



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file - Votre référence

Our file - Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

**DOS TRAGEDIAS SENEQUISTAS:
THE SPANISH TRAGEDY
Y
*LOS COMENDADORES DE CORDOBA.***

MARIA DEL MAR FELIX GARCIA

**TESIS DE MAESTRIA
M. A. SPANISH
UNIVERSITY OF OTTAWA**



Maria Del Mar Felix Garcia, Ottawa, Canada, 1994



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

THE AUTHOR HAS GRANTED AN IRREVOCABLE NON-EXCLUSIVE LICENCE ALLOWING THE NATIONAL LIBRARY OF CANADA TO REPRODUCE, LOAN, DISTRIBUTE OR SELL COPIES OF HIS/HER THESIS BY ANY MEANS AND IN ANY FORM OR FORMAT, MAKING THIS THESIS AVAILABLE TO INTERESTED PERSONS.

L'AUTEUR A ACCORDE UNE LICENCE IRREVOCABLE ET NON EXCLUSIVE PERMETTANT A LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE DU CANADA DE REPRODUIRE, PRETER, DISTRIBUER OU VENDRE DES COPIES DE SA THESE DE QUELQUE MANIERE ET SOUS QUELQUE FORME QUE CE SOIT POUR METTRE DES EXEMPLAIRES DE CETTE THESE A LA DISPOSITION DES PERSONNE INTERESSEES.

THE AUTHOR RETAINS OWNERSHIP OF THE COPYRIGHT IN HIS/HER THESIS. NEITHER THE THESIS NOR SUBSTANTIAL EXTRACTS FROM IT MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED WITHOUT HIS/HER PERMISSION.

L'AUTEUR CONSERVE LA PROPRIETE DU DROIT D'AUTEUR QUI PROTEGE SA THESE. NI LA THESE NI DES EXTRAITS SUBSTANTIELS DE CELLE-CI NE DOIVENT ETRE IMPRIMES OU AUTREMENT REPRODUITS SANS SON AUTORISATION.

ISBN 0-612-00459-7

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

INDICE

INTRODUCCION	1
I. LA TRAGEDIA SENEQUISTA	3
I. I. Elementos de carácter temático	4
I. II. Elementos de carácter formal	15
II. ELEMENTOS DE LA TRAGEDIA SENEQUISTA PRESENTES EN <i>THE SPANISH TRAGEDY</i> Y <i>LOS COMENDADORES</i>	23
II. I. Elementos de carácter temático	24
II. II. Elementos de carácter formal	65
III. ELEMENTOS NO SENEQUISTAS EN <i>THE SPANISH TRAGEDY</i> Y <i>LOS COMENDADORES</i>	80
IV. CONCLUSIONES	91
OBRAS CITADAS	98

Dedico esta tesis a mis padres,
a Rafa, y a mis hermanos
Cristina y Leandro.

INTRODUCCION

Si on appelle sénéquienne tout pièce qui a pour ressort la tyrannie ou la vengeance, où les atrocités et les lieu-commun abondent, où il y a des rêves prémonitoires, des scènes de magie, on emploie l'épithète dans un sens assez vague, qui n'est pas faux, mais qui ne nous assure nullement d'une familiarité de l'auteur avec le tragique latine.

Jean Jacquot.¹

Como bien ha señalado el propio T. S. Eliot en uno de sus *Selected Essays*, ningún autor latino ha sido tan admirado ni ha dejado una huella tan profunda en el Renacimiento europeo como Séneca. Sin embargo, el epígrafe que encabeza la presente introducción induce al lector a tener cautela en sus juicios y ofrece un pequeño indicio de la gran confusión de pareceres que se ha dado entre la crítica a propósito de la obra de Séneca y su influencia en dramaturgos posteriores.

¿En qué medida, entonces, los elementos presentes en las obras de la época y que se adjudican al autor latino se deben realmente a éste? y ¿fue su influencia la misma en Europa? Este estudio se propone responder a tales cuestiones mediante un análisis detallado tanto de la dramaturgia de Séneca como de los elementos constituyentes de *The Spanish Tragedy* (1582-1592) y *Los comendadores de Córdoba* (1596-1598) que, como productos de su tiempo, son un reflejo del modo en que la corriente clasicista fue recibida en la Inglaterra isabelina y la España del Siglo de Oro.

¹ Jacquot, 282.

Para llevar a cabo este propósito y esclarecer conceptos, se han precisado y definido en primer lugar las características esenciales de la tragedia creada por Séneca; distinguiendo entre los elementos ideológicos producto de su filosofía y aquellos aspectos de carácter formal. Seguidamente, y tomando como punto de partida las secciones establecidas ya en el primer capítulo, se ha verificado si tales rasgos se hallaban presentes en el drama de Kyd y el de Lope de Vega y, en su caso, si éstos han sido transformados, manipulados o exagerados. En tercer lugar, y para apreciar en su justa medida hasta dónde llega la influencia del autor latino y dónde se abre paso la genialidad de cada autor, se han presentado aquellos elementos originales de estas obras o que las convierten en modelo a imitar cada una en su género.

Así pues, como Jacquot acertadamente señala, el lector no debe dejarse guiar ni por las apariencias, ni por ideas preestablecidas; tan sólo a través de un estudio detallado podrá determinar en qué medida Kyd y Lope de Vega difieren de o se asemejan a Séneca. Este es el objetivo de esta tesis.

I. LA TRAGEDIA SENEQUISTA

A la hora de definir la tragedia creada por Lucius Anneus Seneca (?-65 d. C.), la mayoría de los críticos se han concentrado en dos elementos principalmente: su estrecha relación con los modelos griegos y en el carácter cruento y desmedido de los hechos que se presentan.² Sin embargo, este tipo de aproximación resulta demasiado simplista, ya que ni ofrece las características que le hacen destacarse como autor dramático, ni explica su influencia en dramaturgos posteriores. Hay que atender, además, a aquellos aspectos que convierten su producción teatral en un punto de referencia en la redacción de tragedias.

Si bien es cierto que Séneca retoma los motivos y modelos griegos, no nos hallamos ante un mero imitador. Una comparación entre las obras de Séneca y las griegas, tarea que se abordará más adelante en el presente capítulo, permite al lector apreciar que las diferencias introducidas afectan no sólo al desarrollo general del argumento, sino también al tratamiento del tema, así como a la importancia que se le concede a ciertos aspectos de la trama y del carácter del propio personaje. Tanto es así que muchas de sus innovaciones lograron modificar las pautas de redacción del drama trágico. Su influencia fue, ha sido y es tal que puede afirmarse sin ninguna duda que a él se le debe una reorientación de la concepción del género trágico.

Para poder establecer de una forma clara qué aspectos guardan en común dos dramas con la obra de Séneca, es necesario, en primer lugar, definir brevemente cuáles son las características de la tragedia senequista. En un intento de definir la tragedia creada por el autor latino se pueden señalar los siguientes elementos como sus constituyentes esenciales:

² Este es el caso de C. N. D. Costa, que califica ciertos versos como "a grotesquely sick joke" (Costa, 110), o de la opinión de F. L. Lucas con respecto a *Tiestes*, por ejemplo: "The plot is as simple as revolting" (Lucas, 61), o Claude Puzin, que en su libro *Le tragique* coloca el único ejemplo de una obra de Séneca dentro de la sección "Le théâtre de la cruauté." (Puzin, 105-109) y de Jean-Louis Fleckniakoska, que destaca el elemento del "horror" en las tragedias españolas del XVI procedente de los dramas clásicos.

I. I. Elementos de carácter temático.

1. El papel central de las pasiones.
2. La tensión racionalidad-irracionalidad.
3. La virtud como vía de redención.
4. Necesidad de auto-afirmación.
5. El concepto de libertad.
6. Correspondencia mundo humano-mundo natural.
7. El propósito didáctico.

I. II. Elementos de carácter formal.

1. La división en cinco actos.
2. El lenguaje dramático.
3. Los personajes-tipo.
4. La ausencia de escenas cómicas.

Estos serán, pues, los puntos objeto de estudio en el presente capítulo.

I.I. Elementos de carácter temático.

1. El papel central de las pasiones.

Según los principios de la filosofía estoica, la lógica ocupa un lugar primordial en la concepción del universo; por este motivo, el aspecto racional del ser humano resulta crucial para definirlo y explicar su naturaleza. El hombre se divide en dos partes: la racional y la no racional, siendo esta última la incapacidad para actuar según la razón, una especie de "enfermedad del intelecto" que impide discernir con claridad la realidad. Los actos irracionales, pues, se deben a ella, dada su inaptitud para ajustar la realidad interior a la exterior.

A Séneca, sin embargo, no le resulta convincente dicha afirmación y, quizás influido por las teorías de Posidonio,³ apunta hacia un tercer componente en el

³ Se trata de las ideas de Posidonius de Apameia (35-51? a. C.). Para más detalles sobre su

ser humano: el elemento emocional, que no residiría en la razón, sino en el alma y, por lo tanto, podría explicar la presencia de las pasiones en el hombre y su inclinación al mal. Esto es lo que realmente refleja su producción dramática: el estudio de las pasiones y, sobre todo, cuando aquéllas llegan al máximo extremo, ya sea de crueldad, ambición o venganza.⁴

En esta distinta concepción estriba una de las diferencias fundamentales de la tragedia senequista con respecto a la griega. La trama, en Séneca, pierde por completo su valor como constituyente central y básico en la obra, ya que lo que ocupará el primer plano en ella será el desarrollo y la descripción de la experiencia emocional del personaje. Los hechos, frente a las pasiones, quedan difuminados sirviendo tan sólo a modo de resorte, decorado o trasfondo. Todo ello, por supuesto, tiene serias consecuencias en cuanto al género de tragedia en sí. En primer lugar, estas innovaciones afectan a su aspecto temático, puesto que la idea generadora de la tragedia es el estudio de una determinada pasión llevada a su manifestación más extrema. En segundo lugar, la estructura también cambia, ya que la propia presentación del conflicto se ve trastocada. Si los hechos que se presentan pasan a ocupar un lugar secundario, entonces, un orden lineal estricto (así como el indicar ciertas circunstancias o razones de actuación) es, si no indiferente, irrelevante. Lo que importa es lo que el personaje vive, experimenta, y, por ello, lo realmente crucial es lo que dice y cómo lo dice. Podría decirse así que, en sus dramas, los griegos exponían los hechos de una forma lineal, mientras que Séneca se concentra tan sólo en ciertos puntos de este desarrollo cronológico.

filosofía, consultar *The Encyclopedia of Philosophy*, Vol. 6; así como la obra de Norman T. Pratt, concretamente el capítulo III "Philosophy", 35-72. Pero para comprender mejor en qué medida estas teorías influyeron en Séneca es importante tener presentes algunos de sus conceptos: "Posidonius apparently thought that this theory [Stoics'] does not square with what is known about human behavior: men do not make moral progress by the exercise of reason but by resolving an inner conflict between rational and irrational faculties. [...] Posidonius held that there are three distinct capacities of the soul: irrational, emotional, and rational" (Pratt, 59).

⁴ Pratt señala en una ocasión: "Seneca's originality lies in his dramatization of the pathos of emotional experience" y continúa diciendo más adelante, refiriéndose a varias de sus tragedias, que éstas "show new insights into the tearing force of emotions, insights not found in Greek tragedy" (Pratt, 77).

Ésta puede es, asimismo, la explicación a esa serie de escenas en su teatro que no se ajustan al plan general de la obra o en las que las motivaciones de los personajes no resultan claras. Sin embargo, y a este respecto, como suele ser habitual, los críticos tampoco parecen estar de acuerdo. Así, Norman T. Pratt afirma que la falta de claridad y fragmentación en el desarrollo argumental se debe a una atención excesiva al plano emocional de los personajes;⁵ mientras que Gordon Braden, por otro lado, apunta quizás a la gran importancia que se concede a la retórica.⁶

2. La tensión racionalidad-irracionalidad.

Estrechamente vinculado a lo anterior se halla la batalla que se establece en todos los dramas senequistas entre el plano racional y el irracional del hombre, que se plasma en esa dicotomía del espíritu que le hace inclinarse hacia el bien o hacia el mal.⁷ Dicha confrontación, tal y como Séneca la entendía, pertenece a la esencia natural del género humano, por lo que los lados bueno y malo del hombre se encuentran estrechamente ligados. Sobre estos planteamientos resulta fácil admitir la fragilidad humana que lo inclina hacia el mal, puesto que ésta no reside en una incapacidad del intelecto (como pensaban los estoicos), sino en el alma. Este aspecto, la lucha interna entre el bien y el mal, es lo que interesa en la obra y la victoria o derrota del héroe constituirá la esencia de la tragedia.

FAEDRA

Quod ratio poscit, vicit ac regnat furor

5 Cfr. "Moral paradigms are so important to him that the specific motives of characters are sometimes not clear, and individual scenes are not organic to the structure" (Pratt, 129).

6 Esta es la idea que parece desprenderse cuando señala, como la tendencia más obvia del género de Séneca, "the fragmentation of the plays into loosely connected rhetorical occasions" (Braden, 29).

7 Este tema ya había tenido mucha importancia en la tradición filosófica anterior y, en definitiva, se trata de una problemática que Séneca hereda de los estoicos, sus maestros, incapaces de explicar la tendencia hacia el mal inherente en el género humano.

reflexión sobre los atributos del buen rey:

Rex est, qui posuit metus,
 Et diri mala pectoris;
 Quem non ambitio impotens,
 Et nunquam stabilis favor
 Vulgi praecipitis movet;
Thyestes, II, ii, 347-351.

4. Necesidad de auto-afirmación.

En los protagonistas de las tragedias de Séneca parecen converger, en última instancia, la necesidad de afianzar y fortalecer el propio ego y, al mismo tiempo, el deseo de sentirse libres en los actos que acometen. En cuanto al primer punto, el héroe trágico logra su propósito a través de dos vías distintas. Primerero, ha de hallar una razón por la que valorarse él mismo y, luego, deberá encontrar ese mismo respeto en los otros; sólo así puede quedar satisfecho.

El cometer un crimen de mayores proporciones que los anteriormente cometidos por otros (en Séneca, normalmente, se trata de la propia familia) es el camino por el que dichos personajes buscan la auto-estima. De este modo, cuanto mayor sea el mal, cuanto más se hundan en el horror del crimen y mayor sea la destrucción, tanto mayor será el éxito en la reafirmación de su ser.

MEDEA

Quid manus poterant rudes
 Audere magnum? quid puellaris furor?
 Medea nunc sum: crevit ingenium malis.
Medea, V, i, 908-910.

De este aspecto se deducen tres características esenciales en la tragedia senequista: la gradación ascendente en la magnitud de los crímenes, el carácter cruento y cruel de los dramas y la ausencia de arrepentimiento.

En cuanto al primer punto, la gradación ascendente en la magnitud de los crímenes, hay que tener en cuenta que para mantener su grandeza, puesto que ésta se mide equiparándola a otras, los protagonistas ven necesario no sólo llevar

a cabo más crímenes, sino que éstos han de ser aún más despiadados.

ATREUS Scelera non ulcisteris,
 Nisi vincis.
 Thyestes, II, i, 194-195.

Consecuentemente, las obras se impregnan de un tono despiadado y cruento, ya que una vez que el héroe se inclina hacia el lado oscuro su destino está decidido, pues para alcanzar su propósito habrá de llegar al límite de su capacidad para el mal. Así, todos los dramas de Séneca finalizan con la muerte de casi todos los personajes principales y con la destrucción total.

Por otro lado, y puesto que el crimen es signo de éxito, a diferencia de los héroes trágicos griegos, los senequistas no tratan de esconderlo o de arrepentirse después de llevar a cabo su propósito, sino que, como culminación de sus actos, lo hacen visible y se complacen con ello

MEDEA Juvat, juvat rapuisse fraternum caput;
 Artus juvat secuisse, et arcano patrem
 Spoliasse sacro; juvat in exitium senis
 Armasse natas.
 Medea, V, i, 911-914.

Se trata, en realidad, de una muestra de auto-suficiencia y desdén por lo que les rodea.

Pero la auto-estima es insuficiente para complacer el ego de estos personajes: deben ser *reconocidos* asimismo por los que se encuentran en su entorno para darle total validez.¹² De ahí que, en este sentido, surja un nuevo elemento en estos dramas: el poder y superioridad del héroe deben ser reconocidos por la propia víctima, ya que de otro modo todos sus esfuerzos y su meta carecen de sentido. Sirvan de ejemplo los despiadados comentarios de Atreo y Medea:

ATREUS Sed cur satis sit? pergam, et implebo patrem

¹² Bradén señala también este aspecto al analizar la obra *Medea*. "A very Senecan kind of recognition scene: the victim's acknowledgment of his conqueror is what gives the rhetoric of conquest its external truth"(Braden, 60).

Funere suorum.

Thyestes, V, i, 889-890.

MEDEA

Et ecce crescit: deerat hoc unum mihi,
Spectator ipse. Nil adhuc factum reor.
Quidquid sine isto fecimus sceleris, perit.

Medea, V, i, 992-994.

5. El concepto de libertad.

En la filosofía estoica, así como en el pensamiento de la época, había poca cabida para la libertad del individuo. Para el ser humano, sus acciones y su vida estaban ya decididas; la noción de destino y la cadena causal no dejaban otra salida. Séneca, sin embargo, decide explorar el tema a fondo para averiguar de qué forma la persona puede actuar por sí misma y ser responsable de sus actos. Su obra dramática da cuenta de esta preocupación dando cabida a los siguientes aspectos:

A. Los personajes escogen la *vía del horror* de forma consciente como expresión de la libre voluntad, ya que éste se contrapone a los ideales y responsabilidades marcados por la sociedad. Como señala Braden, la conclusión a extraer quedaría en "left to its own mercy, the human race is its own damnation" (Braden, 58). Así, Atreo, antes de cometer el crimen, desafía incluso al poder supremo:

ATREUS

Fiat hoc, fiat nefas,
Quod, di, timetis.

Thyestes, II, i, 364-365.

De nuevo, en contraste con los griegos, en Séneca el crimen se instituye como símbolo de autonomía individual. Se trata de la voluntad del protagonista imponiéndose no sólo a las leyes humanas, sino también a las del universo. Es por este motivo que Braden concluye a este respecto con una idea muy interesante al destacar el valor de "sin as the great source of human autonomy" (Braden, 53). En los primeros, a diferencia de Séneca, el crimen no conduce sino a

un reconocimiento de la fragilidad e impotencia del ser humano.¹³

B. *El suicidio* no es fruto de la cobardía o de un impulso irracional sino que representa, en última instancia, el único medio de que el ser humano dispone para afirmar su libertad.¹⁴ La muerte por la propia mano se presenta como muestra de valor y se exhibe ante los demás con orgullo.¹⁵ A este respecto no hay más que apreciar el alcance de las palabras finales de Fedra al dirigirse a su marido:

PHAEDRA Quid facere raptō debeas nato parens,
Disce e noerca: condere Acherontis plagis.
Hippolytus, V, ii, 1198-1199.

C. En el drama de Séneca *el héroe trágico se erige en el centro del universo*. Este aspecto es fácilmente comprobable al compararlo con la tragedia griega. En ésta, el protagonista se halla sujeto a las fuerzas naturales y, al mismo tiempo, se siente parte integrante en esa Naturaleza, sin que su voluntad pueda en absoluto alterarla. En el drama senequista, el ego del personaje central es de tal envergadura que éste no duda en exhortar a las fuerzas que rigen el universo. Es más, sus acciones repercuten directamente en el medio que les rodea, de forma que, por ejemplo, el sol se oculta para no ver los crímenes que se cometen sobre la tierra y los desastres naturales son un eco de la desolación humana.

MEDEA Mecum omnia abeant: trahere, quum pereas, libet.
Medea, III, i, 328.

Como ya señalara Gordon Braden en relación a las distintas versiones del

¹³ Cfr. Braden en torno al desenlace terrible de las tragedias griegas "where the horror brings an intensified knowledge of common mortality and dependence" (Braden, 57).

¹⁴ Cfr. Pratt. "Suicide must not be an escape from one's moral self, nor a passionate impulse, but meaningful and rational." Y continúa más adelante: "Suicide becomes [...] a free act that he can perform, that is, the ultimate, perhaps the only, affirmation of freedom" (Pratt, 69).

¹⁵ F. L. Lucas, sin embargo, en su continuo intento de desacreditar a Séneca, dice en cierta ocasión: "Courage in him becomes suicidal mania; fortitude a perverse lust for torture" (Lucas, 63).

mito de Fedra, este aspecto, si aparece en las obras griegas, nunca alcanza el grado de violencia que existe en las del autor latino;¹⁶ además, en las primeras se ansía la recuperación del orden en vez de la destrucción total que se preconiza en las segundas.

C. Un punto importante a tener en cuenta en cuanto a la actitud del héroe en su deseo de reafirmar su propia identidad es que dicha actitud, al estar en contraposición con lo social y moralmente admitido, desemboca en *el aislamiento del personaje* con respecto a los que le rodean obligándole a fingir para llevar a cabo sus planes.

NUTRIX Sile, obsecro, questusque secreto abditos,
Manda dolori. Gravia quisquis vulnera
Patiente et aequo mutus animo pertulit,
Referre potuit.

Medea, II, i, 150-153.

6. Correspondencia mundo humano - mundo natural.

En el pensamiento de la época, el universo constituye en sí mismo una unidad, por lo que todos sus mundos deben estar en perfecta consonancia.¹⁷ Los estoicos recogen estas ideas en su teoría de la causalidad, y así el propio Séneca para quien el orden o el desorden que se produce en el ámbito de los hombres repercute y se manifiesta también en el plano natural. De este modo, en sus dramas, el universo se erige como una unidad orgánica e interconexa de forma que, como ya se había señalado en la sección anterior, el mundo circundante refleja las relaciones entre los hombres. El sol se oculta, los palacios tiemblan de horror, tormentas y maremotos desolan el mundo: el propio coro resume la situación en *Thyestes* tras el crimen de Atreo:

CHORUS Solitae mundi periere vices:

¹⁶ Cfr. Braden: "Euripide's Hippolytos addresses these great powers at his own moment of moral crisis, but without the violent longings of the Seneca's hero" (Braden, 52).

¹⁷ Pratt, a este respecto, habla de "organic unity" (Pratt, 50), mientras que Braden hace referencia a "a principle of universal sympathia" (Braden, 55).

Nihil occasus, nihil ortus erit.
Thyestes, IV, ii, 111-112.

7. El propósito didáctico.

En lo que se refiere a las características del drama senequista, cabe señalar el propósito moralizante de las obras. En ellas se exploran no sólo inquietudes de carácter filosófico, sino que se pretende además que el público extraiga sus propias conclusiones y saque provecho de ellas. De ahí que sus piezas se erijan como *exempla*, para lo que escoge los mitos como fuente temática.¹⁸

En este sentido, se podría alegar que es difícil extraer un beneficio moral de tales obras cuando el personaje principal desecha toda virtud y, además, parece salir triunfante de la situación. Sin embargo, ese contenido moralizante está presente a lo largo de toda la obra, puesto que varios personajes y, sobre todo, el coro, van insertando en los momentos oportunos reflexiones sobre la situación general del drama y la del propio protagonista en particular, con lo que se ofrece un contrapunto y, en cierta medida, se guía al auditorio en la apreciación de los personajes.

NUTRIX

Deum esse Amorem, turpiter vitio favens
 Finxit libido; quoque liberior foret,
 Titulum furori numinis falsi addidit.
Hippolytus, I, ii, 195-197.

Por otro lado, el presentar un individuo, su pasión desmedida y la hecatombe final no ha de tener como propósito último el que el público lo tome como modelo de conducta, sino que se busca el efecto contrario. Como se ha mencionado anteriormente, se trata de *exempla*, de ejemplos de las consecuencias

¹⁸ Pierre Grimal, en "Les tragédies de Sénèque", hace unas reflexiones muy acertadas a este respecto. "Bref, les vieilles leyendes, du cycle troyen ou celles que les tragiques avaient popularisées étaient devenues comme un univers où l'expérience morale s'exerçait à propos des situations traditionnelles et de caractères préalablement définis. Dans ces conditions, les tragédies de Sénèque peuvent, elles aussi, apparaître comme des *exempla* qui ont moins pour but d'analyser les caractères que de présenter, grâce à des situations pour ainsi dire 'expérimentales', des états de crise où l'âme humaine se révèle dans sa vérité" (Grimal, 6).

que tal actuación acarrearía; en definitiva, de ejemplos que no se deben imitar.

I.II. Elementos de carácter formal.

Una vez analizados los aspectos que conciernen sobre todo a características que se derivan de un tipo de filosofía de la que las obras son, en cierto modo, un espejo, quedan por mencionar otros elementos de carácter más funcional:

1. La división en cinco actos.

Mucho se ha discutido sobre la deuda de la tragedia para con Séneca en cuanto a la división en cinco actos y los críticos parecen no ponerse de acuerdo con respecto a quién determinó y llevó a la práctica por primera vez tal regla. Braden, en esta línea, sostiene que "most of what the classics had to teach about finesse of plotting and characterization, including the usefulness of the five-act-structure, comes from comedy, from Plautus, especially Terence" (Braden, 104-5). Por otro lado, John W. Cunliffe señala que dicha regla fue establecida, parece ser, por Varro y, luego, recogida por Horacio para ser más tarde difundida por Séneca (Cunliffe, 32).

La práctica de la división en cinco actos no era seguida por los griegos, ya que el número de actos podía variar según el tipo de drama y el gusto del autor, por lo que su imposición se debe a circunstancias posteriores. Entre un mar de suposiciones, la prueba fehaciente de que tal división en cinco actos se convertiría en un parámetro a seguir se halla en efecto en el *Ars Poetica* de Horacio (65 - 8 a.C.). Lo que no se puede negar es que Séneca siguió esta regla, ya sea a consecuencia tan sólo de los principios establecidos por Horacio, ya sea influido por otros dramaturgos que la pusieron en práctica con anterioridad. De este modo, si sus obras se convirtieron con el paso del tiempo en modelos para imitar, no es de extrañar que no sólo se asimilase dicha división estructural, sino que ésta se convirtiese también en una característica definitoria de la tragedia de Séneca.

2. El lenguaje dramático.

El uso que Séneca hace del lenguaje sigue en la línea de la tradición retórica. Recursos como la búsqueda del efecto mediante las combinaciones en el orden de las palabras, la descripción y el abundante empleo de imágenes y metáforas constituyen rasgos característicos del estilo declamatorio del autor; estilo que se debe, sin duda, a la influencia de los retóricos. Es necesario, sin embargo, hacer una pequeña puntualización: para el autor latino, a diferencia de sus predecesores griegos, la retórica no es tan sólo un elemento ornamental, sino que cumple también determinadas funciones en la propia obra, lo que permite al dramaturgo lograr ciertos propósitos:

A. La búsqueda del *efecto*, ya que, como se ha indicado en apartados anteriores (I, 1), el interés fundamental de la tragedia no reside en el argumento, sino en su contenido filosófico, en el estudio de ciertas pasiones y conductas.

B. La complejidad del estilo permite *alejarse al público* de lo representado,¹⁹ con lo que se insiste en la idea de que se trata de un mundo diferente al real, en cierto modo incomprensible (aspecto ya subrayado por la propia temática de las obras, puesto que se trata de mitos), en el que los personajes son puestos a prueba.

C. El *dominio del lenguaje* como arma de los protagonistas, como medio de intimidar a los que le rodean y mostrar su poder y control.²⁰ Los héroes no sólo muestran una voluntad mucho más férrea y dominante que los personajes circundantes, sino que el modo en que se expresan, el estilo que emplean, los destacan del resto, provocando en su caída, en cierto modo, la admiración tanto de estos personajes como del propio auditorio. Prueba de ello son las punzantes *stichomythias* en las que los personajes muestran su audacia e inteligencia:

¹⁹ Es, en muchas ocasiones, el modo en que los protagonistas se expresan lo que contribuye a crear la sensación a la que alude Braden, las obras de Séneca parecen tener lugar en un mundo diferente al real: "The basic plot of a Senecan play is that of inner passion which burst upon and desolates an unexpected and largely uncomprehending world" (Braden, 39).

²⁰ Braden describe muy acertadamente esta característica de la retórica de Séneca: "Senecan dramatic rethoric is at its strongest a rethoric of intimidation" (Braden, 53).

NUTRIX	Patrx memento.
MEDEA	Memnibus matris simul.
NUTRIX	Genus omne profugit.
MEDEA	Pellicis careo metu.
	<i>Medea</i> , I, ii, 242-243.

D. Séneca incrementa el uso del *monólogo*, ya que éste es el mejor medio para expresar las emociones y las experiencias internas del héroe trágico. Si el diálogo permite mostrar diferentes posturas y conductas de los personajes y el desarrollo de una trama más o menos compleja, el monólogo, y más concretamente el soliloquio, permite explorar los sentimientos y pensamientos más profundos del protagonista, ya que en la intimidad deja hablar libremente a su conciencia.²¹ Es el modo en que uno llega a conocer su alma, por ello no es extraño que sea ésta la forma de expresión que predomine en las tragedias de Séneca.

3. Los personajes-tipo.

Como se ha dicho con anterioridad, los dramas senequistas centran su atención en un personaje en particular en el que una pasión se manifiesta de la forma más extrema. De este modo, la trama pierde importancia en favor del estudio del protagonista. Como consecuencia lógica, el número de figuras en la tragedia es muy reducido, en contraste con las obras en las que, debido a la complejidad de la trama, es necesario un número mayor de actores. Al estudiar atentamente las tragedias de Séneca resulta fácil advertir que dichos personajes secundarios tienden a adoptar determinadas funciones en todas ellas, con lo que poco a poco se convierten en personajes-tipo.

A. *Nutrix*, (nodriza). Con este apelativo se quiere denominar en general al sirviente fiel. Ese personaje que acompaña a su señor/a en todo momento y situación. Es, al mismo tiempo, la figura de apoyo y consejera; es la que desde el comienzo señala la buena conducta a seguir y es consciente, a lo largo de todo el drama, del mal que se comete.

²¹ Muy interesante resulta la afirmación de Grimal a este propósito: "On comprend mieux ainsi pourquoi les personnages centraux des tragédies de Sénèque se complaisent si volontiers dans d'interminables monologues: c'est qu'ils essaient de se définir eux-mêmes" (Grimal, 9).

NUTRIX
 Per has senectae splendidae supplex comas,
 Fessumque curis pectus, et cara ubera,
 Precor, furorem siste, teque ipsam adjuva
 Pars sanatis, velle sanari, fuit.
Hippolytus, I, ii, 246-249.

Sin embargo, como fiel servidor cederá a la voluntad del protagonista, le seguirá y le ayudará en su empeño hasta la muerte.

NUTRIX
 Meus iste labor est, aggredi juvenem ferum,
 Mentemque saevam flectare immitis viri.
Hippolytus, I, ii, 272.

En *Medea* y *Agamenon*, así como en *Hippolytus*, este papel queda reservado para *nutrix*, mientras que en el caso de *Thyestes* es el guardia (*satelles*) el que desempeña esta función.

B. *Nuntius*, (el mensajero). Quizás siguiendo los principios de Horacio en su *Ars Poetica*, donde se prohibía las muertes en escena, o debido al hecho de que supuestamente estas tragedias fueron escritas tan sólo para ser recitadas, lo cierto es que, a pesar del número tan elevado de crímenes y muertes que se llevan a cabo en estas obras, ninguno de ellos tiene lugar ante el público. Lo que ocurre es que todos estos acontecimientos son relatados con posterioridad por medio de un personaje que sirve de enlace y que aquí se define en su función como *nuntius*. Lo que se obtiene, en realidad, es una especie de reportaje sumamente detallado de lo ocurrido. Este papel puede ser encarnado por un mensajero que se dirige al coro o a otro de los personajes, como se puede apreciar en los ejemplos siguientes:

CHORUS
 NUNTIUS
 Effare, et istud pande, quodcumque est, malum.
 Si steterit animus, si metu corpus rigens
 Remittet artus.
Thyestes, IV, i, 632-634.

NUNTIUS
 THESEUS
 O sors acerba et dura famulatus gravis,
 Cur me ad nefandos nuntium casus vocas?
 Ne metue elades fortiter fari asperas:
 Non imparatum pectus aerumnis gero.
Hippolytus, IV, i, 991-994.

actos y, aunque en ciertas ocasiones sus comentarios no guarden relación alguna con la trama en sí, éstos son de importancia al referirse a ciertos aspectos o nociones de un modo u otro relacionados con ella. Por ejemplo, en *Medea*, tras la escena en la que se muestra el orgullo de Hipólito y la pasión desmedida de la madrastra, el coro señala:

CHORUS Anceps forma bonum mortalibus,
 Exigui donum breve temporis,
 Ut velox celeri pede laberis!
 Medea, II, iv, 761-763.

4. La ausencia de escenas cómicas.

Por último, cabe señalar que, debido a la gravedad y seriedad del asunto que se presenta, no aparece en ningún momento ninguna escena que disminuya la tensión creada y que sirva a modo de *comic relief*. En las tragedias de los griegos, si bien se presentaban hechos terribles (de hecho, Séneca toma los mismos motivos), éstas acostumbraban a ser trilogías a las que finalmente seguía una obra de carácter satírico, lo que contribuía a aligerar esa sensación de fatalidad y horror. En el autor latino este aspecto desaparece por completo, con lo que el humor queda erradicado y resta únicamente el sentido de total destrucción.

Una vez enumeradas las características del drama senequista surge una pregunta: ¿Cuáles son los factores que conducen a que los dramas de Séneca presenten aspectos totalmente diferentes a los de la tragedia griega? Dos son los elementos a destacar en este sentido: las circunstancias históricas y el carácter filosófico de las obras.

A. Las circunstancias históricas. Séneca escribió durante los años del siglo I d.C., período extremadamente turbulento marcado por el reinado de Nerón. Corrupción, crueldad y degeneración eran constantes, de tal forma que todo ese ambiente enrarecido se traduce en un sentimiento de inseguridad y duda en el escritor. En sus obras quedan plasmadas todas las preocupaciones de la época,

suponiendo entonces una reacción a todo lo que ocurre a su alrededor y convirtiéndose, al mismo tiempo, en una búsqueda de una respuesta que conduzca a una paz interior.

B. El carácter filosófico de las obras. No debemos olvidar que Séneca no fue tan sólo un dramaturgo, sino también filósofo. No es de extrañar, como se ha mencionado, que en sus tragedias, donde se exploran ciertas nociones relacionadas con la naturaleza humana que tanto le importaban, queden impresos rasgos de su filosofía. Es importante tener en consideración, por ello, que su producción dramática es, ante todo y sobre todo, filosófica y que muchos de los elementos característicos de sus obras se deben, en su mayor parte, a una nueva forma de concebir el género humano y el universo en su totalidad.

Queda un último aspecto a tener en cuenta y que concierne a la controversia existente en torno a la redacción de las tragedias. Los críticos, a este respecto, discuten si dichas obras fueron intencionadamente escritas para la representación o la recitación.²³ La mayor parte de la crítica parece apoyar la idea de que estas obras fueron escritas tan sólo para ser leídas ante un público reducido²⁴, aunque algunos, como Pratt, prefieren no decantarse por ninguna de estas posturas, sino más bien considerar las dos como posibles hipótesis.²⁵

Esta circunstancia, que puede pasar fácilmente desapercibida, es crucial en ciertos aspectos relacionados con el análisis que esta tesis propone. Si tenemos en cuenta lo dicho en el párrafo anterior con respecto a la representación de las tragedias, ¿se debe a ello que las muertes sean siempre descritas por otros de modo que nunca aparecerían sobre el escenario?, ¿o dicho recurso se explica a partir de las convenciones y principios establecidos por Horacio en su *Ars Poetica* donde prohíbe las muertes en escena?

²³ Entre ellos se puede nombrar a Otto Zwierlein, así como a N. Pratt y a G. Braden.

²⁴ F. L. Lucas, por ejemplo, no da lugar a ningún tipo de dudas: "His Tragedies [Seneca's] were not acted, though the Renaissance thought so and acted them; they were recited" (Lucas, 56).

²⁵ Cfr. Pratt: "There are many indications both that dramas were then staged in the theatre and that they were presented through reading to nontheatrical audiences" (Pratt, 16).

Además, ¿de qué manera repercute este punto en la tragedia del Renacimiento? La tragedia isabelina se destaca por su carácter sangriento tanto a nivel textual como escénico, mientras que en la Península Ibérica podemos encontrar ambos casos: las muertes pueden tener lugar en escena o ser simplemente descritas por alguno de los personajes. Quizás todo ello se deba a una excesiva interpretación de la obra de Séneca por parte de unos y al desconocimiento por parte de otros. Lo que sí puede afirmarse con seguridad es que éste es un punto oscuro que la crítica moderna no ha podido iluminar.

II. ELEMENTOS DE LA TRAGEDIA SENEQUISTA PRESENTES EN *THE SPANISH TRAGEDY* Y LOS COMENDADORES DE CORDOBA

A la hora de analizar la influencia clasicista en obras concretas, se observa la gran confusión de pareceres que se ha dado entre la crítica a propósito de la obra de Kyd y su relación con Séneca. Por un lado, se encuentran aquellos que defienden la influencia del autor latino, continuando en su mayor parte la línea que ya estableciera John W. Cunliffe,²⁶ y que se convertiría en tradicional.²⁷ Otros autores, tales como Howard Baker, G. K. Hunter y T. McAlindon, se oponen rotundamente a esta visión y niegan que los trazos que en la obra de Kyd pudiesen considerarse clásicos procedan de Séneca. Por último, un sector bastante amplio de la crítica intenta hallar un consenso entre los dos extremos buscando, conciliando y explicando todas aquellas influencias que, junto a la de Séneca, contribuyeron a forjar *The Spanish Tragedy*.²⁸

El caso de Lope de Vega y *Los comendadores de Córdoba*, en cuanto al panorama crítico, es diferente, puesto que pocos autores se han detenido a analizar esta comedia en términos de su afinidad al modo de presentación del drama clásico. Más aún, la crítica en general ha tendido a minimizar la influencia de Séneca en la obra del dramaturgo español,²⁹ y tan sólo en estudios bastante recientes se ha subrayado que el Fénix no sólo conocía perfectamente el teatro de la Antigüedad, sino que en su nueva práctica teatral lo toma, en muchas ocasiones, como punto

²⁶ Por supuesto, ya otros autores, como J. A. Symonds, habían señalado la influencia de Séneca en los autores del Renacimiento inglés, pero puede decirse que fue con Cunliffe, cuando esta tendencia queda definitivamente asentada.

²⁷ Dentro de este grupo se puede citar a M. J. Anderson, F. L. Lucas, M. K. y A. L. Kistner y Martin Helzle.

²⁸ En este línea cabe mencionar a Félix Carrère, Arthur Freeman, Gordon Braden, Thomas Mark Parrot y Eugène Hill entre otros.

²⁹ Entre ellos se puede nombrar, a título ilustrativo, a Karl Alfred Blüher.

de partida.³⁰

El propósito del presente capítulo será, pues, analizar los elementos que acercan estas dos obras a la práctica teatral senequista.

I. Elementos de carácter temático.

1. El estudio de las pasiones.

Como se ha mostrado en el capítulo precedente, en las obras de Séneca una determinada pasión se convierte en objeto de estudio y, para ello, ésta se presenta en su manifestación más extrema. En las obras de Kyd y de Lope diversas pasiones ocupan un lugar crucial no sólo en cuanto a la exploración de un aspecto humano, sino también en cuanto al propio desarrollo de la trama.

Tras el relativo período de oscuridad que supone la Edad Media, el Renacimiento representa, como su mismo nombre indica, un resurgir en todos los sentidos: en las relaciones sociales, la política, la economía y el arte. La situación del hombre y su relación con el mundo ha cambiado considerablemente. En esta nueva sociedad surgen, asimismo, nuevas cuestiones o se trata de responder a las antiguas desde una perspectiva diferente. La literatura, entonces, se convertirá en un medio de reflexión y análisis de dichas preguntas. En esta línea, el motivo de la venganza juega un papel importantísimo en la obra de Kyd, ya que ésta parece ser la pasión generadora de todo el conflicto y la que establece los lazos ya sean de odio, ya sean de complicidad, entre los personajes principales de la obra. De este modo, Hieronimo desea vengar la muerte de su hijo:

HIERONIMO See'st thou this handkercher besmeared with blood?
 It shall not from me till I take revenge.
 See'st thou those wounds that yet are bleeding fresh?
 I'll not entomb them till I have revenged.

³⁰ El artículo de Victor Dixon e Isabel Torres "*La madrastra enamorada: ¿una tragedia de Séneca refundida por Lope de Vega?*" es un buen ejemplo de esta nueva postura.

profesan y por su capacidad para adquirir y mantener dicha honra. La peor calamidad que puede ocurrir es el perderla o el mancharla, puesto que ello implica en cierto modo que la persona deja de ser reconocida socialmente como tal.³⁵ Toda esta situación desemboca en el papel tan crucial que desempeña el concepto de honor en el drama, y que llegará a convertirse en una preocupación casi obsesiva del protagonista. Esto se pone de relieve en el hecho de que, una vez descubierta la traición, Veinticuatro no cesa de repetir las palabras del rey como si se tratase de un conjuro mágico con el poder de restituirle la honra que ha perdido. Los versos que inmediatamente siguen al consejo real ilustran este aspecto:

VEINTICUATRO Rey, mucho en esto dijiste:
 "Si a tu mujer se la diste, [la honra]
 que tu mujer te la dé."
 ¡Ea, que me vuelvo loco!
 la honra ayudan las leyes:
 las palabras de los reyes
 siempre dicen mucho en poco.
 ¡A que furia me provocho!
 Pero por la posta iré;
 que más por la posta fue
 honra que en mujer consiste:
 "Si a tu mujer se la diste,
 que tu mujer te la dé."

Los comendadores de Córdoba, III, p.1247.³⁶

La noción de honor, pues, está presente a lo largo de toda la obra y el autor pone extremo cuidado en destacarla como el bien más valioso y principal que el hombre posee. La figura de Veinticuatro encarna tal concepto cuando, al poco de comenzar la primera jornada, el rey, tras alabarle, le ofrece un anillo como prueba de su estima; es decir, como muestra del honor que ha adquirido. Y este propósito

³⁵ Alix Zuckerman-Ingber, destaca también en su libro el papel de la honra y el código del honor en el plano social: "The moralizing narrative by Rufo has been replaced with a dramatic action, which, rather than emphasizing the ethical aspects of the story, concentrates on presenting the behavior of individuals in a society dominated by the honor code; and this focus was, for the Golden Age Spaniard, a matter of profound importance"(Zuckerman-Ingber, 27).

³⁶ A partir de ahora se hará referencia a la presente obra en las citas bajo el título abreviado de CC.

(destacar el valor que se adjudica a la honra) se continúa en las numerosas reflexiones que, en torno a la naturaleza del honor, salpican la obra. Muestra de ello es, por ejemplo, el comentario de Veinticuatro ante su criado cuando éste le confirma que su hogar está siendo ultrajado:

VEINTICUATRO Ningún hombre es honrado por sí mismo,
que del otro recibe la honra un hombre;
ser virtuoso hombre y tener méritos,
no es ser honrado; pero dar las causas
para que los que tratan les den honra.
CC, III,1251.

No es de extrañar, entonces, que críticos, como Alva V. Ebersole, concluyan del siguiente modo con respecto al vínculo que se establece en la obra entre la noción de honor y la reacción del protagonista:

Desde luego, su altivo concepto de la honra es lo que le lleva a matar a todo ser viviente de su casa cuando descubre que ninguno de ellos ha respetado ese concepto (Ebersole, 63).

Por otro lado, tal y como ya ha señalado Zuckerman-Ingber (25), la visión que se presenta de este tema en la obra no se limita a una única perspectiva, sino que se estudia desde diferentes ángulos. Al honor conyugal se unen la honra adquirida por hazañas, el honor como reputación, la honra inherente en la realeza y el honor racial, todos ellos tratados en la pieza a través de las distintas situaciones.

En cuanto al tema de la venganza, ésta surge de tal concepto de honor. La razón de ello reside en la exigencia de eliminar a los implicados si se quiere lograr el restablecimiento de la honra perdida. Es tan sólo en este contexto que las palabras de Rodrigo cobran su verdadero valor al animar a su amo en su venganza:

RODRIGO Señor, no le ha perdido [el honor] quien le cobra:
¿un mentís no se cobra por el duelo,
por dar de palos, y esos con la muerte?
Pues también la rompida fe se niega
por dar muerte a los que son culpados.

Si en la obra de Kyd el deseo de venganza se presenta desde el punto de vista de cinco figuras diferentes, en *Los comendadores de Córdoba*, el grupo de personajes a los que mueve este fin se reduce a dos: Veinticuatro y Rodrigo. Por supuesto, el primero de ellos se erigirá como el principal artífice en la empresa, ya que, dada la naturaleza de los acontecimientos (se trata de los amoríos entre su mujer (Beatriz), su ahijada (Ana), y los comendadores) y su rango, la situación le concierne muy de cerca. Pero Rodrigo tiene asimismo motivos para desear vengarse. Lo que le induce a ello no es sólo su sentimiento de fidelidad hacia su amo, como en un principio se pudiese pensar, sino también el hecho de haber sido rechazado por Esperanza en favor de Galindo, siervo de los comendadores. Su ayuda y su consejo no son, pues, desinteresados. En su actitud se adivina que el honor que incita a Veinticuatro a defender es, al mismo tiempo, el suyo propio.³⁷ Por supuesto, Rodrigo intenta disimular su orgullo, y así, tras reprender a Esperanza por haberle traicionado y al no hallar en ella ningún tipo de arrepentimiento, se apresura a esconder su humillación bajo la envergadura del agravio hecho a su señor (II, 1241-1243). Sin embargo, aunque ante los demás intenta quitarle importancia, no puede evitar que su herida se descubra: al regresar Veinticuatro y confirmarle Rodrigo en sus temores, éste coloca, casi al mismo nivel que el de su amo, su caso, como se aprecia en sus comentarios en III, 1252. Sus intenciones, pues, son animar y secundar a Veinticuatro en su empresa, ya que la venganza del amo es, al mismo tiempo, la de su criado.

Como se puede apreciar, tanto en las tragedias de Séneca como en las obras de Kyd y Lope, parece existir un interés por estudiar a fondo las manifestaciones y consecuencias del deseo de venganza. Sin embargo, cada uno de ellos ofrece una perspectiva distinta. Si en Séneca los personajes son puestos a prueba con una curiosidad filosófica, en *The Spanish Tragedy*, por ejemplo, también se explora la venganza como pasión desmedida, sólo que con fines menos filosóficos y más de carácter ético. Su presentación en el escenario responde a una preocupación de la época: en ella se plantea y discute si es ética y moralmente correcto llevar a cabo

³⁷ Cfr. los comentarios de Zuckerman-Ingber al respecto: "Rodrigo is not a disinterested party concerned only with the Veinticuatro's honor but is, in fact, jealous of Galindo, who has taken from him the affections of Esperanza. The Veinticuatro's vengeance will enable him to avenge his own loss" (Zuckerman-Ingber, 39).

una venganza por propia iniciativa.³⁸ En realidad, el motivo de *revenge* se presenta como generador de un conflicto doble: por un lado, la venganza es contraria a la ley social (representada por el rey) la cual prohíbe cualquier tipo de asesinato; en segundo lugar, ésta se opone asimismo a la ley religioso-moral establecida por Dios, por la que sólo Él puede exigir la vida de una persona. Por este motivo Hieronimo debe dirigirse primero al rey para pedir justicia y sólo después, si este camino se prueba infructuoso, podrá él mismo llevar a cabo la venganza:

HIERONIMO

I will go plain me to my lord the king,
And cry aloud for justice through the court,
Wearing the flints with these my withered feet,
And either purchase justice with entreats
Or tire them all with my revenging threats.

TST, III, vii, 69-73.

Los versos en el soliloquio del acto III, xiii y que si bien parecen ser leídos de un libro de Séneca son, en realidad, extraídos de la Biblia (Romanos xiii, 19), ilustran el segundo punto antes mencionado: la venganza es un instrumento de Dios, por lo que ningún hombre tiene derecho a ejercerla por su cuenta. Es así cómo para el público quedan claras las dos vertientes entre las que el vengador se sitúa; y el héroe, si no se atiene a ellas, está irremediabilmente condenado a morir al término de la tragedia. Esto es precisamente lo que ocurre con Hieronimo, ya que por muy comprensibles y nobles que sean sus sentimientos, el protagonista debe atenerse a las leyes establecidas por la sociedad si quiere ocupar un lugar en ella. Al apartarse de las normas establecidas o negarlas, el propio personaje se auto-elimina como miembro social.

En *Los comendadores de Córdoba*, al igual que en Kyd, la preocupación filosófica en torno al tema de la venganza se halla ausente. Sin embargo, la perspectiva que se ofrece de este tema es diferente a la presentada por el autor inglés. El código del honor, en el caso de Lope, parece ocupar el primer lugar en la escala frente a la ley social y las normas religioso-morales, y tal código determina la muerte del ofensor como único modo de recobrar la honra. Por ello, al relatar los hechos al

³⁸ Cfr. las observaciones al respecto de Fredson Bowers en *Elizabethan Revenge Tragedy*. Capítulo III.

¿Es ético y moralmente justo matar amparándose en el código del honor? Ésta es una cuestión que el texto de Lope, en sí, parece dejar sin responder; aunque teniendo en cuenta otras consideraciones es posible llegar a ciertas conclusiones, como se mostrará más adelante en el capítulo IV.

El deseo de venganza no es el único motivo que ocupa *The Spanish Tragedy* y *Los comendadores de Córdoba*. Otra de las pasiones que se destacan en la temática general de la obra de Kyd es la ambición desmedida, un motivo al que Séneca dedicó su atención en un gran número de sus obras. En ellas la figura que busca insaciable el poder es, en la mayoría de los casos, un tirano que se deleita en el propio abuso de su autoridad, por lo que el temor de los que le rodean se erige como prueba de su dominio.³⁹ Todos los medios a su alcance que contribuyan a alimentar su ambición son válidos y no tienen por qué ser éticamente discutidos o juzgados. Se trata de personajes sin ningún tipo de escrúpulos.⁴⁰

En *The Spanish Tragedy* se encuentran dos figuras que encarnan de forma extrema esta sed de poder: Villuppo y Lorenzo, y en sus personajes se ofrece un estudio de la ambición en dos planos diferentes. En el primer caso, la esfera de actuación se reduce al mero vasallaje, ya que se trata de un servidor del rey de

39 Cfr.
 ATREUS Maximum hoc regni bonum est,
 Quod facta domini cogitur populus sui
 Tam ferre, quam laudare.
 SATELLES Quos cogit metus
 Laudare, eosdem reddit inimicos metus.
 At qui favoris gloriam veri petit,
 Animo magis, quam voce, laudaret volet.
 ATREUS Laus vera et humili saepe contingit viro:
 Non nisi potenti falsa. Quod nolunt, velint.
Thyestes, II, i, 204-211.

40 Cfr.
 POLYNICES Invisa nunquam imperia retinentur diu.
 ETEOCLES Praecepta melius imperii reges dabunt;
 Exsilia tu dispone. Pro regno velim
 Patriam, penetes, conjugem flammis dare.
 Imperia pretio quolibet constant bene.
Phoenissae, IV, i, 660-664.

Portugal.⁴¹ Pero ello no impide su deseo de ascender en la escala social, sin importarle demasiado el modo en que lleva a cabo su propósito:

VILLUPPO Thus have I with an envious, forged tale
Deceived the king, betrayed mine enemy,
And hope for guerdon of my villainy.
TST, I, iii, 93-95.

En el caso de Lorenzo, la aproximación a este tema se realiza desde las altas esferas del poder, por lo que goza de un mayor número de elementos. Al ser hijo de Castile, hermano del rey de España, el alcance de su ambición es mucho mayor y los medios de los que se vale para alcanzar sus fines son mucho más elaborados y complejos. El público, ante Lorenzo, se encuentra frente a un auténtico personaje maquiavélico.

LORENZO To save my life, for coin shall venture theirs:
And better it's that base companions die,
Than by their life to hazard our good haps.
Nor shall they live, for me to fear their faith:
I'll trust myself, myself shall be my friend,⁴²
For die they shall, slaves are ordained to no other end.
TST, III, ii, 114-119.

Por supuesto, aunque el motivo que los impulsa está también presente en los protagonistas de Séneca, son muy variados los matices que Kyd introduce en la caracterización de estos personajes, lo que implica una mayor elaboración de su personalidad. Prueba de ello es, por ejemplo, esa capacidad para conspirar, urdir intrigas constantemente y sembrar cizaña entre el resto, todo ello complaciéndose en su capacidad de ingenio. En este sentido, Lorenzo es un personaje digno de admiración. Sus apreciaciones sobre su propia habilidad para conducir la situación por el camino deseado y su plan, tan astutamente trazado, para eliminar

⁴¹ Hay que tener en cuenta que, aunque se trate de una relación de vasallaje, Villuppo pertenece a la nobleza, ya que su oponente (Alexandro) es *Terceira's Lord*. Cfr. la edición de J. R. Mulryne, nota 82, página 21.

⁴² Cfr. los comentarios de Barabas en *The Jew of Malta* de Christopher Marlowe: "Ego mihi met sum semper proximus" (I, i, 192) y los de *Richard III* de William Shakespeare: "Richard loves Richard, that is, I am I" (V, iii, 184.), muy similares a los del propio Lorenzo.

a Pedringano y Seberine le hacen comparable al prototipo de Maquiavelo:

LORENZO

Why so, this fits our former policy,
 And thus experience bids the wise to deal:
 I lay the plot, he prosecutes the point:
 I set the trap, he breaks the worthless twigs,
 And sees not that wherewith the bird was limed.
 Thus hopeful men, that mean to hold their own,
 Must look like fowlers to their dearest friends.
 He runs to kill whom I have holp to catch,
 And no man knows it was my reaching fatch.

TST, III, iv, 38-46.

Los héroes de Séneca carecen de esa interrelación tan cuidadosamente construida con los demás personajes de la obra. En las tragedias del autor latino se prefiere explorar a fondo el desenfreno de su ambición más que el modo en que logran sus propósitos.

En cuanto a la propia figura de Lorenzo, no han faltado críticos que hayan intentado hallar aquello que inspirara a Kyd para la creación de este personaje. Algunos, como Bowers, apuntan ya hacia las historias italianas o francesas de la época, ya hacia las ideas que en Inglaterra circulaban sobre la figura de Maquiavelo, como posibles fuentes de inspiración.⁴³ Freeman, sin embargo, señala un aspecto quizás mucho más interesante: el hecho de que históricamente hubiesen existido hombres con sus mismas prácticas, tales como el Earl of Leicester.⁴⁴ Resultaría natural, entonces, que, poseyendo información de tan primera mano, la existencia de una literatura posiblemente contribuyera tan sólo a adornar y dar más vigor y popularidad al personaje creado por Kyd.

⁴³ Cfr. Bowers: "It is highly probable that Kyd drew his main inspiration for the working out first of Lorenzo and then of Hieronimo's and Bel-Imperia's revenges not from Séneca but from the ethics and incidents in the Italian and French stories and from English ideas about the Italian character" (Bowers, 76).

⁴⁴ Para Athur Freeman, el personaje de Lorenzo no procede del propio Maquiavelo, sino que se trata de una copia de los políticos británicos de la época, en especial, del Earl of Leicester. En esta línea también apunta hacia la posible influencia de *A Copie of a Leter* (1584) en la maquinación de Lorenzo para hacer morir a Pedringano, ya que en dicha obra se relata una estrategia muy similar que dicho Conde lleva a cabo para eliminar una figura que quizás pudiera haberle traicionado más tarde (Freeman, 56-59).

En *Los comendadores de Córdoba*, otra de las pasiones que cobra un especial relieve es el amor. Este aspecto se presenta en su mayor parte a través del violento arrebató amoroso, estrechamente ligado al deseo y a la lujuria,⁴⁵ que se desata en cuatro de los personajes principales, quedando al descubierto ya desde sus primeras intervenciones:

JORGE ¡Que hable con quien no quiero,
y que a Beatriz, por quien muero,
haga don Fernando fiesta!

BEATRIZ ...
¡Que así de un mirar se imprima
tan fiero amor!

ANA ...
Por don Fernando se van
los ojos que me enloquecen.

FERNANDO ...
Como mudé de lugar,
mudé también de ventura,
aunque de vuestra hermosura
temo que me he de abrasar.
CC, I, 1232.

Por otro lado, es necesario subrayar que la descripción ofrecida del amor se realiza desde diferentes puntos de vista. En la relación entre Beatriz y Jorge, el espectador se encuentra ante un amor adúltero; en el caso de Ana y Fernando no se trata de una relación ilícita, pero sí de un impulso irreflexivo y sin la

⁴⁵ En el texto, en más de una ocasión, se destaca este aspecto:

JORGE Pero ya las horas tardan,
los deseos desesperan.
CC, II, 1239.

BEATRIZ ¡Vete perezoso día!
¿Posible es, sobrina mía,
que sola esta casa está?
¿Que ya es ido el Veinticuatro?
¿Que ha de ser este aposento,
de mi esperado contento
entapizado teatro?
CC, III, 1255.

aprobación del cabeza de familia. Por último, es necesario tener en cuenta a Esperanza y a Galindo, ya que esta pareja parodia la actitud de los primeros, estableciendo un paralelo entre las escenas en que intervienen los protagonistas nobles y las protagonizadas por sus sirvientes.

Como se ha dicho con anterioridad, en *The Spanish Tragedy* y en *Los comendadores de Córdoba* existe una cierta curiosidad ante el ser humano víctima de la violencia de las pasiones que él mismo alberga, un interés muy similar a la preocupación dominante en la obra de Séneca. Pero, ¿son las pasiones presentadas por estos dramaturgos igualmente desmedidas que las descritas por el autor latino? De las piezas de Séneca parece deducirse que sólo elevando la emoción y el sentimiento al máximo grado es posible explorar en profundidad el modo en que las pasiones actúan en el hombre. De *The Spanish Tragedy* parece extraerse la misma idea, puesto que los personajes, en esta tragedia, son impulsados por una fuerza inusitada que no es sino un determinado deseo o pasión que les domina por completo. Éste puede ser de distinta naturaleza, ya sea el amor, que en el caso de Bel-Imperia desemboca en su terrible decisión final de darse muerte tras llevar a cabo su venganza,⁴⁶ ya sea la ambición⁴⁷ o la venganza⁴⁸. Tal es el extremo al que llegan dichas emociones que el dolor que éstas pueden llegar a generar adquiere también dimensiones desmesuradas. La pena que consume a Isabella, al igual que a su marido, raya en la locura y les conduce, en última instancia, a la muerte. Pero la trayectoria de Hieronimo, no la

⁴⁶ Muestra de su pasión amorosa son los versos:

BEL-IMPERIA I follow thee my love, and will not back,
Although my fainting heart controls my soul.
TST, II, iv, 6-7.

Estas líneas, sin embargo, no ayudan a resolver, en absoluto, un enigma presente a lo largo de toda la obra en relación a esta figura. La pasión que le anima en su empresa y en su terrible determinación: ¿es el amor que profesa a Andrea o a Horatio?

⁴⁷ En el caso de Lorenzo, muy significativa resulta la exclamación de su hermana:

BEL-IMPERIA What madding fury did possess thy wits?
TST, III, x, 33.

⁴⁸ Cfr.

HIERONIMO Revenge on them that murdered my son.
Then will I rent and tear them thus and thus,
Shivering their limbs in pieces with my teeth.
TST, III, xiii, 121-123.

dificultad para controlar sus propios impulsos; por ello, y al percibir que éstos se hallan más allá de la razón, los califican de locura. Así, al saber que pronto verá a su amante ante la ausencia de Veinticuatro, Jorge dice: "Hoy, alma, te vuelves loca" (CC, II, 1239); y Veinticuatro, al descubrir su deshonor y dar rienda suelta a su cólera, exclama en un soliloquio: "¡Ea, que me vuelvo loco!" (CC, III, 1247).

En esta línea, existe también otro paralelo entre la obra de Séneca y estas tragedias de Kyd y Lope. Los personajes son presentados al público de forma que, para que su dolor se vea incrementado, antes de que la calamidad ocurra, se subraya su amor o su celo por lo que próximamente perderán. Este aspecto es indicado por M. K. y A. L. Kistner, quienes, a propósito de *Thyestes*, afirman acertadamente: "Thyestes' love for his children is stressed before he learns of their deaths (I. 71-72, 89)" (Kistner, 2), y éste es el caso, asimismo, en la descripción del amor de Fedra por Hipólito. Estos autores señalan más adelante cómo este modelo "was widely imitated by Elizabethan dramatists" (Kistner, 2) y cómo, efectivamente, en el caso de Hieronimo, se trata de una práctica similar. Pero esto no sólo ocurre con el héroe vengador, sino también con la heroína, Bel-Imperia, quien, al comienzo de la tragedia, nos describe el gran amor que profesa a Don Andrea;⁵⁰ y, más tarde, expresa su pasión por Horatio.⁵¹

En *Los comendadores de Córdoba* también se pone en práctica una táctica similar. El caso de Veinticuatro es quizás el más sobresaliente; no hay más que recordar cómo él mismo se felicita al ser tan amado por su familia cuando, como descubrirá más tarde, se trata de un amor fingido:

50 Cfr.
BEL-IMPERIA Who [Andrea], living, was my garland's sweetest flower,
And in his death hath buried my delights.
TST, I, iv, 4-5.

51 Cfr.
BEL-IMPERIA Possession of thy love is th'only port,
Wherein my heart, with fears and hopes long tossed,
Each hour doth wish and long to make resort;
TST, II, ii, 12-15.

VEINTICUATRO ¿Tiene otro estado [que el matrimonio] el contento
que ahora tengo delante?
Miren aquí mi familia,
mis criados y mujer,
reventando de placer.
CC, I, 1235.

Aquí la situación tiene una ironía de la que carece la pieza de Kyd en situaciones similares, puesto que el protagonista no sólo no perderá ese amor próximamente en la obra, sino que éste ya ha desaparecido, sólo que el héroe aún no lo sabe. Otro punto que es preciso señalar en este sentido es el esmerado cuidado que pone el autor en subrayar, primero, el deseo de los amantes de quedar a solas y, luego, la felicidad que experimentan al saber que Veinticuatro se ausentará esa noche, de modo que podrán gozar de su amor, justo antes de que se produzca la terrible tragedia.⁵² Así, pues, en ambos dramas, una vez que todos los lazos emocionales se han entretejido cuidadosamente y el valor que los diversos personajes conceden a ciertas relaciones, seres u objetos, quedan establecidos, el público está preparado para apreciar el alcance de la desgracia.

De lo anterior se deduce que tanto Séneca como Kyd y Lope comparten un mismo interés por las pasiones inherentes al género humano, aunque sus perspectivas, así como sus motivos, puedan diferir. Pero no sólo en este sentido se desarrolla la práctica de estos dramaturgos en una vertiente diferente, a pesar de partir de una misma idea. Como se ha señalado en el capítulo anterior, en las obras del autor latino la preocupación por el estudio de las reacciones del héroe/heroína que se erige casi en solitario de entre el resto de los personajes da lugar a dos características fundamentales de sus piezas: la poca importancia que se concede a la trama, y la ausencia de una descripción lineal de los hechos. Si en los dramas de Séneca el argumento se torna irrelevante, puesto que toda la atención se concentra en la pasión que arrastra al protagonista, en el caso de *The Spanish Tragedy* todos los detalles quedan perfectamente definidos, las motivaciones

52 Cfr.
BEATRIZ

¡Ah, noche, que tardes ya!
¡Vete, perezoso día!
¿Posible es, sobrina mía,
que sola esta casa está?
CC, III, 1255.

descritas y las trampas cuidadosamente tendidas. *The Spanish Tragedy* se convierte en una historia compleja, con un gran número de personajes (20 individuos frente a los 9, a lo sumo, que aparecen en las tragedias de Séneca) y en la que se establece una intriga secundaria que complementa lo que acontece en la acción principal. La trama y el modo en que ésta se desarrolla y resuelve es de suma importancia para el auditorio, que no ha de perder detalle si quiere comprender la totalidad de la pieza. Nótese que elementos secundarios, como el modo en que Lorenzo decide eliminar a Pedringano o el plan que Hieronimo traza para llevar a término su venganza, cruciales para aumentar la intriga y el suspense, se hallan totalmente ausentes en Séneca.

La situación es muy semejante en el caso de *Los comendadores de Córdoba*, ya que, a pesar de tratarse de una obra de menor complejidad que la de Kyd, está provista de numerosos aspectos que lo alejan de la desnudez y sobriedad del drama clásico. El elevado número de personajes de peso en el desarrollo del argumento (10, sin tener en cuenta los caballeros de la Corte española y los criados Antonia y Medrano, cuya intervención no es indispensable), las complicadas idas y venidas a la Corte, permitiendo así que se descubra la deshonra, y el plan de fingir partir de caza para llevar a cabo la venganza son elementos que confieren al drama del autor español una riqueza singular. Pero es, sin embargo, la figura del anillo la que resulta más interesante a este respecto. Al recorrer el escenario yendo de la mano de Rey hasta la de Jorge, pasando por la de Veinticuatro y su mujer, esta piedra se erige a lo largo de la trama en símbolo de honor primero y deshonra después, sirviendo además de enlace entre los tres diferentes grupos de personajes.⁵³ Un recurso finamente construido y digno del genio de Lope, pero muy alejado de la práctica habitual del autor latino.

M. K. y A. L. Kistner, en su artículo, defienden cierta elaboración estructural en algunas de las obras de Séneca:

Seneca develops despair, madness and vengeance in only one

⁵³ En cuanto al papel simbólico del anillo, Zuckerman-Ingber señala: "Thus the ring [...] has functioned as an indicator of the paradox inherent in the Spanish system of honor. At first a symbol of honor bestowed as a reward for valor, the ring is now used to demonstrate objectively that to have earned it and the honor it represents also creates the danger of losing one and the other" (Zuckerman-Ingber, 29).

character in *Medea*; however, he increases the complexity of plot and action in the other plays, as he did in *Hercules*, by augmenting the number of people who lose absolutes (Kistner, 2-3).

Pero es necesario señalar que estas tragedias en ningún caso igualan en complejidad la trama de los dramas de Thomas Kyd y Lope de Vega. La interacción de los diferentes personajes y la intriga secundaria en las obras de estos dos últimos contribuyen a crear la ilusión de un mundo real y humano que no halla igual en las piezas del autor latino.

Por supuesto, esta característica, por la que la intriga de la trama cobra un especial relieve, responde asimismo al gusto popular de la época. Un público cuyos principales pasatiempos eran los *bear-baitings*, *bull-fightings* y las ejecuciones públicas⁵⁴ en Inglaterra, y otros no menos sangrientos entretenimientos en el caso de la España del siglo de Oro, poco deleite podría encontrar en obras que fuesen producto en su totalidad de reflexiones e interrogantes filosóficos. Hay que tener presente que, a diferencia de la tragedia de Séneca, estos dramas no eran creados con fines meramente didácticos, sino que tenían como principal propósito el entretener al auditorio. Acción, intriga y reflexión debían conjugarse en igual medida para captar su atención.

Al comparar el modo en que los hechos se presentan en los dramas de Séneca, por un lado, y en el de Kyd y el de Lope, por otro, se aprecia una clara diferencia en el procedimiento adoptado en uno y otro caso. Si la tragedia del autor latino se concentra en ciertos puntos de la trama, en *The Spanish Tragedy*, así como en *Los comendadores de Córdoba* el desarrollo lineal de los hechos es de gran importancia para la construcción de una historia tan compleja y completa en sí misma. Ciertamente, la acción se detiene en algunas ocasiones para describir las emociones y experiencias internas de ciertos personajes, pero el desarrollo de un argumento sólido es necesario para que pueda comprenderse una trama en la que incluso los detalles son de gran valor. Por ejemplo, el hecho de que la obra teatral de Hieronimo se realice en *sundry languages* no es fortuito, sino que sirve para acrecentar la noción de incomunicación. En el caso de la obra de Lope, los comendadores, a pesar de su propósito de asistir a una celebración de la misa,

⁵⁴ Para más detalles sobre este aspecto consultar la obra de Félix Carrère. 86-87.

finalmente deshechan la idea al ser invitados a casa de Veinticuatro; con ello se insiste en la condena de los jóvenes en todos los aspectos: moral, social y religiosa.⁵⁵

2. La tensión racionalidad-irracionalidad: el carácter extremo de las pasiones.

En la obra de Séneca, el modo en que el bien y el mal se combinan en el hombre se presenta como el constituyente esencial en la caracterización del héroe. La lucha establecida entre estas dos fuerzas contrarias, donde finalmente triunfa el plano negativo que conduce a la destrucción total, se convierte en el germen de su tragedia. En la tragedia de Kyd se halla una preocupación similar. Willard Farnham señala este aspecto:

The lore of the passions has a long history going back into medieval and classic thought, and from both medieval and classic philosophy the question of how the passions should be mastered is inherited by Elizabethan writers. (Farnham, 349).

En efecto, tanto en la producción del autor latino como en *The Spanish Tragedy*, el problema se halla precisamente en la dificultad que supone para los personajes el dominar sus impulsos y pasiones: el conflicto entre razón-pasión.⁵⁶ Pero este aspecto puede ser considerado asimismo desde otro punto de vista, en términos de la tensión existente entre las emociones incontroladas del héroe y las leyes socio-morales que lo inducen a controlarse. Así, la venganza de Atreo es moralmente condenable y el amor de Fedra por su hijastro está más allá del orden natural:

⁵⁵ Para un estudio más detallado sobre este aspecto, Cfr. la introducción de Alex R. Quiroga a *Los comendadores de Córdoba*, en donde se realiza un análisis de la simbología de la obra. 51-72.

⁵⁶ Este parece ser también la opinión de T. McAlindon, ya que afirma en cuanto a *The Spanish Tragedy*: "Central to the play's many dualisms is one implicit in the opening antithesis of soul and body: that of reason and passion" (McAlindon, 55-56), y añade que la popularidad de esta tragedia se debe al reconocimiento de la irrupción de pasiones incontrolables en personas civilizadas, que van más allá de las estructuras y responsabilidades sociales.

PHAEDRA

Nulla Minois levi
Defuncta amore est; jungitur semper nefas.
Hippolytus, I, ii, 127-128.

Quizás esta aproximación resulte más acertada a la hora de aplicarla a la tragedia de Kyd, ya que éste es el tipo de confrontación que surge en *The Spanish Tragedy* en la figura de Hieronimo. Por un lado se halla su deber como padre y el dolor ante el hijo perdido, lo que le lleva a reclamar justicia en la venganza; y, por otro lado, se encuentra la ley social y moral que exigen que tal justicia sea impartida por cauces legales e impide cualquier tentativa a nivel personal. Por supuesto, como sucede en las piezas de Séneca, los personajes son sometidos a situaciones extremas de forma que el contraste y el enfrentamiento se acentúen. Es así como Hieronimo es Marshal, es decir, juez, y por ello, el encargado de hacer cumplir la ley.⁵⁷ Al probarse todo intento de obtener esta última por caminos legales, la única vía de solución es llevar a cabo su propia venganza, una postura a la que su propio papel social se opone. Este dilema que se presenta en el personaje se refleja en la situación, dramática e irónica al mismo tiempo, en la que vive: siendo su labor el impartir la justicia, a él, en cambio, le está negado el beneficio de recibirla.

HIERONIMO

Thus must we toil in other men's extremes,
That know not how to remedy our own;
And do them justice, when unjustly we,
For all our wrongs, can compass no redress.
But shall I never live to see the day
That I may come, by justice of heavens,
To know the cause that may my cares allay?
This toils my body, this consumeth age,
That only I to all men just must be,
And neither gods nor men be just to me.
TST, III, vi, 1-10.

Esta discrepancia entre el papel social de Hieronimo y su realidad es lo que conduce al anciano a decidirse finalmente en su venganza, no sin que antes se genere un conflicto interno en la personalidad del héroe. Como padre ultrajado,

⁵⁷ Este aspecto es señalado también por Martin Helzle cuando afirma: "Thus in Titu's and Hieronimo's case there is a discrepancy between their public roles and their private passions" (Helzle, 149).

su dolor clama por una justicia merecida; como juez, sabe que, si ésta es negada, no puede infringir las leyes para conseguirla. ¿Qué hacer entonces? Este antagonismo es el que, en última instancia, crea cierta duda en el héroe (al igual que ocurría en la obra de Séneca) antes de decidirse por completo en su empresa. El largo espacio de tiempo que Hieronimo necesita para determinarse da cuenta de ello. A este respecto, Bowers señala que se trata simplemente de un recurso para prolongar la trama.⁵⁸ Félix Carrère, por otro lado, subraya:

Si la vengeance du père se trouve sans cesse retardée, c'est parce que le dramatisse attache plus d'importance à la peinture de la douleur qu'au châtement du crime (Carrère, 90).

Ciertamente los monólogos que preceden la toma de decisión del protagonista contribuyen a forjar su plano psicológico y a definir el personaje con mayor exactitud. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la indecisión de Hieronimo es, en definitiva, fruto de la dificultad que para el héroe supone el tener que elegir entre la resignación o el actuar sabiendo que contraviene las leyes establecidas. Se trata de los momentos previos que preparan tanto al héroe como a la audiencia para la caída final. Esto es lo que sucede ya en el acto III, por ejemplo. Hieronimo, tras lamentarse de la pérdida de su hijo, exigir venganza y una señal, recibe inesperadamente una carta de Bel-Imperia. Siendo ésta la confirmación de sus temores, en vez de resolverse, Hieronimo, por el contrario, parece recelar, al poner en duda la fiabilidad del documento:

HIERONIMO Hieronimo, beware, thou art betrayed,
And to entrap thy life this train is laid.
*TST, III, ii, 37-38.*⁵⁹

⁵⁸ Concretamente, Fredson Bowers afirma: "The hesitation of the revenger had appeared momentarily when Medea once falters in her resolve and when Clytemnestra requires the goading of Aegisthus. Neither of these plays, however, utilized the motive of hesitation to prolong the plot, as does Kyd, but instead merely to fillip the interest of the audience for a moment with the possibility that the revenge might be abandoned" (Bowers, 74).

⁵⁹ Algo similar ocurre en el último acto, donde, ya embarcado en la empresa, el protagonista se da ánimos para continuar:

HIERONIMO Behoves thee then, Hieronimo, to be revenged.
The plot is laid of dire revenge:
On then, Hieronimo, pursue revenge,
For nothing wants but acting of revenge.
TST, IV, iii, 28-30.

apelativo de *yugo* indica, en un compromiso ineludible; más aún cuando su fama ante el rey también se halla en juego.⁶¹

En cuanto al desarrollo de la acción, sí surgen, sin embargo, ciertos momentos en que la acción parece retardarse, a pesar de que no exista un conflicto interno real que lo justifique. Se trata de escenas en las que Veinticuatro se dedica a reflexionar sobre la naturaleza de la honra. Dos son las razones para ello. La primera de ellas la proporciona el propio Veinticuatro:

VEINTICUATRO Mas, ¿para qué me pongo en referirte
lo que es honor? Sin duda que estoy loco;
mas presumo Rodrigo que lo hago
por dilatar lo que saber deseo,
que aunque deseo saberlo lo dilato,
porque hasta que lo sepa, aún honra tengo.
CC, III, 1251.

Y ofrece, además, un indicio de la segunda: los comentarios del marido engañado se proponen subrayar el carácter ilógico de una honra que no depende de uno mismo, sino de los demás (como señala el propio Veinticuatro, III, 1251) y que conduce, por mantenerla a los ojos de la sociedad, a actos desmedidos. Con relación a este último punto, y haciendo referencia a los comentarios que sobre el concepto del honor salpican la última jornada, Zuckerman-Ingber parece apoyar la idea de que tales versos nacen como expresión de un conflicto interno que vive el personaje:

Twice, during the dialogue, the Veinticuatro inveighs against the injustice of an honor system in which a man's honor, linked to his wife's behavior, is often beyond his control. Whether this invectives represent Lope's own views or serve primarily to sharpen the idea of internal conflict (I believe that such is the case), they do present to the spectator a distinctly negative view of the exigences of honor (Zuckerman-Ingber, 27).

⁶¹ Alva Ebersole apunta también hacia esa noción de la venganza por la honra perdida cuando afirma: "Cuando el Veinticuatro afirma que lo [el anillo] había entregado a su mujer, tanto él como el rey se dan cuenta del engaño del que es víctima el cordobés, y que ahora sabe que tiene que poner en orden su propia casa" (Ebersole, 60).

Sin embargo, en mi opinión, dichas reflexiones no son fruto de un conflicto interno, es decir, del dilema del protagonista en torno a la moralidad y legitimidad de sus actos (tal y como se presenta en Hieronimo, por ejemplo), sino que son un intento, por parte de Veinticuatro, por comprender un sistema del honor, socialmente establecido, que no es ni lógico ni racional.

3. La virtud como vía de redención.

En la tragedia senequista la virtud se presenta como el único medio del que el héroe dispone para evitar su perdición y la catástrofe. Esta idea se desarrollaba, bien por medio de largas reflexiones del coro u otras figuras, bien por contraste entre los propios personajes. *The Spanish Tragedy* y *Los comendadores de Córdoba* parecen diferir de la obra de Séneca en este sentido. Si en la primera de ellas es muy difícil hallar una defensa explícita de la virtud como medio de salvación del protagonista, esto resulta prácticamente imposible en la segunda. Las largas reflexiones del coro u otros personajes, en las que se alaba al hombre capaz de controlar sus pasiones, juegan un papel crucial en la obra del autor latino dada su defensa de la filosofía estoica. Pero este tipo de motivación no tiene cabida en los dramas de Kyd y Lope que aquí se estudian, por lo que no existe razón para que en ellas se den escenas o versos que apoyen esta idea. Incluso el final de *Los comendadores de Córdoba* parece demostrar todo lo contrario, pues, tras haber asesinado tanto a la esposa y su amante, como a todo ser viviente que presenciara su deshonor, Veinticuatro no sólo no recibe un castigo, sino que además se le premia doblemente. Por un lado se le restituye el honor que había perdido y, por otro lado, el propio rey le entrega como esposa una dama de noble nacimiento. Es decir, se premia una actitud que no puede estar más alejada de la virtud estoica.

A pesar de ello, no es posible afirmar que la noción de virtud se haya erradicado de estas obras por completo. Al menos, en la obra de Kyd, sí que se castiga, en calidad de una justicia poética, a todos aquellos que de un modo u otro han transgredido las leyes. Tanto los villanos que han cometido el crimen como los héroes que han llevado a cabo la venganza, mueren al término del drama, porque el asesinato, justificado o no, no podía ser tolerado en la sociedad isabelina. Pero quizás el caso más obvio en que la justicia se inclina por la virtud es en la última escena que tiene lugar en la Corte de Portugal. Allí se descubre

finalmente el engaño del traidor Villuppo y se reconoce la inocencia de Alexandro. El Viceroy, entonces, ordena ejecutar al primero y recompensar al segundo con honores:

VICEROY Which, villain, shall be ransomed with thy death, [Villuppo]
 ...
 And, Alexandro, let us honour thee
 With public notice of thy loyalty.
 TST, III, i, 97-104.

Lope, en cambio, no se atiene a un desenlace del drama determinado por la justicia poética, sino que se decide por un final totalmente inesperado dada la exagerada reacción del protagonista.

4. Necesidad de auto-afirmación.

En las obras de Séneca, los héroes y heroínas necesitan afianzar y dar autonomía a su persona: en ellos existe la necesidad de valorarse a sí mismos y ser reconocidos por los que le rodean. Una idea semejante puede extraerse de las idas y venidas de los personajes en *The Spanish Tragedy*. Sin embargo, como en la mayoría de los aspectos considerados hasta el momento, existen pequeños matices y diferencias que acompañan esta obra de Kyd, ya que, en Séneca, una sola figura abarca los diferentes aspectos, mientras que en Kyd la variedad de personajes permite estudiar diversos aspectos en varios de ellos y no en uno sólo. Siguiendo en la línea de lo anterior, Hieronimo y Lorenzo encarnan de una manera más patente ese deseo de auto-afirmación. Al conocer la muerte de su hijo, el primer impulso de Hieronimo es el de acabar con su existencia: asesinado Horatio, su vida carece de valor alguno. Tan sólo el llevar a cabo su venganza da sentido a su existencia:

HIERONIMO Dear was the life of my beloved son,
 And of his death behoves me be revenged:
 Then hazard not thine own, Hieronimo,
 But live t'effect thy resolution.
 TST, III, ii, 44-47.

Y es que este acto lo reafirma como padre y, hasta no cumplir su cometido, su

conforme su lista de crímenes aumenta. Así, el asesinato de Horatio conduce al plan para acabar con Pedrigano y, por último, al elaborado método para eliminar a Serberine. La gradación ascendente en su capacidad para cometer crímenes cada vez más sutiles y complejos es, pues, admirable.

En cuanto al carácter cruento de las piezas, el número de víctimas al término de *The Spanish Tragedy*, así como el modo en que las muertes se producen, igualan si no superan al de los dramas de Séneca. Existe además otro factor de importancia que aumenta el tinte sangriento de esta tragedia: a diferencia de la tragedia senequista donde todas las muertes son relatadas *a posteriori*, en esta tragedia de Kyd todas ellas (suicidios, asesinatos, ejecuciones), a excepción del resumen de la batalla en el acto I, tienen lugar en escena. La matanza que se lleva a cabo en la venganza de *Los comendadores de Córdoba*, donde la furia del héroe le conduce a asesinar a los seis amantes y al servicio, hace de esta pieza, a su término, un drama de horror.⁶⁴ Además, del mismo modo que ocurre en la obra de Kyd, la mayoría de las muertes se producen en escena. Beatriz es la única excepción; pues, al pedir confesión, aplaza por poco tiempo su destino. Pero ello no quiere decir que el público pierda la oportunidad de conocer su terrible fin, ya que el autor recurre a otro recurso muy senequista: el propio Veinticuatro lo describe al término del drama.

Existe, con respecto al carácter cruento de este drama, un aspecto que da lugar a cierta controversia. En su venganza, Veinticuatro no sólo acaba con la vida de seres humanos, sino también de una mona y un papagayo. Esto se puede considerar, bien como un modo de acrecentar la locura del héroe (lo que haría aún más sanguinaria su venganza), bien como un modo de parodiar su obsesión

⁶⁴ Cf. los comentarios de Gail Bradbury a propósito de la tragedia de Lope en general: "It has already been suggested that he [Lope], unlike earlier Spanish tragedians, stressed pathos more than horror in his dénouements. I think, in fact, that horror in remarkably subtle forms [...] does play an important part in his tragic vision, but it is indisputably handled with great restraint" (Bradbury, 105).

Menéndez Pelayo, por otro lado, afirma con respecto a *Los comendadores de Córdoba*: "A un poeta idealista y algo inclinado a lo quimérico y sofístico como Calderón, no le hubieran satisfecho los brutales motivos de este drama, donde no hay más que lujuria y sangre. Lope de Vega, que era poeta de otro temple, acometió el asunto de frente y sin escrúpulos" (Menéndez, 270).

por recuperar la honra; con lo que ese carácter horrible y sangriento quedaría en gran parte erradicado.

Las figuras de Kyd, como sucede en las piezas senequistas, en su deseo de auto-afirmación, no muestran arrepentimiento alguno cuando su fin se acerca; aun cuando son conscientes de la postura socialmente equivocada o "anti-virtuosa" que han tomado. De este modo, Lorenzo en todo momento se muestra complacido de sus crímenes: en ningún instante le acosa la duda o el arrepentimiento. Hieronimo, en su representación final y rodeado de cadáveres que son fruto de sus planes, no se arrepiente en absoluto, sino que ve cumplida su misión y se siente orgulloso de haberla llevado a término.

HIERONIMO Soliciting remembrance of my vow [revenge]
With these, O these accursed murderers:
Which now performed, my heart is satisfied.
TST, IV, iv, 127-129.

Pero quizás, el mejor ejemplo de falta de arrepentimiento lo proporciona Pedringano que, creyéndose seguro de su perdón, se atreve a desafiar a su tribunal y a burlar su verdugo.⁶⁵ Tan sólo en el caso de Villuppo, a la luz de su crimen y de la justicia que le espera, surge un personaje que da muestras de tener una conciencia.

VILLUPPO Rent with remembrance of so foul a deed,
My guilty soul submits me to thy doom:
TST, III, i, 92-93.

⁶⁵ Cfr.

HIERONIMO Stand forth, thou monster, murderer of men,
And here, for satisfaction of the world,
Confess thy folly and repent thy fault,
For there's thy place for execution.

PEDRINGANO This is short work! Well, to your marshalship
First I confess, nor fear I death therefore,
I am the man, 'twas I slew Seberine.
But sir, then you think this shall be the place
Where we shall satisfy you for this gear?
TST, III, vi, 24-32.

resto de los personajes para que sus actos y su existencia cobren su sentido completo. Es por este motivo por el que, en *The Spanish Tragedy*, el llevar a cabo la venganza no es suficiente para satisfacer el deseo de auto-afirmación: es de importancia crucial ser contemplado por los demás en la plenitud de los hechos para darles su auténtica validez. Así, Hieronimo sólo se suicida una vez que ha explicado ante la Corte lo ocurrido y la manera en que vengó la muerte de su hijo. Del mismo modo que ocurre en *Medea* ("Medea nunc sum" *Medea*, V, i, 910), es en ese preciso instante cuando el personaje alcanza su valor como persona.

HIERONIMO No, princes; know I am Hieronimo,
 The hopeless father of a hapless son,
 TST, IV, iv, 83-84.

Aunque en el caso de *Los comendadores de Córdoba* la situación varía sensiblemente, más en este drama que en el anterior, se exige que los hechos llevados a cabo por el protagonista se hagan públicos. Ello supone, no el reconocimiento de la fuerza de la voluntad de héroe por parte de los que le rodean, sino que se trata, en realidad, del acto que rehabilita a Veinticuatro como ser social; es, en última instancia, el paso que restituye su honor definitivamente. Es por esta razón por la que al presentarse ante el rey y la Corte, no se contenta con exponer los hechos, sino que realiza una descripción detallada de su venganza (III, 1258). Tras el relato del protagonista, el rey exclama:

REY Hecho famoso y notable,
 tan digno de eterna fama,
 que de un Rey, noble, te llama,
 y de un reino memorable.
 CC, III,1258.

Es precisamente la admiración que despierta en la figura del soberano, así como en el resto de los presentes, lo que constituye su mayor premio, pues le devuelve su honra.

5. El concepto de libertad.

Kyd comparte con Séneca una inquietud por la noción de lo que constituye la libertad humana. En sus producciones, este tema recibirá, pues, una especial atención; si bien en las tragedias senequistas, contrariamente a lo que en principio se pudiera pensar, se presenta una visión más positivista en este sentido. Si al término de piezas como *Medea* o *Phaedra* las heroínas se erigen por encima de las leyes naturales y sociales reafirmando su persona y su libertad y, finalmente, triunfan, en *The Spanish Tragedy* el sentido de fatalidad y determinación está presente a lo largo de todo el texto. Clifford Leech y T. W. Craik señalan en este sentido:

Each of the characters thinks that he is simply pursuing some self-determined goal such as love, honour, justice [...] but the characters of the play, scheming, complaining, and hoping - are not to be taken [...] as the independent and self-willed individuals they suppose themselves to be, but in fact only as the puppets of a predetermined and omniscient justice that they [...] cannot see and never really understand (Leech & Craik, 258).

Y en efecto, todos ellos creen desafiar ese poder superior del mismo modo que en Séneca, pero mientras que en las obras de este último sí se desprende la idea de esa figura que enfrentándose al destino lo doblega, en la tragedia de Kyd los personajes son tan sólo piezas en el ajedrez, realizando movimientos que otro ya ha decidido.⁶⁸ Un elemento clave en este aspecto lo proporciona, sin embargo, el propio Séneca en su tragedia *Thyestes*, donde el coro afirma de forma sentenciosa:

Omne subregno graviore regnum est.
Thyestes, III, iii, 611.

En *The Spanish Tragedy* el sentido de predestinación/falta de libertad subyace precisamente en este punto, y brota de lo que se ha denominado *theatrical*

⁶⁸ A este respecto, McAlindon subraya: "Kyd sees the tragic action as the working-out of an inexorable chain of events in which men seem the puppets of a predetermined fate; yet much of the poignance of his tragic vision lies in its suggestion that men are the authors as well as the actors of their tragic destiny" (McAlindon, 55).

because murder cannot go unpunished" (Helzle, 150).

En *Los comendadores de Córdoba* no existe una discusión del concepto de libertad tal y como se presenta en las obras de Séneca y Kyd, aunque sí parece darse a entender el carácter constrictor de un código del honor que obliga al asesinato para recuperar la honra. En este sentido, todo hombre deshonrado ya no es libre, pues, siendo ésta su mayor obligación, no descansará hasta ver lavada la afrenta y, así, restituir su reputación. El propio Veinticuatro lo reconoce al verse a sí mismo como actor en el teatro del mundo, interpretando en papel que se le ha adjudicado:

VEINTICUATRO ¡Ay, honra, veisme aquí ya
 en vuestro teatro puesto,
 como todo hombre lo está;
 que nacimos para esto,
 desde que Dios ser nos da!
 ...
 Y mirad lo que le plugo
 al cielo en darme este yugo;
 que entre las figuras todas,
 la honra, autor de mis bodas,
 me vino a dar el verdugo.
 CC, III, 1256.

La propia metáfora que utiliza, la del teatro, no deja de ser significativa, porque, además, apunta a la idea de destino y ofrece un punto de contacto con Hieronimo, al emplear éste la misma figura para referirse a su situación. Precisamente, y en esta línea, algunos críticos han tendido a comparar el papel que juegan la noción de *fatum* y el concepto del honor en las tragedias de la época.⁷¹ No se trata en absoluto de una idea descabellada, ya que la pérdida de la honra impone al protagonista una serie de obligaciones ineludibles; una situación muy similar al destino que los dioses determinan para los héroes de las tragedias clásicas.

En cuanto a la noción de destino en sí, cabe añadir, además, la serie de

⁷¹ Muy interesante en este sentido resulta el estudio donde Antonio Rey Hazas analiza precisamente este tema.

premoniciones que anuncian la tragedia. El incidente de la espada que Jorge no puede desenvainar, el suceso del caballo que rompe las riendas, el mal sueño, el espejo y la vasija que se quiebran y la caída del amante antes de entrar en el aposento, son elementos que contribuyen a crear una atmósfera fatalista. Si a ello se suma la decisión de dejar la misa para más tarde, queda claro al término de esta sección que los jóvenes se condenan irremisiblemente. Pero quizás el punto de mayor importancia a la hora de considerar este aspecto concierne a la existencia de unos versos que refieren la historia y que, en el drama, ya hacen su aparición al comienzo de la jornada tercera. Mientras las damas se hallan bordando, una doncella canta:

Los Comendadores,
por mi mal os ví.
¡Tristes de vosotros,
cuitada de mí!
CC, III, 1247.

El texto continúa brevemente en la pieza, pero se trata solamente de un fragmento del romance que escribiera Juan Rufo en 1596 a propósito de este suceso.⁷² Siendo conocido de todos, no es de extrañar, si bien para las propios protagonistas pasa inadvertido, que el público pudiera prever el final de los amantes, y que estos versos actuaran a modo de premonición de su destino.

Ya se había señalado con anterioridad cómo, en la búsqueda de la propia libertad, los héroes de las tragedias senequistas se decantaban por la vía del horror. Su capacidad para cometer crímenes se erige como símbolo de autonomía individual. ¿Puede decirse lo mismo de *The Spanish Tragedy* y *Los comendadores de Córdoba*? En el primer caso, la situación no parece estar tan clara desde un primer momento, puesto que no se puede afirmar categóricamente que el protagonista (Hieronimo) escoja este camino para reafirmar dicha autonomía, sino que, en realidad, casi se ve impelido a ello. No hay que recordar más que, tan sólo después de intentar conseguir la justicia por medios legales, el héroe se dispondrá a imponerla él mismo. Sin embargo, una vez cometido el crimen, sí que reafirma su libertad frente a los otros, y el modo en que lo hace no es sólo a través de tal

⁷² Para más detalles sobre esta fuente del drama, consultar la obra de Menéndez Pelayo, páginas 249-70.

acto de venganza o al suicidarse al final, sino también en su deseo de guardar silencio:

HIERONIMO What lesser liberty can kings afford
 Than harmless silence? Then afford it me:
 TST, IV, iv, 180-181.

Lorenzo, por el contrario, parece atenerse más al concepto senequista desde un principio, pues su ingenio y su poder de control sobre los otros se va reafirmando cada vez más en sus crímenes. Es precisamente en este sentido como su independencia y autonomía individual toman raíces. Sin embargo, existe un punto en que todos coinciden: Hieronimo, Lorenzo, Bel-Imperia, Pedringano... todos ellos reafirman su libertad mediante actos que van contra el orden social y moral establecido; tal acto constituye el modo en que desafían o se enfrentan a las leyes o las injusticias que acosan la vida del ser humano. Por ejemplo, Bel-Imperia se vengó y se suicida finalmente como una forma de resistirse a los deseos de su padre; Hieronimo se rebela en su venganza contra la injusticia; y Lorenzo desafía la ética moral con sus pérfidos planes. Como puede observarse, pues, es a través del horror, ya sea por haber sido forzado a ello, ya por la propia naturaleza del personaje, como las figuras pueden finalmente reafirmar su autonomía y libertad.

En *Los comendadores de Córdoba*, el protagonista escoge ciertamente la vía del horror al asesinar cruelmente a todos los presentes en su hogar en el momento de la venganza. Pero, ¿responde esta actitud a un deseo de reafirmar su libertad frente al poder establecido? En absoluto. Como ya se ha visto con anterioridad, Veinticuatro no es libre en su determinación de tomar venganza, sino que ello entra dentro de las expectativas sociales de la época y depende, en mucho, del reconocimiento de su prestigio entre los que le rodean. La noción de honra que la sociedad ha establecido se convierte, pues, en el *yugo* (el propio Veinticuatro lo refiere así en la jornada III, 1256) que determina los pasos que el protagonista debe seguir. Más que una figura con voluntad propia, Veinticuatro puede entenderse como una marioneta dominada por los prejuicios sociales de su tiempo. La mano que se alza en la matanza final no es sólo la del propio marido ultrajado, sino la de toda la sociedad de su siglo.

HIERONIMO

Thus therefore will I rest me in unrest,
Dissembling quiet in unquietness,
Not seeming that I know their villanies;

...

No, no, Hieronimo, thou must enjoin
Thine eyes to observation, and thy tongue
To milder speeches than thy spirit affords,
Thy heart to patience, and thy hands to rest,
Thy cap to courtesy, and thy knee to bow,
Till to revenge thou know, when, where, and how.

TST, III, xiii, 29-44.

De nuevo la situación difiere en la obra de Lope en la perspectiva adoptada, aunque el elemento del disimulo esté presente en la pieza. Veinticuatro en absoluto se aparta de la sociedad al cometer el crimen, sino que, paradójicamente, es en ese momento cuando más se halla aceptado en su comunidad. Sin embargo, como es natural y del mismo modo que su mujer simula un amor de esposa fiel para no levantar sospechas,⁷⁸ es necesario fingir ante los amantes para poder llevar a cabo sus planes, y así lo describe ante el rey:

VEINTICUATRO

Fingí una caza de burlas,
y fue la caza de veras,
CC, III, 1258.

6. Correspondencia mundo humano-mundo natural.

Si en las obras de Séneca la filosofía de los estoicos se manifiesta en la visión del universo como una unidad de elementos interconexos, una concepción

cometido: "Hieronimo inhabits his plot by situating himself just outside it, [...]; his very involvement in the intrigue enforces his withdrawal from human entanglements and feelings" (Braden, 205).

78

Esta tarea es la que le hace decir:

BEATRIZ ¡Ay de la que ha de fingir
 gusto con quien no le tiene!
 CC, I, 1235.

también se percibe cierto tono didáctico en la presentación del carácter desmedido de los actos de los que la venganza o la ambición son producto, puesto que se dota a la figura del protagonista de un celo exagerado que raya en la locura.⁷⁹ Asimismo, las reflexiones que salpican el texto contienen un tinte moralizante. E incluso en cierta ocasión, como señala J. R. Mulryne en su edición de la obra, se emplean versos de una tragedia del propio Séneca:

HIERONIMO ‘Fata si miseros juvant, habes salutem;
fatam si vitam negant, habes sepulchrum.’
If destiny thy miseries do ease,
Then hast thou health, and happy shalt thou be;
If destiny deny thee life, Hieronimo,
Yet shalt thou be assured of a tomb;
TST, III, xiii, 13-17.

Sin embargo, hay que recordar que en las piezas de Séneca la intención didáctica podía cuestionarse en cuanto que sus héroes, a pesar de sus fechorías, salían triunfantes. El texto de Kyd es mucho más contundente en dicho contenido moralizante por dos razones. En primer lugar, porque todos aquellos que cometen un agravio contra las leyes morales o sociales mueren al término de la tragedia, tanto si su actuación es en cierto modo comprensible (es el caso de Hieronimo y Bel-Imperia), como si no lo es (Lorenzo y Villuppo). Y en segundo lugar, porque Revenge sugiere al final que cada uno recibirá su recompensa o castigo de acuerdo con lo que le corresponda en justicia.⁸⁰

REVENGE Then haste we down to meet thy friends and foes:
To place thy friends in ease, the rest in woes.
For here, though death hath end their misery,

⁷⁹ Cfr.
HIERONIMO Revenge on them that murdered my son.
Then will I rent and tear them thus and thus,
Shivering their limbs in pieces with my teeth.
TST, III, xiii, 121-123.

⁸⁰ G. K. Hunter realiza una reflexión que puede resultar de interés al considerar este tipo de justicia en la tragedia: “The point is that the innocent do not perish in modern tragedy: /.../. But the massacre of those innocents is part of a larger catastrophic movement which is eventually moral: the universe in casting out the particular evil also casts out the good” (Hunter, 183).

I'll there begin their endless tragedy.
TST, IV, v, 45-48.

En este sentido, la obra de Lope se halla más próxima a la práctica del autor latino, pues, al término de *Los comendadores de Córdoba*, el protagonista, autor de los crímenes, sale victorioso. Pero, a diferencia de las tragedias de Séneca, esta obra no va dirigida al público a modo de *exempla*, de ahí que el propósito moralizante pueda ponerse en duda. A pesar de los asesinatos, el rey no sólo le libra de todo castigo, sino que le restaura su honor y, por si ello no bastara, le ofrece en matrimonio una mujer de condición noble. Sin embargo, es necesario matizar esta afirmación. En las obras de Séneca, es el ego del protagonista el que triunfa; aunque, en la mayoría de las ocasiones, esto no quiere decir ni que sea socialmente reconocido de este modo, ni que sigan en vida. Es el caso, por ejemplo, de Atreo o Fedra. Los héroes de estas tragedias son presentados como monstruos del horror y, a su paso, caen víctimas totalmente inocentes. El público, en *Los comendadores de Córdoba*, no halla en Veinticuatro un héroe de este tipo. En primer lugar, porque el ego del protagonista carece de esa fuerza presente en las figuras senequistas. Como se ha discutido con anterioridad, su conducta depende, en mucho, de las exigencias sociales de la época, más que de la propia determinación del protagonista. Y en segundo lugar, porque las víctimas de su venganza no son inocentes por completo; pues han quebrantado la ley social y la ley religiosa-moral. Así, aunque el final de la tragedia parezca dar la victoria a ambos (a Veinticuatro y a los héroes de Séneca), este triunfo tiene implicaciones diferentes en uno y otro caso.

I.II. Elementos de carácter formal.

1. La división en cinco actos.

Como se ha mencionado con anterioridad, existe cierta controversia en cuanto a la deuda que se debe a Séneca con respecto a la división en cinco actos, y, pese a los estudios, nada parece ofrecer una prueba concluyente al respecto. Sin embargo, lo que en este análisis interesa es todo aquello que puede considerarse

una característica senequista, proceda ésta originalmente del autor latino o no. En este sentido, tal división estructural es, sin duda, la empleada por él en sus tragedias. En el caso de *The Spanish Tragedy*, se aprecia que esta obra no tiene cinco actos, sino cuatro. Este hecho supondría, pues, un punto en que los dramas de Séneca y el de Kyd difieren a primera vista. Es necesaria, sin embargo, una consideración más atenta del texto para poder adoptar otro punto de vista. *The Spanish Tragedy* se estructura de la siguiente forma: consta de cuatro actos, de los cuales el primero posee a su vez cinco escenas; el segundo, seis; el tercero, quince; y el cuarto, cinco. ¿No resulta la obra descompensada con ese tercer acto tan sumamente largo en comparación con los otros? Lo cierto es que resulta un tanto extraño. Se ha intentado hallar una posible explicación en la pérdida de una escena en la que Andrea y Revenge intervinieran, más o menos a la mitad del tercer acto, y que supondría el puente hacia el siguiente. Al desaparecer esas escenas, que tenían como papel primordial marcar los diferentes actos, los supuestos tercer y cuarto actos quedarían fundidos en uno solo. En este caso, *The Spanish Tragedy*, sí habría tenido inicialmente una estructura semejante a las tragedias de Séneca. Pero desgraciadamente todo esto no es más que una hipótesis, que si bien no ofrece una respuesta segura, sí plantea interrogantes que no dejan de ser importantes.

En relación a la pieza de Lope, *Los comendadores de Córdoba* distribuye su contenido en tres jornadas, por lo que, en esta línea, el dramaturgo español se aleja por completo de la práctica senequista. Parece ser que uno de los primeros autores en emplear la división en tres actos en el teatro español fue Cristóbal de Virués (1550-1610), al fundir en su práctica las pautas clásicas de redacción y el gusto de la época. Lo cierto es que Lope de Vega continúa utilizando en su teatro este tipo de estructura, que él mismo defiende, aludiendo al dramaturgo anterior, en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*:

El sujeto elegido escriba en prosa
y en tres actos de tiempo le reparta,

...

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
de suerte que hasta el medio del tercero
apenas juzgue nadie lo que para.

2. El lenguaje dramático.

En las tragedias de Séneca, la retórica constituía un elemento esencial que no sólo tenía un papel ornamental, puesto que el legado de los retóricos cumplía además determinadas funciones dentro del propio desarrollo del drama. En *The Spanish Tragedy*, así como en *Los comendadores de Córdoba*, existen ciertos paralelos en este sentido, ya que del texto se desprende ese mismo concepto del lenguaje más allá del mero adorno.⁸² En los apartados siguientes se estudiará si el modo en que los personajes se expresan en la obra de Kyd y de Lope posee las mismas funciones que en su momento tuvo la lengua de los protagonistas de las piezas de Séneca.

Con el uso de la retórica en ciertos fragmentos de *The Spanish Tragedy* se pretende, y en muchos casos se logra, crear un efecto, ya sea para aumentar la tensión dramática, ya para poner de relieve los sentimientos de los personajes o su personalidad. Esta técnica era precisamente la empleada por Séneca en sus dramas. Ejemplos extraídos de *The Spanish Tragedy* pueden ser útiles para ilustrar este aspecto. Así, el dolor desmedido de Hieronimo sólo halla expresión en un apóstrofe de imágenes desproporcionadas:

HIERONIMO O eyes, no eyes, but fountains fraught with tears;

⁸¹ A partir de ahora se hará referencia a esta obra en las citas bajo el título abreviado de AN.

⁸² El propio Lope de Vega, en un pequeño tratado, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, concede una gran importancia al modo en que el dramaturgo debe usar los diferentes recursos de la retórica. Así señala, por ejemplo, cómo el tipo de verso a emplear ha de ajustarse a cada situación y contexto:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando;
las décimas son buenas para quejas,
el soneto está bien en los que aguardan,
las relaciones piden los romances,
aunque las octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor las redondillas.

AN, 71.

O life, no life, but lively form of death;
 O world, no world, but mass of public wrongs,
 Confused and filled with murder and misdeeds!

TST, III, ii, 1-4.

El estilo de Balthazar delata, en el uso del polisíndeton, su carácter débil por su poca imaginación y gracia:

BALTHAZAR First, in his hand he brandished a sword,
 And with that sword he fiercely waged war,
 And in that war he gave me dangerous wounds,
 And by those wounds he forced me to yield,
 And by my yielding I became his slave.

TST, II, i, 119-123.

El de Bel-Imperia, en cambio, revela en sus comparaciones a una mujer decidida y apasionada:

BEL-IMPERIA My heart, sweet friend, is like a ship at sea:
 She wisheth port, where riding all at ease,
 She may repair what stormy times have worn,
 And leaning on the shore, may sing with joy
 That pleasure follows pain, and bliss annoy.

TST, II, ii, 6-11.

El lenguaje dramático juega también un papel importantísimo en la pieza de Lope a la hora de describir los diferentes grupos de figuras que se dan cita en la obra. Ya en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*,⁸³ el dramaturgo español subrayó la importancia del principio del decoro, por el que el lenguaje usado por cada personaje debe ajustarse a su papel en el drama.

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
 la gravedad real; si el viejo hablare,
 procure una modestia sentenciosa;
 describa los amantes con afectos
 que muevan con extremo a quien escucha;

AN, 70.

⁸³ Esta breve obra, donde la ironía del autor se deja sentir en cada verso, puede sin embargo, ser de ayuda para comprender la dramaturgia de Lope de Vega; pues, a pesar de su tono, de ella puede extirse la opinión del propio dramaturgo a propósito de su práctica teatral.

En efecto, el florido lenguaje de los amantes se ajusta a la perfección a las pautas del amor cortés, así como a su noble nacimiento. El modo en que Galindo y Esperanza se expresan se encuadra, en cambio, dentro de su bajo estatus social, recordando, además, que ambos introducen el elemento cómico en el drama; algo impensable en el caso de las otras parejas. De este modo, y colocados los sirvientes en la misma situación que sus señores, el diálogo resultante difiere totalmente.⁸⁴ El lenguaje que cada uno de los personajes emplea sirve, pues, para caracterizarlo.

Se ha señalado con anterioridad que este estilo tan complejo contribuía en las obras de Séneca a alejar a la audiencia de lo representado. Esta función del lenguaje donde éste actúa casi a modo de barrera es sólo parcial en las obras de Kyd y Lope que aquí se estudian, puesto que si ello, en efecto, crea una sensación de artificialidad e irrealidad, no hay que olvidar que en estos dramas también se busca complacer a un público cuyo gusto se inclinaba por lo vívido y real sobre el escenario. Lo que ocurre es que este auditorio concebía esta lengua como *natural*, por lo que su uso no les parecía en nada extraño de acuerdo con las prácticas de la época.

84 Cfr.
JORGE

Prima, a quien el cielo ha puesto
con tan divino primor,
al instrumento os he puesto,
que admirándose el pintor,
rompió la estampa tan presto,
de cinco cuerdas, que son
sentidos del corazón,
y en ella del alma los trastes;
pero de esos vos llevastes
los ecos de la razón.

CC, I, 1233.

GALINDO ¿Cómo te llamas? ¿Lucía?
ESPERANZA No tengo nombre.
GALINDO ¡Porfía!

¡Ea, prima de un ladrón!
Si eres Francisca, comienzo
cuatro efes que tendrás:
fría, fea y flaca serás.

CC, I, 1232.

donde se guarda de mencionar los detalles que pudiesen dejar entrever que se trata de su propio honor (III, 1250). Esta forma de expresarse le proporciona, pues, el sentimiento de dominar por completo la situación.

En los dramas de Séneca el uso del monólogo y del soliloquio era de una importancia crucial para revelar y explorar el estado anímico del héroe. En *The Spanish Tragedy*, y a pesar de la complejidad de una trama que exige empleo del diálogo para el desarrollo de la acción, ambos recursos son igualmente esenciales, pues ofrecen un retrato fiel de las experiencias de cada personaje y contribuyen a perfilar su carácter, sus motivaciones y sus reacciones. Este es el caso del soliloquio de Bel-Imperia en el acto I, escena iv, 58-76, donde, tras la muerte de Andrea, expone su deseo de venganza y el porqué de elegir a Horatio en su empresa; o las líneas en que Hieronimo da rienda suelta a su desesperanza y su ansia de justicia divina en el acto III, escena vii, 1-18.

Por el contrario, el monólogo y el soliloquio en *Los comendadores de Córdoba*, quedan relegados a ocupar un papel muy secundario en la obra, quizás debido a la brevedad de este drama. El diálogo, que permite una gran agilidad en el desarrollo de la acción, ha de servir también para caracterizar a los personajes, de ahí que el lenguaje dramático se encargue de cumplir este papel. El soliloquio y el monólogo se emplean, entonces, en los momentos de reflexión; en este caso, cuando Veinticuatro descubre su deshonor (II, 1247), o en la escena en la que Rodrigo y su señor argumentan a propósito de la noción de honor (III, 1251, 1256).

Es necesario añadir que otros críticos, como ocurre con Howard Baker, señalan que el lenguaje dramático empleado en *The Spanish Tragedy* no procede de Séneca. En concreto el autor antes citado afirma con contundencia que tales recursos están tomados en gran medida "from the metrical tragedy embellished with the marvellous journey and the graphically described, complaining ghost", es decir, que en realidad se trata de "the purest streams of English poetry" (Baker, 99). Sin embargo, a partir de lo visto en las consideraciones anteriores, hay que tener en cuenta que, si bien estos elementos pudiesen haber estado presentes en la literatura tradicional, constituyen asimismo la esencia del drama senequista, con lo que ya sea directa o indirectamente, sus raíces se hallan en este último.

3. Los personajes-tipo.

Dado su reducido número, los personajes de las tragedias de Séneca tienden a cumplir determinadas funciones en la pieza y a convertirse en tipos. En *The Spanish Tragedy*, así como en *Los comendadores de Córdoba*, el conjunto de figuras que desempeñan un papel importante en el desarrollo de la trama es mucho más numeroso, pero ¿están allí incluidos los personajes-tipo presentes en los dramas de Séneca?

A. *Nutrix*. El sirviente fiel que acompaña a su señor hasta la muerte también hace su aparición en *The Spanish Tragedy* y en *Los comendadores de Córdoba*. Pedringano es el que tomaría dicho papel en la tragedia de Kyd; sin embargo la perspectiva que se adopta en esta obra difiere de la adoptada en las piezas senequistas. En estas últimas, el servidor permanece al lado de su señor en un acto de lealtad; aunque, en su calidad de consejero, puede intuir la catástrofe y es consciente de que no obtendrá ningún premio por sus servicios. El caso de Pedringano es totalmente diferente. Si bien es cierto que lleva a cabo todas las órdenes de Lorenzo guardando su secreto hasta la muerte, está seguro de obtener al término de su empresa cierto beneficio: el interés le mueve más que la lealtad.

PEDRINGANO Here is the gold, this is the gold proposed:
It is no dream that I venture for,
But Pedringano is possessed thereof.
TST, III, iii, 5-7.

Por otro lado, este personaje jamás adopta la postura de consejero, y, más aún, es él mismo quien, tras su muerte, delata a Lorenzo en la carta que lee Hieronimo.⁸⁷ Como puede observarse, se trata en realidad de la inversión del tipo *nutrix*.

Algo similar ocurre en *Los comendadores de Córdoba*. Rodrigo, Esperanza y Galindo tienen como función primordial en la trama el servir a Veinticuatro, a

⁸⁷

Cfr.

HIERONIMO 'My Lord, I writ as mine extremes required,
That you would labour my delivery;
If you neglect, my life is desperate,
And with my death I shall reveal the troth.
TST, III, vii, 32-35.

queda aún más patente:

VEINTICUATRO Trújola mi esclavo un fraile,
 y ya de su culpa absuelta,
 la misma espada que ciño,
 y que desnudo, que es esta,
 pasó su pecho seis veces;
 CC, III, 1258.

C. *Umbra*. En las tragedias de Séneca, la sombra o espíritu puede considerarse en última instancia el desencadenante de toda la desgracia. En algunos casos, como en *Agamemnon*, el espíritu puede aparecer solo, pero en otras piezas, como *Thyestes*, la sombra va acompañada de un personaje alegórico (Megaera), que le insta a esparcir la cizaña entre los suyos. Pero en ambos casos, sin embargo, es la *umbra* la que desempeña la parte activa, ya sea por propia iniciativa, ya impulsado por otro. En la obra de Lope, esta figura no halla lugar, pero en *The Spanish Tragedy*, el espectador se encuentra ante el espíritu de un caballero al que acompaña una figura alegórica: Revenge, y ambos parecen seguir fielmente el modelo establecido por Séneca: juntos comentan sobre el mundo de los vivos y sobre una intervención exterior que altere el curso de los acontecimientos. Sin embargo, existen ciertas diferencias importantes. En primer lugar, en la tragedia de Kyd no es Andrea el que interviene en la acción con su influencia: él siempre permanece al margen; es más, desde un principio parece estar ajeno a lo que acontece e incluso, en algunas ocasiones, no comprende lo que está ocurriendo.⁹¹ Es la sola presencia de Revenge, el personaje alegórico, a diferencia de aquellos presentes en los dramas de Séneca,⁹² la que desencadena la tragedia:

REVENGE Be still Andrea, ere we go from hence,

⁹¹ Muy reveladora es su sorpresa en una de las escenas:
 ANDREA Awake, Revenge, reveal this mystery.
 TST, III, xv, 29.

⁹² Hunter a propósito de esta figura apunta hacia un aspecto interesante y que también, en el caso de Kyd, constituiría un punto de discrepancia con Séneca: "The ghost who appear in Elizabethan plays may come from heaven or hell, but their interest is not (like Seneca's) in degrading and destroying humanity, but in achieving the satisfaction of justice seen to be done" (Hunter, 189).

I'll turn their friendship into fell despite,
 Their love to mortal hate, their day to night,
 Their hope into despair, their peace to war,
 Their joys to pain, their bliss to misery.

TST, I, v, 5-9.

En segundo lugar, Andrea y Revenge permanecen presentes a lo largo de toda la pieza interviniendo al final de cada acto. Este elemento se halla ausente en los dramas de Séneca, donde la sombra sólo surge al comienzo de la tragedia. En este sentido Arthur Freeman señala:⁹³

Among later Senecan playwrights, ghosts speak theirfore pieces with increasing frequency, [...], while in Kyd's play, and more so in Hamlet, these formely aloof figures have come so far as to mingle in the primary action they once introduced (Freeman, 51).

D. *Chorus*. Si la *umbra* tenía como cometido especial el dar comienzo a la tragedia, el coro, en los dramas de Séneca, tenía como papel principal el realizar algunas reflexiones al término de cada acto. Una figura con tal nombre y con ese único propósito no existe ni en *The Spanish Tragedy*, ni en *Los comendadores de Córdoba*; sin embargo, en la primera de ellas, Andrea y Revenge, con su continua presencia y sus comentarios marcando el final de los actos, actúan, sin lugar a dudas, a modo de coro. Incluso el mismo Revenge se aplica ese apelativo al principio de la pieza:

REVENGE Here sit we down to see the mistery,
 And serve for Chorus in this tragedy.

TST, I, i, 90-91.

Como puede observarse, tanto la figura del "espíritu" que anima a la toma de venganza, como la del coro que comenta sobre los hechos, están ausentes en *Los comendadores de Córdoba*, por lo que, en este sentido, esta obra se distancia de la

⁹³ Por supuesto hay autores que discrepan en cuanto al origen senecquista de esta figura, y si para Baker ésta ya se encontraba en las "metrical tragedies" (Hunter 146-148), para otros, como Cunliffe, parecen estar de acuerdo con Symonds (*Shakespeare's Predecessors*) en que "the Ghost, imported from Seneca into English tragedy, had a long and brilliant career" (Cunliffe, 44).

práctica teatral clásica.

4. Ausencia de escenas cómicas.

Dado el modo de presentación senequista en el que los hechos son considerados en su máxima gravedad, poca cabida se da en ella a la escena de carácter cómico que contribuye a disminuir la tensión creada. *The Spanish Tragedy*, en donde se halla un propósito mayor de complacer a la audiencia que en Séneca, debería, pues, contener pasajes destinados a servir a modo de *comic relief* y que, además, eran muy del gusto isabelino. Sin embargo, en este drama de Kyd no se encuentran fragmentos semejantes a la conocida escena de *the porter* en *Hamlet*, que normalmente se incluían en tragedias tan graves como ésta y que eran representadas por los cómicos de la compañía. En este aspecto parece acercarse más al modo senequista de representación de la fatalidad absoluta. Pero la vena humorística no está totalmente ausente, ya que existen ciertos indicios de comicidad. Quizás una escena donde puede hallarse una intención cómica sea aquella en la que Pedringano va a ser ajusticiado y éste se burla de su verdugo y sus jueces. Pero el contexto irónico en que esta situación se produce y el hecho de que la audiencia conozca de antemano que nunca obtendrá el perdón, contribuyen más a crecentar el sentido trágico y la tensión que a aliviar la fatalidad.⁹⁴

Muy distinto es el caso de *Los comendadores de Córdoba*, donde las escenas humorísticas juegan un papel crucial en la estructura general de la obra, ya que, en ciertas ocasiones, parodian la actuación de los personajes nobles, u ofrecen una perspectiva cómica de los acontecimientos. La introducción de la figura del 'gracioso', así como de una trama secundaria protagonizada por éste, contribuye a poner de relieve la vertiente cómica del drama. Ya Lope de Vega había destacado la importancia de combinar elementos de diferentes géneros dramáticos para

⁹⁴ Félix Carrère se halla sin embargo, muy seguro de la intención cómica de dicha escena y afirma: "Kyd cherche à rompre la monotonie que peut entraîner la tension prolongée d'une atmosphère tragique, et désira, en même temps, satisfaire son public, très friand du verbe humoristique" (Carrère, 95).

crear un nuevo tipo de teatro al gusto de un público popular,⁹⁵ y *Los comendadores de Córdoba*, a pesar de su sangriento desenlace, no es una excepción.⁹⁶

⁹⁵ Cfr.

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho.

AN, 67.

⁹⁶ Los diálogos "amorosos" entre Galindo y Esperanza, el modo en que el servidor se burla de la mala fortuna de sus amos que les obliga a partir (Jornada II, 1239-41), el terrible desenlace donde el 'gracioso' y su compañera hallan su escondrijo en alfombras, así como otras escenas, son muestra del contenido cómico al que antes se ha aludido.

III. ELEMENTOS NO SENEQUISTAS EN *THE SPANISH TRAGEDY* Y *LOS COMENDADORES DE CORDOBA*

Una vez atendidos todos aquellos aspectos que acercan *The Spanish Tragedy* y *Los comendadores de Córdoba* a la producción dramática de Séneca, es necesario mencionar los elementos que, presentes en estas obras de Kyd y Lope, se hallan totalmente ausentes en la dramaturgia del autor latino. Se trata, en este caso, de las huellas que imprimieran, bien la herencia medieval, bien la nueva visión de la práctica teatral, y que contribuyen a forjar la vertiente no clasicista de estas obras. En primer lugar, se tendrán en cuenta los puntos que Kyd y Lope guardan en común, para más tarde considerar aquellas características particulares de uno u otro autor.

A diferencia de Séneca, Kyd y Lope conceden a la trama una importancia primordial. Esto no supone, como pudiera creerse, un abandono del estudio de la psicología de los personajes, ya que en estos dramas se exploran los motivos que impulsan los actos de los protagonistas y sus reacciones,⁹⁷ pero ello no relega a un segundo lugar el papel del argumento. Por el contrario, la intriga se convierte en el constituyente esencial de la obra, y éste pasa a ser el elemento que el dramaturgo más potencia y que el espectador reivindica con más fuerza para mantener su interés a lo largo de toda la representación. En *The Spanish Tragedy*, el misterio en torno a la muerte en batalla de Andrea,⁹⁸ el modo en que unos y otros buscan hallar venganza y los elaborados planes de los protagonistas para conseguirlo son elementos que construyen una intriga y confieren al texto una complejidad que no tiene lugar en la obra del autor latino. Muy similar es el caso de *Los comendadores de Córdoba*, donde el anillo,⁹⁹ que de forma ingeniosa va

⁹⁷ Es necesario notar en este punto que dicho análisis es más profundo en *The Spanish Tragedy* que en *Los comendadores de Córdoba*.

⁹⁸ Se ofrecen en el texto hasta tres versiones diferentes de lo sucedido en el combate: la del General de España (I, ii, 22-84), la de Villuppo (I, iii, 59-71) y la de Horatio (III, iv, 6-29).

⁹⁹ Para un estudio detallado del papel del anillo en la obra de Lope conviene citar a Zuckerman-Ingber, que dedica unas páginas en su libro a este prósito. (Zuckerman-Ingber, 28-90).

pasando de unas manos a otras, desencadena el terrible final y donde el rey se erige como el personaje que sirve de enlace entre la realidad de los comendadores y la del Veinticuatro. No en vano Walter Cohen señala la fuerza con que irrumpe la tragedia de intriga, tanto en España como en Inglaterra, en el panorama literario de principios del siglo XVI, un género al que estos dramas se ajustan a la perfección. Concretamente, este autor señala:

In both countries, the satiric tragedies were also influenced by earlier efforts in the Italian Senecan revenge tradition. For the English playwrights, the seminal works were Kyd's *Spanish Tragedy* (1587) and, later on, Shakespeare's *Hamlet* (1601) (Cohen, 191).

Es decir, que las obras objeto de estudio en el presente trabajo no sólo se encuadran dentro del subgrupo de tragedias satíricas (dentro de las tragedias de intriga), sino que además, la propia tragedia de Kyd se establecería como modelo a seguir en esta línea.

Otro aspecto crucial en *The Spanish Tragedy* y *Los comendadores de Córdoba* atañe al uso constante de la ironía dramática. Ciertamente, no se puede negar que Séneca hiciese en ocasiones uso de este recurso: el banquete en que Tiestes devora a sus propios hijos sin saberlo es prueba de ello. Sin embargo, en las tragedias del dramaturgo latino la ironía dramática no ocupa el puesto que le otorgarán Kyd y Lope, ya que en las obras de estos últimos tal recurso se halla en estrecha relación no sólo con la trama e intriga de la obra, sino también con las ideas que en ellas se presentan. Por ejemplo, en el primer caso, la caja donde se guarda el supuesto indulto de Pedringano en *The Spanish Tragedy*, así como el anillo que se transmite de unos personajes a otros en *Los comendadores de Córdoba*,¹⁰⁰ contribuyen a fomentar el suspense en el drama. En cuanto al segundo aspecto, la ironía dramática es usada hábilmente por ambos autores para subrayar ciertos conceptos. El valor del honor y la estima superficial se ponen en duda al escuchar las alabanzas del Veinticuatro refiriéndose a los comendadores antes de conocer su deshonor y, en el caso de la obra de Kyd, la presencia de Revenge, el ardid de Hierónimo para llevar a cabo su venganza, así como otras muchas situaciones,

¹⁰⁰ Zuckerman-Ingber afirma a este respecto: "The episodes dealing with the ring provide a good example of how irony forms an integral part of the play's structure" (Zuckerman-Ingber, 28).

conducen a concluir del mismo modo que Philip Edwards:

The sense of a fore-ordained end is strongly conveyed by Kyd and his constant use of dramatic irony. [...] In a way the play is built upon irony, upon the ignorance of the characters that they are being used to fulfil the decree of the gods (Edwards, 52).

La ironía dramática se presenta, pues, como un pilar básico sobre el que se sustenta la totalidad de la obra. Se trata, además, de un recurso que puede tomar diversas formas, según más convenga. La ironía puede proceder de las situaciones, como sucede con el caluroso recibimiento fingido que Beatriz hace a su esposo en *Los comendadores de Córdoba*, o la escena en que los amantes se intercambian promesas de amor mientras sus enemigos se disponen a asesinar a Horatio en *The Spanish Tragedy*. También se desprende de los propios diálogos de los personajes: sirva de ejemplo el discurso de Veinticuatro sobre las ventajas del matrimonio, cuando el protagonista está a punto de ser engañado, en la tragedia de Lope (I, 1246), o las palabras que muestran la total confianza de Pedringano en su indulto procedente de Lorenzo momentos antes de morir ajusticiado en el drama de Kyd (III, vi). Finalmente, la ironía puede presentarse a través del modo en que los personajes se distribuyen sobre el escenario: la escena donde el rey, Jorge y Veinticuatro se hallan reunidos en la Corte y el soberano descubre el anillo en la mano del joven comendador (II, 1246), o el momento en que Pedringano se dispone a asesinar a Seberine, al tiempo que es él mismo observado por los centinelas, son muestras de la habilidad de estos dramaturgos para crear nuevas posibilidades con el empleo de este recurso.

Muy característica de la práctica dramática de Kyd y Lope es la introducción en la estructura general de la tragedia de situaciones paralelas que crean un contraste con los personajes y la acción principal. Esto permite al público apreciar no una única perspectiva, como ocurría en las obras de Séneca, sino varias y, además, deja libre al autor para subrayar aquellos aspectos o comportamientos de los protagonistas que le interesa resaltar. En los textos, los paralelismos se logran de dos modos. Por un lado, el espectador se encuentra con una trama secundaria que refleja ciertos aspectos que se desarrollan en la acción principal y, en muchas ocasiones, es un espejo de ella. Este es el caso de las escenas que en *The Spanish Tragedy* tienen lugar en la Corte de Portugal, allí se encuentra un virrey que ha perdido a su hijo (aunque más tarde se sabe que ha sido capturado por los

españoles) y se lamenta del mismo modo que lo hará luego Hieronimo. Este soberano, además, es incapaz de hacer justicia ante las malas artes de Villuppo, defecto que también demuestra el rey de España, puesto que concede injustamente a Lorenzo la custodia de Balthazar. En *Los comendadores de Córdoba*, la trama secundaria viene determinada por las escenas en las que intervienen Rodrigo, Esperanza y Galindo, de tal forma que la situación del primero de ellos, al ser engañado por Esperanza, es muy similar a la de su amo, ofreciéndose una visión de un mismo hecho desde dos esferas sociales completamente diferentes.

Por otro lado, la aparición de personajes de muy distinta condición y carácter posibilita asimismo la creación de contrastes; tanto es así, que, en la tragedia de Kyd, varias de las figuras sólo alcanzan a entenderse completamente si se acierta a comprender que en el texto se presentan en parejas. De esta forma, la fogosidad de Andrea contrasta con la fría personalidad de Revenge, la artificialidad de Balthazar en materia de guerra y amor se opone a la actitud impetuosa de Horatio, Hieronimo y Bazulto tienen en común un hijo asesinado, y así pueden mencionarse más casos. En *Los comendadores de Córdoba* la situación no difiere mucho, pues también se establecen pares para acentuar el contraste entre los personajes. Ana y Beatriz presentan dos tipos de amor ilícito, Jorge y Fernando ofrecen dos formas de amar, más fogosa el uno y más callada el otro; a su vez, el idilio de estas dos parejas contrasta con la relación entre Galindo y Esperanza, al tiempo que Rodrigo se convierte en la sombra de su amo.

Junto a lo mencionado hasta el momento, cabe señalar otra característica que aleja estas tragedias de la práctica de Séneca. Debido, en gran parte, a la importancia que se concede a la intriga y a la introducción de una trama secundaria, en *The Spanish Tragedy*, así como en *Los comendadores de Córdoba*, no existe un único protagonista que acapare por completo la atención del público. El número de personajes crece y, con ello, el peso de la acción no descansa sobre una sola figura, sino que se diversifica y tiende a repartirse. Ya Gail Bradbury señalaba en su artículo "Tragedy and Tragicomedy in the Theatre of Lope de Vega" cómo la dificultad de distinguir el 'héroe' en *El castigo sin venganza*, desemboca, en última instancia en el reconocimiento de que "Lope's contravention of the 'single protagonist' tradition to have been a fundamental and revolutionary feature of his tragic vision" (Bradbury, 106). En la presente obra el espectador se halla en la misma situación, ya que no puede decirse que Veinticuatro ocupe el lugar central

de la trama; hasta muy entrado el acto segundo son los amantes y la figura del gracioso los que soportarán todo el peso de la acción. De forma muy semejante se desarrollan los hechos en *The Spanish Tragedy*, Hierónimo, que se convertirá en el protagonista absoluto de la última parte del drama, ocupa en su comienzo un lugar secundario, cediendo su puesto a los amantes y a las artimañas de Lorenzo.

A este cambio en la práctica teatral en relación a la distribución del papel principal en la acción, es necesario añadir que los sucesos presentados, así como los personajes, dejan de pertenecer al mundo de los mitos al que Séneca recurría para extraer el tema de sus obras. Kyd y Lope dejan de lado ese material, tan ajeno al público de la época, para tomar como punto de partida hechos que de un modo u otro toman sus raíces en la historia y se hallan más o menos cercanos al espectador. Muy iluminadora resulta a este respecto el comentario de Bradbury en relación a la práctica de Lope:

Nevertheless, those classical tragedies which enjoy the status of masterpieces are generally admired less for their reproduction of the patterns of real-life tragedy than for the illustration of attitude through character and their representation of reality through myth. Lope, with his particularly down-to-earth interpretation of the precept of imitation, could not but set a tragic trend which was, in this most fundamental of respects, non-classical (Bradbury, 108).

Así, Lope de Vega hace uso de la historia de la venganza de Veinticuatro de Córdoba, primer señor de Belmonte, que tuvo lugar allá por la primera mitad del siglo XV, mientras que Kyd recurre a los continuos enfrentamientos entre los reinos de España y Portugal.¹⁰¹ Además, los dos dramaturgos introducen en sus obras personajes de baja condición social (como corresponde a la vida real), cuya actuación ocupa un lugar destacado en el desarrollo general de la obra; este es el caso de Pedringano y Seberine en *The Spanish Tragedy*, y Esperanza, Galindo y Rodrigo en *Los comendadores de Córdoba*. En relación a este último punto, cabe destacar que Lope aventaja a Kyd a este respecto, ya que en esta tragedia los sirvientes ocupan no sólo un papel de más importancia que el que se les otorga en la obra de Kyd, sino que, además, ellos son los encargados de crear la atmósfera e imprimir el tono desenfadado de la vertiente cómica de la pieza.

¹⁰¹ Para un estudio detallado sobre este punto, consultar el libro de Arthur Freeman pp. 52-5.

Finalmente, y en cuanto a los puntos que Lope y Kyd guardan en común, distanciándolos de la práctica senequista, se debe señalar el papel funcional de la locura que parece apoderarse de los protagonistas al término de estas dos tragedias. Dado que, en cierto modo, la pérdida de la razón contribuye a minimizar la responsabilidad de los héroes ante su cruento acto de venganza, tanto Hieronimo como Veinticuatro dan muestras de locura, lo que les devolvería, tan sólo en parte, la simpatía de un público contrario moralmente a la práctica de la libre venganza. Este aspecto se encuentra ausente en las obras del autor latino, cuyos protagonistas, si bien parecen perder la razón en su obsesión por una determinada meta, nunca muestran señales inequívocas de una locura real; no existen, por ejemplo, situaciones como las protagonizadas por Hieronimo, que llega incluso a confundir a un viejo con su propio hijo asesinado. El caso de Veinticuatro puede dar lugar a dudas, pues si bien él dice en una ocasión: "¡Ea, que me vuelvo loco!" (III, 1247), tan sólo su violenta actuación al final de la obra, en la que da muerte a todo ser viviente, da cuenta de un estado de locura real.¹⁰²

Al atender a los elementos que se hallan exclusivamente en *The Spanish Tragedy*, el uso de la metáfora teatral es sin duda lo que la caracteriza. Muy arraigado en el pensamiento isabelino, la noción del ser humano incapaz de ser auténtico dueño de sus propios actos, puesto que existe siempre una fuerza superior que, en cierto modo, los controla,¹⁰³ halla su mayor expresión en *the play-within-a-play*. Por otro lado, este recurso subraya otro concepto muy ligado al anterior: el individuo está imposibilitado para percibir las fuerzas que determinan su existencia, ya que no se da cuenta de que, en última instancia, la

¹⁰² Muchos autores no dudan en colocar el calificativo de "loco" a Veinticuatro. Así, Zuckerman-Ingber afirma: "The vengeance presented by Lope is the culminating point of a work that pays with the nature of honor and the problems that honor generates; and the process through which honor triumphs serves also to dehumanize the avenger as the Veinticuatro, a self-professed madman, rampages through his household eliminating all evidence of his dishonor" (Zuckerman-Ingber, 28).

¹⁰³ Los isabelinos mantienen un concepto del universo basado en la idea de *the chain of being*, donde cada persona ocupa un lugar determinado y tiene una tarea particular en su vida, que no puede ni eludir ni modificar. La obra de E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, resulta de interés si se quiere ampliar el conocimiento sobre este tema, en especial el capítulo IV.

dentro de la obra,¹⁰⁵ lo convierten en el elemento clave dentro de esa noción de fatalidad y determinismo que presenta esta tragedia.

La complejidad de la metáfora teatral no se halla presente en las obra de Séneca y autores, como Arthur Freeman, han establecido sus raíces dentro de la tradición literaria. Concretamente, este crítico observa:

The idea of sub-action contained in the primary drama, however, is in a general sense antique; it is Kyd's elaboration and dramatic use of the notion which gives his own playlet the importance in the theatrical history it has come to possess (Freeman, 59).

Es necesario subrayar también a este respecto que el empleo del *play-within-a-play* no es un recurso extendido entre los autores dramáticos españoles de la época y, en *Los comendadores de Córdoba* en particular, tan sólo se halla una brevísima alusión por parte del protagonista:

VEINTICUATRO ¡Ay honra, veisme aquí ya
 en vuestro teatro puesto,
 como todo hombre lo está!
 CC, III, 1256.

En cuanto al drama de Lope de Vega que aquí se estudia, tres son los aspectos a señalar no presentes ni en la tragedia de Kyd ni en las obras de Séneca. En primer lugar, si en el caso del autor inglés la noción de *fate* y de *the chain of being* se convertía en la base ideológica sobre la que se sustenta *The Spanish Tragedy*, en *Los comendadores de Córdoba* este puesto es ocupado por el concepto del honor imperante en el teatro del Siglo de Oro. La honra, determinada en la mayoría de los casos más por la comunidad social a la que se pertenece que por la valía del propio individuo, pasa a ser el bien más preciado de los protagonistas y su mantenimiento a los ojos de los demás se convierte en una obsesión perenne en la mente del héroe. Tanto es así que la libertad del individuo como ente social, valor de importancia primordial en los dramas de Séneca, queda eclipsada ante el

¹⁰⁵ A este respecto se puede señalar:

HIERONIMO And actors in th'accursed tragedy
 Wast thou, Lorenzo, Balthazar, and thou?
 The Spanish Tragedy, III, viii, 40-1.

temor de perder la fama y la reputación como hombre de honor. Muy iluminadores resultan a este respecto los comentarios de Antonio Rey Hazas:

Honor y amor, y en menor medida la fe y las convenciones sociales, son las fuerzas más poderosas de la tragicomedia barroca, [...]; ellas impulsan a los personajes dramáticos, los impelen a realizar actos de todo tipo, en contra a veces de sus propias inclinaciones, a despego de sus deseos o de su voluntad. Y entre ellas, entre esas fuerzas, hay una más poderosa que las otras, cuya capacidad para "mover" puede llegar a ser tan inexorable como la del mismo hado trágico griego: me refiero, obvio es decirlo, al 'honor', cuya fuerza literaria motriz es, en ocasiones, comparable a la del destino (Rey Hazas, 235).

Oportuno es el paralelismo entre el destino y el papel del honor como fuerza bajo la que sucumbe el protagonista, puesto que, en efecto, hasta el propio Veinticuatro es consciente de que su obligación como marido ultrajado es, en cierto modo, impuesta:

VEINTICUATRO ¡Ay, la honra, al fin sofística inventora
de tantas ceremonias y locuras!
CC, III, 1251.

Otro de los rasgos más definitorios del drama de Lope estriba en el modo en que el autor combina elementos de carácter trágico y cómico en una misma obra. En su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, el mismo dramaturgo afirma:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho.
AN, 67.

Nada puede estar más lejos del rígido concepto de tragedia y comedia que mantenían los clásicos y, más concretamente, del drama senequista, donde sería inconcebible, por el tono y el modo en que se describen los hechos, encontrar una escena cómica en una situación tan terrible como la presentada en *Thyestes*, por ejemplo. Sin embargo, la conjunción de lo trágico y lo cómico se convertirá en la práctica a seguir de Lope en la creación dramática, de tal modo que este autor marcará una nueva pauta de redacción en el panorama teatral de la época, dando

lugar a un tipo de género mixto calificado de "tragicomedia".

Para lograr su propósito, el dramaturgo español da cita a figuras pertenecientes a diversos estratos sociales dentro de la acción de un mismo drama, tal y como ocurre en la vida real, aunque en ningún caso sus mundos se confunden o se mezclen. Nobles y plebeyos se hallan unidos por una necesidad mutua, pero sus esferas de actuación, así como su forma de expresión, se encuentran claramente delimitadas y definidas. Ello afecta a la propia estructura de la obra, ya que, como se puede observar entonces, los elementos trágicos y cómicos no se hallan dispuestos al azar, sino que a cada grupo de personajes le corresponde un cometido particular en este sentido. A las figuras nobles se le reservan las escenas trágicas, mientras que los plebeyos se ocupan de los momentos de comicidad de la trama, más afín con su condición social. Cada conjunto de actores se ocupa, pues, de un plano diferente de la vida, pero no por ello dejan de complementarse. Esto no implica que, en ocasiones, Veinticuatro no resulte cómico ante los ojos del público (en el arrebato que le lleva a matar a la mona y al papagayo, por ejemplo), pero esta comicidad es muy diferente de la engendrada por los comentarios y actuaciones de Galindo, mucho más llana y popular.¹⁰⁶

La creación de la figura del gracioso, fruto de este nuevo tipo de drama, responde a esta necesidad de introducir un plano cómico dentro de la gravedad de los hechos que presenta una tragedia y, por este motivo, se trata de un personaje genuino de la comedia española del Siglo de Oro. Ha de notarse además, que esta serie de individuos de bajo estamento social no quedan relegados a ocupar un papel secundario en el desarrollo de la trama, sino que juegan un papel activo dentro del plan general de la obra. Las idas y venidas de Galindo y sus amoríos con Esperanza acaparan la atención del espectador y tienen una importancia en el texto casi igualable a las situaciones protagonizadas por las parejas de nobles.

¹⁰⁶ El propio Lope de Vega subrayó este aspecto en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*:
 Guárdese de imposibles, porque es máxima
 que sólo ha de imitar lo verosímil;
 el lacayo no trate cosas altas
 ni diga conceptos que hemos visto
 en algunas comedias extranjeras.

Por último, Lope rechaza en su tragedia la intervención sobrenatural. Los espíritus y los viajes a ultratumba no tienen cabida en un tipo de drama que pretende ser una imitación de la vida real. El papel de justiciero se le adjudica a la figura del rey en este caso, y a él también le corresponde desvelar el engaño de que es objeto Veinticuatro y dar una solución, en forma de sentencia-acertijo, a su problema.

IV. CONCLUSIONES

A la luz de lo tratado en los capítulos precedentes, se puede apreciar que, en efecto, en *The Spanish Tragedy* y *Los comendadores de Córdoba* existen ciertos aspectos comunes a las tragedias de Séneca, como el acento que colocan estos autores sobre el carácter desmedido de las pasiones y las reacciones de los protagonistas, el motivo de la venganza como móvil principal y el cruento desenlace final. Pero en ellas se encuentran asimismo otros rasgos fruto de modificaciones o adaptaciones de la práctica del dramaturgo latino, a saber, la complicada trama que acompaña al motivo de la venganza, o la figura del mensajero; o bien, se trata de elementos originales o que tienen sus raíces en la tradición literaria medieval y renacentista. El calificativo de "senequistas", pues, no puede aplicarse a estas obras a la ligera, sino que, para una correcta valoración, debe ser calibrado y matizado.

Una de las primeras conclusiones a extraer del presente estudio remite al capítulo I. En el análisis de las características de la tragedia de Séneca se observa que no todos sus elementos constituyentes son originales de este autor, por lo que en muchas ocasiones resulta difícil delimitar los puntos que genuinamente se atribuyen al autor latino y aquellos que pertenecen a la llamada "tradición senequista". Sirva a modo de ejemplo la controversia, ya señalada en el capítulo II,¹⁰⁷ en torno a la autoría de la división en cinco actos, donde los críticos han establecido un campo de batalla que, a fin de cuentas, en nada facilita o permite un análisis más acertado del senequismo de un determinado drama. Lo crucial, en mi opinión, a este respecto, no es que tales elementos fuesen o no innovaciones de Séneca (estos pueden haber estado presentes en la literatura anterior), sino que a través de este dramaturgo se conocieron, extendieron y reafirmaron dentro de la tradición literaria y, en consecuencia, el título de "senequistas" puede aplicárseles con toda justicia.

Al atender al panorama artístico de los siglos XVI y XVII en España e

¹⁰⁷ Cfr. la sección II. 1.

Inglaterra, se observan ciertas similitudes¹⁰⁸ en cuanto a las distintas tendencias en juego. Así, en España, el grupo de los llamados "preceptistas aristotélicos" constituiría el ala clasicista en el ámbito dramático, puesto que defendería las normas y distinciones que ya habían determinado Séneca, Aristóteles y Horacio en el teatro. Una situación similar se presenta en Inglaterra, donde ciertas secciones abogaban por la imitación del modelo establecido por las tragedias de Séneca. Sin embargo, en uno y otro caso, la puesta en práctica de tales teorías quedaba reducida a un pequeño grupo de autores. El comentario de Braden al respecto no deja de ser acertado y, al mismo tiempo, aplicable a ambos países: "Senecan imitation in the continental style remains a fairly elite and circumstantial affair" (Braden, 171). La realidad, pues, sería otra y, aunque la influencia del autor latino se dejara sentir, un mayor número de dramaturgos de la época tendería a satisfacer el gusto de un público popular que se inclinaba por un tipo de drama con una mayor intriga y efecto. Angel Valbuena Pratt resume la situación del siguiente modo:

A través de todo el siglo XVI alternan, [...], las tendencias clasicistas que exigen una supeditación a las teorías de griegos y latinos, y una materia novelesca y popular, que en parte es continuación de la escena libre medieval, y en parte necesidad de los nuevos tiempos. En España e Inglaterra triunfaría la nueva dramática; en Francia prevalecería el clasicismo con la separación de tragedia y comedia [...]. A la vez, en toda la Europa renacentista es notoria la influencia de Séneca (Valbuena, 91).

Kyd y Lope se encuentran en la intersección que les obliga a optar por una u otra corriente, la clasicista o la popular, y sus textos parecen demostrar que finalmente decidieron hallar un medio de conciliar las dos. Es por ello por lo que los elementos senequistas no dejan de jugar un papel importante en estas obras, al mismo tiempo que se intenta abrir nuevas vías de creación teatral que se ajusten al gusto popular. Las preferencias del público ocuparán, pues, un lugar importantísimo en la mente del escritor, no sólo porque sus obras están dirigidas a él, sino también porque, en última instancia, la propia supervivencia del dramaturgo depende de ello.¹⁰⁹ Es así que el gusto popular habrá de marcar varias

¹⁰⁸ Walter Cohen, en su artículo, intenta incluso establecer los periodos y las fechas que se corresponderían en uno y otro país.

¹⁰⁹ La puntualización de Margaret Newels al respecto es muy acertada: "Todos los esfuerzos

de las pautas de composición, aunque se contravengan las reglas del "arte" establecido.¹¹⁰

Comparada con la producción teatral de Séneca, resulta fácil apreciar que la obra de Kyd ofrece un mayor número de afinidades con la tragedia senequista que el drama de Lope; la razón de ello estriba en el grado de importancia que los autores concedieron al parecer del auditorio a la hora de componer sus obras. El propio Lope de Vega señaló en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*:

Y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.
AN, 63.

Resulta obvio, pues, que la consigna a seguir por este autor es la de complacer al público, dejando de lado, si es necesario, las normas clásicas.¹¹¹ Kyd, sin embargo, adopta una postura menos atrevida, como muestra su comentario:

"Tragoedia cothurnata", fitting kings,
Containing matter and not common things.
TST, IV, i, 160-61.

No se debe olvidar, por otro lado, que Kyd tradujo a Garnier, autor francés y representante de un país cuya adscripción a la tradición clásica permanecería firmemente arraigada; no es de extrañar, entonces, que la influencia de Séneca

hechos en la segunda mitad del siglo XVI por conseguir un teatro más 'clásico' o dar más carta de naturaleza al drama de la Antigüedad fracasaron por falta de éxito de público, sin el cual no puede subsistir el autor dramático" (Newels, 137).

¹¹⁰ John Cunliffe, al estudiar este aspecto, comenta con razón: "Seneca's influence was felt, but the chief motive was to please a popular audience, which made complete submission to Seneca's authority impossible" (Cunliffe, 56).

¹¹¹ El mismo Lope había añadido poco antes:
y, cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y a Plauto de mi estudio,
para que no me den voces,
AN, 63.

llegase hasta el dramaturgo inglés a través de estas traducciones. Todo ello queda perfectamente reflejado en las tragedias de las que se ocupa el presente trabajo, puesto que *The Spanish Tragedy* se ajusta con mayor precisión a las pautas senequistas que *Los comendadores de Córdoba*, la cual es mucho más libre en sus planteamientos. Esto no quiere decir que Lope sea un auténtico innovador con respecto a un Kyd más conservador en este punto. Ciertamente, el dramaturgo español logró crear un nuevo género teatral, la tragicomedia, que rompe con la estricta clasificación clasicista de los géneros dramáticos y funde o elimina otros de sus muchos preceptos; pero también la obra de Thomas Kyd, y concretamente *The Spanish Tragedy* con su gran carga clasicista, marca una nueva línea de creación dramática, la tragedia de intriga, que se convertirá en un modelo a seguir a partir de entonces.¹¹²

Lope y Kyd, entonces, rompen, aunque en distinto grado, con la práctica de los clásicos en general y de Séneca en particular, al mismo tiempo que se erigen como sus herederos directos. *The Spanish Tragedy* y *Los comendadores de Córdoba* son tragedias donde se conjugan, en primer lugar, los elementos senequistas más afines a su propósito; en segundo lugar, los elementos de la tradición medieval que más convenían; y, por último, aquellos elementos totalmente nuevos que se acomodaban al gusto del público. Nada puede surgir de la nada, y el genio de estos autores reside en su capacidad de crear algo completamente innovador sirviéndose de la literatura tradicional, la moda que se impone en la Europa del siglo XVI (el revivir de los clásicos y de Séneca en particular en el teatro) y las necesidades de una nueva etapa de la historia. Es necesario, pues, conciliar los pareceres de los críticos que bien niegan la influencia de Séneca en estas dos obras, o bien la subrayan con excesivo celo. Tal influencia existe, es innegable, pero no se trata de una imitación exacta, sino de un material que será reelaborado y adaptado a la nueva visión del arte, el hombre y el mundo que se impone en el Renacimiento.

Finalmente, es necesario atender a la forma de representación de estas tragedias, ya que, como José Ruano señaló en su artículo "Texto y contexto de *El*

112 Conviene señalar en este punto el comentario de Walter Cohen: "In both countries, the satiric tragedies were also influenced by earlier efforts in the Italian Senecan revenge tradition. For the English playwrights, the seminal works were Kyd's *Spanish Tragedy* and, later on, Shakespeare's *Hamlet*" (Cohen, 191).

caballero de Olmedo”:

Un texto dramático ofrece una serie de opciones que el director puede utilizar para imponer su propio idiolecto, para enfocar de un modo particular la problemática inherente en él, o para dar un determinado sesgo a alguno de sus aspectos (Ruano, 38).

Ciertamente, todo texto es polisémico, pero, un lector crítico familiarizado con las condiciones de representación de la época, las circunstancias históricas, la opinión del autor y, sobre todo, el propio texto de la obra, puede llegar a descubrir ciertos detalles que le conduzcan a una lectura más profunda. Si esto se aplica a los dramas objeto de estudio en el presente trabajo, ello puede conducir a gratas sorpresas y al esclarecimiento de determinados puntos oscuros presentes en *Los comendadores de Córdoba*.

Del texto de Kyd se desprende a todas luces que, empleando una visión senequista del tema, se realiza una crítica del deseo de venganza personal. Al término de la tragedia, y a modo de justicia poética, los diversos protagonistas reciben su merecido y hasta el propio vengador, aunque sus actos estén en cierta forma justificados, paga con su vida el haber infringido las leyes morales. El drama de Lope comienza de forma similar, se trata de un marido ultrajado que pretende vengar su afrenta para recuperar el honor perdido, pero la resolución de la obra no deja de sorprender. En lugar de ser castigado, el héroe es felicitado y, además, recompensado. ¿Es que el dramaturgo español defiende la venganza y el código del honor hasta el punto de permitir que una matanza salga impune?

Ya en más de una ocasión Lope de Vega había dado su parecer en torno a dicho código de honor:

Y he sido de parecer siempre que no se lava bien la mancha de la honra del agraviado con la sangre del que le ofendió, porque lo que fue no puede dejar de ser y desatino creer que se quita, porque se mate al ofensor, la ofensa del ofendido. Lo que hay en esto es que el agraviado se queda con su agravio y el otro, muerto, satisfaciendo los deseos de venganza, pero no las calidades de la honra, que para ser perfecta no ha de ser ofendida.

“La más perfecta venganza”, 184.

Esta afirmación revela un inconformismo (hay que tener en cuenta que la ley española sí daba derecho al marido para asesinar a la mujer infiel) que se deja traslucir también, aunque de un modo soterrado, en *Los comendadores de Córdoba*. De esta forma, una reconsideración atenta ha dado lugar a que varios críticos deshechen una interpretación demasiado simplista de esta tragedia y aboguen por una ironía inherente en el propio texto que suponga una crítica a la aceptación social basada en el mantenimiento del código del honor. Melveena McKendrick marca la línea a seguir en este sentido en su artículo "Celebration or Subversion? *Los comendadores de Córdoba* Reconsidered" y otros autores apoyarán esta idea con comentarios como:

Thus the Veinticuatro's vengeance might be more appropriately seen as the ironic exaltation of a questionable ideal than as one of those necessary rituals by which man confirms his existence (Zuckerman-Ingber, 36).

Pero, en mi opinión, no sólo la debilidad personal que demuestra el propio protagonista, así como el sorprendente final de la obra, tenderían a forjar una visión negativa del concepto de venganza, sino que, además, la escena en la que se llevan a cabo los asesinatos contiene una serie de elementos cómicos que contribuirían a ridiculizar la actuación de Veinticuatro. ¿Qué público no se reiría al oír a un héroe que en su ira ordena matar a un papagayo y a una mona simplemente porque, evidentemente, nada le dijeron?, y ¿no resulta cómica la escena en la que Galindo y Esperanza aguardan la muerte enrollados en alfombras? Sin lugar a dudas Menéndez Pelayo no fue capaz de percibir la ironía del arte de Lope en su estudio de *Los comendadores de Córdoba* y, por ello, concluye:

La matanza final hace poco efecto por su misma atrocidad y por los estúpidos chistes del gracioso, y por los grotescos incidentes de la mona y del papagayo, que el poeta no se atrevió a suprimir en su excesivo respeto a la tradición (Menéndez Pelayo, 282).

Una visión que sólo da lugar a una interpretación directa de los hechos representados es incapaz, como se desprende de esta afirmación, de dar una correcta valoración a la obra; aunque ello, por supuesto, se halla en manos de la aguda percepción del director de escena y el lector crítico.

The Spanish Tragedy y *Los comendadores de Córdoba* son, pues, dos obras que presentan una respuesta diferente a la influencia de Séneca en el panorama literario del siglo XVI y que, además, ofrecen una perspectiva distinta del modo en que el teatro puede abordar los temas candentes del momento: bien apoyándose en una compleja base ideológica y un tono grave, como en el caso de la tragedia de Kyd, bien mediante una fina ironía festiva, como ocurre en el drama de Lope de Vega.

OBRAS CITADAS

- Anderson, M. J. Ed. *Classical Drama and Its Influence*. London: Methuen & Co Ltd., 1965.
- Baker, Howard. *Induction to Tragedy*. New York: Russell & Russell Inc., 1965.
- Blüher, Karl Alfred. *Seneca in Spanien*. Munich: Francke Verlage, 1969.
- Bowers, Fredson. *Elizabethan Revenge Tragedy*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- Bradbury, Gail. "Tragedy and Tragicomedy un the Theatre of Lope de Vega." *Bulletin of Hispanic Studies* 58 (1981): 103-111.
- Braden, Gordon. *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition*. New Haven & London: Yale University Press, 1985.
- Carrère, Félix. *Le théâtre de Thomas Kyd. Contribution à l'étude du drame Elizabethain*. Toulouse: Edouard Privat, 1951.
- Cohen, Walter. "Intrigue Tragedy in Renaissance England and Spain." *Renaissance Drama* 15 (1984): 175-200.
- Costa, C. D. N. "The Tragedies." *Seneca*. Ed. C. N. D. Costa. London & Boston: Routledge & Kegan Paul, 1974.
- Cunliffe, John W. *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*. Hamden & Connecticut: Archon Books, 1965.
- Dixon, Victor e Isabel Torres. "*La madrastra enamorada: ¿una tragedia de Séneca refundida por Lope de Vega?*". Próxima publicación.
- Dixon, W. Macneile. *Tragedy*. London: Edward Arnold & Co., 1925.

- Ebersole, Alva. "El tema del adulterio en *Los comendadores de Córdoba*." *Estudios sobre el siglo de Oro en Homenaje a Raymond R. MacCurdy*. Eds. Angel González, Tamara Holzapfel y Alfred Rodríguez. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983. 59-65.
- Edwards, Paul Ed. *The Encyclopedia of Philosophy*. Vol. 6. New York: The Macmillan Company & Free Press, 1967.
- Edwards, Philip. "Introduction." *The Spanish Tragedy*. By Thomas Kyd. London: Methuen & Co Ltd., 1965. 17-68.
- Farnham, Willard. *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy*. London: Lowe & Brydone Limited, 1956.
- Flechniakoska, Jean-Louis. "L'horreur morale et l'horreur matérielle dans quelques tragédies espagnoles du XVI siècle." *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*. Ed. Jean Jacquot. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973. 61-72.
- Freeman, Arthur. *Thomas Kyd. Facts and Problems*. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- Grimal, Pierre. "Les Tragédies de Sénèque." *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*. Ed. Jean Jacquot. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973. 1-10.
- Helzel, Martin. "Seneca and Elizabethan revenge Tragedy: Aspects of Thomas Kyd's *The Spanish Tragedy* and Shakespeare's *Titus Andronicus*." *Antike und Abendland* 31.2 (1985): 137-152.
- Hill, Eugène D. "Senecan and Virgilian Perspectives in *The Spanish Tragedy*." *English Literary Renaissance* 15.2 (Spring 1985): 143-65.
- Hunter, G. K. *Dramatic Identities and Cultural Tradition*. Liverpool: Liverpool University Press, 1978.
- Jacquot, Jean. "Sénèque, la Renaissance et nous." *Les tragédies de Sénèque et le*

- théâtre de la Renaissance*. Ed. Jean Jacquot. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973. 271- 307.
- Jones, C. A. "Honor in Spanish Golden Age Drama: Its Relation to real Life and to Morals." *Bulletin of Hispanic Studies* 35 (1958): 199-210.
- Kistner, M. K. & A. L. "The Senecan Background of Despair in *The Spanish Tragedy* and *Titus Andronicus* ." *Dramatic Identities and Cultural Traditions*. Liverpool: Liverpool University Press, 1978. 1-9.
- Kyd, Thomas. *The Spanish Tragedy*. Ed. J. R. Mulryne. New York & London: WW Norton & A & C Black, 1989.
- Leech, Clifford & T. W. Craik Eds. *The Revels History of Drama in English*. London: Methuen, 1975. 257-60.
- Lucas, F. L. *Seneca and Elizabethan Tragedy*. New York: Haskell House, 1966.
- Marlowe, Christopher. *The Jew of Malta*. Ed. N. W. Bawcutt. Manchester: Manchester University Press, 1978.
- McAlindon, T. *English Renaissance Tragedy*. Vancouver: The University of British Columbia Press, 1986.
- McKendrick, Melveena. "Celebration or Subversion?: *Los comendadores de Córdoba* Reconsidered. *Bulletin of Hispanic Studies* 61.3 (1984): 352-60.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Vol. 5. Santander: Aldus S.A. de Artes Gráficas, 1949.
- Newels, Margarite. *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro: Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*. London: Tamesis Books Limited, 1974.
- Orozco Díaz, Emilio. *¿Qué es el "arte nuevo" de Lope de Vega?* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1978.

- Parrot, Thomas Mark y Robert Hamilton Ball. *A Short View of Elizabethan Drama*. New York: Charles Scribner's Sons, 1958.
- Pratt, Norman T. *Seneca's Drama*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1983.
- Puzin, Claude. *Le tragique*. Ligugé: Éditions Fernand Nathan, 1984.
- Quiroga, Alex R. "Introducción." *Los comendadores de Córdoba*. By Lope de Vega Carpio. Bolivia: Urquiza S.A., 1985. 13-81.
- Rey Hazas, Antonio. "Algunas reflexiones sobre el honor como sustituto funcional del destino en la tragicomedia barroca española." *Comedias y comediantes: Estudios sobre el teatro clásico español*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1989. 251-262.
- Ruano de la Haza, José. "Texto y contexto de *El caballero de Olmedo* de Lope." *Criticón* 27 (1984): 37-53.
- Shakespeare, William. *As You Like It*. Toronto: CBC Enterprises/Les Entreprises Radio-Canada, 1983.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Ed. C. R. Higgord. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- Shakespeare, William. *King Richard III*. Ed. Anthony Hammed. London & New York: Methuen, 1981.
- Tillyard, M. W. *The Elizabethan World Picture*. Harmondsworth: Penguin, 1943.
- Valvuen Prat, Angel. *El teatro español en su siglo de Oro*. Barcelona: Editorial Planeta, 1969.
- Vega Carpio, Lope de. *Los comendadores de Córdoba*. Ed. Alex R. Quiroga. Bolivia: Urquiza S.A., 1985.

- Vega Carpio, Lope de. *Los comendadores de Córdoba. Obras escogidas*. Ed. Federico C. Sainz de Robles. Vol. III. Madrid: Aguilar, 1967. 1225-1259.
- Vega Carpio, Lope de. "La más prudente venganza." *Novelas a Marcia Leonarda*. Ed. Julia Barella. Barcelona: Ediciones Júcar, 1988. 143-185.
- Ziomek, Henryk. *A History of Spanish Golden Age Drama*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1984.
- Zuckerman-Ingber, Alix. *El bien más alto. A Reconsideration of Lope de Vega's Honor Plays*. Gainesville: University Presses of Florida, 1984.
- Zwierlein, Otto. *Die Rezitationsdramen Senecas, Mit einem kritisch-exegetischen Anhang*. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Haim KG, 1966.