear that. If he be so resolved,
I can o'ersway him; for he loves to hear
That unicorns may be betrayed with trees,
And bears with glasses, elephants with

holes

Lions with toils, and men with flatterers,
But when I tell him he hates flatterers,
He says he does, being the most flattered.

Let me work;

For I can give his humour the true bent,
And I will bring him to the Capitol".

(II.i.202-212)

7.2. USO DEL DISFRAZ Y OTROS PROCEDIMIENTOS DE
OCULTACION.

Señalábamos que la retórica, para ser eficaz, necesitaba ocultar sus verdaderas intenciones, y comparábamos el comportamiento del orador con el de un actor. A lo largo de la obra hay numerosos ejemplos de situaciones en que se actúa de manera opuesta a como se piensa, para aparentar un respeto a las normas sociales. Brutus recomienda a los conspiradores:

"Good gentlemen, look fresh and merrily;
Let not our looks put on our purposes
But bear it as our Roman actors do,
With untired spirits and formal constancy".

(II.i.224-228)

And bowed like bondmen, kissing Caesar's feet;
Whilst damnèd Casca, like a cur, behind
Struck Caesar on the neck. O you flatterers!".

(V.i.41-45)

Octavius, poco antes, planificando con Antony la batalla, expone sus sospechas acerca de las intenciones poco fiables de quienes sonrien:

Let us do so; for we are at the stake,
And bayed about with many enemies;
And some that smile have in their hearts,
I fear,
Millions of mischiefs".

(IV.i.48-51)

Cuando las relaciones entre Brutus y Cassius atraviesan un periodo de dificultad, Brutus comenta a Lucilius la necesidad que tiene Cassius de ocultarse bajo las apariencias:

"When love begins to sicken and decay,
It useth an enforcèd ceremony.
There are no tricks in plain and simple

faith;

But hollow men, like horses hot at hand,
Make gallant show and promise of their mettle".

(IV.ii.20-25)

Poco después, cuando se encuentran frente a frente los dos "amigos", Cassius acusa a Brutus de ocultar acciones detestables bajo una apariencia noble:

"Brutus, this sober form of yours hides
wrongs".

(IV.ii.40)

Pero Brutus exige un respeto a las normas de decoro y pide a Cassius que guarde sus quejas para cuando se encuentren a solas:

"Before the eyes of both our armies here,
Which should perceive nothing but love from

us,

Let us not wrangle".

(IV.ii.43-45)

También sabe Portia qué actitudes convienen

en cada situación. En los momentos tensos que preceden a la muerte de Caesar pide que su criado Lucius comunique a Brutus que se encuentra animada:

"Run, Lucius, and commend me to my lord;
Say I am merry".

(II.iv.44-45)

Decius Brutus, cuando convence a Caesar de que se dirija al Capitolio con él, justifica sus palabras simulando amistad verdadera:

"Pardon me, Caesar, for my dear dear love
To your proceedings bids me tell you this,
And reason to my love is liable".

(II.ii.102-105)

Incluso el tono ocurrente que Casca adopta es una pose, como Cassius revela a Brutus:

"However he puts on this tardy form.
This rudeness is a sauce to his good wit,
Which gives men stomach to digest his
words

With better appetite".

(I.ii.296-300)

7.3. NECESIDAD DE LA OBSERVACION EN UN MUNDO

RETORICO.

El empleo abusivo del disfraz origina una desconfianza hacia el lenguaje entre los personajes, que optan por observar con detenimiento los signos externos, aunque ni siquiera éstos ⁴²⁹ son siempre fiables. Cassius observa en la actitud de Brutus una disminución del "show of love":

"Brutus, I do observe you now of late:
I have not from your eyes that gentleness
And show of love as I was wont to have".

(I.ii.32-35)

Caesar desea ver el rostro del adivino:

"Set him before me; let me see his face".

(I.ii.20)

y repara en el aspecto externo de Cassius:

"Yond Cassius has a lean and hungry look".

(I.ii.193)

y en su capacidad de observación:

"He is a great observer, and he looks
Quite through the deeds of men".

(I.ii.201-202)

Brutus recoge la muestra de enfado del rostro de Caesar, y la expresión de los ojos de Cicerón:

" But look you, Cassius
The angry spot doth glow on Caesar's
brow,
And all the rest look like a chidden
train:
Calphurnia's cheek is pale, and Cicero
Looks with such ferret and fiery eyes
As we have seen him in the Capitol
Being crossed in conference by some senators".

(I.ii.181-188)

7.4. UTILIDAD DE UNA PSEUDO-LOGICA.

También la argumentación seguida cuando no existen observadores resulta engañosa si interesa llegar a unas conclusiones específicas. El soliloquio de Brutus es un ejemplo claro de la capacidad de autoengaño que posee el lenguaje.⁴³⁰ A lo largo del soliloquio se confunden los límites entre la realidad y la ficción, y las observaciones generales:

"I know no personal cause to spurn at him,
But for the general".

(II.i.11-12)

"Th'abuse of greatness is when it disjoins
Remorse from power; and, to speak of Caesar,
I have not known when his affections swayed
More than his reason. But 'tis a common
proof,

That ... "

(II.i.18-22)

y metáforas:

"It is the bright day that brings forth
the adder,

And that craves wary walking ...

And then, I grant, we put a sting in him
That at his will he may do danger with".

(II.i.14-18)

"Lowliness is young ambition's ladder,
Whereto the climber-upward turns his face;
But when he once attains the upmost round,
He then unto the ladder turns his back,
Looks in the clouds, scorning the base degrees
By which he did ascend: so Caesar may;

(II.i.22-28)

"And therefore think him as a serpent's

egg

Which, hatched, would as his kind, grow

mischievous,

And kill him in the shell".

(II.i.32-35)

sustituyen el empleo de argumentos concretos. La sintaxis también contribuye a este fin, especialmente en el empleo del futuro hipotético y de frases incompletas.

" ... He would be crowned.

How that might change his nature there's the
question".

(II.i.12-14)

"Crown him!-That!".

(II.i. 15)

" ... That what he is, augmented,
Would run to these and these extremities".

(II.i.30-32)

En el discurso ante el pueblo basa Brutus sus deducciones, nuevamente, en argumentos abstractos y los enlaza mediante procesos lógicos incompletos y engañosos: la figura de antimetabole, que emplea al principio del discurso:

"Believe me for mine honour, and have
respect to mine honour, that you may
believe".

(III.ii.14-16)

repite palabras en orden inverso para poner de relieve

ve su significado, pero el proceso se convierte aquí en una tautología.

En el entimema que elabora en el discurso se acepta la conclusión sin someter a análisis la validez de la premisa mayor, sobre la que se fundamenta el silogismo, y que se reduce a la afirmación de que su ofensa sólo puede afectar a quien desee convertirse en esclavo, no ame su patria, o reniegue de su condición de romano. Se presentan, además, como excluyentes, el amor a Roma y el amor a Caesar, y la formulación de preguntas retóricas obliga a la elección entre las dos alternativas. Emplea, además, estructuras paralelas para crear la ilusión global de control. Greene concluye a este respecto que se crea:

"Illusion of irrefutable logic, causing the mind to fill out the pattern suggested by the syntax and to perceive reasons where there are none".⁴³¹

Pero si el discurso de Brutus manipula respuestas de forma sutil, aún más inadvertidos pasan los procedimientos clave del discurso de Antony, mejor actor



que Brutus, y que presenta como pruebas concretas y contundentes hechos que en más de una ocasión suscitan dudas.

Dice de Caesar que era su amigo:

"He was my friend, faithful and just to
me".

(III. ii.86)

que trajo cautivos a Roma:

"He hath brought many captives home to Rome,
Whose ransoms did the general coffers fill".

(III.ii.89-91)

que se conmovía ante los sufrimientos de los pobres:

"When that the poor have cried, Caesar
hath wept".

(III.ii.92)

y que declinó tres veces la corona que le ofrecía
Antony:

"I thrice presented him a kingly crown;
Which he did thrice refuse".

(III.ii.97-98)

Dos de estos cuatro datos supuestamente objetivos reciben una interpretación distinta en otros momentos de la obra: Marullus no está tan seguro acerca de los cautivos que Caesar trae consigo a Roma:

" ... What conquest brings he home?
What tributaries follow him to Rome,
To grace in captive bonds his chariot wheels?".

(I.i. 32-35)

Y Casca está aún menos seguro de la actitud desinteresada de Caesar hacia la corona:

"But to my thinking, he was very loath to
lay his fingers off it".

(I.ii.239-240)

Logra Antony una apariencia de concreción

mediante la evocación de los hechos: "Look", "See", "Mark", "Judge", utilizadas al principio de cuatro oraciones consecutivas al mostrar el cuerpo de Caesar:

"Look, in this place ran Cassius' dagger
through

See what a rent the envious Casca made"

(III.ii.175-177)

"Mark how the blood of Caesar followed it".

(III.ii.179)

"Judge, O you gods, how dearly Caesar
loved him".

(III.ii.183)

También se sirve de la animación de objetos inanimados. De las heridas de Caesar dice:

"Caesar's wounds, poor poor dumb mouths,
And bid them speak for me.

.....

put a tongue

In every wound of Caesar that should move

The stones of Rome to rise and mutiny".

(III.ii.226-232)

y la sangre de Caesar cobra vida:

"The blood of Caesar followed it,

As rushing out of doors, to be resolved

If Brutus so unkindly knocked or no".

(III.ii.179-182)

No ofrecen, por tanto, garantía de verdad ni los razonamientos abstractos ni la exposición de pruebas concretas, porque tanto unos como otras pueden ser fruto de la invención personal y permanecer alejados de la realidad.

7.5. IMPORTANCIA DE LA DENOMINACION.

Idéntica desconexión con la realidad revela el empleo que se hace de los nombres a lo largo de la obra. Prácticamente todos ellos poseen algún valor simbólico, pero hay algunos: Caesar, Brutus, Honour, Rome, y Liberty, que en más de una ocasión se emplean desconectados de toda referencia a una rea-

lidad externa. Ellos asumen la función de esa realidad, y adquieren cualidades físicas: se calcula su peso, se conjura con ellos, y se emplean para la autoafirmación o para influir en los demás.

432

Levith señala el simbolismo de algunos nombres de personajes en la obra: responden al nombre de Publius tres personajes: el senador romano Publius, al que los conspiradores piden calma y confianza después del asesinato, y del que esperan que transmita ese sentimiento a los demás, convirtiéndose, de ese modo, en representativo del pueblo con el que su nombre se conecta:

"Publius, good cheer;
There is no harm intended to your person,
Nor to no Roman else. So tell them, Publius".

(III.i.89-92)

También se llama Publius el hermano exiliado de Metellus Cimber, para el que solicitan perdón los conspiradores ante Caesar antes de su muerte, y que desde ese momento se convierte en representativo de

un sector del pueblo marginado al que hay que liberar.

"(METELLUS CIMBER)

Is there no voice more worthy than my own,
To sound more sweetly in great Caesar's ear
For the repealing of my banished brother?

(BRUTUS)

I kiss thy hand, but not in flattery, Caesar,
Desiring thee that Publius Cimber may
Have an immediate freedom of repeal

.....

(CASSIUS) (kneeling)

Pardon Caesar; Caesar,
pardon;

As low as to thy foot doth Cassius fall,
To beg enfranchisement for Publius Cimber".

(III.i.49-58)

"(CAESAR)

I was constant Cimber should be banished,
And constant do remain to keep him so".

(III.i.73-75)

Finalmente, el sobrino de Antony, que éste incluye en las listas de los que deben morir, representa al sector del pueblo que ahora sufre las consecuencias del nuevo cambio de gobierno:

"(OCTAVIUS)

Your brother too must die; consent you,

Lepidus?

(LEPIDUS)

I do consent.

(OCTAVIUS)

... Prick him down, Antony.

(LEPIDUS)

Upon condition Publius shall not live,

Who is your sister's son, Mark Antony.

(ANTONY)

He shall not live. Look, with a spot I

damn him".

(IV.i.2-7)

Los tres personajes cuyos nombres representan al pueblo aparecen perjudicados por los que detentan el poder.

El nombre Marcus se asocia a Marte, dios de la guerra, y en esta sociedad en lucha lo comparan en su forma original o en una variante tres de los personajes: Marcus Brutus, líder de la facción que desencadena los hechos, lo posee en forma completa; Mark Antony, líder del otro sector que opone resistencia y vence, lo posee en forma abreviada; y M. Lepidus, que participa en las acciones bélicas del lado de Antony, supeditado a él, posee su inicial.

El nombre de Brutus está asociado en latín a cosas pesadas, sin interés, sin sentimientos ni razón. Brutus dice de sí mismo:

I am not gamesome: I do lack some part
Of that quick spirit that is in Antony".

(I.ii.28-30)

Antony juega con la palabra en su discurso, cuando dice:

O Judgement! Thou art fled to brutish beasts,
And men have lost their reason".

(III.ii.105-106)

Y Hamlet, al referirse a Brutus, lo asocia con estas cualidades:

It was a brute part of him to kill so capital a calf".

(III.ii.102-103)

El error que comete al permitir que Antony pronuncie su discurso es una prueba más de lo adecuado de su nombre. Y la acción de llamar a Lucius, nombre asociado con la luz, para que le traiga velas con que iluminar el espacio físico que le rodea, simboliza la necesidad que Brutus tiene de luz a otro nivel:

"(BRUTUS)

What, Lucius, ho!

I cannot, by the progress of the stars,

Give guess how near to day. Lucius, I say!

.....

When, Lucius, when? Awake, I say! What, Lucius!

.....

Get me a taper in my study, Lucius;
When it is lighted, come and call me here".

(II.i.1-9)

"(LUCIUS)

The taper burneth in your closet, sir".

(II.i.35)

Poco antes de la aparición del espíritu de
 Caesar, cuando Lucius duerme, comenta Brutus:

"How ill this taper burns!"

(IV.iii.273)

Cassius procede del latín y sugiere cosas
 vacías, inútiles e inservibles: Antony en su forma
 italiana es empleado por Shakespeare frecuentemente
 para aplicarlo a personajes de comedia, y en Julius
Caesar el personaje que recibe este nombre en su for-
 ma inglesa o latina da muestras de poseer cualidades
 de actor, como se reconoce al principio de la obra

cuando Brutus comenta a Cassius:

"I am not gamesome: I do lack some part
Of that quick spirit that is in Antony".

(I.ii.28-30)

o cuando Caesar dice al propio interesado, hablando de Cassius:

"He loves no plays,
As thou dost, Antony".

(I.ii.202-203)

Durante el contra-ritual del ritual sangriento de Brutus, da la mano a cada uno de los conspiradores, llamándoles por su nombre para individualizarlos y dar concreción al hecho que acaban de realizar:

"Let each man render me his bloody hand.
First, Marcus Brutus, will I shake with you;
Next, Caius Cassius, do I take your hand
Now, Decius Brutus, yours; now yours,
Metellus;
Yours, Cinna; and, my valiant Casca, yours;

Though last, not least in love, yours, good

Trebonius".

(III.i.184-190)

Finalmente, sus dotes como actor se demuestran ejemplarmente en su discurso en el Foro, donde adapta su voz, sus gestos y movimientos al desarrollo del mismo:

"(SECOND PLEBEIAN)

Poor soul! His eyes are red as fire with

weeping".

(III.ii.116)

(ANTONY)

"Then make a ring about the corpse of Caesar,

And let me show you him that made the will.

Shall I descend? And will you give me leave?

(ALL)

Come down

(Antony comes down from the pulpit)

(III.ii.159-163)

Aquellos nombres que representan cualidades

interesantes para una buena representación se repiten con insistencia, ya que la sociedad romana, privada de otros modos de perpetuación, es consciente de su importancia. A lo largo de la obra el nombre de Caesar aparece mencionado 211 veces; el de Brutus 130; el de Cassius, 69; el de Antony, 68, y Rome y Roman, 72 veces.⁴³³

Weidhorn comenta a este respecto:

"The power lurking in an appellation is nowhere enacted on so broad a scale as in Julius Caesar".⁴³⁴

y Bunselmeyer dice acerca de su función:

"All invoke their names to control others when they choose public action over public values".⁴³⁵

Pero hay que recordar la fragilidad de los nombres, sujetos a modificaciones contextuales, como en el caso del uso que Antony hace de la cualidad de "honourable" referida a Brutus, que utiliza en

contextos diferentes, acaban por transformar radicalmente su sentido inicial.⁴³⁶

Los principales personajes de la obra tiende a identificarse con el poder simbólico de sus nombres:⁴³⁷ Caesar y Brutus se mueven por el concepto ideal que tienen de lo que representan sus nombres; y Octavius, que regresa a Roma para consolidar su identidad, asociada al poder de Roma, termina ejerciéndolo..

De este culto al nombre, separado de la realidad referencial, hay más de un ejemplo en la obra:

"(CAESAR)

Yet if my name were liable to fear".

(I.ii.198)

"(CASSIUS)

... great opinion

That Rome holds of his name".

(I.ii.315-316)

"Brutus will start a spirit as soon as

Caesar".

(I.ii.146)

"The name of Cassius honours this corruption".

(IV.iii.15)

" ... It is no matter, his name's Cinna;
pluck his name out of his heart, and turn
him going".

(III.iii.33-35)

Brutus aparece constantemente asociado al honor, como representativo de su cualidad esencial. Esta cualidad es de reconocimiento general en Roma, como indican Cassius, Casca o Antony. Cassius dice directamente a Brutus, cuando inicia la estrategia conducente a su participación en la conspiración:

"It is very much lamented, Brutus,
That you have no such mirrors as will turn
Your hidden worthiness into your eye,
That you might see your shadow.
I have heard,
Where many of the best respect in Rome,

Except immortal Caesar, speaking of Brutus,
And groaning underneath this age's yoke,
Have wished that noble Brutus had his eyes".

(I.ii.54-63)

El propio Brutus revela enseguida que la
 guía de su vida es el honor:

"If it be aught toward the general good,
Set honour in one eye, and death i'th'other,
And I will look on both indifferently;
For let the gods so speed me as I love
The name of honour more than I fear death".

(I.ii.85-90)

Cinna más tarde expresa su deseo de que
 persona de tal reputación participe en la conspira-
 ción:

"O Cassius, if you could
But win the noble Brutus to our party".

(I.ii.140-142)

y Casca comenta:

"O, he sits high in all the people's hearts;
And that which would appear offence in us,
His countenance, like richest alchemy,
Will change to virtue and to worthiness".

(I.iii.157-161)

Brutus, consciente de su honor, culpa a
Cassius de vender:

"The mighty space of our large honours".

(IV.iii.25)

Y a Octavius le dice que no podría tener una muerte "more honourable" que a su espada. Antony, en su discurso ante el pueblo romano siente la necesidad de desautorizar esta cualidad que el pueblo asocia de forma espontánea a Brutus. Para ello repite en distintos contextos, de forma que se convierte en irónica, la siguiente expresión:

"Brutus is an honourable man".

(III.ii.83/88/95/100/125/128/152)

hasta que logra su propósito, como demuestra la exclamación:

mación de uno de sus miembros:

(FOURTH PLEBEIAN)

"They were traitors, Honourable men_".

(III.ii.154)

De cualquier modo, al final de la obra, cuando su presencia ya no constituye un obstáculo para sus fines, hace un elogio de la nobleza de Brutus:

"This was the noblest Roman of them all

.....

He only, in a general honest thought

And common good to all, made one of them".

(V.v.68-73)

El nombre de Caesar simboliza frecuentemente la monarquía. De ahí que el pueblo, queriendo coronar a Brutus después del discurso, diga:

(FIRST CITIZEN)

"Let him be Caesar.

(FOURTH CITIZEN)

Caesar's better parts

Shall be crowned in Brutus".

(III.ii.51-54)

También existen numerosos ejemplos de la asociación de esta cualidad referida a Julius Caesar:

"The senators tomorrow

Mean to establish Caesar as a king

And he shall wear his crown by sea and land".

(I.iii.85-88)

"The Senate have concluded

To give this day a crown to mighty Caesar".

(II.ii.93-95)

El mismo se compara al león, símbolo de la realeza:

"We are two lions littered in one day".

(II.ii.46)

Pero no olvidemos que en ninguno de estos casos reciben la corona Brutus o Caesar, pues no serían reyes legítimos, ya que no pertenecen a una familia real.

Los nombres Rome y Roman representaban las cualidades máspreciadas: se asociaban a la hombría, el coraje, la resolución, la lealtad y la dedicación a Roma. M. Doran ⁴³⁸ señala el empleo del calificativo Roman para alabar a los héroes que parten. Cassius, en este sentido, dice a Brutus cuando se separan para dirigirse a la batalla:

"Thou noble Roman"

(V.i.110)

A Brutus, después del suicidio, acto de despedida de la vida, le dice Antony:

"The noblest Roman of them all".

(V.iii.68)

A Cassius muerto le llama Titinius:

The Sun of Rome".

(V.iii.63)

y Brutus, al ver a Cassius y a Titinius muertos, exclama:

"Are yet two Romans living such as these!
The last of all the Romans, fare thee well!
It is impossible that ever Rome
Should breed thy fellow".

(V.iii.98-101)

La cualidad de romano se asociaba a la República, quizá por eso desde el acto IV sólo aparece en boca del grupo rebelde, hasta que Antony lo utiliza como último reconocimiento a Brutus. Caesar nunca menciona a Roma, y sólo una vez a los romanos, y lo hace anteponiéndole un adjetivo degradante:

"and many lusty Romans
Came smiling, and did bathe their hands in
it".

(II.ii.78-80)

Finalmente, de su dedicación al pueblo romano sólo cobimos noticias indirectas transmitidas por Antony en un discurso donde le interesa presentar una imagen favorable de Caesar:

"He hath brought many captives home to
Rome
Whose ransoms did the general coffers fill".
 (III.ii.89-91)

"Here is the will, and under Caesar's seal
To every Roman citizen he gives,
To every several man, seventy-five drachmas".
 (III.ii.241-244)

Quizá la causa de esta diferencia en la aplicación del calificativo "romano" radique en que la libertad ocupa un lugar privilegiado entre las cualidades del romano, y ésta llegará no con Caesar, sino con los conspiradores, a los que sí se les aplica con frecuencia, como en la decisión sobre la necesidad de un juramento que les comprometa. Como seres libres deciden no hacer uso de él:

"What other bond
Than secret Romans, that have spoke the word,
And will not palter?".

(II.i.124-126)

"To think that our cause or our performance
Did need an oath; when every drop of blood
That every Roman bears, and nobly bears,
Is guilty of a several bastardy
If he do break the smallest particle
Of any promise".

(II.i.136-140)

Pero existen paradojas en la interpretación de la libertad de estos romanos, que tienen esclavos:

"Go, show your slaves how choleric you are,
And make your bondmen tremble".

(IV.iii.43-44)

"In Parthia did I take thee prisoner;
And then I swore thee, saving of thy life,
That whatsoever I did bid thee do,
Thou shouldst attempt it. Come now,

Keep thine oath;
Now be a freeman".

(V.iii.37-41)

"So, I am free

.....

Far from this country Pindarus shall run,
Where never roman shall take note of him".

(V.iii.47-51)

"What tributaries follow him to Rome,
To grace in captive bonds his chariot wheel?

(I.i.33-35)

"He hath brought many captives home to Rome".

(III.ii.89)

"Had you rather Caesar were living, and die
all slaves, than that Caesar were dead to
live all free men?".

(III.ii.22-24)

"Who is here so base that would be a
bondman?".

(III.ii.38-39)

También resulta paradójico que se arrodillen ante Caesar para obtener la libertad:

"(METELLUS) (Kneeling)

(CASSIUS) (Kneeling)

Pardon, Caesar; Caesar, pardon;

As low as to thy foot doth Cassius fall,

To beg enfranchisement for Publius Cimber".

(III.i.55-58)

y que, después de morir Caesar, en lugar de libertad encuentren decretos de muerte y exilio:

"(ANTONY)

"These many then shall die;their names
are pricked".

(IV.i.1)

"(MESSALA)

That by proscription and biles of outlawry

Octavius, Antony , and Lepidus

Have put to death an hundred Senators,

(BRUTUS)

Therein our letters do not well agree.

Mine speak of seventy senators that died,

By their proscriptions, Cicero being one".

(IV.iii.171-177)

Han de arriesgar su libertad en una batalla:

(CASSIUS)

"Then, if we lose this battle,

You are contented to be led in triumph

Thorough the streets of Rome?

(BRUTUS)

No, Cassius, no; think not, thou noble Roman,

That ever Brutus will go bound to Rome;

He bears too great a mind".

(V.i.107-112)

Y más tarde la buscarán en el suicidio, y, en definitiva, el ideal de libertad por el que han sacrificado la libertad propia resulta ser sólo una ilusión, porque sólo el orden, no la tiranía, resulta destruido.

7.6. FUNCIONALIDAD RETORICA DE LA TERCERA PERSONA
GRAMATICAL EN SUSTITUCION DE LA PRIMERA.

Del mismo modo que los nombres cobran vida independiente, trascendiendo su función referencial, también el empleo de la tercera persona para referirse a sí mismo se interpone entre la ficción y la realidad, y forma parte de las estrategias de la apariencia que presiden la acción de Julius Caesar. Caesar es el personaje que con más frecuencia emplea este recurso porque resulta útil para su presentación como personaje público importante y distanciado; pero también hay ejemplos de uso por parte de Brutus, Casca, Cassius, y Antony.

Los siguientes ejemplos revelan lo significativo de este procedimiento para la elevación de Caesar:

"Speak, Caesar is turned to hear".

(I.ii.17)

"Yet Caesar shall go forth; for these
predictions

Are to the world in general as to Caesar".

(II.ii.28-30)

"Caesar should be a beast without a heart

If he should stay at home today for fear.
No, Caesar shall not. Danger knows full well
That Caesar is more dangerous than he".

(II.ii.42-46)

"Shall Caesar send a lie?".

(II.ii.65)

"Know Caesar doth not wrong, nor without
cause
Will he be satisfied".

(III.i.47-49)

Brutus lo utiliza como fórmula de distancia-
 miento:

"Brutus' love to Caesar was no less than his.
If then that friend demand why Brutus rose
against Caesar ...".

(III.ii.19-20)

"Brutus had rather be a villager
Than repute himself a son of Rome".

(I.ii.171-173)

"Think not, thou noble Roman,
That ever Brutus will go bound to Rome".

(V.i.110-112)

El hecho de que sean Caesar y Brutus los que más uso hacen de la tercera persona no es gratuito, porque son ellos los personajes más conscientes de su función pública. Cassius, Casca, Antony y Cassius lo utilizan esporádicamente:

Cassius:

"Cassius from bondage will deliver Cassius".

(I.iii.90)

en su diálogo con Brutus, a cuyo tono ha de adaptarse. También junto a Brutus en la discusión previa a la batalla:

"Revenge yourself alone on Cassius,
For Cassius is aweary of the world".

(IV.iii.93-95)

Casca en una situación de tono grave, donde

debe poner de manifiesto sus cualidades de persona respetable, también emplea la tercera persona:

"You speak to Casca, and to such a man".

(I.iii.116)

Finalmente, Antony, dirigiéndose en soliloquio al cadáver de Caesar en una situación donde su reputación se pone en entredicho, recurre al empleo de la tercera persona para justificarse:

"Shall it not grieve thee dearer than thy
death,

To see thy Antony making his peace,

Shaking the bloody fingers of thy foes,

Most noble, in the presence of thy corpse?"

(III.i.196-200)

7.7. CONTROL DEL NIVEL SIMBOLICO.

En un mundo donde prevalecen los intereses públicos, donde las actuaciones privadas se supeditan a éstos, donde el disfraz, el engaño, el disimulo, son las formas habituales de relación, o mejor, de imposi-

ción de intenciones, contrariamente a las posibilidades de comunicación, no tiene cabida un lenguaje sincero que refleje las incidencias de la vida cotidiana, ni tampoco un lenguaje poético, apto para la expresión de los aspectos más personales, y en su lugar aparece un estilo sobrio, moderado, donde la expresión libre está constantemente limitada, a menos que interese para propósitos de persuasión.

Este es el lenguaje que prevalece en Julius Caesar, donde el vocabulario se ha limitado deliberadamente, donde los juegos de palabras son prácticamente inexistente, y donde las metáforas e imágenes tienen una presencia sensiblemente inferior a la de otras obras de Shakespeare, y cuando aparecen, su empleo es claramente funcional, nunca superfluo.

Algunas metáforas se prestan a una interpretación doble, es el caso del fuego, la sangre y la tormenta, que son consideradas como señal de castigo o como signos de purificación, según el punto de vista interesado. Otras metáforas reflejan directamente la situación degradada en que se encuentra Roma: es el caso de los metales bajos que reflejan su pérdida

de virtudes nobles y del simbolismo de las aves rapaces para designar a sus habitantes que sólo se mueven por intereses personales. Finalmente, la metáfora del cuerpo enfermo se aplica a la situación que asola a todo el país, de forma simbólica, y a sus miembros, de manera real.

Julius Caesar, tragedia corta, contiene el vocabulario más reducido de la obra de Shakespeare ⁴³⁹ (2.218 palabras) si exceptuamos las obras Two Gentlemen of Verona y Comedy of Errors. Contiene, asimismo, el número más bajo de palabras de uso exclusivo (sólo 70) y de compuestos, y es la que menor contribución hace al vocabulario del poeta. Si tenemos en cuenta que se escribe durante el periodo de máxima creatividad de Shakespeare (en cinco años su vocabulario se incrementa en 3.500 palabras, de las cuales Julius Caesar sólo aporta 170), se debe interpretar esta limitación, no como algo casual, sino como un esfuerzo consciente y deliberado.

En cuanto al número de figuras, Wells ⁴⁴⁰ indica la existencia de 58 frente a las 206 de Hamlet y las

174 de Macbeth. Y Caroline Spurgeon⁴⁴¹ señala la existencia de 83 frente a 279 en Hamlet, y 208 en Macbeth, indicando que, por el número de figuras, ocupa el segundo lugar en la producción shakesperiana a continuación de The Comedy of Errors. Marian Smith⁴⁴² se sorprende también del escaso número de imágenes, y plantea la hipótesis de que los dos últimos actos no fueran escritos por Shakespeare, planteamiento que no ha sido secundado porque hay razones que pueden explicar la escasez de figuras.

El empleo de las metáforas está ciertamente muy controlado y es esencialmente funcional, como reconoce Adrien Bonjour,⁴⁴³ quien afirma que contribuye a poner de manifiesto la unidad estructural de la obra, y W. Muller, quien asocia este empleo de las figuras a la escuela de Cicerón, que aconsejaba su uso para una mayor claridad y una mejor expresión:

"non tam in verbis pingendis habent pondus
quam in illuminandis sentantis"^{444, 445}.

Bunselmeyer descubre un empleo funcional de

las metáforas al servicio de la retórica engañosa.

Dice:

"The dominant patterns of metaphor and imagery in the tragedies are patterns of seeming"⁴⁴⁶.

opinión a la que se suman Rose⁴⁴⁷ y Velz⁴⁴⁸, el primero refiriéndose a la utilización de las metáforas por parte de Caesar, Cassius y Brutus, y el segundo centrándose más en las de este último. Rose señala el uso metafórico de Caesar en situaciones públicas, y su ausencia en escenas privadas; anota su práctica ausencia de los discursos de Cassius, que muestran predilección por las exclamaciones, y subraya las consecuencias erróneas de su razonamiento metafórico en el soliloquio.

7.7.1. METAFORA DEL ESPEJO.

Es cierto que Cassius limita el empleo de las metáforas pero no hay que olvidar la utilidad de la alusión al espejo en su persuasión de Brutus:

"(CASSIUS)

"Tell me, good Brutus, can you see your face?"

(BRUTUS)

No, Cassius; for the eye sees not itself
But by reflection, by some other things.

(CASSIUS)

'Tis just;

And it is very much lamented, Brutus,
That you have no such mirrors as will turn
Your hidden worthiness into your eyes,
That you might see your shadow".

(I.ii.51-57)

7.7.2. METAFORA DE LA SERPIENTE.

En cuanto a las imágenes de que se sirve Brutus, además de la alusión a la serpiente, que menciona Velz:⁴⁴⁹

"It is the bright day that brings forth the

adder,

And that craves wary walking. Crown him!

that!

And then, I grant, we put a sting in him

That at his will he may do danger with".

(II.i.14-18)

7.7.3. METAFORA DE LA ESCALERA.

hay que señalar la función de la imagen de la escalera, a la que compara el proceso ascendente de un tirano:

"But 'tis a common proof,
That lowliness is young ambition's ladder,
Whereto the climber-upward turns his face;
But when he once attains the upmost round,
He then unto the ladder turns his back,
Looks in the clouds, scorning the base degrees
By which he did ascend: so Caesar may".

(II.i.21-28)

7.7.4. METAFORA DEL SOL.

En cuanto a la metáfora de la serpiente como emblema del mal y su relación con el sol, resulta interesante la comparación que Velz⁴⁵⁰ establece entre el sol y la monarquía, y el temor que Brutus alberga de que el sol de la monarquía haga aparecer la serpiente de Caesar.

La imagen que más tarde conformará Casca, dirigiendo la espada al sol naciente:

"Here, as I point my sword, the sun arises,

Which is a great way growing on the south,
Weighing the youthful season of the year
Some two months hence, up higher toward
the north

He first presents his fire; and the high east
Stands, as the Capitol, directly here".

(II.i.106-112)

simbolizará el atentado contra la monarquía en gestación, que, de cualquier modo, no podrá evitar que el sol haga salir a la serpiente, aunque sea encarnada en Octavius.

7.7.5. SIMBOLISMO DEL FUEGO, LA SANGRE Y LA TORMENTA.

En cuanto a las imágenes relativas al fuego, la sangre y la tormenta, que aparecen a lo largo de toda la obra relacionando distintas escenas, contribuyen a la creación atmosférica y son susceptibles de recibir distintas interpretaciones según el punto de vista que se adopte frente a ellas, como indica ⁴⁵¹ Cicerón:

"Indeed, it is a strange-disposèd time:

But men may construe things after their

fashion,

Clean from the purpose of the things themselves".

(I.iii.33-37)

7.7.5.1. SIMBOLISMO DE LA TORMENTA.

La tormenta significa para Caesar el mal de la conspiración:

"(CALPHURNIA)

O, Caesar, these things are beyond all use,
And I do fear them".

(II.ii.25-26)

"When beggars die, there are no comets seen;
The heavens themselves blaze forth the death
of princes".

(II.ii.30-32)

pero para los conspiradores simboliza los males que se derivan de la tiranía de Caesar:

"(CASCA)

... Cassius, what night is this!

(CASSIUS)

A very pleasing night to honest men.

To monstrous quality, why, you shall find
That heaven hath infused them with these
spirits

To make them instruments of fear and warning
Unto some monstrous state.

Now could I, Casca, name to thee a man
Most like this dreadful night,
That thunders, lightens, opens graves, and
roars

As doth the lion in the Capitol;
A man no mightier than thyself, or me,
In personal action, yet prodigious grown,
And fearful, as these strange eruptions are".

(I.iii.63-79)

7.7.5.2. SIMBOLISMO DE LA SANGRE.

Caesar ve en la sangre y el fuego signos de destrucción, al contrario que los conspiradores, que los interpretan como signos de purificación y de nueva vida.

Calphurnia informa a Caesar de alarmantes presagios:

"Fierce fiery warriors fought upon the clouds

In ranks and squadrons and right form of war,
Which drizzled blood upon the Capitol".

(II.ii.19-22)

que Caesar transmite a Decius Brutus:

"She dreamt tonight she saw my statue,
Which, like a fountain with an hundred spouts,
Did run pure blood and many lusty Romans
Came smiling, and did bathe their hands in
it".

(II.ii.76-80)

Decius Brutus, para persuadirlo de que acuda al Capitolio, donde pueda encarnarse el sueño de Calphurnia, sugiere a Caesar otra interpretación, aduladora, que sirva a su propósito, y que, paradójicamente, resulta ser la más válida al final:

"Your statue spouting blood in many pipes,
In which so many smiling Romans bathed,
Signifies that from you great Rome shall suck
Reviving blood, and that great men shall

press

For tinctures, stains, relics, and
cognizances".

(II.ii.85-90)

El ritual de la sangre que Calphurnia anunciaba se celebra por dirección de Brutus, aunque él le da un sentido noble, diferente de la visión del sueño, y diferente también de la imagen que Decius había presentado ante Caesar, pero veremos que Antony se encarga de transformar nuevamente su significado, para que coincida con la interpretación de Decius.

Dice Brutus:

"Stoop, Romans, Stoop,
And let us bathe our hands in Caesar's blood
Up to the elbows, and besmear our sword;
Then walk we forth, even to the market-place,
And waving our red weapons o'er our heads,
Let's all cry, "Peace, freedom and liberty!"

(III.i.105-111)

Brutus, preocupado desde el principio por todo lo que signifique ceremonial o ritual, pretende que la muerte de Caesar se produzca como un rito de purificación, no como una matanza:

"Our course will seem too bloody, Caius

Cassius,

To cut the head off and then hack the limbs,

Like wrath in death, and envy afterwards;

For Antony is but a limb of Caesar.

Let us be sacrificers, but not butchers,

Caius.

We all stand up against the spirit of Caesar,

And in the spirit of men there is no blood.

O, that we then could come by Caesar's spirit,

And not dismember Caesar! But, alas,

Caesar must bleed for it. And, gentle friends

Let's kill him boldly, but not wrathfully,

Let's carve him as a dish fit for the gods,

Not hew him as a carcass fit for hounds".

(II.i.162-175)

"We shall be purgers, not murderers".

(II.i.180)

Pero estas palabras y las anteriores resultan irónicas a medida que los acontecimientos se suceden: Brutus no consigue transmitir a la posteridad una imagen ritualista del asesinato, y tampoco logra su obje-

tivo principal, que es destruir el espíritu de Caesar, quien, contrariamente a sus previsiones, se fortalece después de la muerte, a lo que contribuye como movimiento inicial el contra-ritual que desarrolla Antony, poniendo de relieve lo sangriento y real del asesinato:

"Let each man render me his bloody hand.
First, Marcus Brutus, will I shake with you;
Next, Caius Cassius, do I take your hand;
Now, Decius Brutus, yours; now yours,

Metellus;

Yours, Cinna; and, my valiant Casca, yours;
Though last, not least in love, yours, good
Trebonius".

(III.i.184-190)

Poco después, como anuncio de la declaración que hará cuando se quede solo ante el cuerpo de Caesar, dice Antonius:

"Shall it not grieve thee dearer than thy
death,
To see thy Antony making his peace,

Shaking the bloody fingers of thy foes,
Most noble, in the presence of thy corse?".

(III.i.196-200)

En el soliloquio ante el cuerpo de Caesar termina de alterar el significado de las palabras de Brutus, utilizando la palabra "butchers", que tanto horrorizaba a Brutus, para referirse a ellos:

"O, pardon me, thou bleeding piece of earth,
That I am meek and gentle with these butchers".

(III.i.254-256)

A continuación elogia la figura de Caesar y anuncia su intención de vengarle:

"Thou art the ruins of the noblest man
That ever lived in the tides of times.
Woe to the hand that shed this costly blood!
Over thy wounds now do I prophesy -
Which like dumb mouths do ope their ruby
lips,

To beg the voice and utterance of my tongue-
A curse shall light upon the limbs of men;
Domestic fury and fierce civil strife".

(III.i.256-264)

"And Caesar's spirit, ranging for revenge".

(III.i.270)

Antony también emplea imágenes de sangre para mover los ánimos del pueblo que le escucha:

"Then I, and you, and all of us fell down,
Whilst bloody treason flourished over us.
O, now you weep, and I perceive you feel
The dint of pity. These are gracious drops.
Kind souls, what weep you when you but behold
Our Caesar's vesture wounded?".

(III.ii.192-197)

Y más tarde:

"For I have neither wit, nor words, nor worth,
Action, nor utterance, nor the power of speech
To stir mens blood; I only speak right on.
I tell you that which you yourselves do know,
Show you sweet Caesar's wounds, poor, poor
dumb mouths,
And bid them speak for me.

.....

Would ruffle up your spirits, and put a
tonque
In every wound of Caesar that should move
The stones of Rome to rise and mutiny".

(III.ii.222-232)

La presencia del cuerpo sangriento de Caesar simultánea a la pronunciación de estas palabras, aumenta considerablemente su efecto sobre la gente, que, al final, lo lleva al lugar sagrado para celebrar los ritos funerarios, con intervención del fuego, elemento que también cobra un significado importante a lo largo de la obra.

Dice la multitud:

"We'll burn his body in the holy place,
And with the brands fire the traitors'
houses".

(III.ii.255-257)

7.7.5.3. SIMBOLISMO DEL FUEGO.

El fuego, como la sangre, tenía distinto significado para cada facción: para los conspiradores se convierte en una fuerza destructora, que los

partidarios de Caesar consideran purificadora. El fuego simboliza, además, el valor y la capacidad para despertar emociones y exaltar los ánimos. La muerte de Portia con intervención del fuego se asocia al primer valor señalado:

"Impatient of my absence,

.....

And, her attendants absent, swallowed fire".

(IV.iii.150-155)

La actitud de Ligarius frente a las palabras de Brutus:

"With a heart new-fired I follow you".

(II.i.332)

reflejan su asociación con la exaltación; también se compara el tipo de amistad con la naturaleza del fuego que la preside:

"O Cassius, you are yoked with a lamb

That carries anger as the flint bears fire,
Who, much enforced, shows a hasty spark,
And straight is cold again".

(IV.iii.109-112)

Y sirve para definir la actitud emocionada que Antony presenta ante el pueblo durante el discurso:

"You are not wood, you are not stones, but
men;
And being men, hearing the will of Caesar,
It will inflame you, it will make you mad".

(III.ii.143-147)

El público recibe el mensaje y se dispone a propagar su fuego, dirigiendo su fuerza destructora contra los conspiradores:

"(ALL)
Revenge! About! Seek! Burn! Fire! Kill!
Slay! Let not a traitor live!".

(III.ii.205-206)

"We'll burn the house of Brutus".

(III.ii.233)

"We'll burn his body in the holy place,
And with the brands fire the traitors'
houses".

(III.ii.255-257)

"Go, fetch fire".

(III.ii.258)

7.7.6. SIMBOLISMO ANIMAL.

En el mundo decadente romano las comparaciones con aves de presa y animales sirven para simbolizar la ambición de los personajes que anteponen los intereses privados a los públicos.

A Casca y a Cassius se les compara con "sheep" y "hinds"; al pueblo romano se le llama "The common herd", y "brutish beasts"; a Caesar se le identifica con "wolf" y "lion"; a Cassius se le califica de "waspish"; Brutus dice de él que es "like a horse hot at hand"; y Antony compara a Lepidus con "horse" y "ass".

Los verbos con que se designan sus acciones

son también en ocasiones propios de animales: a Brutus se le asocia con el verbo "to chew" y con el verbo "to bait". El mismo dice: "I had rather be a dog". Yoder comenta del conjunto:

"They are all unattractive, predatory animals eyeing each other with mutual suspicion".

7.7.7. SIMBOLISMO DE LOS METALES.

El mundo romano decadente se asocia también a la ausencia de metales nobles y la abundancia de metales bajos. Se siente la necesidad de transformación mediante la alquimia pero nadie parece encontrarse en posesión del secreto, y quien parece tenerlo, Brutus, acaba contaminándose en vez de ejercer un efecto purificador.

Hay distintos personajes asociados a algún tipo de metal: se habla del "basest mettle" de la gente común; de los romanos nobles se dice que están "more polished", y se les compara a "mirrors and

glass". De Caesar se dice que puede perder "his lustre".

Las alusiones a los metales nobles no son metafóricas, sino literales, asociadas al aspecto negativo de los mismos, es decir, a sus funciones de compraventa:

" ... his silver hairs (Cicero's)
Will purchase us a good opinion
And buy men's voices to commend our deeds".

(II.i.144-147)

La palabra "gold" también aparece en la discusión entre Cassius y Brutus, pero indica el dinero y es causa de su discordia:

"Let me tell you Cassius, you yourself
Be much condemned to have an itching palm
To sell and mart your offices for gold
To undeservers".

(IV.iii.9-12)

Y Brutus, considerado como elemento salvador

demostrará su incapacidad para efectuar la transformación necesaria. Dicen de él:

"That which would appear offence in us,
His countenance, like richest alchemy,
Will change to virtue and to worthiness".

(I.iii.158-161)

Sin embargo, Cassius confía en su maleabilidad:

"Thy honourable mettle may be wrought
From that it is disposed".

(I.ii.305-308)

como prueban las últimas referencias a Brutus, donde su cualidad aparece sensiblemente modificada: en la escena de la discusión se ve su chispa (flint), reducida, incapacitada para mantener el calor.

7.7.8. SIMBOLISMO DE LA ENFERMEDAD.

La presencia de la enfermedad, igual que los metales bajos y las aves de presa, también cobra un

significado en la obra. Wilson Knight⁴⁵³ comenta el contraste entre la apariencia de valor que dan los personajes de la obra, y la realidad de la enfermedad que aqueja a casi todos. P. Ure⁴⁵⁴ y Yoder⁴⁵⁵ señalan defectos hallados en los personajes: la vista de Cassius no es buena:

"(CASSIUS)

My sight was ever thick".

(V.iii.21)

Además está delgado y tiene una mirada hambrienta:

"(CAESAR)

Yond Casius has a lean and hungry look".

(I.ii.193)

Caesar padece de epilepsia y sordera:

"(BRUTUS)

He hath the falling sickness".

(I.ii.252)

Calphurnia es estéril:

"(CAESAR)

Forget not, in your speed, Antonius,
To touch Calphurnia; for our elders say,
The barren, touchèd in this holy chase,
Shake off their sterile curse".

(I.ii.6-9)

Caius Ligarius sufre de fiebre:

"Here is a sick man".

(II.i.310)

Y Brutus está dividido por una lucha interna:

" ... Brutus with himself at war".

(I.ii.46)

" ... The state of man

Like to a little kingdom, suffers then
The nature of an insurrection".

(II.i.67-70)

"It will not let you eat, nor talk, nor
sleep".

(II.i.252)

Yoder interpreta la enfermedad de los personajes como símbolo de la que asola a Roma, y Mike hace un análisis detallado e interesante de las relaciones existentes entre el cuerpo y sus miembros; de la división que lo aqueja cuando atentan contra su unidad, y del reflejo de esta misma división a nivel de miembros.

Mike interpreta la disensión interna de Brutus como el reflejo a nivel de microcosmos de la división del estado. Resume así su interpretación:

"The theme of the play is the division which pervades all levels of society when the higher powers do not rule in person and state: reason is overthrown in divided Brutus, and Caesar is overthrown in divided Rome".⁴⁵⁶

Mike señala tres causas posibles de enfermedad en una sociedad jerarquizada donde el cuerpo político consta de una cabeza rectora -Caesar- unida a unos miembros -súbditos-: La sublevación de las manos (súbditos) contra la cabeza o corazón (Caesar); la sustitución de la función de la cabeza

por las manos, convirtiendo a Roma en hidra, o, finalmente, la división interna de las distintas cabezas que se debaten entre los deberes público y privado, y que culminan en su desaparición por suicidio.

Del primer tipo de enfermedad, es decir, de la rebelión de las manos contra la cabeza es representativo el ejemplo que transmite Casca cuando describe un fenómeno extraño que presagia el asesinato:

"A common slave

Held up his left hand, which did flame and
burn

Like twenty torches joined; and yet his
hand

Not sensible of fire, remained unscorched".

(I.iii.15-19)

Casca es precisamente quien convierte este presagio en realidad, porque participa de su filosofía:

"Every bondman in his own hands bears

The power to cancel his captivity".

(I.iii.101-103)

Y él es quien exclama en el asesinato:

"Speak, hands, for me!".

(III.i.76)

Después de la muerte de Caesar los conjurados simbolizan la rebelión que se acaba de producir, articulada a través de las manos dirigidas contra el corazón, bañándolas en la sangre de Caesar:

"Stoop, Romans, stoop,

And let us bathe our hands in Caesar's blood".

(III.i.105-107)

Para ellos acaba de constituir un acto de liberación, pero Antony le priva del carácter de ritual, convirtiéndolo en acto sangriento cuando les da la mano individualmente y después en soliloquio se dirige a Caesar, lamentando el trágico suceso.

El segundo tipo de enfermedad, es decir,

el que se produce cuando las manos se creen cabezas, también está ilustrado en la obra. Brutus cree ser el alma de Roma, como Ligarius lo denomina cuando se dirige a él:

"Soul of Rome!".

(II.i.321)

reconociendo, después, su poder para transformar lo débil en fuerte:

"Thou, like an exorcist, hast conjured up
My mortified spirit".

(II.i.323-324)

Finalmente, de la división que se produce dentro de las distintas "cabezas", también tenemos muestras en la obra: los personajes aparecen divididos, del mismo modo que las facciones, y culminan en el suicidio destructor. Brutus se refiere a su propia situación dialogando con Cassius:

"Poor Brutus, with himself at war".

(I.ii.46)

También hacen referencia a su división
las palabras de Cassius:

" ... Three parts of him
Is ours already, and the man entire
Upon the next encounter yields him ours".

(I.iii.154-157)

Más tarde, en el soliloquio, revela el
conflicto entre su afecto personal hacia Caesar y
su deber público:

"It must be by his death; and for my part,
I know no personal cause to spurn at him,
But for the general".

(II.i. 10-12)

A su discurso responde un miembro de la
multitud:

"Caesar's better parts
Shall be crowned in Brutus".

(III.ii.52-54)

En la parte de su discurso donde revela su reacción por la muerte de Caesar, muestra la posibilidad de dividir las reacciones de acuerdo con los méritos:

There is tears for his love; joy for his fortune; honour for his valour; and death for his ambition".

(III.ii.27-28)

A nivel de facción, las divisiones se manifiestan en la disputa entre Cassius y Brutus, y la expresión final de las divisiones respectivas vendrá constituida por el suicidio, donde también actuarán unos miembros contra otros: bien las piernas dirigiendo el cuerpo hacia la espada sobre la que se arroja para morir:

"(BRUTUS)

Hold then my sword, and turn away thy face,
While I do run upon it".

(V.v.47-48)

o bien la lengua pidiendo que alguien dirija la espada

contra el cuerpo:

(CASSIUS)

" ... Here, take thou the hilts,
And when my face is covered, as 'tis now,
Guide thou the sword".

(V.iii.43-45)

Las interpretaciones anteriores apuntan a la enfermedad , resultado del atentado contra la cabeza rectora, pero también existe la interpretación opuesta sobre la muerte de Caesar: ⁴⁵⁷ Mises la relacionaba con la visión de James G. Frazer en The Golden Bough, que comenta la necesidad que existía de dar muerte al rey si éste enfermaba, porque su enfermedad se propagaría hasta afectar al ganado, las cosechas y el pueblo. Para evitarlo era necesario que muriera, después de lo cual su sangre resultaba vivificante. Opina Mises ⁴⁵⁸ que la referencia de Brutus al asesinato como

"A piece of work that will make sick men whole".

(II.i.327)

concordaría con esta teoría. Las dos teorías son sugerentes y tienen cabida dentro de la obra.

7.8. IRONIA DE LOS MOVIMIENTOS RETORICOS EN LA OBRA.

Independientemente de la interpretación que se haga de la muerte de Caesar y de los acontecimientos que le siguieron, la realidad es que se produce una gran confusión, tanto a nivel lingüístico como extralingüístico, y que los personajes, a pesar de sus esfuerzos conscientes por controlar el destino de Roma, son, irónicamente, incapaces de controlar el suyo propio. Constantemente inician acciones que a corto o largo plazo producen efectos contrarios.

Si el nivel de figuras era reducido, esta obra, que pone de manifiesto la impotencia del hombre frente al destino, a pesar de sus grandes esfuerzos por controlarlo retóricamente, hace un empleo profuso de la ironía, que unas veces es verbal, y otras, dramática. Loeben señala la importancia de este recurso e indica que en ninguna obra de Shakespeare juega un papel tan destacado:

"Das Drama Julius Caesar zeigt deutlicher als jedes andere Drama Shakespeares, in welchem Umfange die Struktur eines Bühnenstückes durch sprachliche Ironie hervorgehoben werden kann"⁴⁵⁹.

Hay dos líneas temáticas cuyo significado irónico se desvela al final de la obra: las alusiones a la inmortalidad de Caesar y las referencias a la muerte de Cassius y Brutus.

Al principio de la obra, cuando se oye:

"Many of the best respect in Rome,
Except immortal Caesar ..."

(I.ii.59-60)

el calificativo "immortal" resulta irónico, porque se va a asistir pronto a su muerte, pero cobrará pleno sentido al contemplar su intervención en forma de espíritu en los estadios finales de la obra, influyendo en el ánimo de Brutus y en el de Cassius, y mostrándoles que el destino modifica las acciones.

Cuando Cassius dice a Brutus:

"'Brutus' will start a spirit as soon as

'Caesar' "

(I.ii.146)

no sospecha que, en efecto, el espíritu de Caesar se tomará la molestia de ir a visitarlo. Ni siquiera el propio Caesar sabe que su influencia perdurará más allá del sentido que da a sus palabras cuando dice:

"For always I am Caesar".

(I.ii.211)

El mismo desconocimiento del alcance de las palabras preside la siguiente manifestación:

" ... men are flesh and blood, and

apprehensive;

Yet in the number do I know but one

That unassailable holds on his rank".

(III.i.67-70)

y más concretamente:

"We all stand up against the spirit of
Caesar".

(II.i.167)

o

"O, that we then could come by Caesar's
spirit".

(II.i.169)

Tampoco Antony reflexiona sobre el valor real de sus palabras cuando dice:

"And Caesar's spirit, ranging for revenge,
With Ate by his side, come hot from hell,
Shall in these confines with a monarch's
voice

Cry havoc and let slip the dogs of war".

(III.i.270-274)

Brutus y Cassius hacen también manifestaciones sobre el tipo de muerte que les aguarda, y su recuerdo resulta irónico cuando, al final de la obra, coinciden con las afirmaciones que ellos mismos habían

pronunciado, tan alejadas de una referencia concreta.

Dice Cassius:

"I know where I will wear this dagger then:
Cassius from bondage will deliver Cassius".

(I.iii.89-91)

Y más tarde:

"Cassius or Caesar never shall turn back,
For I will slay myself".

(III.i.21-22)

La misma intención hay que leer en las palabras de Brutus:

"I have the same dagger for myself when it
shall please my country to need my death".

(III.ii.45-47)

Brutus no sospechaba que la necesidad fuera a surgir tan pronto, pero ya en el discurso que pronuncia Antony después de él, y que altera el curso de los acontecimientos, empieza a contemplar más

posibilidades de anticipación.

La ceguera frente a la inminencia del asesinato lleva a pronunciar una serie de frases que provocan más de una sonrisa entre el público: por ejemplo, las palabras que Caesar dirige a Brutus, de doble sentido:

"What, Brutus, are you stirred so early
too?".

(II.ii.110)

o aquellas en que manifiesta su indiferencia ante los presagios, que considera sin validez:

"Nor heaven, nor earth have been at peace
tonight".

(II.ii.1)

y de los que indica que tienen el mismo valor para todos:

"These predictions
Are to the world in general as to Caesar".

(II.ii.28-30)

La ironía es aquí doble, en primer lugar porque las señales que apuntaban a su muerte se referían concretamente a él, pero además porque, en efecto, todo el país se verá afectado por la muerte. En vez de indiferencia han de despertar preocupación personal y, dada su posición, también general.

Más cerca del asesinato, dice Caesar a Caius Ligarius, uno de los conspiradores que planean su muerte:

"Caesar was ne'er so much your enemy
As that same ague which had made you lean".

(II.ii.112-114)

Y la ironía resulta aún más evidente cuando dice a Trebonius, antes de dirigirse al Capitolio:

"Be near me, that I may remember you".

(II.ii.123)

Y éste responde:

"Caesar, I will. (Aside) And so near will I

beThat your best friends shall wish Ihad been further".

(II.ii.124-125)

Las últimas palabras, inmediatas a la muerte de Caesar, que Popilius dirige a Cassius, tienen un doble sentido del que su emisor no es consciente, pero que logra intranquilizar a Cassius, pensando que la conspiración se ha descubierto. Dice Popilius:

"I wish your enterprise today may thrive".

(III.i.13)

También la pregunta de Caesar:

"Are we all ready?".

(III.i.31)

recuerda qué tipo de preparativos se han concluido. Pero la ironía, que alcanza a otros personajes, afecta de forma especial a Brutus, quien más extraño se siente en su entorno, y de cuya ceguera él mismo habla sin adivinar el alcance de sus palabras:

"I do lack some part

Of that quick spirit that is in Antony".

(I.ii.28-30)

Su error más trágico reside en permitir que Antony siga viviendo, y en concederle todo tipo de libertades peligrosas, minusvalorando su importancia:

"Antony is but a limb of Caesar".

(II.i.165)

aunque ya dentro de la obra hay quien descubre su error:

"(TREBONIUS)

There is no fear in him; let him not die;

For he will live, and laugh at this hereafter".

(II.i.190-192)

Más tarde escuchamos de nuevo la misma opinión de labios de Brutus:

"Mark Antony, who though he had no hand in

his death, shall receive the benefit of his dying".

(III.ii.41-43)

7.9. LA AMBIGÜEDAD, CARACTERÍSTICA ESENCIAL DE LA OBRA.

La existencia de la ironía va frecuentemente asociada a la ambigüedad: se produce en muchos casos porque los datos externos que sirven de base al hombre para emitir sus juicios están insuficientemente definidos, ya por intención expresa de una persona a quien interesa crear confusión, ya porque la mente humana es limitada y cree, a veces, poder superar esa limitación esencial, y conocer el alcance de los actos y palabras propios y ajenos, lo que constituye su máximo error de evaluación, ya que la intención de un acto no tiene por qué corresponder a sus consecuencias en un mundo donde las circunstancias modifican nuestras acciones de manera inesperada.

Podríamos decir que la ambigüedad es precisamente la marca que define globalmente a la obra Julius Caesar, porque en ella todo es interpretable,

nada se presenta de forma definitiva: ni personajes, ni palabras, ni acciones, ni siquiera el tiempo en que se desarrolla. Y si esta característica ambigüedad es una fuente de riqueza en toda obra de arte, lo es tanto más si se trata de una pieza teatral, que, por la multiplicidad de sistemas semióticos que combina, potencia sus posibilidades expresivas, y permite que sea admirada y discutida en épocas diversas.

D.L. Hirst⁴⁶⁰ considera la enorme ambigüedad de la obra como signo de madurez en la producción de Shakespeare, después de diez años de experimentación, donde los héroes estaban claramente demarcados y diferenciados de los villanos. Hussey,⁴⁶¹ Harstock,⁴⁶² G. Bullough,⁴⁶³ Schanzer,⁴⁶⁴ Fortin,⁴⁶⁵ Bredella,⁴⁶⁶ y muchos otros, reconocen y valoran esta cualidad. Pero no hay que olvidar que, aunque el tema tiene referencias históricas, su tratamiento había sido muy variado en todas las épocas, con una fuerte dosis de ambigüedad hacia el héroe que le da nombre, circunstancia que Shakespeare sabe aprovechar, aunque modificando los detalles que servían a una presentación dramática donde interesaba acentuar la incertidumbre que, no olvidemos, no tenía como propósito confundir al

espectador, sino mostrarle la complejidad de la vida.

Julius Caesar, personaje que da título a esta obra, es el que menos claramente define Shakespeare. Casi todos los datos que poseemos sobre él proceden del relato de otros personajes, de cuya veracidad tenemos motivos para dudar.

Las cualidades que presenta de él Antony están relacionadas con las que le asignaba la tradición popular. Dice de Caesar que era noble:

"Thou art the ruins of the noblest man
That ever lived in the tide of times".

(III.i.256-258)

fiel a sus amigos:

"He was my friend, faithful and just to me".

(III.ii.86)

generoso:

"To every Roman citizen he gives,
To every several man, seventy-five drachmas".

(III.ii.242-244)

que poseía cualidades militares:

"He had brought many captives home to Rome".

(III.ii.89)

y que se compadecía de las desgracias ajenas:

"When that the poor have cried, Caesar
hath wept".

(III.ii.92)

Pero sus afirmaciones se ponen en duda porque Antony en una ocasión ha señalado su error o estrategia de ocultación -la interpretación es libre- definiendo a Cassius como persona inofensiva; y porque la situación concreta en que pronuncia estas palabras le obliga a presentar una imagen favorable de Caesar, acorde con sus propósitos.

Las acusaciones que Cassius formula contra

Caesar tampoco pueden ser admitidas sin reservas, porque se alude en la obra a su odio personal hacia Caesar y, finalmente, tampoco podemos confiar en la opinión de Brutus, que equipara a Caesar con la ambición, ya que el razonamiento que le lleva a esta conclusión está articulado sobre una base falsamente lógica.

La reacción ambigua del espectador ante la figura de Julius Caesar se extiende, como señalábamos, a los otros personajes y a muchas de sus situaciones. Y a nivel interno de la obra se refleja la complejidad del conocimiento en los errores que cometen distintos personajes, especialmente Brutus, pero también el escéptico y sagaz Cassius, que se suicida por interpretar como derrota la victoria de su ejército; o el poeta cínico que irrumpe en la tienda que ocupan Cassius y Brutus, creyendo que discuten, para descubrir que hay paz entre ellos.

La confusión de los nombres con aquello que significan y la diversidad de actitudes ante la tormenta y los fenómenos extraños, son otras manifestaciones de la complejidad del conocimiento, en consonan-

cia con las teorías de Montaigne, que exponía su escepticismo frente al poder de la razón humana y señalaba la incertidumbre como condición habitual del ser humano, continuamente engañado por su sentido de la experiencia y por la subjetividad del conocimiento.

En la obra se reconoce explícitamente la imposibilidad de conocerse a sí mismo:

"(CASSIUS)

Tell me, good Brutus, can you see your face?

(BRUTUS)

No, Cassius; for the eye sees not itself

But by reflection, by some other things".

(I.ii.51-54)

y como el hombre no puede conocerse a sí mismo, tampoco puede llegar a conocer la realidad externa:

"But men may construe things after their

fashion, clean from the purpose of the

things themselves".

(I.iii.34-37)

00678

La exclamación ante el suicidio de Cassius al final de la obra resume la esencial confusión en que se mueve el ser humano:

"Why dost thou show to the apt thoughts of
men

The things that are not? O error, soon
conceived".

(V.iii.68-70)

"Alas, thou hast misconstrued everything". 474

(V.iii.84)

IV. CONCLUSIÓN

Nos interesaba, al iniciar este trabajo, reflexionar detenidamente en la significación del término retórica, tan amplio y rico en contenidos que su uso ha resultado en no pocas ocasiones confuso. Numerosas han sido las asociaciones peyorativas acumuladas en torno a este concepto, fruto de un empleo frecuentemente incorrecto de sus principios y de una evaluación parcial e insuficiente de su realidad.

La reflexión teórica, iniciada en las doctrinas clásicas más tradicionales, se ha hecho eco también de opiniones expresadas en el presente siglo.

La revisión del aspecto técnico descubre la existencia de tres ámbitos diferenciados que se engloban dentro de la designación de retórica. El primero¹ de ellos hace referencia a la traducción de ideas, sensaciones y sentimientos a estrategias lingüísticas que se articulan según determinados criterios de eficacia. El segundo² se conoce también con el nombre de retórica descriptiva, y su cometido es el análisis y descripción de los mecanismos retóricos utilizados en una determinada situación. Finalmente, la tercera acepción³ de la palabra retórica se refiere al aspecto prescriptivo, encargado de dictar normas sobre la forma más adecuada y conveniente de elaborar un discurso.

No ha sido posible ignorar los nuevos rumbos que ha tomado la práctica retórica en el sentido de sustituir su esencia persuasiva por la comunicativa,⁴ incidiendo en la necesidad de que se produzcan situa-

(1) Vid. notas 1, 2, 3 y 4.

(2) Vid. notas 18, 19, 20 y 21.

(3) Vid. notas 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 y 16.

(4) Vid. notas 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 101 y 102.

ciones comunicativas para que una estrategia retórica adquiriera carácter de realidad. Tampoco han podido ignorarse las voces que reivindican la esencia de la retórica como proceso traductor, y, a su vez, la triple diferenciación del proceso traductor atendiendo a las distintas realizaciones en los ámbitos de la vida y del arte, y a la existencia de distintas lenguas que articulan realidades semejantes.

La práctica retórica en la que un emisor o emisores elaboran una estrategia que traduce a esquemas lingüísticos elementos de naturaleza emotiva, intelectual o sensorial, ha sido denominada como primer proceso de traducción⁵, para diferenciarlo de los otros dos.

En el segundo proceso⁶ se presta atención a la creación artística, particularmente a la teatral, y se utiliza esta designación para referirse a la traducción a palabras, gestos y movimientos de las claves contenidas en el escrito teatral, es decir,

(5) Vid. notas 1, 2, 3 y 4.

(6) Vid. notas 7, 108 y 109.

el segundo proceso de traducción equivaldría a la puesta en escena.

Por último, la existencia de diversidad de lenguas utilizadas por individuos que comparten un amplio número de características de tipo físico, psíquico y cosmogónico, conlleva la necesidad de recrear los procesos de traducción inicial cuando se desean trasladar unas situaciones retóricas a otra lengua. A este proceso de traducción, que ha sido tradicionalmente asociado a esta denominación de traducción, aunque no siempre se ha entendido en el sentido de recreación de estrategias y búsqueda de equivalencias, se le añade el calificativo de interlingüístico⁷ para diferenciarlo de los otros dos procesos de traducción. Como en los casos anteriores, sólo cobra realidad cuando se encuadra en una situación de comunicación, y la posible traducción interlingüística de material teatral responde a los mismos criterios. De ahí la importancia de buscar los términos y las combinaciones que reproduz-

(7) Vid. notas 8, 112, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140 y 141.

can con el máximo acierto los niveles significativos y polisémicos del texto original, ya que en él se encuentra en potencia la puesta en escena, que traduce a diferentes sistemas semióticos las claves incluidas en el texto.

Para que el segundo proceso de traducción se realice con las máximas garantías, y la libertad de elección entre las posibilidades abiertas a la interpretación sea amplia, es necesaria la realización de un estudio previo en profundidad del documento teatral, con una visión de representación, que revele el funcionamiento de sus elementos integrantes. Esta misma tarea es necesaria para una posible traducción interlingüística de la obra, si se desea conseguir el ideal de máxima equivalencia en cuanto a forma y contenido.

De esta labor de análisis y estudio del original se ocupa la retórica descriptiva, cuya existencia y práctica en nuestro siglo comenta Corbett:

"Rhetoric was primarily a synthetic art

- an art for building up something. But
it can also be used as an analytical art
- an art for breaking down what has been
composed."

Esta labor de análisis y estudio coincide con la fase onomasiológica de la traducción interlingüística, y la recreación del nuevo texto mediante un proceso retórico-traductor equivale a la fase semiológica.

El material seleccionado para nuestro estudio conjuga características que permiten ilustrar los tipos de retórica-traducción esbozados. La obra teatral Julius Caesar por pertenecer a la esfera del arte y, concretamente, al espacio dramático, sirve de exponente de los dos primeros procesos de traducción: inicial y escénico, y, por hallarse escrita en una lengua distinta de la nuestra, es susceptible de constituir el objeto del tercer proceso traductor, o traducción interlingüística. Las características seña-

(8) Vid. nota 20.

ladas de obra artística teatral, escrita en otra lengua, hacen necesaria la aplicación de la práctica retórica descriptiva si se desea realizar los procesos traductores segundo y tercero con acierto.

La obra Julius Caesar posee, además, la virtud de servir como muestra de las enseñanzas retóricas tradicionales en sus distintos aspectos de tipos y divisiones discursivos, finalidad persuasiva, y atención a las exigencias del público en los niveles ético, racional y emotivo. Constituiría, por su característica configuración un ejemplo de práctica retórica inserta dentro de una realidad poética, es decir, la elaboración de discursos que se ajustan perfectamente a la normativa retórica tradicional, como parte integrante de una obra dramática, género por excelencia de la Poética. O, lo que dicho en términos más actuales, sería un ejemplo de "Literature of Statement" incluido en una muestra de "Literature of Symbol".⁹

Nuestro cometido a lo largo del trabajo

(9) Vid. nota 84.

precedente ha sido el de realizar un análisis descriptivo de Julius Caesar que sirviera tanto para una posterior traducción escénica como para una traducción interlingüística, traducciones que no abordamos en el presente trabajo dada su amplitud y complejidad, que sería tema suficiente para otros tantos estudios monográficos. Advertimos, no obstante, la pertinencia de la realización de un análisis descriptivo previo, cuyas consideraciones deben tomarse en cuenta al abordar las traducciones escénica e interlingüística.

Dada la naturaleza esencialmente retórica -en el sentido más tradicional de la palabra- de la obra que nos ocupa, ha sido necesario, como paso previo, prestar atención a los contenidos de esa corriente tradicional en su elaboración inicial y en el momento en que surgió la obra, para determinar dentro de qué corriente se inscribe y en qué medida participa de sus presupuestos.

Dentro de las corrientes en auge en Inglaterra durante el periodo de su composición se hace eco de la tradición más clásica, próxima en su desarrollo a

Cicerón,¹⁰ aunque difiere de ella en algunos aspectos, como el de la interpretación ética de la retórica, para la cual se distancia de los teóricos de su época, en su mayoría optimistas, pero comparte las dudas expresadas en otras obras dramáticas contemporáneas.¹¹

Lejos de manifestar un optimismo abierto como exponían Isócrates, Quintiliano y Cicerón, muestra una situación ambigua, en la que se escuchan los ecos de las teorías pesimistas de Platón,¹² que negaba al hombre virtuoso cualquier poder de modificar en el sentido positivo la situación de su audiencia, y que, al contrario, opinaba que el orador resultaba perjudicado por este contacto. Parece que escuchemos estas teorías cuando asistimos a la trayectoria de Brutus, que, lejos de poder transformar la situación de Roma, acaba él mismo englobado en su vorágine y destinado al suicidio. También podría encua-

(10) Vid. nota 47.

(11) Vid. notas 23, 46, 26, 27, 28, 58, 66, 67, 70, 72, 73, 74, 75, 76 y 77.

(12) Vid. notas 28, 74, 75, 76 y 77.

drarse dentro de esta óptica la intervención de Mark Antony, que se sirve de su habilidad retórica para manipular al pueblo, pero en la obra se tiene la habilidad y precaución de dejar indefinidas las verdaderas intenciones de Antony, que cada época ha interpretado en un sentido u otro, dependiendo de sus postulados ideológicos.

Esa característica indefinición es aplicable a toda la obra, y la clasificación general dentro de la que se inscribe ¹³ -"Roman Play", u obra de tema romano-juega con la ambigüedad de presentar una sociedad que a un tiempo valida ¹⁴ y critica ¹⁵ la realidad elisabetiana. Los ideales absolutistas romanos eran aprovechados en el reinado de Elisabeth para apoyar sus propias ambiciones, pero en la obra reciben un tratamiento lo bastante sutil como para acoger interpretaciones opuestas. ¹⁶ La distancia temporal del tema

(13) Vid. nota 143.

(14) Vid. notas 153, 154, 155 y 156.

(15) Vid. notas 157, 158 y 159.

(16) Vid. nota 162.

permite establecer críticas indirectas como las alusiones a la sordera y esterilidad de Caesar, al temor de sublevaciones, que se refieren veladamente a la reina, al mundo de adulación en que se mueve, a la falta de heredero, al temor de desórdenes sociales y a los conflictos entre la tendencia absolutista y las reivindicaciones del Parlamento.¹⁷

La ideología política de la obra no se define con claridad en ningún momento, porque en época elisabetiana se defendía la monarquía, pero se le anteponía el respeto a la forma de gobierno tradicional, y Julius Caesar no es un monarca por derecho legítimo.¹⁸

En cuanto a la tradición del tratamiento de esta figura, la obra Julius Caesar no hace sino recoger la visión transmitida desde la Antigüedad cuya característica fundamental es la ambigüedad.¹⁹ Entre los

(17) Vid. notas 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150 y 151.

(18) Vid. notas 160 y 161.

(19) Vid. notas 190, 191 y 192.

autores que se han ocupado del tema romano y que probablemente contribuyeran de forma directa o indirecta a la composición de la obra destacan Cicerón, Plutarco, Apiano, Tito Livio, Ovidio, Virgilio, Suetonio, Montaigne, Dr. Edes, Marlowe, y Kyd. La producción de estos autores no afecta sólo al tratamiento conceptual de la obra, sino también a aspectos estructurales, a la configuración de personajes, a la creación de la atmósfera, al elemento ritualista, e incluso, en ocasiones, a formas expresivas.²⁰

De todos ellos Plutarco constituye la fuente más importante, que, como las demás, sufre modificaciones necesarias que se derivan de la utilización de un género distinto donde la economía y la relación entre los personajes ocupa un lugar destacado.

Julius Caesar no sólo se hace eco de las tradiciones retóricas clásicas. También revela la

(20) Vid. notas 258, 259, 260, 261, 262, 200, 201, 196, 197, 199, 211, 208, 209, 210, 213, 214, 216, 203, 204, 229, 232, 233, 235, 224, 226, 241, 243, 244 y 245.

influencia de las doctrinas poéticas, y, de acuerdo con ellas, dota a la obra de una estructuración habitual en cinco actos, a lo largo de los cuales se produce el inicio, el desarrollo y desenlace de la acción.²¹ Y, para conferir a la obra la eficacia deseada, se sirve de los recursos de anticipación así como de aquellos que contribuyen a crear momentos de tensión y relajación, indispensables en el avance dramático.

Particularmente cuidado ha sido el recurso de anticipación,²² especialmente desarrollado en la primera escena donde se desvela el núcleo del conflicto, que consiste en la existencia de un sector opuesto a Caesar. También se introduce el empleo de la máscara, a través de la adopción de actitudes nobles, altruistas, que ocultan móviles personales. Se adivina, igualmente, el control retórico ejercido por un sector minoritario, y la facilidad con que se puede manipular al pueblo. El conflicto se presenta de forma esquemá-

(21) Vid. notas 263 y 264.

(22) Vid. notas 265 y 266.

tica; se revelan las actitudes esenciales, y se crea una atmósfera preparatoria para la aparición del héroe.

A lo largo de la obra se recurre a mecanismos que mantengan la tensión, que se combinan con la introducción de momentos de relajación.²³ Entre las situaciones que aumentan la tensión se encuentran la presentación de la intranquilidad de Portia previa al asesinato; la acumulación de avisos que llegan a Caesar en los últimos momentos, y la momentánea impresión de que va a seguirlos, así como los temores infundados de Publius.

A la relajación necesaria entre situaciones tensas contribuye la escena del criado de Octavius, que se sitúa entre el discurso de Antony y la escena siguiente.

El desarrollo de los acontecimientos entraña un constante cambio de Fortuna, que da a la obra el aspecto de una continua sucesión de ascensos y des-

(23) Vid. notas 267, 268 y 269.

censos:²⁴ el personaje Caesar progresa a lo largo de los dos primeros actos para decaer en el tercero, momento que coincide con el ascenso de los conspiradores, que en el acto siguiente dejan paso a Antony, quien, a su vez cede su posición a Octavius hacia el final.

Todos estos personajes reciben un tratamiento que los hace más complejos que en las fuentes, por presentar distintos aspectos de cada uno de ellos, que en ocasiones dificultan la evaluación. Se eliminan las actitudes de Caesar que permiten censurarle, al tiempo que, para darle credibilidad, se añaden defectos menores, inexistentes en las fuentes. Brutus, en consecuencia, pasa a moverse en un mundo más abstracto: su soliloquio carece de datos que condenen a Caesar, pero sus reflexiones, movidas por un ideal del honor, le conducen a buscar su muerte.²⁵

A la dificultad de emitir un juicio determi-

(24) Vid. notas 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279 y 281.

(25) Vid. notas 285 y 286.

nado contribuyen las versiones dispares que de los mismos hechos se dan desde los dos lados del conflicto: por Cassius y Casca frente a Antony. La ausencia de datos con que contrastarlos deja al público sumergido en la duda. Cassius considera a Caesar como un tirano, opinión con la que coinciden los comentarios de Casca sobre la intervención de Caesar en los ritos lupercales, y que, a su vez, difiere de la versión presentada por Antony, de ningún modo inocente. Tampoco el soliloquio de Brutus antes de unirse a la conspiración arroja luz sobre los hechos, ya que revela la esencial confusión de su mente. Finalmente, las intervenciones de Caesar no son suficientes para declarar como válida ninguna de las opiniones mencionadas, ya que en ocasiones se muestra seguro y en otras débil: su participación en las Lupercales, su preocupación por los resultados de los sacrificios de animales y por el significado de los sueños son sintomáticos de una naturaleza supersticiosa, aunque esforzada por ocultarlo, de ahí que, una vez conocidos los resultados, manifieste indiferencia o condescendencia, nunca temor.

La sordera de Caesar hace referencia a su

aislamiento voluntario de todo aquello que no desea oír, es decir, de lo que se oponga a su destino como figura pública. Esa sordera es el síntoma de una enfermedad grave que le conducirá a la muerte, ya que le impide escuchar las advertencias que le aconsejan precaución.²⁶

Igual aislamiento que Caesar sufre Brutus; semejante sordera que le conduce a un final parecido; un interés equiparable por su papel como figura pública, y la introducción de modificaciones en las fuentes que dan de él una apariencia más noble, eliminando actitudes censurables como la mención de Plutarco a su rivalidad con Cassius por el cargo de pretor, circunstancia que sustituye por conflictos externos. En la obra se suprimen igualmente las sospechas de Caesar acerca de la integridad de Brutus, y se atribuye a este último con exclusividad la propuesta de no pronunciar un juramento.

El honor, elemento fundamental en la reputa-

(26) Vid. notas 287, 288 y 289.

ción de Brutus,²⁷ le lleva con frecuencia a adoptar actitudes que podríamos definir como errores tácticos, y cuyas consecuencias negativas se pondrán de manifiesto en la obra. Resultan significativos el permiso que concede a Antony para que pronuncie su discurso fúnebre, origen del cambio de rumbo que siguen los acontecimientos. A la misma interpretación rígida del código del honor responde su discusión con Cassius antes de la batalla por los procedimientos utilizados para recaudar fondos, y en definitiva, el deseo de aparecer como valientes en la batalla le lleva a obrar con precipitación, granjeándose su propia derrota.

La interpretación estoica del honor en una sociedad en decadencia lo convierte en objeto en sí mismo y le otorga una función autoprotectora, de respeto a la imagen pública de quien lo ostenta. En Julius Caesar se hace una crítica del renacimiento de la corriente neoestoica en Inglaterra.²⁸ La adopción de esta fi-

(27) Vid. notas 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299 y 300.

(28) Vid. nota 301.

losofía por parte de Portia constituye una automutilación que, como en el caso de Brutus, culmina en el suicidio, y que, analizando las consecuencias que tiene en Roma, encontramos su concreción en la guerra civil.

La constancia se convierte en intransigencia, y la autoconfianza en orgullo. De hecho el comportamiento de Brutus está documentado como intransigente en numerosas ocasiones a lo largo de la obra: movido por sus intereses personales, aunque bajo una apariencia virtuosa y noble, impone su voluntad a los demás, con el agravante de que en la mayoría de los casos los resultados prueban que la determinación ha sido errónea.²⁹

El código de conducta que preside los actos de Brutus le lleva a un aislamiento que Shakespeare desarrollará en otros personajes trágicos hasta el extremo de mostrar la pérdida de la razón, como en el caso de Lady Macbeth o Lear, cuyos síntomas de locura constituyen el momento culminante de su movimiento respectivo de aislamiento progresivo, iniciado en el engaño y puesto de manifiesto en la perversidad del lengua-

(29) Vid. nota 303.

je, que recurre a la retórica formal, procedimiento opuesto al que emplean los personajes que buscan la verdad mediante el planteamiento de interrogantes.

En el empleo retórico que Brutus hace del lenguaje predominan las estructuras lógicas que con frecuencia ocultan el verdadero contenido de las palabras y su ausencia real de lógica, mostrando, además, preferencia por los sustantivos abstractos. De cualquier modo no todas las intervenciones de Brutus responden a este esquema, y hacia el final, cuando experimenta la desilusión trágica propia de los héroes shakesperianos, su lenguaje gana en variedad y adquiere una cualidad más simbólica.

El incremento del nivel poético y simbólico, característico de la melancolía, alcanza su máxima expresión en las últimas palabras de Brutus, en versos rimados,³⁰ mediante las cuales revela su naturaleza trágica de modo similar a como lo harán luego Othello y Macbeth.

(30) Vid. nota 307.

Pero el lenguaje de Brutus antes de experimentar la desilusión trágica tiene un carácter rígido y artificial, marca de su alejamiento de la realidad. En la conversación con Cassius que tiene lugar al principio de la obra cada final de verso coincide con el final de la expresión de una idea; responde con argumentos abstractos a preguntas concretas, y hace un uso de la simetría y de la subordinación que se verá aumentado en el soliloquio, aunque en él ya aparecen las primeras manifestaciones del conflicto individuo-estado que se ponen de manifiesto a través de un estilo truncado, de formas elípticas, de afirmaciones cortadas, y de reflexiones personales intercaladas.

La argumentación parte de la conclusión, a la que ha de buscar argumentos que la justifiquen, lo que hace mediante el empleo de alternativas, de oraciones subordinadas unidas a participios, y del empleo frecuente de la abstracción. Los recursos del soliloquio preludian los que utilizará en el discurso ante el pueblo romano, donde también intentará justificar los hechos.

Como en el caso de Brutus, aunque a menor



escala, también en Cassius se manifiesta a través del lenguaje el grado de control que tiene de las situaciones. Al principio de la obra revela un distanciamiento personal de su tema y un control retórico perfecto que le convierte en pieza clave del avance de la acción, especialmente a través de sus conversaciones con Brutus y Casca. Pero, una vez se ha constituido el entramado básico, y unas acciones van desencadenando otras, la figura de Cassius pierde importancia como agente, y empieza a desempeñar un papel pasivo, asumiendo las consecuencias de una elección realizada con anterioridad, paralela a una mayor aceptación de las motivaciones personales, lo que originará su fracaso.³¹

Además de los personajes principales que aparecen más desarrollados y que nos permiten observar una evolución, existen otros menores, también con voz propia, cuya función es la de anticipar estrategias retóricas más importantes, completar la presentación de los personajes principales, o dotar de realismo a la conspiración.

(31) Vid. notas 375 y 376.

Entre los primeros personajes destaca la intervención de los tribunos Flavius y Marullus, que en la escena inicial de la obra, cuya función de anticipación es importante, adelantan lo que constituirá el núcleo de la acción, es decir, el poder transformador de las palabras, que, oportuna y hábilmente pronunciadas, pueden hacer cambiar el curso de los acontecimientos. También se engloban dentro de este grupo las palabras pronunciadas por el criado de Antony, que anticipan el discurso que éste pronunciará poco después en el Foro romano.

A completar la presentación de los personajes principales contribuyen las acciones de Portia y Lucius, referidas a Brutus; la de Calphurnia, supeditada a Caesar; la de los seguidores de Cassius y Brutus en la segunda parte de la obra: Lucilius, Titinius y Messala; a de sus criados: Pindarus y Stratus; y la de Lepidus, sometido a Antony y Octavius, en el bando contrario.

Finalmente, la conjuración adquiere visos de realidad gracias a la presencia de diferentes voces con funciones específicas. Quizá la mejor desarrollada de

todas ellas sea la de Casca, de cuyo humor irascible y temores tenemos noticia, seguida por la de Decius Brutus, hábil adulator y orador sin escrúpulos. Más reducida es la intervención de Metellus Cimber y Trebonius, ambos con cometidos precisos en el asesinato de Caesar: el primero inicia los acontecimientos que terminarán en su muerte, y el segundo mantiene alejadas a personas peligrosas. Caius Ligarius sirve, al mismo tiempo, para recordar la progresiva decadencia del mundo que se presenta en la obra, y la imposibilidad de encontrar una solución: enfermo, busca la salud en Brutus, pensando que posee el poder de transformar los metales bajos en nobles, pero el tiempo de la regeneración ha pasado, y sólo queda la posibilidad de buscar la supervivencia en un mundo donde las intenciones son siempre dobles, y la ocultación, el engaño, y la palabra hábil son los únicos medios de comportamiento.

En Julius Caesar se recurre al empleo de la retórica a veces de forma muy evidente, llegando incluso a reproducir los esquemas aconsejados en los manuales. De sus resultados positivos inmediatos hay abundancia de pruebas en los comentarios de los propios interesa-

dos: Flavius, Brutus, Antony, reconocen en momentos determinados la eficacia de sus palabras.

Los nombres buscan una autonomía y pretenden sustituir a las realidades a que hacen referencia.³² Esa es la causa de que Cinna el poeta sea condenado y muera, por el mero hecho de poseer el mismo nombre que el conspirador Cinna, cuyos repetidos slogans proclamando la libertad son ineficaces. Los nombres adquieren tal independencia que se les imputan cualidades físicas como el peso, se conjura con ellos, se emplean para la autoafirmación, y para influir en los demás. Su valor simbólico en la obra se extiende a casi todos ellos: todos aquellos que contienen el elemento "Publius" comparten la cualidad de representar al pueblo, y la de resultar perjudicados por acciones de quienes detentan el poder. Es el caso del senador romano Publius, del hermano exiliado de Metellus Cimber, y del sobrino de Antony condenado a muerte.

También el nombre Marcus bajo las representa-

(32) Vid. notas 432, 433, 434, 435, 436, 437 y 438.

ciones Marcus, Mark y M., asociadas a Brutus, Antony y Lepidus respectivamente, guardan relación con el valor etimológico de la palabra, asociada a Marte, dios de la guerra.

Lucius, nombre evocador de la luz, es requerido por Brutus, personaje que la necesita. Y Antony, frecuentemente asimilado al prototipo de actor, hace honor al nombre.

Los nombres simbólicos se repiten con insistencia para reafirmar sus valores, pero manifiestan su fragilidad en la facilidad con que puede alterarse su significado modificando su contexto. El caso de "honorable" atribuido a Brutus, de forma usual en principio, y progresivamente más irónica, es significativo.

Para la obtención de sus fines los oradores se sirven también de argumentaciones engañosas, donde la lógica es sólo aparente.³³ Brutus en su soliloquio ya manifiesta la capacidad de autoengaño que posee el len-

(33) Vid. notas 430 y 431.

guaje, capacidad que sigue mostrando en su discurso. En el soliloquio revela la confusión de los límites que separan ficción y realidad a través de sus observaciones generales en sustitución de argumentos concretos, del empleo de metáforas, y, a nivel sintáctico, del uso del futuro hipotético y de oraciones inacabadas. También en su discurso se presentan argumentos abstractos y procesos lógicos incompletos y engañosos. La estrategia de Antony es opuesta, pero el resultado, igualmente engañoso. Presenta como pruebas concretas y contundentes hechos que en más de una ocasión suscitan dudas acerca de su veracidad.

Ni los razonamientos abstractos ni la presentación de pruebas concretas ofrecen garantías de verdad, porque ambos pueden ser fruto de la invención personal y permanecer alejados de la realidad.

La obsesiva repetición de los nombres, el empleo de la tercera persona del singular en sustitución de la primera para aparentar una mayor dignidad en situaciones públicas, y la utilización de una pseudología que justifique a uno mismo o a los demás una situación

desesperada, son elementos que contribuyen a crear una representación.

Las estrategias que acompañan normalmente al empleo sutil del lenguaje son las propias de la ocultación, el disfraz, y el engaño. Se llega incluso a recomendar la imitación del ejemplo de los actores como norma de conducta más productiva. Así lo hace Brutus cuando recomienda a los conspiradores que se comporten como los actores romanos³⁴ ("bear it as our Roman actors do"), o cuando en su soliloquio reflexiona sobre la necesidad que tiene la conspiración de ocultar su rostro. Igualmente consciente de la ocultación es Antony cuando antes del comienzo de la batalla acusa a Cassius y Brutus de haber fingido, opinión que coincide con la expresada por Octavius relativa a las sospechas que despertan las intenciones poco fiables de los que sonríen. Portia, consciente de los mecanismos en acción, pide a su criado Lucius, momentos antes de su asesinato, que comunique su animación a Brutus. También Decius Brutus sabe fingir y simular una amistad verdadera que lleva a Caesar a su muerte. Incluso el tono ocurrente de

(34) Vid. nota 426.

Casca no pasa de ser una pose.

El mundo de las apariencias, de la ocultación, del engaño, se extiende de tal modo que los seres desconfían de las palabras y desarrollan su poder de observación, confiando en que sus ojos les traicionen menos.³⁵ Ejemplo de esta actitud es el comentario de Cassius, que observa en Brutus la disminución de su "show of love"; el deseo manifestado por Caesar de ver el rostro del adivino, y su análisis del aspecto externo de Cassius; y las percepciones de Brutus, que advierte una muestra de enfado en el rostro de Caesar cuando éste regresa de la ceremonia de la corona, y repara en la expresión de los ojos de Cicerón.

En este mundo de apariencias no tienen cabida ni el lenguaje sincero ni el poético que expresa los aspectos más personales. En su lugar se utiliza un estilo sobrio, moderado, donde la expresión está constantemente limitada a menos que interese para propósitos

(35) Vid. nota 429.

persuasivos. El vocabulario se reduce deliberadamente;³⁶ los juegos de palabras son prácticamente inexistentes; el empleo de metáforas e imágenes es muy inferior a la media shakesperiana, y cuando aparecen, lo hacen con una finalidad funcional.³⁷

Algunas metáforas son susceptibles de una doble interpretación, como en el caso de las relativas al fuego, sangre y tormenta.³⁸ En otros casos reflejan la situación degradada de Roma, como en la simbología de los metales bajos,³⁹ de las aves rapaces, y del cuerpo enfermo.⁴⁰ También es funcional el empleo de las metáforas al servicio de la retórica: Caesar las utiliza en situaciones públicas, y Brutus para llegar a las conclusiones erróneas de su soliloquio.

La participación del elemento temporal en la

(36) Vid. nota 439.

(37) Vid. notas 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449 y 450.

(38) Vid. nota 451.

(39) Vid. nota 452.

(40) Vid. notas 453, 454, 455, 456 y 457.

obra contribuye también a reflejar la confusión reinante. Los personajes conflictivos se encuentran desorientados; desconocen las coordenadas temporales dentro de las que se mueven.⁴¹ Brutus manifiesta su desconocimiento del momento del mes y día en que se encuentra, a lo que Lucius, personaje armónico, responde. También los conspiradores menores discuten sobre la ubicación de los puntos cardinales, sobre el lugar por donde sale el sol, e incluso sobre la época del año en que se encuentran.

Todas estas dudas revelan la confusión de unos personajes en desacuerdo con una situación establecida que desean modificar, para lo cual desconocen los medios. De ahí que cuando Brutus, idealista, impone su visión del asesinato al resto de los conspiradores, sue-
ne el reloj tres veces, anuncio del error de este personaje anacrónico que ignora que no es el momento adecuado para llevar a cabo acciones nobles.

Todos en la obra intentan controlar la situa-

(41) Vid. nota 424.

ción mediante el empleo de estrategias retóricas hábiles, pensando que de ellos depende el éxito. Pero incluso los mejores han de reconocer su impotencia ante las circunstancias, que se vuelven adversas en los momentos más inesperados y convierten en trágicamente irónicas actuaciones anteriores. Los acontecimientos modifican una y otra vez el significado de palabras y acciones; relativizan situaciones consideradas como estables, y, en definitiva, impiden a personajes y público adoptar una visión única de esta obra donde la ambigüedad ocupa una posición privilegiada.

V. NOTAS

- (1) Vid. M.A. Conejero, Traducir la traducción III
(en prensa).
- (2) Vid. G. Melchiori, "Translating Shakespeare: an Italian View", en Shakespeare Translation (ed. O. Oyama, Tokyo, Yushodo Shoten Ltd., vol. 5, 1978, pp. 19-31), p. 20 dice: "But the fact is that language is not simply the written or the spoken word, it is any form of communication, any sign, gesture, figure, mathematical symbol, any sound whether articulated or otherwise; this means that what we refer to as 'the arts' are all translations, translations into words, colours, sounds, gestures, of meanings, sensations and feelings. We are all translators, we are translating when we speak, when we write, when we move..... A text is the translation into words not of an idea, a sensation or a feeling, but is, in itself, the translation of a highly articulated complex of all these things".
- (3) Vid. Reba Gostand, "Verbal and Non-Verbal Communication: Drama as Translation", The Language of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama (editado por Oøtrum Zuber, Oxford, Pergamon Press, Ltd., 1980, pp. 1-9), Pág. 7 dice: "An author... makes a translation from the raw material of life when choosing the mode in which the original script is written".

(4) Vid. M.A. Conejero, "Translating the Translation I", en En Torno a Shakespeare I, (editado por M.A. Conejero, Valencia, Instituto Shakespeare, Universidad de Valencia, 1981, pp. 249-272.) y "Translating the Translation II: Rhetoric, Theatre and Translation", en En Torno a Shakespeare II, (editado por M.A. Conejero, Valencia, Instituto Shakespeare, Universidad de Valencia, 1982, pp. 155-178), del mismo autor.

(5) Vid. Abraham Moles, Teoría de la información y percepción estética (título original: Théorie de l'information et perception esthétique, publicado en París, editorial Denoel, 1972) (Sindéresis, ediciones Júcar, 1976 (1972)) especialmente pp. 209-272.

(6) Vid. Pierre Shaeffer, "Représentation et communication", en Semiologie de la representation, theatre, television, bande dessinee, (editado por A. Helbo, Bruxelles, editions complexe, 1975, pp. 167-193.) Vid. también Anne Ubersfeld, Lire le théâtre (Paris, éditions sociales, Classiques du peuple, "critique", 1978), pág. 26. y Reba Gostand, op. cit., pág. 1.

(7) Vid. Reuben A. Brower, On Translation, (New York, Oxford University Press, A Galaxy Book, 1966 (1959)), pág. 7.

Vid. también Justin O'Brien, "From French to English", en Op.cit., pág. 82.

(8) Vid. Jürgen Wertheimer, "Aspects of Communication in Shakespearean Drama and its Consequences for Translation", en Shakespeare Translation (Vol. 3, 1976, pp. 67-75.)

(9) E. Franke, Französische Stilistik. Ein Hilfsbuch für den französischen Unterricht (Berlín, 1898) (Ibidem)

(10) E. Klöpffer y H. Schmidt, Französische Stilistik für Deutschen, (Dresden-Leipzig, 1905) (Ibidem)

(11) Richard M. Meyer; Deutsche Stilistik. Handbuch der deutschen Unterricht an höheren Schulen (Munich, 1906) (Ibidem)

(12) L. Brooks y R.P. Warren, Modern Rhetoric (New York, Harcourt Brace Iovanovich, Inc., 1979 (1972))

(13) También son significativas las siguientes aportaciones: A. Albalat, L'Art d'ecrire y Le travail du style enseigné par les corrections

manuscrites des grands écrivains (París, 1926 y París, 1931, respectivamente); O. Weise, Deutsche Sprach- und Stillehre (Leipzig, Berlin, 1910); Ludwig Reiners, Deutsche Stilkunst. Ein Lehrbuch deutscher Prosa, (Munich, 1943); Georg Moller, Praktische Stillehre, (Leipzig, 1968) (Citas de Spillner, Lingüística y Literatura. Investigación del estilo, retórica y lingüística del texto, versión española de Elena Bombín; título original: Linguistik und Literaturwissenschaft Stilforschung, Rhetorik, Textlinguistik. Madrid, editorial Gredos, 1979, pág. 28)

(14) James E. Robinson, The Scope of Rhetoric. A Handbook for Composition and Literature, (Glenview, Illinois, 1970) (Cita de B. Spillner, op. cit., pág 176)

(15) Yves Lehir, Rhetorique et Stylistique. De la Pleiade au Parnasse, (Paris, 1960) (Ibidem)

(16) Igualmente relevantes son las obras de Kibédi-Varga, Rhétorique et Litterature. Etudes de Structures Classiques, (Paris, 1970); Klaus Dockhorn, Macht und

Wirkung der Rhetorik, (Bad Homburg, 1968), y "Rhetorik und germanistische Literaturwissenschaft in Deutschland", en Jahrbuch für internationale Germanistik, 3 (1971, cuad. 1, pp. 168-185); Werther Romani, "Stilistica, retorica, poetica. Informe ad alcuni recenti studi e proposte di testi", en Lingua e Stile, (5, 1970, pp. 487-498); Renato Barili, Poetica e retorica, (Milán, 1969); W.R. Winterowd, Rhetoric. A Synthesis, (Nueva York, 1968). (Citas Spillner, op. cit., pág. 176)

(17) Juan Benet, La inspiración y el estilo (Barcelona, Seix Barral, 1982 (1965), pág. 158.

(18) Jens Walter, "Artikel Rhetorik", en Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte, (editado por Werner Kohlschmidt y Wolfgang Mohr, 3 tomos, 5 entregas, Berlín, 1972, pp. 432-456, Pág. 442) (Cita de B. Spillner, op.cit., pág. 179)

(19) Bernard Howinski, Deutsch Stilistik. Beobachtungen zur Sprachverwendung und Sprachgestaltung im Deutschen, (Francfort, 1972, pág. 10) (Cita de Spillner, op. cit. pp. 30-31)

(20) Edward P.J. Corbett, Classical Rhetoric for the Modern Student, (New York, Oxford University Press, 1971, (1965)), pág. 43.

(21) Entre los representantes más destacados de esta corriente se encuentran E. Beneš, "Zur Typologie der Stilgattungen der wissenschaftlichen Prosa", en Deutsch als Fremdsprache (6, 1969, pp. 225-233); Jiří Kraus, "Kstatistickému rozboru publicistického stylu", en Slovo a Slovenost, (30 (4), 1969, pp. 371-379); A. Ia. Shaikevich, "Opyt statisticheskogo Vydelenia funkcionalny stilei", en Voprosy iazykoznanía, (7/1, 1968, pp. 64-76); Karel Horálek, "Sprachfunktion und funktionelle Stilistik", en Linguistics, (14, 1965, pp. 14-22); Wolfgang Fleischer, "Zur funktionalstilistischen Differenzierung der deutschen Schriftsprache", en Sprachpflege, (Leipzig, 18, 1969, cuad. 11, pp. 225-230); y Barbara Sandig, "Probleme einer linguistischen Stilistik", en Linguistik und Didaktik, (1, 1970, cuad. 3, pp. 117-194) (Citas de Spillner, op. cit., pág. 98)

(22) Hacen una interesante exposición de la historia de la retórica las siguientes obras:

Peter Dixon, Rhetoric, (The Critical Idiom, (19), London, Methuen & Co., Ltd., 1977 (1971); Antonio Melero, A.

López García, César Simón, Lecciones de retórica y métrica (Valencia, Lindes, Lingüística y Literatura, 1981)
 F.P. J. Corbett, op.cit., pp. 535-569.

Y, más centradas en el período del Renacimiento, se han consultado las siguientes:

Wilbur Samuel Howell, Logic and Rhetoric in England, 1500-1700, (New York, Russell and Russell, Inc. 1961);

Wilbur Samuel Howell, Poetics, Rhetoric and Logic, Studies in the Basic Disciplines of Criticism, (New

York, Cornell Univ. Press, 1980); M. Trousdale, "The Assumptions of Rhetoric", en Renaissance Models, pp.

22-44.; Rosemund Tuve, Elizabethan and Metaphysical Imagery. Renaissance Poetic and Twentieth Century

Critics, (Chicago, The University of Chicago Press,

1972).; Donald Lemen Clark, "Ancient Rhetoric and

English Renaissance Literature", en Shakespeare Quarterly, Vol. II, (New York, 3, New York Shakespeare Association of America, Inc., James G. McManaway, editor, 1951);

Prestan atención a aspectos retóricos estrictamente shakesperianos las siguientes obras:

Hardin Craig, "Shakespeare and Wilson's Arte of

Rhetorique, An Inquiry into the Criteria for Determining Sources", en Studies in Philology, (28, 1931, pp. 618-

630); Brian Vickers, "Shakespeare's Use of Rhetoric",

en A New Companion to Shakespeare Studies, (editado por Kenneth Muir y S. Schoenbaum, Cambridge at the Univer-

sity Press, 1971, pp. 83-98); Kenneth Muir, "Shakespeare and Rhetoric", en Shakespeare Jahrbuch, (90, 1954);

Maurice Hussey, The World of Shakespeare and his Contemporaries. A Visual Approach, (London, Heinemann, 1978 (1971)); y Randolph Quirk, "Shakespeare and the English Language", en A New Companion to Shakespeare Studies, (editado por Kenneth Muir y S. Schoenbaum, Cambridge at the University Press, 1971, pp. 67-83).

(23) Vid. Josephine Bunselmeyer, The Tragic Effects of Rhetoric: Shakespeare's Use of Rhetorical Schemes in Tragedy, (Fordham University, Ph.D. 1973, Ann Arbor, Michigan Univ. Microfilms, 1983), pp. 1-51. Vid. también Randall F. Robinson, Shakespeare's Orators: A Study of Shakespeare's Use of Oratory in Eleven Representative Plays, (Chapell Hill, Ph.D. 1965, Ann Arbor, Michigan Univ. Microfilms, 1983), pp. 1-34.

(24) Vid. I.A. Richards, Principles of Literary Criticism, (London, Routledge and Kegan Paul, Ltd., 1970 (1924)), pp. 206-215.

(25) Las siguientes palabras de Isócrates expondrían con claridad su opinión a este respecto:

"...de quienes se dedican a la política en la actualidad y de los que han muerto recientemente, han sido los mejores al subir

a la tribuna los que ponían en sus discursos el mayor cuidado. Incluso entre los antiguos, los mejores oradores y los más famosos fueron la causa de bienes importantísimos para la ciudad (...) Ninguno de los hombres que tantas hazañas llevaron a cabo desatendió los discursos, sino que pusieron en ellos más atención que los demás (...) ¿Cómo podría demostraros alguien con más suficiencia que la habilidad oratoria no hace intrigantes a los hombres?

Vid. Isócrates, "Sobre el Cambio de Fortunas" o "Antidosis", en Discursos II, (traducción, introducción y notas de Juan Manuel Guzmán Hermida), (Madrid, ed. Gredos, Biblioteca Clásica, 1980), 231-236, pp. 135-136. Cfr. texto bilingüe griego-francés, "Sur l'échange", en Discours III, (trad. Georges Mathieu), Paris, Société d'édition "les belles lettres", 1966 (1942), pp. 159-161.

Vid. también 79-80, pág. 98 (versión castellana) y pp. 123-124 (texto bilingüe).

(26) Quintiliano expone su actitud del siguiente modo:

"Si vero est bene dicendi scientia, quem nos finem sequimur, ut sit orator in primis vir bonus, utilem certe esse eam confidentum est."

Vid. Quintilian, The Institutio Oratoria of, (edición bilingüe latín-inglés, traducción de H.E. Butler), (London, William Heinemann Ltd., Loeb Classical Library, 1980, 4 vols), Vol. I, libro II, 11-12, pp. 322-323.

(27) Sirva de ejemplo de esta misma interpretación lo siguiente:

"qui vero ita sese armat eloquentia, ut non oppugnare commoda patriae, sed pro his propugnare possit, is mihi vir et suis et publicis rationibus utilissimus atque amicissimus civis fore videtur."

Vid. Cicero, De Inventione, en Vol. II, (edición bilingüe latín inglés, trad. H.M. Hubbell), (London, William Heinemann Ltd., Loeb Classical Library, 1968) 1-2, pág. 4.

(28) Comenta la existencia de impedimentos extendidos a todos los hombres:

"Entre los deseos y los placeres supérfluos los hay que son ilegítimos. Estos deseos nacen en el alma de todos los hombres; (...) hay en cada uno de nosotros, incluyendo a los que parecen más dueños de sus pasiones, una especie de deseos crueles, brutales, sin freno ..."

Vid. Platón, La República o el Estado, (Madrid, Espasa Calpe, 1973 (1941) (Libro IX, pp. 255-256.

(29) Dice lo siguiente:

"¿Te parece bien que los oradores compongan siempre sus arengas en vista del mayor bien y se propongan hacer que sus conciudadanos se vuelvan más virtuosos, todo lo más posible, por virtud de sus discursos? ¿O bien que los mismos oradores, buscando agradar a los ciudadanos y descuidando el interés público para no ocuparse más que del suyo

personal, traten a los pueblos como a niños, esforzándose únicamente en complacerlos sin inquietarse de si por esto se volverán mejores o empeorarán? (...) Porque hay dos maneras de arengar, una de ellas es una adulación y una práctica vergonzosa, y la otra es honorable, yo opino que ésta es la que trabaja en mejorar las almas de los ciudadanos y se dedica en toda controversia a decir lo que es más provechoso, sea agradable o no al auditorio. Pero tú no has visto jamás una retórica semejante, o si puedes nombrarme algún orador de este carácter, ¿Por qué no me das su nombre? (...) Y entre los antiguos ¿podrías nombrarme alguno de quien pueda decirse que los atenienses se volvieron mejores desde que comenzó a arengarlos de menos buenos que eran antes? Porque yo no veo quién pueda ser."

Vid. Platón, Diálogos, Fedón o de la inmortalidad del alma; el banquete o del amor; Gorgias o de la Retórica, (trad. Luis Roig de Lluis), (Madrid, Espasa Calpe, 1972 (1938), pág. 217.

Cfr. texto bilingüe griego-francés, Oeuvres Completes, tomo II, 2. p., Gorgias-Menón, (edición y traducción Alfred Croiset con la colaboración de Louis Bodin), (Paris, Société d'édition "les belles lettres", 1968 (1923)) 502e -503b, pág. 191.

Vid. también edición castellana pág. 171; edición bilingüe 463d, pág. 132, y edición castellana pág. 241; edición bilingüe 526a, pág. 222.

(30) Dice en Gorgias:

"Por esto (los filósofos) incurren en el ridículo cuando tienen que hacerse cargo de cualquier asunto doméstico o civil, como les ocurre a los políticos cuando concurren a nuestras asambleas y controversias"

Platón, op. cit., edición castellana pág. 196.

Cfr. edición bilingüe, op. cit., 484d-e, pág. 164.

Y más tarde:

"¿Qué estima puede, pues, tenerse, querido Sócrates, a un arte que empeora a los que, dotados de las mejores cualidades, se apli-

can a él, los incapacita para defenderse a sí mismos, y para salvar de los mayores peligros no sólo a su propia persona, sino a ninguna otra; que los expone a verse despoñados de todos sus bienes por los enemigos y a arrastrar en su patria una vida sin honor?"

Ibidem, pág. 197. Cfr. Ibidem, 486 b-c, pág. 166.

Sobre la superioridad de la filosofía:

"Otras veces, viendo un alma que vivió santamente y en verdad, el alma de un particular o de otro cualquiera, pero sobre todo, como lo pienso, Callicles, de un filósofo ocupado únicamente de sí mismo y que durante su vida evitó las dificultades de los negocios, se encanta y destina a las islas Afortunadas"

Ibidem, pág. 242. Cfr. edición bilingüe, 526 b-d, pp. 222-223.

Y en Fedro:

"(Sócrates): Pues bien, cuando el hombre que domina la retórica desconoce el bien y el mal, habiéndoselas con una ciudad que se encuentra en la misma situación, trata de persuadirla (...) sobre lo que es malo como si fuera bueno, y por no haber estudiado las opiniones de la masa la logra convencer a hacer el mal en lugar del bien, ¿qué clase de fruto crees que después de esto recogería la retórica de lo que había sembrado?
(Fedro): no muy bueno."

Vid. Platón, El banquete, Fedón y Fedro, (traducción e introducción Luis Gil), (Madrid, ediciones Guadarrama, colección universitaria de bolsillo Punto Omega, 1974), 260B-D, pág. 338.

Cfr. texto bilingüe griego - francés, Oeuvres Completes, tomo V, p. 3, Phedre, (edición y traducción Leon Robin) (Paris, Société d'edition "les belles lettres", 1970, (1933)

(31) Su planteamiento en este sentido desautoriza las acusaciones de Platón:

"Si se objetara que podría hacer gran daño

el que se sirviera con injusticia de tal potencia de los discursos, ello es propio en común de todos los bienes, excepto la virtud, y sobre todo de lo más útil, como la fuerza, la salud, la riqueza, el talento militar, pues con tales cosas cualquiera puede ser utilísimo sirviéndose de ellas con justicia, y hacer gran daño sirviéndose con injusticia."

Vid. Aristóteles, Retorica, (edición, traducción y notas Antonio Tovar), (Madrid, Instituto de Estudios Políticos, Clásicos Políticos, 1971 (1953), 1355 b 3-8, I, 1, pág. 9.

(32) Aristóteles en Retorica expone su teoría sobre los principales tipos de discurso retórico:

"De la oratoria se cuentan tres especies, pues otras tantas son precisamente las de oyentes de los discursos. Porque consta de tres cosas el discurso: el que habla, sobre lo que habla y a quién; y el fin se refiere a éste, es decir, al oyente. Forzosamente el oyente es o espectador o árbitro, y si

árbitro, o bien de cosas sucedidas, o bien de futuras. Hay el que juzga acerca de cosas futuras, como miembro de la asamblea; y hay el que juzga acerca de cosas pasadas, como juez; otro hay que juzga de la habilidad, el espectador, de modo que necesariamente resultan tres géneros de discursos en retórica: deliberativo, judicial, demostrativo.

En el aconsejar hay la persuasión y la disuasión, pues siempre, lo mismo quienes aconsejan en privado que los que hablan en público, hacen una de las dos cosas. En el pleito, de una parte es acusación y de otra defensa, y una de estas dos cosas es preciso que hagan los que pleitean. El género demostrativo tiene como propio, bien la alabanza, bien el vituperio.

Los tiempos de cada uno de éstos son: para el deliberativo, el futuro, pues aconseja acerca de lo venidero, bien persuadiendo, bien disuadiendo; para el orador forense,

el pasado, pues siempre es sobre cosas sucedidas como el uno acusa y el otro se defiende; para el demostrativo lo más principal es el presente, pues todos alaban o reprochan sobre cosas que existen, aunque muchas veces además actúan recordando lo pasado y conjeturando lo futuro."

Vid. Aristóteles, Retórica, (edición, traducción, prólogo y notas Antonio Tovar), (Madrid, Instituto de Estudios Políticos, Clásicos políticos, 1971 (1953), 1358 b 1-21, pp. 18-19.

Respecto a la atención dispensable en todo discurso al ethos, pathos y logos, dice:

"Como los medios de persuasión se dan por lo persuadido, es claro que sabe manejarlos el que puede contemplar los caracteres y las virtudes, y en tercer lugar el que puede contemplar lo referente a las pasiones, que son cada una y de qué manera, de qué resultan y cómo."

Ibidem, 1356 a 21-25, pág. 11.

(33) El mismo Cicerón reconoce expresamente la autoridad de Aristóteles en las líneas generales de su interpretación de la oratoria:

"Quare materia quidem nobis rhetoricae videtur artis ea quam Aristoteli visam esse diximus; partes autem eae quas plerique dixerunt, inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio. Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similium quae causam probabilem reddant; dispositio est rerum inventarum in ordinem distributio; elocutio est idoneorum verborum ad inventionem accommodatio; memoria est firma animi rerum ac verborum dignitate vocis et corporis moderatio."

Cicero, De Inventione, op. cit., libro I, 9-10, pp. 18-20.

(34) La teoría de Aristóteles a este respecto es la siguiente:

"Hay dos partes del discurso, pues es preciso exponer el asunto de que se trata y hacer después la demostración (...) De estas dos

partes la una es la exposición, la otra la argumentación, como también se podría hacer la división diciendo que lo uno es la cuestión y lo otro la demostración."

Vid. Aristóteles, Retorica, op. cit., 1414 31-37, III, 13 pág. 210.

"Las partes indispensables son, pues, exposición y argumentación. Estas son las esenciales, y cuando más, exordio, exposición, argumentación, epílogos porque la refutación de la parte contraria pertenece a la argumentación, y el cotejo de razones es ampliación de las razones de uno mismo, de modo que es una parte de los argumentos, pues demuestra algo el que tal hace; mas no es éste el fin del prólogo ni del epílogo, sino que hacen recordar."

Ibidem, 1414b 8-14, III, 14, pp. 210-211.

(35) Como refleja Thomas Wilson:

"There are vii partes in euery Oracion

- i. the enteraunce or beginnyng.
- ii. the narracion.
- iii. the proposicion.
- iiii. the diuisio or seuerall partying of
thynges.
- v. the confirmacion.
- vi. the confutacion.
- vii. the conclusion."

Thomas Wilson, The Arte of Rhetorique (1553), reproducción facsímil, (introducción de Robert Hood Bowers), (Delmar, New York, Scholars' Facsimiles and Reprints, Inc., 1977 (1962), pág. 19, Fol. 4. El tema continúa en pp. 19-20.

(36) Lo explicaba así:

"El poeta es poeta por la imitación, e imita las acciones (...) De esto resulta claro que el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones."

Vid. Aristóteles, Poética, edición trilingüe griego, latín, castellano por Valentín García Yebra), (Madrid, ed. Gredos, 1974), 1451 b, 28-29, pp. 160-161.

Y del siguiente modo:

"Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones"

Ibidem, 1447 a 13-16, pág. 126.

(37) Así lo manifestaba en Retórica:

"Y también ante ciertos auditorios ni aun cuando tuviéramos la ciencia más exacta sería fácil que los persuadiéramos con ella, pues el discurso según la ciencia es cosa de enseñanza, y ello en ese caso es imposible, sino que es preciso que los argumentos y los razonamientos se hagan mediante nociones comunes, como decíamos en los Tópicos (I 2, 101a 26-27, 30-34) acerca de la discusión ante el vulgo."

Aristóteles, Retórica, op. cit., 1355a 25-29, I, 1, pág. 8.

(38) Las siguientes palabras reflejan la opinión de Aristóteles sobre este punto:

"Llamo entimema al silogismo oratorio y ejemplo a la inducción oratoria. Pues todos dan las pruebas para demostrar o diciendo ejemplos o entimemas, y fuera de esto nada: de manera que en absoluto es preciso que cualquier cosa se pruebe o haciendo silogismo o inducción, y es preciso que los entimemas y los ejemplos sean lo mismo respectivamente que los silogismos y la inducción."

Aristóteles, Retórica, op. cit., 1356 b, 4-10, pág. 12.

(39) Resulta significativa, entre otras, la semejanza existente entre las partes consideradas como esenciales a la retórica según la descripción de Aristóteles y las que señalan Cicerón y Quintiliano respectivamente. Dice Cicerón en De Oratore:

"Cumque esset omnis oratoris vis ac facultas in quinque partes distributa; ut deberet reperire primum, quid diceret; deinde

inventa non solum ordine, sed etiam momento quodam atque iudicio dispensare atque componere, tum ea denique vestire atque ornare oratione; post memoria saepire; ad extremum agere cum dignitate ac venustate."

Cicero, De Oratore, libros I-II, edición bilingüe latín-inglés, (traductor E. W. Sutton, B.C.L.; introducción H. Rackham), (London, William Heinemann, Ltd., Loeb Classical Library, 1976, Vol. III), Libro I, 142-143, pág. 98.

Vid. también nota 33.

Y Quintiliano en Institutio Oratoria:

"Omnis autem orandi ratio, ut plurimi maxime auctores tradiderunt, quinque partibus constat, inventione, dispositione, elocutione, memoria, pronuntiatione sive actione, utroque enim modo dicitur. Omnis vero sermo, quo quidem voluntas aliqua enunciat, habent necesse est rem et verba. Ac si est brevis et una conclusione finitus, nihil fortasse ultra desideret; at oratio

longior plura exigit. Non tantum enim refert, quid et quo modo dicamus, sed etiam quo loco; opus ergo est et dispositione. Sed neque suo quaque loco poterimus nisi adiuvante memoria; quapropter ea quoque pars quarta erit. Verum haec cuncta corrumpit ac prope modum perdit indecora vel voce vel gestu pronuntiatio. Huic quoque igitur tribuendus est necessario quintus locus."

Vid. Quintilian, The Institutio Oratoria of, edición bilingüe latín- inglés, (traducción de H.E. Butler,) (London, William Heinemann, Ltd., Loeb Classical Library, 1980, 4 vols.), Vol. I, libro III, 2-4, pp. 382-384.

(40) Vid. Edward P. J. Corbett, op. cit., pp. 535-569. Vid. también Heinrich Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, München, Max Hueber Verlag, 1960.

(41) Dice Quintiliano a propósito de las divisiones

del discurso judicial:

"Nunc de iudiciali genere (...) Cuius partes, ut plurimis auctoribus placuit, quinque sunt: prooemium, narratio, probatio, refutatio, peroratio ..."

Vid. Quintilian, op. cit., Libro III, ix, 2, pág. 514.

Esta división coincide con la de Cicerón:

"etiam illa cognoram, et acceperam, antequam de re diceremus, initio conciliandos eorum esse animos, qui audirent; deinde rem demonstrandam; postea controversiam constituendam; tum id, quod nos intenderemus, confirmandum; post, quae contra dicerentur, refellenda; extrema autem oratione, ea, quae pro nobis essent, amplificanda et augenda; quaeque essent pro adversariis, infirmanda atque fragenda."

Cicero, De Oratore, op. cit., Libro I, 143-XXXII, pág. 98.

(42) Y especialmente la primera, como refleja el tra-

tado que le dedica Cicerón, y la amplitud del espacio que le concede Quintiliano. Cicerón resume al final del libro:

"Nunc quoniam omne in causae genus argumentandi ratio tradita est, de inventione, prima ac maxima parte rhetoricae, satis dictum videtur. Quare quoniam et una pars ad exitum hoc ac superiore libro perducta est et hic liber non parum continet litterarum, quae restant in reliquis dicemus."

Cicero, De Inventione, op. cit., Libro II, 178, pág. 344.

Vid. también Cicerón, Topica, en el mismo volumen que la obra anterior, pp. 377-459.

Y Quintiliano en la presentación de los doce libros que integran la Institutio Oratoria dice:

"Quinque deinceps inventioni (nam huic et dispositio subiungitur) ... dabuntur."

Quintilian, op. cit., libro I, PR 22-23, pág. 16.

(43) Vid. Schanzer, The Problem Plays of Shakespeare. A Study of Julius Caesar, Measure for Measure, Antony

and Cleopatra, (London, Routledge and Kegan Paul, Ltd., 1963), especialmente pp. 46-56. En la página 47 dice sobre el discurso de Brutus: "It seems to me, on the contrary, an extremely shrewd and highly effective piece of oratory."

(44) Vid. H. Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik, Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, (Munich, Max Hueber Verlag, 1969), pág. 130.

(45) Ibidem, pág. 86.

(46) Ibidem, pág. 123.

(47) Vid. Wilbur Samuel Howell, Logic and Rhetoric in England, 1500-1700, (New York, Russell and Russell, Inc., 1961).

(48) Dice Thomas Wilson:

"My one that will largely handle any matter,
muste fasten his mynde, first of all upon
these fiue especial poyntes that folowe,
and learne them euery one.

- i. Inuencion of matter
- ii. Disposicion of the same
- iii. Elocution
- iiii. Memorie
- v. Utteraunce"

Vid. Thomas Wilson, op. cit., pág. 18 (cont. pág. 19)

(49) Vid. nota 35 y op. cit., libro II, pp. 121-177; sobre la elocutio, libro III, pp. 182-234; sobre la memoria, libro III, pp. 234-244; y sobre la pronuntia-
tio, libro III, pp. 244-250.

(50) Expone del siguiente modo la doctrina:

"There are three kyndes of causes, or oracions, whiche serue for euery matter. Nothing can be handled by this arte, but the same is conteined, within one of these .iii. causes. Either the matter consisteth in praise, or dispraise of a thyng, or els in consultancy, whether the cause be profitable, or unprofitable, or lastly, whether the matter be right, or wrong. And yet this one thyng is to be learned that in euery one of these foure causes

these three seuerall endes, maie euery of them be conteined, in any one of them. And therefore he that shall haue cause, to praise any one body, shall haue iuste cause to speake of iustice, to entreate or profite, and ioyntly to talke of one thyng with another."

Ibidem, libro I, pp. 23-24. (Desarrollado en pp. 24-118).

(51) Schirmer, en "Shakespeare und die Rhetorik", en Kleine Schriften, (Tübingen, Niemeyer, 1950, pp. 84-108), y Nathan Drake en Shakespeare and his Times, (dos volúmenes, Londres, 1817, pp. 440-441, y 472-473), y Chalmers, en An Apology for the Believers in the Shakespeare Papers, 1797 (Drake y Chalmers citados por H. Craig, "Shakespeare and Wilson's Arte of Rhetorique", Studies in Philology (XXVIII, 4, 1931), se inclinan por una respuesta afirmativa, mientras J. Bunselmeyer en The Tragic Effects of Rhetoric: Shakespeare's Use of Rhetorical Schemes in Tragedy, (Ph. D. Fordham University, 1973, Ann Arbor, Michigan University Microfilms, 1983), y H. Craig, op. cit., reservan su opinión por

falta de pruebas.

(52) Para un mayor desarrollo de este tema resultaría de interés la profundización en las obras The Art of Memory (1548) de Robert Copland, y The Practise of Preaching (1577), de Andreas Gerardus.

(53) Sobre las distintas cualidades del estilo comenta Aristóteles:

"definamos que virtud de la dicción es que sea clara; la prueba es que el discurso, si no manifiesta algo, no producirá su propio efecto; el discurso no ha de ser bajo, ni por encima de lo debido, sino adecuado."

Vid. Aristóteles, Retórica, op. cit., Libro III, 2, 1404 b 1-5, pp. 180-181.

"El discurso se compone de estos elementos, pero el principio del discurso es hablar puro, y ello consiste en cinco condiciones (...) Una condición, pues, es el buen manejo de las conjunciones; la segunda es hablar con palabras propias, y no con términos universales. La tercera, no servirse de pala-

bras ambiguas, a no ser que se prefiriera lo contrario (...). En cuarto lugar, guardar lo que Protágoras distingue sobre los géneros de las palabras, masculinas, femeninas y objetos, pues es preciso esto aplicarlo bien: (...) en quinto, expresar con exactitud lo múltiple y lo poco y lo uno ..."

Ibídem, 1407 a 19- 1407b 1-11, pp. 188-190.

"Propiedad tendrá el estilo si expresa las pasiones y caracteres y tiene correspondencia con los asuntos de que trata."

Ibídem, III, 7, 1403 10-11, pág. 191.

(54) Dice Cicerón en De Optimo Genere Oratorum:

"Nam quoniam eloquentia constat ex verbis et ex sententiis, perficendum est, ut pure et emendate loquentes, quod est Latine, verborum praeterea et propriorum et translatorum elegantiam persequamur."

Cicero, De Inventione, De Optimo Genere Oratorum, Topica, edición bilingüe latín-inglés, (trad. H.M.

Hubbell), (London, William Heinemann, Ltd., Loeb Classical Library, Vol. II, 1968), 4-5, pág. 356.

Y en De Oratore:

"Audieram etiam, quae de orationis ipsius ornamentis traderentur: in qua praecipitur primum, ut pure et latine loquamur; deinde ut plane et dilucide; tum ut ornate; post rerum dignitatem apte et quasi decore."

Cicero, De Oratore, op. cit., libro I, XXXII-145, pág. 100.

(55) Quintiliano se encuadra dentro de la tradición:

"Cum res poscet, orandi, proxima est cura, ut dicamus apte; quam virtutem quartam elocutionis Cicero demonstrat, quaeque est meo quidem iudicio maxime necessaria. Nam cum sit ornatus orationis varius et multiplex conveniatque alius alii, nisi fuerit accommodatus rebus atque personis, non modo non illustrabit eam, sed etiam destruet et vim rerum in contrarium vertet (...) Hunc locum Cicero breviter in tertio de Oratore libro

perstringit, neque tamen videri potest
quidquam omisisse dicendo, non omni causae
neque auditori neque personae neque tempori
congruere orationis unum genus. Nec fere
pluribus in Oratore eadem."

Quintilian, op. cit., libro XI, 1-5, pp. 154-156.

(56) Para un estudio más amplio del que aquí interesa realizar en este sentido sería conveniente un examen detallado de las obras representativas de los mencionados autores de esta corriente retórica, es decir, la Oratio contra Rhetoricam (1548) de John Jewell; la obra Tabulae de Schematibus et Tropis Petri Mosellani, de Petrus Mosellanus; el Epitome Troporum ac Schematorum, de Johannes Susenbrotus; la primera edición del tratado de Richard Sherry, A Treatise of Schemes and Tropes (1550); y su versión modificada de 1555, Treatise of the Figures of Grammar and Rhetorik."

(57) Vid. la nota 25 referido a Isócrates; la 26 relativa a Quintiliano; y la 27 a Cicerón.

(58) Henry Peachman, The Garden of Eloquence (1593,

editado por William G. Crane, Gainesville, 1954, A.B.
 ii^r-A.B.iii^v) (Citado por R. Robinson, op. cit., pág.
 32)

(59) Vid. G. Steiner, Extraterritorial, Papers on Literature and the Language Revolution, (London, Faber and Faber, 1972), pp. 58-102..

(60) Las siguientes palabras resumen su actitud:

"Nothing can bee more excellently giuen
 of nature then Eloquence, by the which the
 florithyng state of commonweales doe
 consiste; kyngdomes uniuersally are gouerned
 the state of euey one priuatlie is main-
 tained. The commonwealth also should be
 maimed and debilitated, except the other
 parte be associate to it."

Richard Rainolde, The Foundation of Rhetorike (London 1563), reproducción facsímil, (Amsterdam, Theatrum Orbis Terrarum Ltd., 1969), Fol j.

(61) Como él mismo anuncia en su tratado:

"Aphtonius, a famous man, wrote in Greke

of soche declamacions, to enstructe the studentes thereof, with all facilitee to grounde in them, a moste plantious and riche bein of eloquence."

Ibídem, Fol. j.

Y más tarde:

" I title this booke, to bee the Foundaciõ of Rhetorike, the exercises beint Progimnas-mata."

Ibídem, Fol. IV v.

(62) Para un examen detallado del tipo de colecciones que elaboran, resultaría de interés el análisis detenido de las compilaciones de ambos autores: Flovres for Latine Spekyng selected and gathered out of Terence, and the same translated into Englyshe (1533), de Nicholas Udall, y las diferentes recopilaciones de Richard Taverner: The Garden of Wysdom, the secõde booke of the garden of wysedom (1539); Proverbs or adages with neuve addicions gathered out of the Chiliades of Erasmus (1539); the flowers of sencies gathered out of sundry wryters by Erasmus in Latine and Englished

by Richard Taverner (Erasmus, Flores aliquot sententiarum ex variis collecto scriptoribus) (1540).

(63) Vid. William Kempe, The Education of Children in Learning (1588), en Robert D. Pépper (ed. e introd.), Four Books on Education, reproducción facsímil, (Gainesville, Florida, Scholars' facsimiles and reprints, 1966), pp. 181-240.

(64) Para la profundización en el tratamiento recibido por esta corriente retórica sería interesante el examen detallado de las siguientes obras:

Ramae Rhetoricae Libri Duo (1597) y Rhetoricae Libri Duo (1598, ed. ampliada), de Charles Butler; Audomari Talaei Rhetorica (1621), de Andrew Hart; Rhetoricae Compendium Latino-Anglice (1651), de Thomas Horne; The Arte of Rhetorik Concisely and Compleatly Handled (1634), de John Barton; The Mysterie of Rhetorique Unvail'd (1657), de John Smith; Rhetorices Elementa (1648), de William Dugard; A New Discovery of the Old Art of Teaching Schoole (1660), de Charles Hoole; e Index Rhetoricus (1625), de Thomas Farnaby.

(65) Vid. Lisa Jardine, Francis Bacon, Discovery

and the Art of Discourse, (London, Cambridge University Press, 1974), pp. 101-109.

(66) Vid. R. Robinson, op. cit., pp. iv-86 y 463-472.

(67) Vid. Vives, On Education, (traducción Foster Watson, "De Tradendis Disciplinis", pág. 199) (Cita de R. Robinson, op. cit., pág. 23)

(68) Vid. R. Robinson, op. cit., pág. 463.

(69) La siguiente declaración, realizada al comienzo de su tratado, revela su confianza en el efecto positivo de la retórica:

"And so it came to passe, that through the pithye eloquence of this noble Oratoure, diuers stronge castels and fortresses were peaceablye geuen up into the handes of Pirrhus, whyche he shoulde haue founde verye harde and tedious to wynne by the sworde (...) if the worthynes of eloquēce may moue us, what worthie thing can there be, thē with a word to winne cities & whole

cōuntries. If profite may perswade, what
greater gayne can we have, then withoute
bloudshed to achiue a conquest."

Thomas Wilson, op. cit., pp. 5-6.

(70) Vid. nota 60

(71) Vid. J. Bunselmeyer, op. cit.

(72) Vid. M. A. Conejero, "El 'character' y la prosa
inglesa de finales del XVI y principios del XVII: A
Common Player, de John Stephens (1615), en Cuadernos
de Filología (Universidad de Valencia, Facultad de
Filosofía y Letras, Sección Filología Moderna, Junio
1971, pp. 19-33).

(73) John Bradford, Preface to Godly Meditations uppon
the ten Commandements, (1567, pág. 269), en R.F. Jones,
"Sense of Simplicity", en Studies in Honor of Dean
Shipley, (Washington University Studies, 95, XIV,
1942, (Cita de J. Bunselmeyer, op. cit., pág. 45.)

(74) Vid. J. Bunselmeyer, op. cit., pág. 40.

(75) Ibidem, pág. 42.

(76) Ibidem.

(77) Kenneth Muir, op. cit., pág. 49.

(78) Vid. S. W. Howell, Poetics, Rhetoric and Logic. Studies in the Basic Disciplines of Criticism, (London, Cornell University Press, 1980 (1977), pág. 189.

(79) Cuyas obras más representativas en este sentido son Answer to Davenant's Preface to Gondibert (1650), de Thomas Hobbes, y Ecclesiastes (1646), y An Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language (1668), de John Wilkins.

(80) Son también representativas las contribuciones de Leonard Welsted, Dissertation Concerning the Perfection of the English Tongue and the State of Poetry, (1724); Robert Lowth, De Sacra Poesi Hebraeorum (1753); y Edward Young, Conjectures on Original Composition (1759).

(81) Vid. S.W. Howell, Poetics, Rhetoric and Logic.

Studies in the Basic Disciplines of Criticism, (London Cornell University Press, 1980 (1975), pp. 141-163.

(82) Fénelon, Fenelon's Dialogues on Eloquence (1679); Letter to the Academy (1716), publicados conjuntamente en Amsterdam en 1717 y en París en 1718; traducidos al inglés por William Stevenson, y populares en Inglaterra durante el siglo XVIII. Vid. S.W. Howell, idem, pp. 130-131.

(83) Thomas de Quincey, The Collected Writings of Thomas de Quincey, (ed. ampliada David Masson, 14 vols., Edinburgh, 1889-1890). Vid. al respecto S.W. Howell, idem, pág. 28.

(84.) Vid. S. W. Howell, idem, p..32 y pp. 215-234.

(85) Vid. Edward P.J. Corbett, op. cit., pág. 566.

(86) Otros autores de relieve dentro de esta línea de estudio de aspectos retóricos en Shakespeare son V.K. Whitaker, Shakespeare's Use of Learning (Huntington

Library, 1953); J.A.K. Thomson, Shakespeare and the Classics, (1952); P. Simpson, "Shakespeare's Use of Latin Authors", en Studies in Elizabethan Drama, (Oxford, 1955); y J.D. Wilson, "Shakespeare's Small Latin -how much?", en Shakespeare's Survey, 10, (1957).

(87) Vid. Samuel Wilbur Howell, Poetics... pp. 234-257.

(28) Vid. I.A. Richards, The Philosophy of Rhetoric, (Oxford University Press, 1976 (1936), pág. 3.

(89) Vid. B. Spillner, op. cit., pág. 170.

(90) Representantes destacados de la primera corriente, es decir, de la que estudia la Psicología de la Comunicación, son Jens Walter, "Artikel Rhetorik", en Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte, (ed. Werner Kohlschmidt y W. Mohr, 3 tomos, Berlín, 1971, pp. 432-456) y Nathan Maccoby, "Die neue wissenschaftliche Rhetorik", en Grundfragen der Kommunikationsforschung, (ed. Wilbur Schramm, München, 1973 (1964), pp. 55-70) (Cita Spillner, op. cit., pág. 170).

(91) A la segunda corriente -la que estudia la

Retórica como Ciencia de la Comunicación- pertenecen los trabajos de Ray E. Nadeau, A Basic Rhetoric of Speech Communication, (Reading, Massachussets, 1969); Brigitte Frank-Bohringer, Rhetorische Kommunikation, (Quickborn, 1963); y H.H. Martin y C.W. Colburn, Communication and Consensus. An Introduction to Rhetorical Discourse, (New York, 1972); (Ibidem)

(92) A la corriente que se centra en la investigación de la persuasión pertenecen las obras de C. Cronkhite, Persuasion: Speech and Behavioral Change, (New York, 1969), y Patrick O. Marsh, Persuasive Speaking Theory, Models, Practice (New York, 1967) (Ibidem)

(93) Contribuyen significativamente a la teoría de la argumentación Chaim Perelman y A. Tytec, La Nouvelle Rhétorique. Traite de l'Argumentation (2 tomos, Paris 1958), y S. Toulmin, The Uses of Argument, (Cambridge, 1958) (Ibidem)

(94) Se autodenomina como promotor de una nueva Retórica, Francis Christensen, Notes Toward a New Rhetoric, (New York, 1967), y Chaim Perelman, "The New Rhetoric", en Pragmatics of Natural Languages, (editado por Yehoshua Bar Hillefeld, Dodrecht, 1971 pp. 145-149) (Ibidem)

- (95) Vid. Edward P. J. Corbett, op. cit., pág. 3
- (96) Vid. John Whybrow, "Carácter y motivación de los principales personajes de Julius Caesar", en Filología Moderna, 17-18, (versión española de Ricardo Jordana, editado por Emilio Lorenzo, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Octubre-Enero, 1965, pp. 59-74), pág. 67.
- (97) Vid. Wilbur Samuel Howell, Poetics... pág. 246.
- (98) Vid. Bruno Liebrucks, "Sobre la esencia del lenguaje", en Conocimiento y Dialéctica, (Biblioteca de la Revista de Occidente, traducido por Norberto Silvetti Paz, Madrid, 1975, pp. 11-29) pág. 17.
- (99) Vid. E. Goffman, Interaction Ritual, (Harmonsworth, Penguin Books, 1972 (1967)).
Vid. también T.M. McAlindon, Shakespeare and Decorum, (New York, McMillan Press, Ltd., 1973), pp: 1-19.
- (100) Vid. James E. Robinson, The Scope of Rhetoric. A Handbook for Composition and Literature, (Glenview, Illinois, 1970), pág. 17.

(101) Vid. George L. Trager, Outline of Linguistic Analysis, 1942. (Cita en The Encyclopaedia Britannica (30 vols.), Macropaedia Vol. 10, (Chicago, Univ. of Chicago, 1982 (1768-1771, 15^a edición, editado por Helen Hemingway Benton) pág. 644.

(102) Vid. S.L. Washburn, "The Evolution of Human Behavior", en Uniqueness of Man, (editado por J.D. Rolansky, Amsterdam, 1969), pp. 85-107, (citado por James F. Kavanagh y James E. Cutting, The Role of Speech in Language, (Cambridge, Massachussetts, The Massachussetts Institute of Technology, 1975), pág. 97.

(103) Vid. G. Steiner, Extraterritorial... pág. 58.

(104) Vid. E. Goffman, Strategic Interaction, (Oxford, Basil Blackwell, 1970), pp. 1-83.

(105) Vid. J.L. Austin, How to Do Things with Words, William James Lectures delivered at Harvard University, 1955 (Oxford, Oxford University Press, 1980 (1962)), pp. 12-53.

(106) Vid. Hayakawa, Language, Thought and Action, (New York, Harcourt Brace Iovanovich inc., 1978 (1939)), pp. 90-101; 152-166 y 249-261.

(107) Vid. Anne Übersfeld, Lire le théátre, (Paris, editions sociales, "classiques du peuple", critique, 1978), pág. 26.

Vid. también Reba Gostand, op.cit., pág. 1.

(108) Vid. Abraham Moles, "Presupuesto espacial de los actos y estructura teatral" (Título original: Budget spatial et structure theatrale; Ponencia en coloquio internacional restringido sobre ciencias de teatro en Jelenia Gora, Polonia, Septiembre, 1979, pp. 115-138)

(109) Vid. Franz H. Link, "Translation, Adaptation and Interpretation of Dramatic Texts", en Language of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama (editado por Ortrum Zuber, Oxford, Pergamon Press, Ltd., 1980,

Vid. también Reba Gostand, op. cit.; y Anne Übersfeld, op.cit.

(110) Vid. Richard David, Shakespeare in the Theatre,

(Cambridge at the University Press, 1973), pág. 20.

Vid. también a este respecto Antonin Artaud, The Theatre and its Double, (London, John Calder Publishers, Ltd., 1981 (1970)), pp. 7-36 y 55-64.

Y M. Boulton, The Anatomy of Drama, (London, Routledge and Kegan Paul, 1977 (1960)), pp. 3-20 y 192-201.

(111) Vid. O'Brien, "From French to English", en On Translation (editado por Reuben A. Brower, New York, Oxford Univ. Press, A Galaxy Book, 1966 (1959)), pág. 82.

(112) Vid. A. Reuben A. Brower, op. cit., pág 71.

(113) Vid. Friedrich Schleiermacher, "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens", en Das Problem des Übersetzens, (editado por H. J. Störig, pp. 38-70; traducción española con comentario a cargo de V. García Yebra, en "Sobre los diferentes métodos de traducir", en Filología Moderna, 63-64, Febrero-Junio, 1978, pp. 343-399) (Citado en V. García Yebra, Teoría y Práctica de la traducción, (Madrid, editorial Gredos, 2 volúmenes, 1982, pág. 33).

(114) Vid. Italo Calvino, Punto y Aparte. Ensayos sobre

Literatura y Sociedad (traducción de Gabriela Sánchez Ferlosio, Barcelona, Bruguera, Narradores de hoy, Textos 1, 1983), pág. 167.

(115) Ibidem, pág. 165.

(116) Vid. Ortega y Gasset, "Miseria y esplendor de la traducción", Revista de Occidente (quinta edición Madrid, 1961, pp. 433-450) ; (Mayo/Junio, 1937 en La Nación) pp. 438-439.

(117) Leonardo Bruni, De Interpretatione Recta (Cita de Josef Cermák, "La traduction du point de vue de l'interpretation", en Approaches to Translation Studies, N.1. Essay on the Theory and Practice of Literary Translation, (editado por James S. Holmes), (London, Cornell University Press, 1980 (1975), pág. 39.

(118) Jean Dubois et. altere, Dictionnaire de Linguistique, (Paris, 1973) (Cita de V. García Yebra, op. cit., pág. 30.

(119) Vid. Ch. R. Taber y Eugene Nida, La traduction: théorie et méthode, (Londres, Alliance Biblique Universelle, 1971), pág. 11, (Cita García Yebra, op. cit., pág. 29)

Eugene A. Nida da la versión inglesa en "Principles of Translation as Exemplified by Bible Translation", en On Translation, (editado por Reuben Brower, New York, Oxford University Press, 1966 (1959), pp. 11-32. Cita de pág. 19:

"Translating consists in producing in the receptor language the closest natural equivalent to the message of the source language, first in meaning and secondly in style".

(120) Vid. notas 2 y 3

(121) Ortrum Zuber, op. cit., pág. 30.

(122) Vid. reseña de John Matthews a la obra Approaches to Translation, (Oxford, Pergamon Press, 1981,) de P.P. Newmark, realizada en Cuadernos de Traducción e interpretación, 1, (editado por el servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 1982), pág. 133.

(123) Vid. V. García Yebra, op. cit., pp. 30-33.
Vid. también Edward Balcerzau, "La traduction, art d'interpreter", en On Translation ... (pp. 1-23),

(124) Vid. Anton Popović, "The Concept 'Shift of Expression' in Translation Analysis", en On Translation... (pp. 78-88), pp. 82-83.

(125) Vid. Rađu Lupan, "Sur l'esprit moderne dans l'art de traduire", en On Translation... (pp. 150-160).

(126) Vid. J. Cohen, English Translators and Translations, (London, Longmans, Green & Co., 1962) pág. 47, donde dice: "For the life of a translation rarely exceeds a hundred years, and those few which achieve greater longevity owe the continued favour of their readers to their intrinsic merits rather than to their faithfulness".

(127) Vid. G. Melchiori, op. cit., pág 29, donde dice: "For this reason all translations of Shakespeare are transitory, they are valid for a season, a season which may last a life-time, but no longer".

(128) Vid. V. García Yebra, op.cit., pp. 271-280.

Vid. también G. Steiner, After Babel: Aspects of Language and Translation, (London, Oxford University Press, 1975), pp. 236-296.

- (129) Vid. V.V. Levik, "La traduction et la création littéraires ", en On Translation, (pp. 163-170)
- (130) Vid. Lászlo Dobossy, "La traduction: oeuvre d'art et objet de recherches esthétiques", en On Translation... (pp: 200-230), pág. 213.
- (131) Vid. James S. Holmes, "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form", en On Translation... (pp. 91-106),
- (132) Vid. Ortrum Zuber, "Problems of Propriety and Authenticity in Translating Modern Drama", en The Language of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama... (pp. 92-103), pág. 93.
- (133) Ibidem, pág. 92.
- (134) Vid. Jagannath Chakravorty, "Verse Translation vs. Prose Translation: An Indian View", en Shakespeare Translation (Volúmen 3) 1976, pp. 35-43).
- (135) Vid. F. de Mello Moser, "Shakespeare in Portugal. Selected Facts and Problems", en Shakespeare Translation, (volúmen 4, 1977, pp. 25-33)

(136) Vid. Pierre Spriet, "Beyond the Limitations of Translation", en Shakespeare Translation, (volumen 2, 1975, pp. 1-16)

(137) Vid. M. A. Conejero, "Translating the Translation", en En Torno a Shakespeare I, (editado por M. A. Conejero, Valencia, Instituto Shakespeare, Universidad de Valencia, 1981, pp. 249-272)

(138) Vid.; Raymund Borgmeier, "This Powerful Rhyme. An Analysis of the Importance of Rhyme in the German Translation of Shakespeare's Sonnets", en Shakespeare Translation, (volumen 2, 1975, pp. 101-117)

(139) Vid. H. Zimmermann, "Personification as a Problem of German Shakespeare Translators", en Shakespeare Translation, (volumen 3, 1976, pp. 43-55).

(140) Vid. Werner Habicht, "International Shakespeare Association Congress, 1976, Seminar: Shakespeare in Translation, Chairman Report", en Shakespeare Translation, (volumen 3, 1976, xi-xiv)

(141) Vid. Curt Wittlin, "Fifty Odd Translations of Shakespeare's As You Like It, V.i", en Shakespeare Translation, (volumen 2, 1975, pp. 17-27)

(142) Vid. Jenaro Talens y J.M. Company, "El Espacio Textual: Tesis sobre la noción de texto", en Cuadernos de Filología de la Universidad de Valencia, Teoría: Lenguajes, I, l. Lenguaje y Espacio, (Facultad de Filología, Universidad de Valencia, Noviembre, 1979, pp. 35-49)

(143) Vid. Maurice Charney, Shakespeare's Roman Plays: The Function of Imagery in Drama, (Harvard University Press, 1961), pp. 155-170.

(144) Vid. Marjorie Boulton, The Anatomy of Drama, (London, Routledge and Kegan Paul, 1977 (1960), pp. 143-164.

(145) Vid. Ralph Berry, On Directing Shakespeare, (London, Croom Helm, 1977), pp. 63-69)

(146) Vid. Arthur Sewell, "The Moral Dilemma in Tragedy: Brutus", en Twentieth Century Interpretations of Julius Caesar. A Collection of Critical Essays, (editado por L. Dean, New Jersey, Englewood Cliffs, Prentice Hall Inc., 1968), pp. 36-39.

(147) Vid. A. Schlösser, "Shakespeares Julius Caesar, ein Interpretationsversuch", en Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, (19, 1971, pp. 229-260), pág. 234.

(148) Vid. William and Barbara Rosen, "Julius Caesar, the Specialty of Rule", en Twentieth Century Interpretations of Julius Caesar. A Collection of Critical Essays, (editado por L. Dean, New Jersey, Englewood Cliffs, Prentice Hall Inc., 1968, pp. 190-116), pág. 109.

(149) Vid. Wolfgang G. Müller, Die politische Rede bei Shakespeare, (Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1979), pág. 106.

(150) "English Constitutional Theories from Sir John Fortescue to Sir John Elyot", en The English Historical Review, (25, 1960, pp. 410-425).

(151) La cita procede de Essex, carta al Lord Keeper of the Great Seal, del 18 de Octubre de 1598) (cita de Wolfgang G. Müller, op. cit., pág. 106.)

(152) Vid. R.E. Rose, Julius Caesar and the Late Roman Republic in the Literature of the Late Sixteenth Century, with Special Reference to Shakespeare's Julius Caesar, (Princeton University Ph.D., 1964, Ann Arbor Michigan Univ. Microfilms, 1983), pp. 267-270.

(153) Vid. James Emerson Phillips, "Monarchic Principles. The State in Shakespeare's Greek and Roman Plays" (1940), en Shakespeare, Julius Caesar. A Selection of Critical Essays. (editado por Peter Ure, Bristol, Macmillan & Co., Ltd., Casebook Series, 1969, pp. 54-57), pp. 54-55.

(154) Vid. Virgil Whitaker, "Brutus and the Tragedy of Moral Choice" (1953), Idem, pp. 172-195.

(155) Vid. M.W. McCallum, Shakespeare's Roman Plays and their Background, (London, Mcmillan Press, 1967), pág. 180.

(156) Vid. Wolfgang G. Müller, op. cit., pág. 108.

(157) Fulke Greville, Caelica 77, Poems and Dramas

of Fulke Greville, (editado por Geoffrey Bullough, Edinburgh & London, 1938, 2 vols), pág. 128.

(158) Sir Thomas Hoby (traductor de Libro del Cortegiano de Baltasar Castiglione, 1528, The Book of the Courtier, (London, Everymans, 1975), pp. 289-290. (Cita de Wolfgang G. Müller, op. cit., pág. 113).

(159) Wolfgang G. Müller, op. cit., pág. 108, menciona además a J.W. Allen, A History of Political Thought in the Sixteenth Century, (Repr. London, 1957, (1928), pág. 267); Erasmus von Rotterdam, "Institutio Principis Christiani", en Ausgewählte Schrifter, (V. Darmstadt, 1968, pág. 220); Fortescue, De Laudibus Legum Angliae, (ed. S.B. Chrimes, Cambridge, 1942, cap. 35); Montaigne, The Essays of Michael Lord of Montaigne, Done into English by John Florio, (London, 1908, 3 vols, II, pág. 578); y Walter Plathoff, Die Theorie von der Mordbefugniss der Obigkeit in XVI Jahrhundert, Berlin, 1906, repr. Vaduz, 1960, pág. 48).

(160) Montaigne, The Essays, (trad. E.J. Trenchman, N.York, Modern Library, 1946, pág. 840) (Cita de

I. Ribner, "Political Issues in Julius Caesar", en Journal of English and Germanic Philology, (61, 1957, pp. 10-22), pág. 18.

(161) I. Ribner, op.cit., pág. 12.

(162) Vid. Geoffrey Bullough, "Attitudes to Caesar Before Shakespeare" (1964), en Shakespeare Julius Caesar. A Selection of Critical Essays, (editado por Peter Ure, Bristol, Macmillan & Co. Ltd., Casebook Series, 1969, pp. 85-94), pág. 85.

(163) Vid. H.B. Charlton, "Shakespeare, Politics and Politicians", en English Association Pamphlet (N. 72, Oxford, April 1923, pp. 3-24), pp. 19ss.

(164) Vid. H. Schwaborn, "Brutus and Cassius. Einige Betrachtungen zu Shakespeares Julius Caesar", en Die Neueren Sprachen, (1, 1955, pp. 24-32).

(165) Vid. Wolfgang G. Müller, op. cit.

(166) Vid. John Dover Wilson (editor), Shakespeare,

Julius Caesar, The New Shakespeare, (Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1974 (1949)), pág. xx.

(167) Vid. Ernest Schanzer, "The Tragedy of Shakespeare's Brutus", en Discussions of Shakespeare's Roman Plays, (editado por M. Charney, Boston, D.C. Heath & Co., Discussions of Literature, 1964, pp. 65-77).

Vid. también Ernest Schanzer, The Problem Plays of Shakespeare. A Study of Julius Caesar, Measure for Measure, Antony and Cleopatra, (London, Routledge & Kegan Paul, Ltd., 1963)

(168) Vid. Virgil Whitaker, op. cit.

(169) Vid. V. Hall, "Julius Caesar. A Play without Political Bias", en Studies in the English Renaissance Drama, (editado por J. Bennett, O. Cargill y V. Hall, London, 1961, pp. 106-124)

(170) Vid. Madelein Doran, Endeavours of Art, (Madison, 1963, pp. 303-309) (Cita de W. Koppenfels, "Zentrale Peripetie und Tragödienhandlung bei Shakespeare", en Deutsche Shakespeare Gesellschaft Handbuch, (editado por

Werner Habicht y Ernst Theodor Sehrt, (Heidelberg, Quelle & Meyer, 1981, pp. 93-106), pág. 96.

(171) \Vid. Norman Rabkin, "Structure, Convention and Meaning in Julius Caesar", en Shakespeare Julius Caesar. A Selection of Critical Essays, (editado por Peter Ure, Bristol, Macmillan & Co. Ltd., Casebook Series, 1969, pp. 240-257), pp. 250-254.

(172) \Vid. Maria Wickert, "Antikes Gedankengut in Shakespeares Julius Caesar", en Shakespeare Jahrbuch, (82-83, Weimar, Deutsche Shakespeare Gesellschaft, 1948, pp. 11-33), pág. 31.

(173) \Vid. Northrop Frye, "The Tragedy of Order: Julius Caesar", en Twentieth Century Interpretations of Julius Caesar. A Collection of Critical Essays, (editado por Leonard Dean, New Jersey, Englewood Cliffs, Prentice Hall, Inc., 1968, pp. 95-103), pp. 95-100.

(174) \Vid. J.M. Maguin, "Play, Structure and Dramatic Techniques in Shakespeare's Julius Caesar", en Cahiers

Elisabethans (N. 8, April, 1974, pp. 93-107), pág. 95.

(175) Vid. A.C. Bradley, "Special Aspects" (1904), en Shakespeare, Julius Caesar. A Selection of Critical Essays, (editado por Peter Ure, Bristol, Macmillan & Co. Ltd., Casebook Series, 1969, pp. 42-47), pág. 44.

(176) Vid. Mildred E. Hartsock, "The Complexity of Julius Caesar", en P.M.L.A. (81, 1966, pp. 56-62), pág. 51. (Cita de J.L. Simmons, "Shakespeare's Julius Caesar. The Roman Actor and the Man", en Tulane Studies in English (16, 1968, pp. 1-28), pág. 2.

(177) Vid. Sir Walter Greg, The Shakespeare First Folio; Its Bibliographical and Textual History, (Oxford at the Clarendon Press, 1955, pp. 289-292) (Citado por Fredson Bowers, "The Copy for Shakespeare's Julius Caesar", en South Atlantic Bulletin, (43, Nov. 1978, pp. 23-36), pág. 23.

(178) Vid. T.S. Dorsch (editor), Julius Caesar, The Arden Shakespeare, (London, Methuen & Co. Ltd., 1977 (1965), xxiii-xxvi.

(179) Vid. Geoffrey Bullough, "Julius Caesar, Introduction, Texts", en Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, (Vol. V, London, Routledge and Kegan Paul Ltd., 1964, pp. 3-215), pág. 3.

(180) Al término "prompt-book", utilizado por la crítica inglesa correspondería el castellano "copia para la escena", donde se registraría, además del texto en sí, la información relativa a entradas y salidas de personajes y los cambios de escena.

(El término "copia para la escena" ha sido sugerido por J.V. Martínez Luciano en La Problemática editorial de Shakespeare: historia textual en King Lear, tesis doctoral, Valencia, Marzo 1982, pág. 53).

(181) Vid. Fredson Bowers, op. cit., pág. 23.

(182) Thomas Platter, "Earlier Comments", en Shakespeare, Julius Caesar. A Selection of Critical Essays (editado por Peter Ure, Casebook Series, Bristol, Macmillan & Co. Ltd., 1969, pp. 25-42), pág. 27. (De "An Account by Thomas Platter on his visit to England in 1599", traducido por T.S. Dorsch,

The New Arden edition (op. cit., 1955, p. V.)

(183) Vid. también Alfred Günther, Shakespeare II, Tragödien und Historien, (Hannover, Friedrich Verlag, 1972), pág. 26.

(184) Vid. M.W. McCallum, op. cit., pág. 170.

(185) Vid. Geoffrey Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, (Vol. V, London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1964,), pp. 3-4.

(186) En V.v.79.

(187) Todas las citas de Julius Caesar están extraídas de la edición The New Penguin Shakespeare (editada por T.J.B. Spencer, con la colaboración de S. Wells para este volúmen, Harmondsworth, Penguin Books, Ltd., 1979 (1967).

(188) Cita de M.W. McCallum, op. cit., pág. 168.

(189) Drayton, The Baron's Wars, cita de M.W. McCallum, op. cit., pág. 169.

- (190) Vid. Geoffrey Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, (Vol. V, London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1964), pp. 4-21.
- (191) Idem., pág. 18.
- (192) Vid. R.E. Rose, Julius Caesar and the Late Roman Republic in the Literature of the Late Sixteenth Century with Special Reference to Shakespeare's Julius Caesar, (Princeton Univ. Ph. D. 1964, Ann Arbor Michigan Univ. Microfilms, 1983), pp. 1-11.
- (193) Vid. Geoffrey Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, (Vol. V, London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1964), pág. 25.
- (194) Plutarch's Lives of the Noble Grecians and Romanes, translated by Sir Thomas North (1579). The Lives of the Noble Grecians and Romanes compared together by that Grave Learned Philosopher and Historiographer Plutarke of Chaerona. Translated out of Greeke into French by James Amyot ... and out of French into Englishe by Thomas North. T. Vautrollier, 1579.
- (195) Vid. Derek Traversi, Shakespeare: the Roman Plays, (London, Hollis and Carter, 1963), pág. 11.

- (196) Vid. Geoffrey Bullough, "Julius Caesar and Plutarch", en Twentieth Century Interpretations of Julius Caesar. A Collection of Critical Essays, (editado por L. Dean, New Jersey, Englewood Cliffs, Prentice Hall, INC., 1968, pp. 90-95).
- (197) Vid. Ernest Schanzer, "A Neglected Source of Julius Caesar", en Notes and Queries, (May, 1954, pp. 196-197)
- (198) Vid. H.M. Ayres, "Shakespeare's Julius Caesar in the Light of some other Version", en Publications of the Modern Language Association, (25, 1910, pp. 183-227), pp. 221-222.
- (199) Vid. Ernest Schanzer, "A Neglected Source of Julius Caesar", en Notes and Queries, (May, 1954, pp. 196-197), pág. 196.
- (200) Vid. M.W. McCallum, op. cit., pp. 191-192.
- (201) Vid. Geoffrey Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare (Vol. V, London, Routledge and Kegan Paul Ltd., 1964), pp. 36-37 y 39-40.

- (202) Vid. Patricia Gurlay, Shakespeare's Use of North's Plutarch in the Roman Plays, with Special Reference to Julius Caesar (Columbia Univ. 1969, Ann Arbor Michigan Univ. Microfilms, 1983), pág. 62.
- (203) Vid. The Life of Julius Caesar, en Plutarch's Lives of the Noble Grecians and Romanes, (translated by Sir Thomas North, 1579) (Citado por G. Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare (Vol.V, London, Routledge and Kegan Paul Ltd., 1964), pág. 82.
- (204) Vid. The Life of Marcus Brutus, Idem, (Citado por G. Bullough, idem, pág. 95.)
- (205) Idem, pág. 172.
- (206) The Life of Julius Caesar, Idem, (Citado por G. Bullough, idem, pág. 87.)
- (207) The Life of Marcus Brutus, op. cit., (Citado por G. Bullough, idem, pág. 103).
- (208) Vid. Ernest Schanzer, The Problem Plays of

Shakespeare. A Study of Julius Caesar, Measure for Measure, Antony and Cleopatra, (London, Routledge & Kegan Paul, Ltd., 1963), pág. 46.

(209) Vid. también Ernest Schanzer, "The Tragedy of Shakespeare's Brutus", en Discussions of Shakespeare's Roman Plays (editado por M. Charney, Boston D.C. Heath & Co, Discussions of Literature, 1964, pp. 65-77), pág. 65.

(210) Idem, pág. 125.

(211) Idem, pág. 96.

(212) Idem, pág. 115.

(213) The Life of Julius Caesar, op. cit., (Cita de G. Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare (Vol. V, London, Routledge & Kegan Paul, 1964), pág. 82.

(214) The Life of Marcus Brutus, op. cit., Citado por Bullough, idem, pp. 93-96).

(215) The Life of Marcus Brutus, op. cit., (Citado por Bullough, idem, pág. 94)

(216) Idem, pág. 97.

(217) Idem, pág. 91.

(218) Cicero, Brutus, op. cit., 120-121, pp. 106-108.

(219) Ibidem, 118-119, pág. 106.

(220) The Life of Julius Caesar, op. cit., (Citado por G. Bullough, idem, pp. 81-82)

(221) vid. R. Berman, "Queries and Notes. A Note on the Motives of Marcus Brutus", en Shakespeare Quarterly, (XXIII, New York, The Shakespeare Association of America, 1972, pp. 197-200), pág. 199.

(222) Titus Livy, The Early History of Rome, (traducido por Aubrey de Selincourt, London, 1965)

- (223) Vid. Patricia Gourlay, op. cit., pp. 215-217.
- (224) Vid. The Life of Marcus Brutus, en Lives of the Noble Grecians and Romanes (Traducido por Thomas North, Shakespeare Head Press, Oxford, 1928, pp. 138-139) (Citado por P. Gourlay, op. cit., pág. 216)
- (225) The Life of Marcus Brutus, op. cit., pp. 105-106, (Citado por P. Gourlay, idem, pp. 216-217)
- (226) Comparison of Dion and Brutus, pág. 171, (Citado por P. Gourlay, op. cit., pág. 216)
- (227) Montaigne, "Of Cato the Younger", en Complete Works of Montaigne, (traducido por Donald Frame, Stanford, California, 1958), pág. 171, (Cita de P. Gourlay, op. cit., pág. 218)
- (228) Vid. Ernest Schanzer, The Problem Plays of Shakespeare. A Study of Julius Caesar, Measure for Measure, Antony and Cleopatra, (London, Routledge and Kegan Paul, Ltd., 1963), pág. 43.

(229) Shakespeare's Plutarch (Editado por Tucker Brooke, 2 vols., 1909, pág. 3) (Cita de E. Schanzer, idem, pág. 44.)

(230) Cicero, Brutus, op. cit., 139-143, pp. 122-124.

(231) Vid. E. Staedler, "Die klassische Quellen der Antoniusrede in Shakespeares Julius Caesar", en Neuphilologische Monatschrift, (10, 1939, pp. 235-245), pp. 238 ss.

(232) Vid. Ernest Schanzer (editor), Shakespeare's Appian, (Liverpool, Liverpool Univ. Press, 1956), pág. 29.

(233) Idem, pág. 32.

(234) Idem, pág. 54.

(235) Idem, pp. 43-44.

- (236) The Life of Marcus Brutus, op. cit., (Citado por Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, (London, Routledge and Kegan Paul, 1964), pág. 105.
- (237) Life of Marcus Tullius Cicero, op. cit., (Citado por G. Bullough, idem, pág. 136)
- (238) Vid. Jean Fuzier, "Rhetoric versus Rhetoric. A Study of Shakespeare's Julius Caesar, Act III, sceneii", en Cahiers Elisabethains, (N, 5, Etudes sur le Pre-Renaissance et la Renaissance Anglaises. Bulletin du Centre d'Etudes et de Recherches Elisabethaines de l'Université Paul Valéry, Montpellier, April 1974, pp. 25-65) pág. 53.
- (239) The Life of Marcus Brutus, pág 119 (Citado por E. Schanzer, The Problem Plays of Shakespeare. A Study of Julius Caesar, Measure for Measure, Antony and Cleopatra, (London, Routledge and Kegan Paul, Ltd., 1963), pág. 37
- (240) The Life of Marcus Brutus, op. cit., (Citado

por G. Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, (London, Routledge and Kegan Paul, Ltd., 1964), pág. 110.

(241) Cicero VI, 180 (Cita de Patricia Gourlay, op. cit., pág. 75]

(242) The Life of Marcus Brutus, 138

(243) Vid. Cicero, op. cit., VI, 167.

(244) The Life of Marcus Tullius Cicero, op. cit.,
(Citada por G. Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, (London, Routledge and Kegan Paul, Ltd., 1964), pág. 136.

(245) The Life of Marcus Tullius Cicero, pág. 164.

(246) The Life of Mark Antony, op. cit., pág. 36,
(Cita de E. Schanzer, The Problem Plays of Shakespeare. A Study of Julius Caesar, Measure for Measure, Antony and Cleopatra, (London, Routledge and Kegan Paul, Ltd., 1963), pág. 41.

(247) Vid. M.W. McCallum, op. cit., pág. 182.

(248) Caesar's Revenge, 2314 (Cita de Ernest Schanzer, "A Neglected Source of Julius Caesar", en Notes and Queries, (May, 1954, pp. 196-197), pág. 196.

Vid. también Kenneth Muir, The Sources of Shakespeare's Plays, (London, Methuen & Co., Ltd., 1977), pág. 121.

(249) Caesar's Revenge, 630 ss. (Cita E. Schanzer, "A Neglected Source of Julius Caesar", en Notes and Queries, (May, 1954, pp. 196-197), pág. 197.

(250) Ovid, Metamorphoses, The Arthur Golding Translation (editado por John F. Nim, Londres, 1965, pág. 426) (Cita de J.F. Forrest, "Blocks' and 'Stones' in Julius Caesar", en Notes and Queries, (218, 1973, pp. 134-135).

(251) Vid. M. Platt, "Rome and Romans According to Shakespeare", en Jacobean Drama Studies, (51, Salzburg, Salzburg Studies in English Literature, 1976, pp. 173-246), pp. 194-195.

- (252) Caesar Interfectus de Dr. Edes of Oxford, publicada en 1582
- (253) Shakespeare's Appian, (editado por E. Schanzer, 1956, pp. 45-46), (Citado por Kenneth Muir, The Sources of Shakespeare's Plays, (London, Methuen & Co. Ltd., 1977), pág. 119.
- (254) Shakespeare's Appian, op. cit., pág. 19, (Citado por Kenneth Muir, Ibidem, pág. 118.
- (255) The Mirror for Magistrates, versos 374-375, (Citado por Kenneth Muir, Ibidem, pág. 122.
- (256) Appian, Auncient Historie and Exquisite Chronicle of the Romanes Warres, both Civile and Foren (1578) (Cita Kenneth Muir, Ibidem, pág. 121)
- (257) Vid. Kenneth Muir, Ibidem, pp. 121-122.
- (258) Cita de Kenneth Muir, Ibidem, pág. 122.

- (259) Kenneth Muir, Ibidem, pág. 123.
- (260) Ibidem.
- (261) Ibidem, pág. 124.
- (262) Vid. E. Jones, Scenic Form in Shakespeare,
(Oxford at the Clarendon Press, 1971, pp. 89-117)
- (263) E. Jones, Ibidem, pp. 66-89.
- (264) Vid. P. Goodman, La estructura de la obra literaria, (título original: The Structure of Literature),
(traducción de Marcial Suárez, Madrid, siglo XXI de España Editores S.A., 1971), pág. 22.
- (265) Vid. D.L. Lacy, Anticipation and Foreboding in Shakespearean Drama, (Louisiana State University Agricultural and Mechanical College, Ph.D., 1968, Ann Arbor Michigan Univ. Microfilms, 1983), pág. 73.
- (266) Vid. Robert F. Willson, "Shakespeare Opening Scenes", en Salzburg Studies in English Literature

and Renaissance Studies (66, Salzburg Institut für Englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg, 1977), pp. 8-9.

(267) Vid. D.L. Hirst, Julius Caesar, (Oxford, Blackwell, 1971), pp. 7-37.

(268) Vid. S. Musgrove, "Portia, Calphurnia, and the Buffer Scene", (1941), en Shakespeare Julius Caesar, A Selection of Critical Essays, (editado por Peter Ure, Bristol, Macmillan & Co. Ltd. Casebook Series, 1969, pp. 57-60.)

(269) Vid. también J. Ripley, Julius Caesar on Stage in England and America, (Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1980,)pág. 279.

(270) Vid. J.M. Maguin, op. cit., pp. 98-99.
Vid. también Wolfgang Clemen, Shakespeare's Dramatic Art, (London, Methuen & Co. Ltd., 1972), pp. 1-96; 124-147; 214-231.

(271) Vid. I.E. Halliday, Shakespeare Companion,

(Penguin Books, Harmondsworth, 1964 (1951)).

(272) Vid. nota 247.

(273) Vid. J.W. Velz, "Undular Structure in Julius Caesar", en Modern Language Review, (66, 1971, pp. 21-33)

(274) Vid. J. Stamper, The Tragic Engagement. A Study of Shakespeare's Classical Tragedies, (New York, Funk & Wagnalls, 1968), pág. 111.

(275) Vid. A. Bonjour, The Structure of Julius Caesar, (Liverpool, Liverpool Univ. Press, 1958), pp. 64-70.

(276) Vid. H.K. Gams, Die Verwendung der Rhetorik in Shakespeares Julius Caesar, (Wissenschaftliche Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen, München, 1963), pág. 34.

(277) Vid. R. Chapman, "The Wheel of Fortune in Shakespeare", en R.E.S. (N. S. 1, 1950, pág. 2.

(278) Vid. J.W. Velz, op. cit., pág. 22.

(279) Ibidem.

(280) Vid. Norman Rabkin, "Structure, Convention and Meaning in Julius Caesar", en Journal of English and Germanic Philology (LXIII, N.2, Univ. of Illinois Press, 1964, pp. 240-254), pp. 140-248.

(281) Vid. A. Bonjour, op. cit., pp. 70-73.

(282) Vid. Charlotte Ehrl, Sprachstil und Charakter bei Shakespeare, (Heidelberg, Quelle und Meyer, 1957), pág. 72.

(283) Vid. J. L. Styan, "Changeable Taffeta: Shakespeare's Characters in Performance", en Shakespeare, the Theatrical Dymension, (editado por Phillip McGuire y David A. Samuelson, N.Y. AMS Press, Inc., 1979, pp. 133-148), pág. 136.

(284) Vid. R.A.G. Carson, "The Ides of March", en Shakespeare, Julius Caesar. A Selection of Critical Essays, (editado por Peter Ure, Bristol, Macmillan & Co., Ltd. Casebook Series, 1969, pp. 70-76.

- (285) Vid. J. Ripley, op. cit., pp. 282-283.
- (286) Vid. Ernest Schanzer, "The Tragedy of Shakespeare's Brutus", en Discussions of Shakespeare's Roman Plays, (editado por M. Charney, Boston, D.C. Heath & Co. Discussions of Literature, 1969, pp. 65-77), pág. 73.
- (287) Vid. Douglas L. Peterson, "Wisdom Consumed in Confidence: An Examination of Shakespeare's Julius Caesar", en Shakespeare Quarterly, (16, 1965,)
- (288) The Tragedie of Julius Caesar, New Variorum Edition, (editado por H.H. Furness, segunda edición, Philadelphia, 1913,), pág. 48.
- (289) Nicholas Udall, Flowers ... of Terence (1533), (Citado por D.L. Peterson, ibidem.)
- (290) Vid. N.N. Holland, "The 'Cinna' and 'Cynicke' Episodes in Julius Caesar", en Shakespeare Quarterly, (11, 1960, pp. 439-449), pp. 440-441.

(291) Vid. G. Srirama Murti, "A Note on Julius Caesar", en Triverni (April- June, 1973, pp: 46-52), pp. 48-51.

(292) The Life of Marcus Brutus, op. cit., (Citado por Geoffrey Bullough, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, (London, Routledge and Kegan Paul, 1964), pág. 110.

(293) Vid. Norman Council, "Julius Caesar: The Honourable Brutus", en When Honour's at the Stake; Ideas of Honour in Shakespeare's Plays, (London, George Allen and Unwin, Ltd., 1973, pp. 60-74).

(294) Vid. The Compact Edition of the Oxford English Dictionary, Complete text reproduced micrographically, (Oxford Univ. Press, 1971, ninth printing, U.S. 1975, 2 vols.), vol. 1, entrada n. 2, pág. 1326.

(295) Vid. R.F. Robinson, Shakespeare's Orators. A Study of Shakespeare's Use of Oratory in Eleven Representative Plays, (University of North Carolina at Chapel Hill, Ph. D., 1966, Ann Arbor Michigan Univ.

Microfilms, 1983), pág. 393.

(296) Ibidem, pág. 406.

(297) "Letters to Brutus", en Letters to his Friends, (traducido por M. Carey, Loeb Classical Library, III, Cambridge Mass, rev. ed. 1954, pág. 691) (Cita de P. Gourlay, op. cit., pág. 190.)

(298) Vid. R.A. Yoder, "History and the Histories in Julius Caesar", en Shakespeare Quarterly, (24, 1973, pp. 309-326), pág. 322.

(299) The Life of Cato Utican, op. cit., (Cita de P. Gourlay, op. cit., pág. 55).

(300) Vid. John Anson, "Caesar's Stoic Pride" (1966), en Shakespeare's Julius Caesar: A Selection of Critical Essays, (editado por Peter Ure, Bristol, Macmillan & Co Ltd., Casebook Series, 1969, pp. 207-220).

(301) Vid. J.S. Anson, "Julius Caesar: The Politics of the Hardened Heart", en Shakespeare Studies (II,

editado por Barroll-Leeds, Univ. of Cincinnati, 1966, pp. 11-33), pág. 14.

(302) Gordon Ross Smith, "Brutus, Virtue and Will", en Shakespeare Quarterly, (X, 1959, pp. 367-379), pág. 367 cita entre otros a los siguientes: Margaret Webster, Shakespeare Without TEars, pág. 206; Donald Stauffer, Shakespeare's World of Images, pp. 114-115; J.C. Maxwell, "Shakespeare: the Middle Play", en The Age of Shakespeare, pág. 257.; M.W. MacCallum, Shakespeare's Roman Plays, pág. 270; Brander Mathews, Shakespeare as a Playwright, pág. 172. Y Harold C. Goddard, en The Meaning of Shakespeare, pág. 312.

(303) Gordon Ross Smith, op. cit., pág. 373.

(304) Vid. J. Bunselmeyer, op. cit., pág. 69.

(305) Vid. Ernest Schanzer, The Problem Plays of Shakespeare. A Study of Julius Caesar, Measure for Measure; Antony and Cleopatra, (London, Routledge & Kegan Paul, Ltd., 1963), pp. 57-66.

(306) Vid. M. Platt, op. cit., pág. 175.

(307) Vid. Charlotte Ehrl, op. cit., pp. 69-70.

(308) Vid J. E. Phillips, "Monarchic Principles. The State in Shakespeare's Greek and Roman Plays", en Shakespeare, Julius Caesar. A Selection of Critical Essays, (editado por Peter Ure, Bristol, Macmillan & Co. Ltd., Casebook Series, 1969, pp. 54-57) pág. 54.

(309) Vid. Wolfgang G. Müller, Die politische Rede bei Shakespeare (Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1979), pág. 117.

(310) Robert Ornstein, "Seneca and the Political Drama of Julius Caesar", en Journal of English and Germanic Philology, (57, The Univ. of Illinois Press, 1958, pp. 51-56), pág. 53.

(311) Vid. L.C. Knights, "Shakespeare and Political Wisdom. A Note on the Personalism of Julius Caesar", en Twentieth Century Interpretations of Julius Caesar. A Collection of Critical Essays, (editado por L. Dean,

New Jersey, Englewood Cliffs, Prentice Hall Inc., 1968,
pp. 50-57.

(312) Vid. también Ernest Schanzer, "The Tragedy of Shakespeare's Brutus", en Discussions of Shakespeare's Roman Plays, (editado por M. Charney, Boston, D.C. Heath & Co., Discussions of Literature, 1964, pp. 65-77), pág. 72.

(313) Vid. E. Schanzer, The Problem Plays. A Study of Julius Caesar, Measure for Measure, and Antony and Cleopatra, (London, Routledge & Kegan Paul, 1963), pág. 55.

También en E. Schanzer, "The Tragedy of Shakespeare's Brutus", en Discussions of Shakespeare's Roman Plays, (editado por M. Charney, Boston D.C., Heath & Co., Discussions of Literature, 1964, pp. 65-77), pág. 71.

(314) Vid. S.S. Hussey, The Literary Language of Shakespeare, (New York, Longman Group Ltd., 1982).

(315) Vid. D.L. Hirst, op. cit., pág. 8.

- (316) Vid. Jean Fuzier, op.cit., pp. 27-32.
- (317) Vid. R.W. Zandvoort, "Brutus's Forum Speech", en Review of English Studies, (London, Oxford Univ. Press, 1940, vol. 16, pp. 1-5).
- (318) Vid. Brian Vickers, The Artistry of Shakespeare's Prose (london, Methuen & Co., Ltd., 1968), pp. 241-245.
- (319) Vid. Wolfgang G. Müller, Die politische Rede bei Shakespeare, (Tübingen Narr Verlag, 1979), pp. 118-127.
- (320) Vid. W. Azzalino, "Stilkundliche Betrachtung der Rede des Brutus und des Antonius in Shakespeares Julius CAesar, III.ii", en Neuphilologische Monatschrift, (11, 1940, pp. 249-271).
- (321) Vid. H.K. Gams, op. cit., pp. 41-45.
- (322) Vid., Randal F. Robinson, op. cit., pp. 430-447.
- (323) Vid. E. Schanzer, The Problem Plays of Shakespeare. A Study of Julius Caesar, Measure for Measure, Antony and Cleopatra, (London, Routledge & Kegan Paul, Lte., 1963), pp. 47-49.

- (324) Vid. S.S. Hussey, op. cit., pp. 150-151.
- (325) Vid. R.F. Robinson, op. cit., pág. 433.
- (326) Vid. E. Schanzer, The Problem Plays of Shakespeare. A Study of Julius Caesar, Measure for Measure, Antony & Cleopatra, (London, Routledge & Kegan Paul, Ltd., 1963), pág. 47.
- (327) Vid. Wolfgang G. Müller, Die politische Rede bei Shakespeare, (Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1979), pág. 121.
- (328) Cicero, Brutus, op. cit., 49, 184, pág. 156.
- (329) Vid. Wolfgang G. Müller, Die politische Rede bei Shakespeare, (Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1979), pp. 120-126.
- (330) Vid. a propósito del empleo de figuras retóricas en el exordium, Jean Fuzier, op. cit., pp. 27-28.
- (331) Vid. Wolfgang G. Müller, Die politische REde bei Shakespeare, (Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1979), pág. 122.

- (332) Ibidem, pp. 28-30.
- (333) Ibidem, pág. 127.
- (334) Vid. Jean Fuzier, op. cit., pág. 46.
- (335) Vid. R.W. Zandvoort, "Notes and Observations. Brutus's Forum Speech in Julius Caesar", en Review of English Studies (Vol. 16, 1940, n.61, Jan, London, Oxford Univ. Press, pp. 1-5), pág. 5.
- (336) Introducción de Antony Bacon a la primera traducción inglesa de Tácito, realizada por Sir Henry Savile en 1591, (Citado por S.S. Hussey, op. cit., pp. 150-151.
- (337) Vid. Ernest Schanzer, The Problem Plays of Shakespeare. A Study of Julius Caesar, Measure for Measure, Antony and Cleopatra. (London, Routledge & Kegan Paul, Ltd. 1963), pp. 46-57.
- (338) Ibidem, pág. 48.

(339) Vid. Wolfgang G. Müller, Die politische Rede bei Shakespeare, (Tübingen, Günter Narr Verlag, 1979), pp. 50-51.

(340) Vid. Sir Mark Hunter, "Politics and Character in Shakespeare's Julius Caesar", en Essays by Divers Hands, (10, Translations of the Royal Society of Literature of the United Kingdom, n.s. X, London, 1931, pp. 109-140), pág. 137.

(341) Vid. Patricia Gourelay, op. cit., pp. 170-171.

(342) Plutarch, Moralia, (traducido por T.C. Babbit, et. al. Classical Library, Cambridge Mass., 1927-1967, pág. 169) (Cita de P. Gourelay, op. cit., pp. 164-165).

(343) Moralia, pág. 169. (Ibidem, pág. 164)

(344) Moralia, pág. 181 (Ibidem, pp. 164-165)

(345) Vid. Sir Mark Hunter, op. cit., pág. 137.

(346) Vid. nota 313,

(347) Vid. Charlotte Ehrl, op. cit., pág. 68.

(348) Vid. Walter Azzalino, "Stilkundliche Betrachtung der Rede des Brutus und des Antonius in Shakespeares Julius Caesar, III.ii", en Neuphilologische Monatschrift (11, 1940, pp. 249-271), pág 250 y pp. 253-255.

(349) Ibidem, pp. 255-261.

(350) Ibidem, pp. 261-271.

(351) vid. Heinrich Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, (Munche, Max Hueber Verlag, 1960) § 810-819.

(352) Vid. Jean Fuzier, op. cit., pp. 44-46.

(353) Vid. J. Fuzier, op. cit., pág. 54.

(354) Vid. V. García Yebra, Teoría y práctica de la traducción, (Madrid, ed. Gredos, B. Románica-Hispánica, 1982, 2 vols), pág. 263.

(355) Vid. Jean Fuzier, op. cit., pág. 39.

(356) Ibidem, pág. 40. y W.G. Müller, Die politische Rede bei Shakespeare, (Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1979), pág. 141.

(357) Vid. Jean Fuzier, op. cit., pág. 51.

(358) Vid. Wolfgang G. Müller, Die politische Rede bei Shakespeare, (Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1979), pág. 132.

(359) Ibidem, pp. 127-150. Vid. también Jean Fuzier, op. cit., pp. 32-44; H. K. Gams, op. cit., pp. 41-45, y H.G. Koyro, August Wilhelm Schlegel als Shakespeare Übersetzer. Der sprachlich stilistische Charakter seiner Übertragung unter besonderer Berücksichtigung von Julius Caesar, (Inaugural Dissertation, 1966).

(360) Vid. Quintilian, op. cit., libro XI, i, 29, pág. 364.

(361) Vid. Thomas Wilson, op. cit., pág. 125 (Fol. 57)

(362) Bacon's Essays, op. cit., pág. 21.

(363) Vid. J. Fuzier, op. cit., pág. 33.

(364) Ibidem.

(365) Vid. Thomas Wilson, op. cit. pág. 126. Fol. 57)



- (366) Vid. Wolfgang. G. Müller, Ibidem, pág. 133.
- (367) Vid. Jean Fuzier, op. cit., pp. 35-40.
- (368) Ibidem, pp. 40-43.
- (369) Ibidem, pág. 43.
- (370) Vid. W.G. Müller, Ibidem, pp. 135-136.
- (371) Plutarco, Moralia, X, 262. (Cita de Patricia Gourlay, op. cit., pág. 273.)
- (372) Vid. Ernest Schanzer, The Problem Plays of Shakespeare. A Study of Julius Caesar, Measure for Measure, Antony and Cleopatra, (London, Routledge & Kegan Paul, Ltd., 1963), pág. 37.
- (373) Cita de W. G. Müller, Ibidem, pág. 106.
- (374) The Life of Marcus Brutus, pág. 119. (Cita de E. Schanzer, The Problem Plays of Shakespeare. A Study of Julius Caesar, Measure for Measure, Antony and Cleopatra,

(London, Routledge & Kegan Paul, letd., 1963), pág. 37.

(375) Vid. J. Bunselmeyer, op. cit., pp. 272-274.

(376) D. L. Hirst, op. cit., pág. 58.

(377) Plutarch, The Life of Cato, pág. 436, (Cita de P. Gourlay, op. cit., pp. 183-184.

(378) Vid. R.F. Robinson, op. cit., pp 458 ss.

(379) Vid. W.G. Müller, "A Hidden Oration in Shakespeare's Julius Caesar", en Sprachkunst, (6, 1975, pp. 104-114), pág. 114.

(380) Vid. W. G. Müller, Die politische Rede bei Shakespeare, (Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1979), pág. 98.

(381) Vid. Charlotte Ehrl, op. cit., pp. 60-61.

(382) Vid. W.G. Müller, Die politische Rede bei Shakespeare, (Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1979), pp. 91-98.

(383) Vid. Wolfgang G. Müller, "A Hidden Oration in Shakespeare's Julius Caesar", en Sprachkunst (6, 1975, pp. 104-114), pp. 106-114.

(384) Thomas Wilson, op. cit., pág. 190, (Citado por W.G. Müller, Die politische Rede bei Shakespeare (Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1979), pág. 95.

(385) The Works of Francis Bacon, Baron of Verulam (etc.), (editado por J. Spedding, R.L. Ellis, D.D. Heath, London, 14 vols., 1858-1878, nueva impresión facsímil en Stuttgart, Bad Cannstatt, 1963, XIV, pág. 371) (Cita de W.G. Müller, Ibidem, pág. 95)

(386) Rhetorica ad Herennium, (IV, 15, 22), (Ibidem, pág. 98)

(387) Vid. Otto Jespersen, "Shakespeare and the Language of Poetry", en Literary English since Shakespeare (editado por G. Watson, New York, Oxford Univ. Press, 1970, pp. 67-84), Vid. también Charlotte Ehrl, op. cit., pp. 71-72.

(388) Vid. K. Otten, "Politische Rhetorik als Kommunikations-theoretisches Problem. Eine Darstellung anhand der Tragödien

Julius Caesar und Coriolanus", en Shakespeare Didaktisches Handbuch II, (München, Wilhelm Verlag, Uni. Taschenbücher, pp. 517-559), pág. 530.

(389) Citado por T. Sorge, "Zum demokratischen Charakter von Shakespeares Plattformtheater, Plebejische Bewusstseinsbildung in Julius Caesar", en Shakespeare Jahrbuch, (112, 1976, pp. 89-96), pág. 91.

(390) Vid. Anselm Schlösser, "Shakespeares Julius Caesar, ein Interpretationsversuch", en Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, (19, 1971, pp. 229-260), pág. 232.

(391) Vid. Charlotte Ehrl, op. cit., pág. 72.

(392) Vid. H. Hammerschmidt, "Die dramatische Funktion der 'Comunis Opinio' in Shakespeare's Julius Caesar", en Anglia, (96, 1978, pp. 371-386), pp. 372-376.

(393) Vid. Anselm Schlösser, op. cit., pág. 248.

(394) Vid. D.L. Hirst, Op.cit., pp. 71-76.

(395) Vid. T.J.B. Spencer, "Shakespeare and the Elizabethan Romans", en Shakespeare Survey 10, the Roman Plays (editado por A. Nicoll, Cambridge Univ. Press, 1974 (1957), pp. 27-38.

(396) Vid. T. Sorge, op. cit., pág. 95.

(397) Vid. N. Sanders, "The Shift of Power in Julius Caesar", en Review of English Literature (Vol. 5, n. 2, London, Longmans Green & Co., 1964, pp. 24-35), pág. 24.

(398) Vid. H. Granville Barker, Prefaces to Shakespeare: King Lear, Cymbeline, Julius Caesar, (London, B.T. Batsford, Princeton, N.J, Princeton Univ. Press, 1965), pág. 377.

(399) Vid. S. Musgrove, "Portia, Calphurnia and the Buffer Scenes" (1941), en Shakespeare, Julius Caesar. A Selection of Critical Essays, (editado por Peter Ure, Casebook Series, Bristol, Macmillan & Co., Ltd., 1969, pp. 57-60), pp. 58-60.

(400) Vid. Kurt Otten, op. cit., pp. 532-534.

(401) Sobre la funcionalidad de Portia y Calphurnia en relación a Brutus y Caesar, vid. también A.M. Mackenzie, The Women

in Shakespeare's Plays. A critical study from the dramatic and psychological points of view and in relation to the development of Shakespeare's art (London, William Heinemann, Ltd., 1924), pp. 177-183.

(402) Vid. Patricia Gourlay, op. cit., pág. 204.

(403) Vid. H. Granville Barker, op. cit., pág. 401.

(404) Plutarch, Life of M. Antony, pág. 318, (Cita de P. Gourlay, op. cit., pág. 177).

(405) Ibidem, pág. 321. (Ibidem)

(406) Plutarch, The Life of Cicero, pp. 215-216, (Cita de P. Gourlay, op. cit., pág. 178.)

(407) Ibidem, pág. 177.

(408) Vid. D.L. Hirst, op. cit., pág. 66.

(409) Vid. Ernest Schanzer, The Problem Plays of Shakespeare. A Study of Julius Caesar, Measure for Measure, Antony and Cleopatra, (London, Routledge & Kegan Paul, Ltd. 1963), pág. 41.

(410) Vid. D.L. Hirst, op. cit., pág. 63.

(411) Vid. Ernest Schanzer, The Problem Plays of Shakespeare. A Study of Julius Caesar, Measure for Measure, Antony and Cleopatra, (London, Routledge & Kegan Paul, Ltd., 1963), pág. 46.

(412) Vid. D.L. Hirst, op. cit., pág. 64.

(413) Vid. Nota 428.

(414) Vid. W.A. Cook, "Shakespeare's Cinna, Tribune, not Poet", en Shakespeare Quarterly, 11, New York, Arms Reprint, Co., 1960, pp. 439-449, pág. 439.

(415) Plutarch, Life of Caesar, sec. 45, texto de North's Plutarch, (ed. 1595) (Cita de N.N. Holland, "The 'Cinna' and 'Cynicke' Episodes in Julius Caesar", en Shakespeare Quarterly, 11 (New York, Arms Reprint Co., 1960, pp. 439-449), pág. 439.

(416) Vid. N.N. Holland, op. cit., pág. 440.

(417) Ibidem, pág. 441.

(418) North's Plutarch, Life of M. Brutus, sec. 25, ed. 1595,
(Vid nota 393).

(419) Vid. G. Greene, "The Power of Speech to Stir Men's
Blood: The Language of Tragedy in Shakespeare's Julius Caesar",
en Renaissance Drama, (N.S. XI, editado por Alan C. Dessen,
1980, pp. 67-93), pp. 91-92.

(420) Vid. nota 69

(421) Samuel Daniel, Musophilus, (editado por Raymond
Himelick, West Lafayette, Ind. 1965, pág. 86. (Citado por W.G.
Müller, Ibidem, pág. 12.)

(422) Vid. J. Stamper, The Tragic Engagement. A Study
of Shakespeare's Classical Tragedies, (New York, Funk &
Wagnalls, 1968), pág. 111.

(423) Vid. S. Buckhardt, "How not to Murder Caesar", en
Centennial Review, (11, 1967, pp. 141- 156), pp. 143-144.

(424) Vid. J. Stamper, op. cit., pág. 146.

(425) Cita de Northrop Frye, "The Tragedy of Order: Julius

"Caesar", en Twentieth Century Interpretations of Julius Caesar. A Collection of Critical Essays, (editado por L. Dean, New Jersey, Englewood Cliffs, Prentice Hall, Inc. 1968, pp. 95-103), pág. 100.

(426) Vid. Norman Rabkin, "Structure, Convention, and Meaning in Julius Caesar", en J.E.P.G. (LXIII, 1964, pp. 240-254), pág. 253.

(427) Hazelton Spencer, The Art and Life of William Shakespeare (New York, 1940, pág. 224), (Citado por Wolfgang G. Müller, Die politische Rede bei Shakespeare (Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1979), pág. 89.

(428) Vid. Reiben Brower, "The Discovery of Plutarch: Julius Caesar", en Hero and Saint: Shakespeare and the Graeco-Roman Tradition, (Oxford, Clarendon Press, 1971, pp. 204-238), pág. 217.

(429) Vid. Gayle Greene, op. cit., pág. 89.

(430) Ibidem, pp. 78-81.

(431) Ibidem, pág. 84.

(432) Vid. M.J. Levith, What's in Shakespeare's Names. (Hamden, Conneticut, The Shoe String Press, Inc. 1978), pp. 48-50.

(433) Vid. R.A. Foakes, "Language and Action in Julius Caesar", en Shakespeare Quarterly (V, 1954, pp. 263-270), pág. 266.

(434) Vid. M. Weidhorn, "The Rose and its Name: On Denomination in Othello, Romeo and Juliet, Julius Caesar", en Texas Studien in Literature, (11, 1969-1970, pp. 671-686), pág. 674.

(435) Vid. J. Bunselmeyer, op. cit., pág. 280.

(436) Vid. M. Weidhorn, op. cit., pág. 686.

(437) Vid. nota 453 .

(438) Vid. Madelein Doran, Shakespeare's Dramatic Language, (Madison , The University of Wisconsin Press,

1976), pág. 151.

(439) Vid. A. Hart, "Vocabularies of Shakespeare's Plays", en Review of English Studies, (19, London, Oxford Univ. Press, 1943, pp. 128-140), pp. 132-136.

(440) Vid. Henry W. Wells, Poetic Imagery: Illustrated from Elizabethan Literature (New York, 1924, pp. 218-220) (Cita de Karl Busacker, Shakespeares Julius Caesar. Vorschläge zur Behandlung des Dramas in einem Leistungskurs, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1982, pág. 44)

(441) Vid. Caroline Spurgeon, Shakespeare's Imagery and What it Tells Us, (Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1965), pp. 346-347.

(442) Vid. Marion B. Smith, Marlowe's Imagery and the Marlowe Canon, (Diss. Univ. of Pennsylvania, 1940, pp. 189-207) (Cita K. Busacker, op. cit., pág. 45)

(443) Vid. Adrien Bonjour, op. cit., pág. 73.

(444) Vid. Wolfgang G. Müller, Die politische Rede bei Shakespeare, (Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1979,) pág. 24.

(445) Vid. también Jewet Mike, Shakespeare's Body Politic Imagery (University of Missouri Columbia, Ph.D. 1937, Ann Arbor, Michigan Univ. Microfilms, 1983), pág. 7.

(446) Vid. J. Bunselmeyer, op. cit., pág. 282.

(447) Vid. R.E. Rose, Julius Caesar and the Late Roman Republic in the Literature of the Late Sixteenth Century with Special Reference to Shakespeare's Julius Caesar, (Princeton Univ. Ph.D. 1964, Ann Arbor Michigan Univ. Microfilms 1983), pág. 298.

(448) Vid. J.W. Velz, "Two Emblems in Brutus' Orchard", en Renaissance Quarterly, (1972, pp. 307-316).

(449) Ibidem, pp. 307-312.

(450) Ibidem, pp. 312-315.

(451) Vid. Maurice Charney, Shakespeare's Roman Plays: The Function of Imagery in Drama, (Harvard, Univ. Press, 1961) pp. 197-208.

(452) Vid. W. Toole, "The Metaphor of Alchemy in Julius Caesar", 1972, pp. 137-152), pág. 142.

(453) Vid. W. G. Knight, The Imperial Theme. Further Interpretation of Shakespeare's Tragedies Including the Roman Plays. (London, Methuen & Co. Ltd., 1972); pp. 40-41.

(454) Vid. Peter Ure, Shakespeare, Julius Caesar, A Selection of Critical Essays, (Bristol, Macmillan & Co. Ltd., Casebook Series, 1969), pp. 15-25.

(455) Vid. R. A. Yoder, "History and the Histories in Julius Caesar", en Shakespeare Quarterly, (24, New York, The Shakespeare Association of America, 1973, pp. 309-326), pág. 320.

(456) Vid. Jewett Mike, op. cit., pág. 147.

(457) G. Fraze, The Golden Bough, (abridged ed. N. York, 1941, pp. 264 ss), (Cita de R. Mise, "Motivation and Ritual Again in Julius Caesar", en Paunch, Buffalo, n. 23, 1965, pp. 45-57), pág. 53.

(458) Ibidem.

(459) Vid. M.B. Loeben, Shakespeares sprachliche Ironie und die Entwicklung seiner Dramatik, (Inaugural Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Ludwig-Maximilians Universität zu Munchen, 1965), pág. 69.

(460) Vid. D.L. Hirst, op. cit., pp. 1-7.

(461) Vid. S.S. Hussey, op. cit.

(462) Vid. Mildred E. Hartsock, "The Complexity of Julius Caesar", en PMLA, (LXXXI, 1966, pp. 56-62)

(463) Vid. Geoffrey Bullough, "Julius Caesar and Plutarch", en Twentieth Century Interpretations of Julius Caesar, A Collection of Critical Essays, (Editado por L. Dean, New Jersey, Englewood Cliffs, Prentice

Hall, Inc. 1968), pp. 90-95.

(464) Vid. Ernest Schanzer, The Problem Plays of Shakespeare. A Study of Julius Caesar, Measure for Measure, Antony and Cleopatra, (London, Routledge and Kegan Paul, Ltd. 1963), pp. 11-57.

(465) Vid. R.E. Fortin, "Julius Caesar, An Experiment in Point of View", en Shakespeare Quarterly, (19, 1968, New York, The Shakespeare Association of America, Inc., editado por J.G. McManaway, pp. 341-347).

(466) Vid. L. Bredella, "Shakespeares Julius Caesar im Englischunterricht: ein hermeneutisches Modell", en Shakespeare Didaktisches Handbuch 2 (editado por R. Ahrens, UTB, München, W. Fink, Wilhelm Fink Verlag, 1982, pp. 561-593), pág. 590.

VI. BIBLIOGRAFÍA

- ALVIS, J. - "The Coherence of Shakespeare's Roman Plays", Modern Language Quarterly, 40, Seattle, 1979, pp. 115-135.
- ANDERSON, P.S. - "Shakespeare's Caesar: The Language of Sacrifice", Comparative Drama 3, 1969-70, pp. 3-26.
- ANSON, J.S., - "Julius Caesar: The Politics of the Hardened Heart", Shakespeare Studies II, (Barroll-Leeds, ed.), Cincinnati, Univ. of Cincinnati, 1966, pp. 11-33.
- ARISTOTELES - Poética (edición trilingüe griego, latín, castellano, por Valentín García Yebra), Madrid, ed. Gredos, 1974.

- Poetics (introducción, comentario y apéndices D.W. Lucas, Oxford, Clarendon Press, 1978 (1968)).

- Retórica (edic. del texto con aparato crítico, traducción, prólogo y notas por Antonio Tovar), Madrid, Instituto de Estudios Políticos, Clásicos políticos, 1971 (1953).

- Topica et Sophistici elenchi, recensvit brevisque adnotatione critica instruxit W.D. Ross, Oxford Classical texts, oxonii et typographico clarendoniano, 1979 (1958).

ARMSTRONG, W.A.

- "The Elizabethan Concept of the Tyrant", The Review of English Studies, 22, (James R. Sutherland, ed.), A Quarterly Journal of English Literature and the English Language, 1946, pp. 161-181.

- ARONSON, A. - Psyche and Symbolism in Shakespeare, London, Indiana University Press, 1972.
- ARTAUD, A., - The Theatre and its Double, London, John Calder Publishers, Ltd., 1970.
- ARTHOS, J. - "The Waste of Men", Shakespeare's Use of Dream and Vision, London, Bowes and Bowes, 1977.
- AUGUSTIN, A. - Der Einfluss der Quellen auf Shakespeares Bilder und Motive, Tesis Doctoral Universidad Hamburg, 1966.
- AUSTIN, J.L. - How to Do Things with Words, William James Lectures Delivered at Harvard University, 1955, Oxford, Oxford University Press, 1980 (1962).
- AYRES, H.M. - "Shakespeare's Julius Caesar in the Light of Some Other Versions",

Publications of the ModernLanguage Association, 25, 1910.

pp. 183-227.

- AZZALINO, W. - "Stilkundliche Betrachtung der Rede des Brutus und des Antonius in Shakespeares Julius Caesar, III.ii Neuphilologische Monatschrift, 11, 1940, pp. 249-271.
- BARROLL, L.J. - "Shakespeare and Roman History", Modern Language Review, 53, A Quarterly Journal edited for the Modern Humanities Research Association by T.J.B. Spencer, W.G. Moore & F.J. Stopp, 1958.
- BARTENSCHLAGER, K. - "Shakespeares Dramen und ihr Publikum", Shakespeare Didaktisches Handbuch II, München, Wilhelm Verlag, Uni. Taschenbücher 1112, pp. 617-643.
- BARTHES, R., - S/Z, Paris, editions du Seuil, 1970.

- BARTHES, R. - The Pleasure of the Text,
(Trad. Richard Miller; Título
original: Le plaisir du texte)
London, Jonathan Cape, 1976.
- BAUSCH, K.R., GRANGER. - Interlinguística, Sprachvergleich
und Übersetzung, Tübingen, Max
Niemeyer Verlag, 1971. •
- BAXTER, J. - Shakespeare's Poetic Styles.
Verse into Drama, London, Boston,
Menley, Routledge and Kegan
Paul, 1980.
- BELLRINGER, A.W. - "Julius Caesar. Room Enough",
Critical Quarterly, 12, 1970
pp. 31-48.
- BENET, J. - La inspiración y el estilo,
Barcelona, Seix Barral, 1982(1965).
- BENNETT, P.E. - "The Statistical Measurement
of a Stylistic Trait in Julius
Caesar and As you Like it",
Shakespeare Quarterly, 8, 1957,
pp. 33-50.

- BERMAN, R. - "Queries and Notes. A Note on the Motive of Marcus Brutus", Shakespeare Quarterly, XXIII, New York, The Shakespeare Association of America, 1972, pp. 197-200.
- BERRY, R. - On Directing Shakespeare, London, Croom Helm, 1977.
- BERTRAM, J. - A Shakespeare Workbook. Tragedies, vol. 1., New York, Theatre Art Books, 1980.
- BETTETINI, G. - Produzione del senso e messa en scena, Bompiani, nuovi saggi, & C.S.P.A., 1975.
(Traducción: Producción significativa y puesta en escena, Barcelona, Gustavo Gili, S.A., Colección punto y línea, 1977.)
- BETTINGER, P. - "Shakespeare's Use of the Term "People". A Suggestion for an Entry of the Lemma "People" in

- a New Shakespeare Dictionary",
Zeitschrift für Anglistik und
Amerikanistik, 24, 1976, pp.
339-343.
- BLACK, M. - "Character in Shakespeare",
Critical Review, 18, 1978,
pp. 93-100.
- BLOOM, A., JAFFA, H. - Shakespeare's Politics, New
York, Basic Books, 1964.
- BONJOUR, A. - The Structure of Julius Caesar,
Liverpool, Liverpool University
Press, 1958.
- BOOTH, W.C. - A Rhetoric of Irony, Chicago,
The University of Chicago Press,
Ltd., 1975 (1974).
- BOULTON, M. - The Anatomy of Drama, London,
Routledge & Kegan Paul, 1977
(1960).

- BOUSOÑO, C. - Teoría de la expresión poética, Madrid, editorial Gredos, S.A., 1970, 2 volúmenes.
- BOWERS, F. - "The Copy for Shakespeare's Julius Caesar", South Atlantic Bulletin, 43, Noviembre, 1978, pp. 22-36.
- BRADBROOK, M.C. - Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1964, (1935)
- "The Function of a Complex Variable", World Shakespeare Conference, Shakespeare at Stratford, 1981.
- BREDELLA, L. - "Shakespeare's Julius Caesar im Englischunterricht: Ein hermeneutisches Modell", William Shakespeares Didaktisches Handbuch, volumen II (op. cit.), pp. 561-593.

- BREWER, D.S. - "Brutus' Crime: A Footnote to Julius Caesar", Review of English Studies, A Quarterly Journal of English Literature and the English Language, N. 3, 1952, pp. 51-54.
- BREYER, B.R. - "A New Look at Julius Caesar", Essays in Honour of Walter Clyde Curry, Nashville, Tenn., 1954, pp. 161-180.
- BROICH, U. - "Machiavelli und das Drama des Shakespeare Zeit", Anglia, 89 1971, pp. 326-348.
- BROOK, G.L. - The Language of Shakespeare, London, André Deutsch, 1976.
- BROOKE, N. - "Julius Caesar (1599)", Shakespeare's Early Tragedies, London, Methuen & Co. Ltd., 1968, pp. 138-162.

- BROOKS, C., WARREN, R.P. Modern Rhetoric, New York
Harcourt Brace Iovanovich,
inc., 1979 (1972).
- BROWER, R.A. - On Translation, New York,
Oxford University Press, 1966,
(1959).
- "The Discovery of Plutarch:
Julius Caesar", Hero and Saint:
Shakespeare and the Graeco-Roman
Tradition, Oxford, Clarendon
Press, 1971, pp. 204-238.
- BROWN, J.R., - Shakespeare's Dramatic Style,
London, Heinemann, 1972 (1970).
- BUCKHARDT, S. - "How not to Murder Caesar",
Centennial Review, 11, 1967,
pp. 141-156.
- BULLOUGH, G. - "Julius Caesar and the King's
Language", Antioch Review,
XXI, 1961, 369-379.

- BULLOUGH, G. - "Julius Caesar, Introduction, Texts", Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, volumen V, London, Routledge and Kegan Paul, Ltd., 1964, pp. 3-215.
- BUNSELMeyer, J. - The Tragic Effects of Rhetoric: Shakespeare's Use of Rhetorical Schemes in Tragedy, Fordham University, Ph. D., 1973, Ann Arbor Michigan Univ. Microfilms, 1983.
- BUSACKER, K. - Shakespeare's Julius Caesar. Vorschläge zur Behandlung des Dramas in einem Leistungskurs, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1982.
- CALVINO, I. - Punto y Aparte. Ensayos sobre Literatura y Sociedad, (Traducción Gabriela Sánchez Ferlosio), Barcelona, Narradores de Hoy, Textos I, Bruguera, 1983.

- CANTOR, P. - Shakespeare's Rome. Republic and Empire, London, Cornell University Press, 1976.
- CANTRELL, J.B. - A Commentary on Shakespeare's Julius Caesar, University of South Carolina, Ph. D. 1975, Ann Arbor Michigan Univ. Microfilms, 1983.
- CARSON, D.L. - "The Dramatic Importance of Prodigies in Julius Caesar, Act II, scene i", English Language Notes, II, 1965, pp. 177-181.
- CHAMBERS, E.K. - The Elizabethan Stage, London, Oxford Univ. Press, 1967, 4 volúmenes.
- - Shakespeare: A Survey, London, Sidwick and Jackson, Ltd., 1963.
- CHAPMAN, R. - "The Wheel of Fortune in Shakespeare", R.E.S. (N. S. 1, 1950)

- CHAPMAN, R. - Linguistics and Literature, An Introduction to Literary Stylistics, London, Edward Arnold, 1973.
- CHARLTON, H.B. - "Shakespeare, Politics and Politicians", The English Association Pamphlet, N. 72, Oxford, 1923
- CHARNEY, M. - "Style in the Roman Plays", Discussions of Shakespeare's Roman Plays, (M. Charney, ed.), Discussions of Literature, Boston, D.C. Heath & Co., 1964, pp. 16-37.
- - "Shakespeare's Style in Julius Caesar and Antony and Cleopatra", Journal of English Literary History, 26, 1959, pp. 355-367.
- (Ed.) - Shakespeare's Roman Plays. Discussions of Literature, Boston, D.C. Heath & Co., 1964.

CHARNEY, M. (Ed.) - William Shakespeare, The Tragedy of Julius Caesar, New York, Bobbs-Merrill Comp., 1969.

-----.

- Shakespeare's Roman Plays: The Function of Imagery in Drama, Harvard University Press, 1961.

CICERO

- Brutus, (edición bilingüe, trad. G. L. Hendrickson), y Orator, (edición bilingüe, trad. H. M. Hubbell), London, William Heinemann, Ltd., Loeb Classical Library, Vo. V, 1972 (1939).

- De Inventione, De Optimo Genere Oratorum, Topica, (edición bilingüe, trad. H. M. Hubbell), London, William Heinemann Ltd., Loeb Classical Library, Vol. II, 1968 (1949).

- De Oratore, libros I y II,
(edición bilingüe, trad. E. W.
Sutton, B.C.L.; introducción
de H. Rackham), London, William
Heinemann Ltd., Loeb Classical
Library, Vol. III, 1976 (1942)-

CLARK, D.L.

- "Ancient Rhetoric and
English Renaissance Literature",
Shakespeare Quarterly, 2,
New York, The Shakespeare
Association of America, 1951,
pp. 195-204.

CLEMEN, W.

- "Anticipation and Foreboding
in Shakespeare's Early Histories",
Shakespeare Survey, 6, An Annual
Survey of Shakespearian Study
and Production, Cambridge, Cam-
bridge University Press, 1953,
pp. 25-35.

- CLEMEN, W. - "Shakespeare's Art of Preparation. Shakespeare's Dramatic Art", Collected Essays, London, Methuen & Co., Ltd., 1972, IX pp. 1-95
- COHEN, J. - English Translators and Translations, London, Longmans, Green & Co., 1962.
- COHEN, J. - Estructura del Lenguaje Poético, (versión española de Martín Blanco Alvarez), Madrid, editorial Gredos S.A., 1977 (1975).
- COMUNICACIÓN 13 - Teoría y práctica del Estructuralismo soviético, Alberto Corazón editor, 1972.
- CONEJERO, M.A. - "Translating the Translation", En Torno a Shakespeare I, (M.A. Conejero, ed.), Valencia, Instituto Shakespeare, Universidad de Valencia, 1981, pp. 249-272.

CONEJERO, M.A.

- "Translating the Translation(II) Rhetoric, Theatre, and Translation", En Torno a Shakespeare, II, (M.A. Conejero, ed.), Valencia, Instituto Shakespeare, Universidad de Valencia, 1982, pp. 155-178.

-----.

- "El 'character' y la prosa inglesa de finales del XVI y principios del XVII: A Common Player, de John Stephens (1615), Cuadernos de Filología, Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, Sección de Filología Moderna, Junio 1971, pp. 19-33.

COOK, W.A.

- "Shakespeare's Cinna, Tribune, not Poet", Shakespeare Quarterly, 14, New York, The Shakespeare Association of America, 1963, pág: 97.

CORBETT, E.P.J.

- Classical Rhetoric for the Modern Student, New York, Oxford Univ. Press, 1971 (1965).

- COUNCIL, N. - "Julius Caesar: The Honourable Brutus", When Honour's at the Stake; Ideas of Honour in Shakespeare's Plays, London, George Allen and Unwin Ltd., 1973, pp. 60-74.
- CRAIG, G.L. - The English of Shakespeare Illustrated in a Philological Commentary on his Julius Caesar, London, Chapman and Hall, Ltd., 1858.
- CRAIG, H. - "Shakespeare and Wilson's Arte of Rhetorique, An Inquiry into the Criteria for Determining Sources", Studies in Philology, 28, 1931, pp. 618-630.
- CRANE, M. - Shakespeare's Prose, Chicago, University of Chicago Press, 1968 (1951).
- CRAWFORD, J. - "Teaching Julius Caesar. A Study in Poetic Persuasion", Discourse

Essays on English and American Literature, Vol XI, Amsterdam, 1978, pp. 32-37.

- CRAWFORD, J. - "Shakespeare: A Lesson in Communication", Discourse.
Essays on English and American Literature, Vol XI, Amsterdam, 1978, pp. 38-41.
- CRYSTAL, D., DAVY, D. - Investigating English Style, London, Longman Group Ltd., 1973, 1969.
- DACHSCHLAGER, E.L. - "The Most Unkindest Cut", A Note on Julius Caesar, III, ii. 187", English Language Notes, 11, 1974, pp. 258-259.
- DAICHES, D. - "Guilt and Justice in Shakespeare's Julius Caesar", Literary Essays, Edinburgh, Oliver & Boyd Ltd.; Chicago, University of Chicago Press, 1956, pp. 2-5.

- DAVID, R. - Shakespeare in the Theatre,
Cambridge, Cambridge Univ.
Press, 1978.
- DEAN, L. - "Julius Caesar and Modern
Criticism", English Journal,
150, 1961, pp. 451-456.
- DEAN, L. (Ed.) - Twentieth Century Interpretations
of Julius Caesar. A Collection
of Critical Essays, New Jersey,
Englewood Cliffs, Prentice Hall,
Inc., 1968.
- DEUTSCHBEIN, M. - "Die Tragik in Shakespeares
Julius Caesar", Anglia LXII,
1938, pp. 306-321.
- DIXON, P. - Rhetoric, London, Methuen &
Co. Ltd., The Critical Idiom,
19, 1977 (1971).
- DORAN, M. - Shakespeare's Dramatic Language,
Madison, The University of
Wisconsin Press, 1976.

- DORFLES, G. - Para una nueva teoría de la tragedia, sobre los valores estético-antropológicos de la tragedia, (traducción de Gloria Cue), Valencia, Fernando - Torres Editor, Interdisciplinar, 1975.
- DOVE, J.R., GAMBLE, P.- "Lovers in Peace. Brutus & Cassius, a Re-examination", English Studies, A Journal of English Language and Literature, 60, 1979, pp. 543-554.
- DOWDEN, E. - "The Character of Caesar", Discussions of Shakespeare's Roman Plays, (op.cit.), pp. 37-39.
- DRAPER, J.W. - "The Speech Tempo of Brutus and Cassius", Neophilologus, 30, 1946, pp. 184-187.

- DRAPER, J.W. - "The Tempo of Shakespeare's
Speech", English Studies, XXVII,
A Journal of English Letters
and Philology, Amsterdam, 1946,
pp. 116-120.
-
- "The Tempo Patterns of Shakespeare's
Plays", Anglistische Forschungen,
90, Heidelberg, Carl Winter, 1957,
- EBERT, J. - "Liberty!, Freedom! (Julius
Caesar, III.i), Versuch einer
schylishen Interpretation",
Die Neueren Sprachen, 15, 1966,
pp. 234-237.
- EDINBOROUGH, A. - "Julius Caesar", Stratford
Papers, 1965-1967 , Irish
University Press, 1969,
pp. 129-144.
- EDWARD, P. - "Shakespeare and the Healing
Power of Deceit", Shakespeare
Survey, 31, Cambridge Univ. Press,
1978, pp. 115-125.

- EHRL, Ch. - Sprachstil und Charakter bei Shakespeare, Heidelberg, Quelle und Meyer, 1957.
- ELLIS-FERMOR, U. - Shakespeare the Dramatist, London, Methuen Library Reprints, 1973 (1962).
- EMPSON, W. - The Structure of Complex Words, London, Chatto & Windus, 1977, (1951).
- EVANS, B. - Shakespeare's Tragic Practice, Oxford, Clarendon Press, 1979.
- EVANS, G.L.L. - The Language of Modern Drama, London, Dent & Sons, Ltd., 1977.
- EVANS, I. - The Language of Shakespeare's Plays, London, Methuen & Co. Ltd., 1959 (1952).
- FELHEIM, M. - "The Problem of Time in Julius Caesar", Huntington Library Quarterly, 13, 1949-195), pp. 399-405.

- FISH, S.F.
- "How to Do Things with Austin and Searle: Speech Act Theory and Literary Criticism", Modern Language Notes, 91, 1976, pp. 983-1025.
- FOAKES, R.A.
- "An Approach to Julius Caesar" Shakespeare Quarterly, 5, 1954, pp. 259-270.
- ,
- "Language and Action in Julius Caesar", Shakespeare Quarterly, V, 1954, pp. 263-270.
- FORREST, J.F.
- "Blocks and Stones in Julius Caesar", Notes and Queries, 218, 1973, pp. 134-135.
- FORTIN, R.E.
- "Julius Caesar, An Experiment in Point of View", Shakespeare Survey, 191, 1968, pp. 341-347.
- FRYE, N.
- "The Tragedy of Order: Julius Caesar", Fools of Time (Frye, N.), Toronto, Univ. of Toronto Press, 1965, pp. 17-20; 25-27; 29-34.

- FIELDEN, J.S. - "Un buen mensaje impone un estilo de comunicación", Harvard-Deusto Business Review, primer trimestre 1983, pp. 123-133.
- FURET, Y., PELTANT, S. - Saber hablar en cualquier circunstancia (título original: Savoir parler en toutes circonstances), Bilbao, ediciones Mensajero, Saber Comunicarse, 1981.
- FUZIER, J. - "Rhetoric versus Rhetoric, A Study of Shakespeare's Julius Caesar, Act III, scene ii", Cahiers Elizabethains, N. 5, Etudes sur le Pre'Renaissance et la Renaissance Anglaises. Bulletin du Centre d'Etudes et de Recherches Elisabethaines de l'Université Paul Valéry, Montpellier, (Jean Fuzier Ed.), April, 1974, pp. 25-65.
- GAMS, H.K. - Die Verwendung der Rhetorik in Shakespeares Julius Caesar,

Wissenschaftliche Prüfung für
das Lehramt an Höheren Schulen
München, 1963.

- GARBER, M. - Dream in Shakespeare. From
Metaphor to Metamorphosis, ..
Bringhtamton, N.Y., Yale Univ.
Press, 1974.
- GARCÍA YEBRA, V. - Teoría y práctica de la tra-
ducción, Madrid, Editorial
Gredos, S.A., Biblioteca Romá-
nica-Hispánica, 1982, 2 vols.
- GARDNER, G.O. - "The Double Vision of Tragedy:
Brutus and Antony's Forum Speech",
The Sole Function, (Berthoud, J.A.
Gardner, G.O. Eds.), University
of Natal Press, 1969, pp. 157-172.
- GERENDAY, L. - "Ritualization and Ambivalence
in Julius Caesar", en Literature
and Psychology, 24, 1974, pp.
24-33.

- GERSTNER-HIRZEL - The Economy of Action and Word in Shakespeare's Plays, Bern, Francke Verlag, 1957.
- GIRARD, OURELLET,
RIGAULT - L'Univers du théâtre, Vedôme, Presses Universitaires de France, Puf. Littératures modernes, 1978.
- GOODMAN, P. - La estructura de la obra literaria, (traducción de Marcial Suárez, del original: The Structure of Literature), Madrid, Siglo XXI de España Editores S.A., 1971
- GOFFMAN, E. - Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings, New York, Mcmillan, the Free Press, 1966 (1963)
- - Interaction Ritual, Harmondsworth, Penguin Books, 1972.
- - Strategic Interaction, Oxford, Basil Blackwell, 1970.

- GOURLAY, P. - Shakespeare's Use of North's Plutarch in the Roman Plays, with Special Reference to Julius Caesar, Columbia University, 1969, Ann Arbor Michigan University Microfilms, 1983.
- GOUHIER, H. - L'essence du théâtre, Paris, Aubier-Montaigne, 1968.
- GRANVILLE-BARKER, H. - Prefaces to Shakespeare: King Lear, Cymbeline, Julius Caesar, London, B.T. Batsford; Princeton, N.J., Princeton Univ. Press, 1965.
- GRAVES, T.S. - "The 'Act Time' in Elizabethan Theatres" , Chapel Hill, pp. 3-35.
- GRAY, B. - The Grammatical Foundations of Rhetoric. Discourse Analysis, The Netherlands, The Hague, Mouton Publishers, 1977.

- GREENBAUM, S., QUIRK, R. - Elicitation Experiments in English Linguistic Studies in Use and Attitude, London, Longman Group Ltd., 1970.
- GREEN, D.C. - "Plutarch 'Revisited': Eine Studie über Shakespeares letzte Römertragödien und ihre Quelle, Dissertation, München, 1978.
- GREENE, G. - "The Power of Speech to Stir Men's Blood: The Language of Tragedy in Shakespeare's Julius Caesar", Renaissance Drama, New Series, XI, (Alan C. Dessen, ed.), 1980, pp. 67-93.
- GÜNTHER, A. - Shakespeare II. Tragödien und Historien; Hannover, Friedrich Verlag, 1972.
- - "Rhetoric and Insincerity", Shakespeare's Styles, (ed.) Ph. Edwards, Inga-Stina Ewank & G.K. Hunter, Cambridge Univ. Press, 1980, pp. 1-8.

- 0001
- HABICHT, W. - "Die Shakespearebühne", Shakespeare Didaktisches Handbuch I, (op. cit.), pp. 181-199.
- HAEFNER, G. - "Die Rede des Brutus - Psychologie der Masse und ihrer Führer. Ein Beitrag zur politischen Rede, (Shakespeares Julius Caesar, III, ii)", Praxis des neusprachlichen Unterrichts, 18, 1971, pp. 266-269.
- HALL, V. - "Julius Caesar. A Play without Political Bias", Studies in the English Renaissance Drama (ed. J. Bennett, O. Cargill, V. Hall, eds.), London, 1961, pp. 106-124.
- HAMMERSCHMIDT, H. - "Die dramatische Funktion der 'Comunis Opinio' in Shakespeares Julius Caesar", Anglia, 96, 1978, pp. 371-386.
- HAPGOOD, R. - "Speak Hands for me: Gesture as Language in Julius Caesar", Drama Survey, 5, 1966, pp. 162-170.

- HARBAGE, A. - Shakespeare's Audience, New York, Columbia University Press, 1969 (1961).
- HART, A. - "Vocabularies of Shakespeare's Plays", Review of English Studies, 19, A Quarterly Journal of English Literature and the English Language, London, Oxford Univ. Press, 1943, pp. 128-140.
- HARTSOCK, M.E. - "The Complexity of Julius Caesar", P.M.L.A., 81, 1966, pp. 56-62.
- HASLER, J. - "Methoden des inszenierenden Lesens: Interpretation der Aufführungssignale im Text", Shakespeare didaktisches Handbuch I, (op. cit.), pp. 243-261.
- HAYAKAWA, - Language, Thought and Action, New York, Harcourt Brace Ióvanovich, 1978 (1939)

- HEILMAN, R.B. - "To Know Himself: An Aspect of Tragic Structure", A Review of English Literature, V, April 1964, pp. 36-43.
- HELBO, A. et. al. (eds)- Semiologie de la représentation. Theatre, television, bande dessinée, Bruxelles, éditions Complexe, 1975.
- HERST, D.L. - Julius Caesar, Oxford, Blackwell, 1971.
- HOLLAND, N.N. - "The 'Cinna' and 'Cynicke' Episodes in Julius Caesar", Shakespeare's Quarterly, 11, New York, Arms Reprint Co., 1960, pp. 439-449.
- HOLMES, J.S. (Ed.) - Approaches to Translation Studies, n. 1. Essay on the Theory and Practice of Literary Translation, London, Cornell University Press, 1980-(1975),

- HONIGMANN, E.A.J. - "Sympathy for Brutus",
Shakespeare: Seven Tragedies.
The Dramatist's Manipulation
of Response, London, Macmillan
Press, 1976.
- HOWELL, W.S. - Logic and Rhetoric in England
1500-1700, New York, Russell
and Russell, Inc., 1961.
- - Poetics, Rhetoric and Logic,
Studies in the Basic Disciplines
of Criticism, New York, Cornell
University Press, 1980. (1975).
- HULME, H. - "The Spoken Language and the
Dramatic Text: Some Notes on
The Interpretation of Shakespeare's
Language", Shakespeare Quarterly,
IX, New York, The Shakespeare
Association of America, 1958,
pp. 379-386.
- - Explorations in Shakespeare's
Language, London, Longmans,
1962.

- HUNTER, M. - "Politics and Character in Shakespeare's Julius Caesar", Essays by Divers Hands, 10, Translations of the Royal Society of Literature of the United Kingdom, n.s. X, London, 1931, pp. 109-140.
- HUSSEY, M. - The World of Shakespeare and his Contemporaries: A Visual Approach, London, Heinemann, 1978 (1971).
- HUSSEY, S.S. - The Literary Language of Shakespeare, N. York, Longman Group Ltd., 1982.
- ISOCRATES - Discours, tomo I, Edición bilingüe griego-francés, (edición y traducción de Georges Mathieu y Emile Brémond), Paris, Société d'édition "les belles lettres", 1972 (1929)

- Discours, tomo III, (edición de Georges Mathieu), Paris, Société d'édition "les belles lettres", 1966 (1942).

- Discursos I, (traducción castellana, introducción y notas, de Juan Manuel Guzmán Hermida), Madrid, Ed. Gredos, Biblioteca Clásica, 1979.

- Discursos II, (introducción, notas y traducción castellana de Juan Manuel Guzmán Hermida, Madrid, Ed. Gredos, Biblioteca Clásica, 1980.

JANNSEN, V.F.,

- Die Prosa in Shakespeares Dramen, I. Teil: Anwendung, Strassbourg, Philosophischen Fakultät der Grossherzoglich Hessischen Ludwigs-Universität zu Giessen, Inaugural Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, 1897.

- JARDINE, L. - Francis Bacon: Discovery and the Art of Discourse, London, Cambridge University Press, 1974.
- JESPERSEN, O. - "Shakespeare and the Language of Poetry", Literary English since Shakespeare (G. Watson, ed.), New York, Oxford Univ. Press, 1970, pp. 67-84.
- JONES, E. - Scenic Form in Shakespeare, Oxford, Clarendon Press, 1971.
- JOSEPH, B. - A Shakespeare Workbook. Vol. I: The Tragedies, New York, Theatre Arts Books, 1980.
- KAVANAGH, J.E.
CUTTING, J.E., - The Role of Speech in Language, Cambridge, Massachusetts, The Massachusetts Institute of Technology, 1975.
- KEARNEY, C. - "The Nature of an Insurrection:

Shakespeare's Julius Caesar"
Studies, 63, 1974, pp. 141-152.

KENNEDY, M.B.

- The Oration in Shakespeare,
 Chapel Hill, The University
 of North Carolina Press, 1942.

KIRSCHBAUM, L.

- Shakespeare's Stage Blood
 and its Critical Significance"
P.M.L.A., 1949, pp. 517-529.

KLEIN, D.

- "Four Types of Political Leader",
The Living Shakespeare, New
 York, Twayne, 1970, pp. 59-86.

KNIGHT, W.G.

- The Golden Labyrinth. A Study
 of British Drama, London,
 Phoenix House, 1962.

-----.

- The Sovereign Flower. London,
 Methuen & Co. Ltd., 1966 (1958)

-----.

- The Imperial Theme, Further
 Interpretation of Shakespeare's
 Tragedies Including the Roman

Tragedies Including the Roman Plays, London, Methuen & Co. Ltd. 1972.

KNIGHTS, L.C.

- Public Voices. Literature and Politics with Special Reference to the Seventeenth Century, The Clark Lectures for 1970-1971, London, Chatto & Windus.

 - "Rhetoric and Insincerity", Shakespeare's Styles, Cambridge University Press, 1980, pp. 1-8.

 - Shakespeare and Political Wisdom: A Note on the Personalism of Julius Caesar", Sewanee Review, LXI, 1953, pp. 43-48, 53-55.

KOPPERSCHMIDT, J.

- Allgemeine Rhetorik. Einführung in die Theorie der persuasiven Kommunikation, Stuttgart, u.a., 1973.

- KOPPENFELS, W. - "Zentrale Peripeteie und Tragödienhandlung bei Shakespeare", Deutsche Shakespeare Gesellschaft Handbuch, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1981, pp. 93-106.
- KOTT, I. - Apuntes sobre Shakespeare, Barcelona, Seix Barral, S.A., Biblioteca Breve, 1969 (título original: Szkice o Szekspirze. Pantowowe Sydawnictwo Naukowe; Traducción de Jadwija Maurizio)
- KOYRO, H.G. - August Wilhelm Schlegel als Shakespeare - Übersetzer. Der sprachlich-stilistische Charakter seiner Übertragung, unter besonderer Berücksichtigung von Julius Caesar, Inaugural Dissertation, 1966.
- EACY, D.L. - Anticipation and Foreboding in Shakespearean Drama, Louisiana State University, Agricultural

and Mechanical College, Ph.D.
1968, Ann Arbor Michigan Univ.
Microfilms, 1983.

LANHAM, R.A.

- A Handlist of Rhetorical Terms.
A Guide for Students of English
Literature, Berkeley, Los Angeles,
Univ. of California Press, 1968,

LAUSBERG, H.

- Handbuch der literarischen
Rhetorik, Eine Grundlegung der
Literaturwissenschaft, München,
Max Hüber Verlag, 1960.

LEARY, W.G.

- Shakespeare Plain. The Making
and Performing of Shakespeare's
Plays, New York, Macraw-Hill
Book Co., 1977.

LEVIN, H.

- Shakespeare and the Revolution
of the Times, Oxford, Oxford
Univ. Press, 1976.

- LEVIN, H. - The Myth of the Golden Age
in the Renaissance, New York,
Oxford Univ. Press, 1969.
- LEVITH, M.J. - What's in Shakespeare's Names,
Hamden, Conneticut, The Shoe
String Press, Inc. 1978.
- LEVITT, P.M. - A Structural Approach to the
Analysis of Drama, Paris,
Mouton, 1971.
- LIEBRUCKS, B. - Conocimiento y Dialéctica,
(traducción de Norberto Silvetti
Paz), Madrid, Biblioteca de la
Revista de Occidente, 1975.
- LOEBEN, M.B. - Shakespeares sprachliche Ironie
und die Entwicklung seiner
Dramatik, Inaugural Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät der
Ludwig-Maximilians Universität
zu München, 1965.

- LONG, M. - The Unnatural Scene. A Study in Shakespearean Tragedy, Salesbury, Methuen & Col. Ltd., 1976.
- LOTMAN, J. - Estructura del texto artístico, (versión española Victoriano Imbert; título original: Struktura judozhestvennogo teksta), Madrid, ediciones Istmo, colección Fundamentos, 58, 1978.
- LOW, J.T. - "Mise en Scene: Julius Caesar." A Note on its Stage Rhythms and Patterns", Les Langues Modernes, 62, 1968, pp. 88-93.
- MACKENZIE, A.M. - The-Women in Shakespeare's Plays. A critical study from the dramatic and psychological points of view and in relation to the development of Shakespeare's art, London, William Heinemann, Ltd., 1924.

- MAGUIN, J.M. - "Play Structure and Dramatic Techniques in Shakespeare's Julius Caesar", Cahiers Elisabethains, N.5, April, 1974, pp. 93-107.
- MAHOOD, M.M. - Shakespeare's Wordplay, London, Methuen & Co. Ltd., 1968 (1957).
- MARKER, L. - "Edwin Booth's Julius Caesar. A Promptbook Study", Nineteenth Century Theatre Research, 1976, pp. 1-21
- MARTIN, J.L. - Crítica Estilística, Madrid, Editorial Gredos, S.A., 1973.
- MAXWELL, J.C. - "Shakespeare's Roman Plays: 1900-1956", Shakespeare Survey 10, Cambridge University Press, 1957, pp. 1-12.
- MCALINDON, T.M. - Shakespeare and Decorum, New York, McMillan Press, Ltd., 1973.

- MCCALLUM, M.W. - Shakespeare's Roman Plays and their Background, London, McMillan Press, 1967.
- MCDONALD, Ch.O. - The Rhetoric of Tragedy. Form in Stuart Drama, The University of Mass. Press, 1966.
- MCMULLAN, F. - Directing Shakespeare in Contemporary Theatre, New York, Richard Rosen Press, 1974.
- MCNEIR, W.F. - Shakespeare's Julius Caesar: A Tragedy without a Hero, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse Jahrgang 1972, N.2, Verlag: Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Mainz in Kommission bei Franz Steiner Verlag GMBH.
- MEHL, D. - "Visual and Rhetorical Imagery in Shakespeare's Plays", Essays and Studies, 25, 1972, pp. 83-100.

- MEHL, D. - "Römer und Griechen in Shakespeares Tragödien", Die Tragödien Shakespeares. Eine Einführung, Berlin, Eric Schmidt Verlag, 1983, pp. 160-186.
- MELERO, A., LÓPEZ, A., SIMÓN, C. - Lecciones de retórica y métrica, Valencia, Lindes, Lingüística y Literatura, 1981.
- MIKE, J. - Shakespeare's Body Politic Imagery, University of Missouri-Columbia, Ph. D. 1937, Ann Arbor, Michigan University Microfilms, 1983.
- MISE, R. - "Motivation and Ritual again in Julius Caesar", Paunch, 23 Buffalo, 1965, pp. 45-57.
- MOLES, A. - "Presupuesto espacial de los actos y estructura teatral" (título original: "Budget spatial

et structure théâtrale";
 traducción de O. Moraña),
 Ponencia en Coloquio Inter-
nacional Restringido sobre
Ciencias de Teatro, en Je-
 lenia Gora, Polonia, Septiem-
 bre, 1979.

MOLES, A.

- Teoría de la información y
percepción estética, (título
 original: Théorie de l'infor-
mation et perception esthetique),
 Madrid, Ediciones Júcar, 1976
 (1972).

MONOD, R.

- Les textes de théâtre, Vaudrey-
 Lyon, Editions CEDIC, textes
 et non textes, 1977.

MOUNIN, G.

- Los problemas teóricos de la
traducción, (título original:
Les problèmes théoriques de
la traduction; versión espa-
 ñola de Julio Lago Alonso),
 Madrid, Ed. Gredos S.A., 1971.

- MOUSSINAC, L. - Traité de la mise en scène, Paris, éditions d'aujourd'hui, 1978 (1948).
- MOYNIHAN, R. - "Stars, Portents and Order in Julius Caesar", Modern Language Studies, 7, 1977, pp. 26-31.
- MUCHIELLI, A. - Les réactions de défense dans les relations inter-personnelles, Paris, Les libraires techniques entreprise, 1978.
- MUIR, K., SCHÖENBAUM, S.
(Eds.) - A New Companion to Shakespeare Studies, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1976 (1971).
- MUIR, K. - "Shakespeare and Rhetoric", Shakespeare Jahrbuch, 90, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1954.

- MURRAY, P. - The Shakespeare Scene. Some Twentieth Century Perspectives, London, Harlow Languages, 1969.
- MURTY, G.S. - "A Note on Julius Caesar", Triverni, April-June, 1973, pp. 46-52.
- NOWOTTNY, W. - "Shakespeare and the Orator", Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, Mai-Juni, 1965, pp. 813-833.
- OMESCO, I. - La Métamorphose de la Tragédie, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.
- ONG, W. - Ramus, Method and the Decay of Dialogue. From the Art of Discourse to the Art of Reason, Cambridge, Massachusetts, Harvard Univ. Press, 1958.
- OPPEL, H. - "Zur Problematik des Willenskampfes bei Shakespeare", Shakespeare

- Jahrbuch, 89, Heidelberg,
Quelle & Meyer, 1953, pp. 72-
105.
- OPPEL, H. - "Kontrast und Kontrapunkt in
Shakespeare Drama", Shakespeare
Jahrbuch, 97, Heidelberg, Quelle
& Meyer, 1961, pp. 153-182.
- ORSTEIN, R. "Seneca and the Political Drama
of Julius Caesar", Journal of
English and Germanic Philology,
The University of Illinois Press,
1958, pp. 51-56.
- ORTEGA Y GASSET, J. - "Miseria y esplendor de la tra-
ducción", Obras Completas, tomo
V, Revista de Occidente, Madrid
1961 (1933-41) (Mayo/Junio, 1937
en La Nación), pp. 433-450.
- OTTEN, K. - "Politische Rhetorik als
Kommunikationstheoretisches
Problem. Eine Darstellung anhand
der Tragödien Julius Caesar und

- Coriolanus", Shakespeare
Didaktisches Handbuch, II, (op.
cit.), pp. 517-559.
- OYAMA, T. - "Shakespeare's Thematic
Characterization", Shakespeare
Translation, 7, 1980, pp. 67-77.
- OYAMA, T. - Shakespeare's World of Words,
Tokyo, Shinozaki-Shorin, 1975.
- OYAMA, T. (Ed.) - Shakespeare Translation, Tokyo
Yushodo Shoten, Ltd., 1974-1983.
- PALMER, J. - Political Characters of Shake-
speare, London, Mcmillan & Co,
Ltd., 1945.
- PAOLUCCI, A. - "The Tragic Hero in Julius Caesar",
Shakespeare Quarterly, 11, 1960,
pp. 329-333.
- PARTRIDGE, A.C. - "Political Leadership in Shakespeare"
Unisa English Studies, 17, 1979,
pp. 14-17.

- PAYNE, M. - "Political Myth and Rhetoric in Julius Caesar", Bucknell Review, 19, 1971, pp. 89-106.
- PEPPER, R.D. - Four Tudor Books on Education, Florida, Scholar Facsimiles and Reprints, 1966.
- PÉREZ GÁLLEGO, C. - Dramática de Shakespeare, Zaragoza, editorial Pórtico, 1974.
- PETERSON, D. - "Wisdom Consumed in Confidence. An Examination of Shakespeare's Julius Caesar", Shakespeare Quarterly, XVI, 1965, pp. 19-29.
- PETRONELLA, V.F. - "Dramatic Conjuring in Shakespeare's Julius Caesar", Dalhousie Review, 57, 1977, pp. 130-140.
- PLATON - Diálogos: Fedón, o de la inmortalidad del alma; el banquete, o

del amor, Gorgias, o de la Retórica, (traducción de Luis Roig de Lluís), Madrid, Espasa Calpe S.A., 1972 (1938).

- Oeuvres Complètes, tomo III, segunda parte, Gorgias-Ménon, (edición y traducción de Alfred Croiset, con la colaboración de Louis Bodin), Paris, Société d'edition "les belles lettres", 1968 (1923).

- Oeuvres Complètes, tomo IV, tercera parte, Phèdre, (edición y traducción de Léon Robin), Paris, Société d'edition "les belles lettres", 1970 (1933)!

- La República, (edición bilingüe, traducción, notas y estudio preliminar de José Manuel Pabon y Manuel Fernández Galiano), Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1949.

PLATT, M.

- "Rome and Romans According to Shakespeare", Jacobean Drama Studies, 51, Salzburg, Salzburg Studies in English Literature, 1976, pp. 173-246.

PLETT, H.F.

- Der affektrhetorische Wirkungsbegriff in der rhetorisch-poetischen Theorie der Englischen Renaissance, Dissertation, Bonn, 1970.

-----.

- Textwissenschaft und Textanalyse, Semiotik, Linguistik, Rhetorik, Heidelberg, Quelle & Meyer, Grundlagen der Sprachdidaktik, UTB., 1975.

PORZIG, W.

- El mundo maravilloso del lenguaje, problemas, métodos y resultados de la lingüística moderna, (Título original: Das Wunder der Sprache, Probleme, Methode und Ergebnisse der modernen Sprachwissenschaft), Madrid, ed. Gredos S.A., 1970.

- PRICE, J.G. - The Triple Bond. Plays, Mainly Shakespearean in Performance, The Pennsylvania Univ. Press, 1975.
- PROSER, M.N. - The Heroic Image in Five Shakespearean Tragedies, Princeton, N.J., Princeton Univ. Press, 1965.
- QUINTILIAN - The Institutio Oratoria of (edición bilingüe latín-inglés), trad. H.E. Butler, London, William Heinemann Ltd., Loeb Classical Library, 4 vols (Vol. I libros I-II, 1980 (1920); Vol. II, libros IV-VI, 1977 (1921); Vol. III, libros VII-IX, (); Vol. IV, libros X-XII, 1979 (1922)).

RABKIN, N.

- "Julius Caesar and Revenge Tragedy", Shakespeare and the Common Understanding (N. Rabkin), New York, The Free Press, 1967, pp. 116-119.

- "Structure, Convention and Meaning in Julius Caesar", Journal of English and Germanic Philology, LXIII, N.2, Univ. of Illinois Press, 1964, pp. 240-254.

RAINOLDE, R.,

- The Foundation of Rhetorike, (London, 1563), reproducción fac-símil, Amsterdam, Theatrum Orbis Terrarum Ltd., 1969.

RAMM, D.

- "Die Phasenstruktur der Shakespea-
rischen Tragödien", Studien zur

Anglistik, Frankfurt, Akademie-
Verlagsgesellschaft, 1974.

RIBNER, I.

- "Political Issues in Julius Caesar", Journal of English and Germanic Philology, 61, 1957, pp. 10-22.

-----.

- Julius Caesar, An Outline to the Play, New York, Barnes & Noble, Inc., 1965.

RICHMOND, H.M.

- Shakespeare's Political Plays, New York, Random House, Inc., 1967.

RICHARDS, I.A.

- Principles of Literary Criticism, Routledge & Kegan Paul, Ltd., London, 1970 (1924).

-----.

- The Philosophy of Rhetoric, New York, Oxford University Press, 1976 (1936).

- RIEHLE, W. - "Shakespeare. Julius Caesar",
Das Englische Drama I, (Diether
Mehl, ed.), Düsseldorf, August
Bagel Verlag, 1970, pp. 114-
134.
- RIPLEY, J. - Julius Caesar on Stage in
England and America, Cambridge,
Cambridge University Press,
1980.
- ROBINSON, I. - "The Survival of English,
Essays in Criticism of Language,
London, Cambridge Univ. Press,
1975 (1973).
- ROBINSON, R.F. - Shakespeare's Orators. A Study
of Shakespeare's Use of Oratory
in Eleven Representative Plays,
University of North Carolina
at Chapel Hill, Ph.D. 1966, Ann
Arbor Michigan University Micro-
films, 1983.
- ROSEN, W.&B. - "Julius Caesar, The Specialty
of Rule", Twentieth Century

Interpretations of Julius
Caesar. A Collection of
Critical Essays (op.cit.),
pp. 109-115.

ROSE, M.

- Shakespearean Design, Cambridge,
Massachussets, The Belknap
Press of Harvard Univ. Press,
1972.

ROSE, R.E.

- Julius Caesar and the Late
Roman Republic in the Literature
of the Late Sixteenth Century
with Special Reference to
Shakespeare's Julius Caesar,
Princeton University Ph.D.,
1964, Ann Arbor Michigan Univ.
Microfilms, 1983.

SAMSO, J. (Ed.)

- Cuadernos de traducción e inter-
pretación, 1, Escuela Universi-
taria de Traductores e Intérpretes,

Bellaterra, Universidad
Autónoma de Barcelona, 1982.

- SANDERS, N. - "The Shift of Power in Julius Caesar"; Review of English Literature, Vol 5, N.2, London, Longmans Green & Co., 1964, pp. 24-35.
- SANTOYO, J.C. - La cultura traducida, lección inaugural del curso académico 1983-1984, Universidad de León, 1983.
- SCHANZER, E. - The Problem Plays of Shakespeare. A Study of Julius Caesar, Measure for Measure, Antony and Cleopatra, London, Routledge and Kegan Paul, Ltd., 1963.
- - Shakespeare's Appian. Liverpool, Liverpool Univ. Press, 1956.

SCHANZER, E.

- "The Tragedy of Shakespeare's Brutus", Discussions of Shakespeare's Roman Plays, (M. Charney ed.), Boston D.C. Heath & Co., Discussions of Literature, 1964, pp. 65-77.

-----.

- "The Problem of Julius Caesar", Shakespeare Quarterly, 1955, pp. 297-309.

-----.

- "A Neglected Source of Julius Caesar", Notes and Queries, May 1954, pp. 196-197.

SCHIRMER, W.

- "Shakespeare und die Rhetorik", Kleine Schriften, Tübingen, Niemeyer, 1950, pp. 83-108. (1935 en Shakespeare Jahrbuch, 71)

SCHLÖSSER, A.

- "Shakespeares Julius Caesar, ein Interpretationsversuch", Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, 19, 1971, pp. 229-260.

- SCHWAMBORN, H. - "Brutus und Cassius. Einige Betrachtungen zu Shakespeares Julius Caesar", Die Neueren Sprachen, I, 1955, pp. 24-32.
- SCHWARZ, J.W.M. - Das Aneinandervorbeireden in der Dialoggestaltung Shakespearescher Dramen, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Georg-August Universität zu Göttingen, Hannover, 1977.
- SHELLEY, - Defensa de la poesía, (versión castellana de José Vicente Selma), Valencia, Fuentearnera, 1970
- SHINTRI, S. - "Women in Shakespeare", Research Publication Series, 32, Dharwad Karnatak Univ., 1977, pp. 200-203; 296-305.
- SHIRLEY, F.A. - Shakespeare's Use of Off-Stage Sounds, Lincoln University of Nebraska, 1963.

- SIDNEY, P. - A Defence of Poetry, (edición, introducción y notas, Jan Van Dorsten), London, Oxford Univ. Press, 1973 (1966).
-
- Extraterritorial, Papers on Literature and the Language Revolution, London, Faber and Faber, 1972.
-
- Language and Silence, Essays 1958-1966, Harmondsworth, Penguin Books, 1979 (1950).
- SIMONINI, R.C. - "Language Lesson Dialogues in Shakespeare", Shakespeare Quarterly, 2, New York, The Shakespeare Association of America, 1951, pp. 319-329.
- SIMMONS, J.L. - "Shakespeare's Julius Caesar, The Roman Actor and the Man", Tulane Studies in English, 16, 1968, pp. 1-28.
-
- "Shakespearean Rhetoric and Realism", Georgia Review, 24, 1970, pp. 453-471.

- .
- Shakespeare's Pagan World. The Roman Tragedies, Trowbridge, Wiltshire, The Harvester Press, Ltd., 1974.

 - SMITH, G.R. - "Brutus, Virtue and Will", Shakespeare Quarterly X, 1959 pp. 367-379.

 - SINFIELD, A. - Dramatic Monologue, London, Methuen & Co. Ltd., The Critical Idiom, 36, 1977.

 - SOELLNER, R. - Shakespeare's Patterns of Self-Knowledge, Columbus, Ohio, Ohio State University Press, 1972.

 - SORGE, T. - "Zum demokratischen Charakter von Shakespeares Plattformtheater. Plebejische Bewusstseinsbildung in Julius Caesar", Shakespeare Jahrbuch, 112, 1976, pp. 89-96.

 - SPENCER T.J.B. - The Roman Plays: Titus Andronicus, Julius Caesar, Antony and Cleopatra, Coriolanus, London, Longmans Green & Co., 1963.

- SPENCER, T.J.B. - "Shakespeare and the Elizabethan Romans", Shakespeare Survey, 10 1957, pp. 27-38.
- SPEVACK, M. - A Complete and Systematic Concordance to the Works of Shakespeare, Vol. III, Drama and Character. Concordances to the Folio Tragedies, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1968, pp. 568-663.
- SPILLNER, B. - Lingüística y literatura. Investigación del estilo, retórica y lingüística del texto. (Título original: Linguistik und Literaturwissenschaft. Stilforschung, Rhetorik, Textlinguistik; Versión española Elena Bombín), Madrid, ed. Gredos, S.A., 1979.
- SPURGEON, C. - Shakespeare's Imagery and What It Tells us, Cambridge, Cambridge University Press, 1965.

- STAEDLER, E. - "Die klassischen Quellen der
Antoniusrede in Shakespeares
Julius Caesar", Neuphilologische
Monatschrift, 10, 1939, pp.
235-245.
- STAMPER, J. - The Tragic Engagement. A
Study of Shakespeare's Classical
Tragedies, New York, Funk &
Wagnalls, 1968.
- STEINER, G. - After Babel, Aspects of Language
and Translation, London, Oxford
University Press, 1975.
- - Extraterritorial, Papers on
Literature and the Language
Revolution, London, Faber
and Faber, 1972.
- - Language and Silence, Essays
1958-1966, Harmondsworth,
Penguin Books, 1979 (1958).

- STEINER, G. - The Death of Tragedy, London,
Faber, 1961.
- STIRLING, B. - "Or Else Were This a Savage
Spectacle", Unity in Shakespearean
Tragedy, (Brents Stirling), New
York, Columbia Univ. Press, 1956,
pp. 40-55.
- - The Populace in Shakespeare,
New York, Ams Press Inc., 1965,
(1949).
- SUTHERLAND, J.,
HURTSFIELD, J. (eds.) - Shakespeare's World, London,
Edward Arnold, 1964.
- STYAN, J.L. - The Shakespeare Revolution.
Criticism and Performance
in the Twentieth Century.
Cambridge at the Univ. Press,
1977.

STYAN, J.L.

- Shakespeare's Stagecraft,
Cambridge, Cambridge Univ.
Press, 1971 (1967).

-----.

- "Changeable Taffeta: Shakespeare's
Characters in Performance",
Shakespeare, the Theatrical
Dymension, New York, Ams.
Press, (McGuire, y Samuelson eds.),
1979., pp. 133-148.

TALENS, J.,

COMPANY, J.M.,

- "El Espacio Textual: Tesis sobre
la noción de texto", Cuadernos
de Filología de la Universidad
de Valencia, Teoría: Lenguajes,
I,1, Lenguaje y Espacio. Facul-
tad de Filología, Universidad
de Valencia, Noviembre, 1979,
pp. 35-49.

TORDERA, A.

- "Actor, Espacio, Espectador,
el Teatro", Ibidem, pp. 143-
158.

- TAYLOR, M. - "Shakespeare's Julius Caesar
and the Irony of History",
Shakespeare Quarterly, 24,
1973, pp. 301-308.
- THOMSON, P. - Notes on Julius Caesar,
London, Shakespeare Workshop,
1971.
- THRON, M. - "The Simplicity of Shakespeare",
Renaissance, 24-26, 1971-1974.,
pp. 3-14.
- THUM, H. - Staged Scenes in Shakespeares
Dramen, Dissertation, München,
1973.
- TRIVERSI, D. - Shakespeare: The Roman Plays,
London, Hollis & Carter, 1963.

- TROUSDALE, M. - Shakespeare and the Rhetoricians,
London, Scholar Press, 1982.
- TUVE, R. - Elizabethan and Metaphysical
Imagery, Chicago, The Univ.
of Chicago Press, 1972 (1947).
- UBERSFELD, A. - Lire le théâtre, Paris, éditions
sociales, "classiques du peuple",
critique, 1978.
- URE, P. (Ed.) - Shakespeare Julius Caesar, A
Selection of Critical Essays,
Bristol, Macmillan & Co. Ltd.,
Casebook Series, 1969.
- VALESIO, P. - "That Glib & Oylie Art",
Cordelia and the Rhetoric of
Antirhetoric", Cuaderni di
Studi Semiotici, N. 16, (U.
Eco, ed.), Milano, Valentino
Bompiani, 1977, pp. 91-118.
- VAN DOREN, M. - "Julius Caesar", Shakespeare,
(M. Van Doren), New York, Holt,
Rinehardt and Winston, Inc.,
1967(1939), pp. 8-17.

VELZ, J.W.

- "Cassius as a 'Great Observer'",
Modern Language Review, 68,
1973, pp. 256-259.

- "The Ancient World in Shakespeare:
Authenticity or Anachronism?",
Shakespeare Survey, 31, 1978,
pp. 1-12.

- "Two Emblems in Brutus' Orchard",
Renaissance Quarterly, 1972, pp.
307-316.

- "Undular Structure in Julius
Caesar", Modern Language Review,
66, 1971, pp. 21-33.

VICKERS, B.

- The Artistry of Shakespeare's
Prose, London, Methuen and Co.
Ltd., 1968.

- "Shakespeare's Use of Rhetoric",
A New Companion to Shakespeare
Studies, (Muir, K. ed.), Cambridge
Univ. Press, 1971, pp. 83-98.

- WAGNER, F. - Teoría y técnica teatral,
Editorial Labor, 1979 (1970)
- WAIN, J., - El mundo vivo de Shakespeare,
(título original: Living
World of Shakespeare), Madrid,
Alianza Editorial, 1967.
- WEIDHORN, M. - "The Rose and its Name: on
Denomination in Othello,
Romeo and Juliet, Julius
Caesar", Texas Studies in
Literature, 11, 1969-1970,
pp. 671-686.
- WEIL, H. - "On Expectation and Surprise:
Shakespeare's Construction of
Character", Shakespeare Survey,
34, 1981, pp. 39-50.
- WELLEK, R., WARREN, A. - Theory of Literature, Harmons-
worth, Penguin Univ. Books,
1973.

- WELLS, H.W. - "Senecan Influence on Elizabethan Tragedy", S.A.B., XIX, 1944, pp. 71-84.
- WELLS, S. - Shakespeare, the Writer and his Work, London, Longman, 1978.
- WHYBROW, J. - "Carácter y motivación de los principales personajes de Julius Caesar", Filología Moderna, 17-18, (versión española de Ricardo Jordana), Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Octubre-Enero 1965, pp. 59-74.
- WICKERT, M. - "Antikes Gedankengut in Shakespeares Julius Caesar" Shakespeare Jahrbuch, 82-83, Weimar, Deutsche Shakespeare Gesellschaft, 1948, pp. 11-33.

- WILDERS, J. - The Lost Garden. A View of Shakespeare's English and Roman History Plays, London, The Mcmillan Press, Ltd., 1978.
- WILLIAMSON, G. - "Senecan Style in the Seventeenth Century", Seventeenth Century Prose, (S.E. Fish, ed.), New York, Oxford University Press, Modern Essays in Criticism, 1971, pp. 112-147
- WILLSON, R. - Shakespeare Opening Scenes, Salzburg Studies in English Literature and Renaissance Studies, 66, Salzburg, Institut für Englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg, 1977.
- WILSON, H.S. - "The Order of Nature: Julius Caesar", Discussions of Shakespeare's Roman Plays, (op.cit.), pp. 53-64.

- WILSON, H.S. - On the Design of Shakespearean Tragedy, Canada, University of Toronto Press, 1963 (1957)
- WILSON, T. - The Arte of Rhetorique (1553), Reproducción facsímil. Introducción de Robert Hood Bowers, Delmar, New York, Scholars' Facsimiles and Reprints, Inc., 1977 (1962).
- YLLERA, A. - Estilística, poética y semiótica literaria, Madrid, Alianza editorial, 1974.
- YODER, R.A. - "History and the Histories in Julius Caesar", Shakespeare Quarterly, 24, New York, The Shakespeare Association of America, 1973, pp. 309-326.
- ZANDVOORT - "Notes and Observations. Brutus's Forum Speech in Julius Caesar", Review of English Studies, London, Oxford Univ. Press, 1940, vol. 16, n. 61, Enero, pp. 1-5.

- ZUBER, O. (Ed.) - The Language of Theatre.
Problems in the Translation
and Transposition of Drama,
Oxford, Pergamon Press, 1980.

SHAKESPEARE, W.

- The Complete Works of Shakespeare. (Introducción, edición y glosario de P. Alexander), London and Glasgow, Collins clear-type Press, 1974 (1951).

- The Complete Pelican Shakespeare, (Alfred Harbage, ed.), London, Allen Lane, the Penguin Press, 1969 (1956-1967).

- Julius Caesar, The New Shakespeare, (John Dover Wilson, ed.), Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1974 (1949).

- Julius Caesar, The New Swan Shakespeare (Bernard Lott, ed. gral; H.M. Hulme, ed.), London, Longman Group Ltd., 1971 (1959).

- .
- Julius Caesar, The Arden Shakespeare, (T.S. Dorsch ed.), London, Methuen & Co., Ltd., 1977 (1965).

 - .
 - Julius Caesar, The New Penguin Shakespeare, (T.J.B. Spencer, ed. gral.; Stanley Wells, ed.), Harmondsworth, Penguin Books, 1979, (1967).

 - .
 - Julio César. (Traducción y notas de Luis Astrana Marín) Barcelona, Editorial Vergara, 1966 (1961).

 - .
 - Julio César (Traducción, introducción y notas de José María Valverde), Barcelona, Editorial Planeta, S.A., 1981.

 - .
 - William Shakespeare.

00896

Sämtliche Werke in einem
Band. (R. Lowit), Wiesbaden,
s.a.