

Lo español en *The Spanish Tragedy*

José Manuel González
Universidad de Alicante

ABSTRACT

In Renaissance England literature, and especially drama, is fully aware of the historical and political context. What we get in *The Spanish Tragedy* is not a precise reference to the factual event but its dramatic interpretation. The literary use of history is a consequence of the personal and contextual experience of the dramatist drawn by the writer from the ideas and practices of the culture he inhabits as well as of his historical awareness and political situation. Thus the metahistorical approach becomes an essential clue to understand the Spanish element which, in this case, has not only a negative sense but a paradigmatic intention.

Qui jacet in terra, non habet unde cadat

*The Spanish Tragedy*¹ de Thomas Kyd fue, a pesar del secular olvido y relegación de que ha sido objeto, una de las obras de teatro más populares de su tiempo.² Esto se debe fundamentalmente a dos razones: a su calidad literaria y a su sintonía con los intereses y expectativas del público isabelino. Su admirable diseño arquitectónico,³ su cuidada retórica y su teatralidad que llega a ser excesiva,⁴ no tienen otra finalidad que la de facilitar al espectador su inmersión y su participación en la representación escénica. En ella palabra y acción son igual de indispensables y necesarias. En este caso lo retórico, aunque a veces sea abundante y reiterativo, se convierte en dramático. La palabra dice y representa, reforzando, de este modo, la acción teatral. Lo retórico y lo teatral se implican para construir un universo dramático sugerente y atractivo.⁵ El resultado es una obra de teatro tan admirable como particular, con una idiosincracia casi irreplicable. Su originalidad fundamental se basa en la síntesis dramática que se crea y posibilita dentro de la secuencia teatral, poniéndose de manifiesto con creces la capacidad de asimilación dramática que Kyd poseía. Con sorpresa observamos cómo lo culto y lo popular se funden para ofrecer un teatro más inteligible, cercano y comprometido, pero no exento de arte, inspiración y oficio. De esta forma, tradición y actualidad se interfieren y convergen, haciendo que lo representado interpele y atraiga con más intensidad. Si la presencia de Séneca es general y omnipresente⁶ -sin duda una de las claves de su éxito- no menos decisiva y apremiante es su conciencia histórica y política. Su autor, en esta ocasión, no es

indiferente a los acontecimientos de su época. La tragedia representada es, en cierta medida, reflejo de la tragedia vivida. El teatro no sólo divierte, sino que también compromete. La historia exige una toma de postura que también el dramaturgo se ve obligado a adoptar, porque él como "el poeta político no reconstruye un pasado imaginario; trata de comprender e interpretar un vasto presente."⁷ Aquí podemos decir, pues, con L. Tennenhouse que "literature . . . displayed its politics as it idealized or demystified specific forms of power."⁸ Pero el literato no se limita a exponer su visión histórica personal y su actitud vital frente a los sucesos, sino que se erige en portavoz de la colectividad, de sus aspiraciones y frustraciones, "Shakespeare and his contemporaries expressed in their writings a view of the world which by and large they shared with their audiences and their readers."⁹ Ello explica la popularidad del teatro en el período isabelino y jacobeo. Es en este contexto y desde esta perspectiva, donde lo español adquiere su sentido y recibe su peso específico. Su presencia no es casual ni anecdótica. Se trata de algo más determinante y crucial que obedece a una pretendida intencionalidad de Thomas Kyd. El título y la ambientación hispana no son consecuencia de una casualidad fortuita y desprovista de propósito alguno. Si bien existen otras obras de teatro en esta época cuyo título hace referencia a lo hispano,¹⁰ su escasez es altamente notoria y significativa desde el punto de vista de nuestro estudio. Hay también que tener en cuenta que *The Spanish Comedy*, una obra que desgraciadamente se ha perdido, se atribuye a Kyd; lo que viene a subrayar el interés kydiano por lo español, cuyo alcance y trascendencia nos disponemos a analizar.

Aunque no se conoce que exista una fuente española en la que Kyd se inspirase para escribir su tragedia, puesto que "no source for *The Spanish Tragedy* has been found,"¹¹ y aunque no es menos cierto que "It is antecedently improbable that an English dramatist would invent a plot concerned so entirely with incidents in the southern peninsula,"¹² si se puede afirmar que "the Spanish setting is based on history so recent as practically exclude the possibility of a tale grounded in it."¹³ Son evidentes, pues, las alusiones históricas a España y a acontecimientos relacionados con la historia española contemporánea. Lo que hay que dilucidar y sopesar es la historicidad y exactitud de estas referencias, sin olvidar que la veracidad y la autenticidad dramáticas no tienen por qué coincidir con la objetividad histórica y cronológica. El análisis comparativo de las alusiones mencionadas y de los hechos dramatizados con los sucesos históricos, tal y como acontecieron, ponen de manifiesto su inexactitud histórica básica. Así nos encontramos con que la situación política a la que se alude, y que polariza y galvaniza la acción teatral subsiguiente, no es la entonces existente. Portugal no era un país tributario de España, pues antes de 1580 nunca había sido conquistado ni sometido por las armas españolas, a pesar de los numerosos y reiterados intentos de conquista perpetrados por Felipe II y sus antepasados. La existencia de una batalla con la que se origina e inicia el argumento dramático de la obra no se ajusta a la realidad, porque si bien es verdad que la batalla de Alcántara (1580) supuso una sangrienta confrontación entre España y Portugal, ésta no tuvo lugar en la frontera de ambas naciones (1.2.22-23), sino en un paraje cercano a Lisboa. Además nunca hubo una confrontación abierta entre los dos pueblos, después que un virrey gobernase el país lusitano. Más aún si tenemos en cuenta que el virrey en aquel momento era un sobrino del monarca hispano. Con ello se seguía una práctica habitual en la política exterior española, tal y como se hacía en otros lugares como Nápoles, Sicilia y en las recién conquistadas tierras del Nuevo Mundo. Asimismo es sorprendente la referencia que se hace de la isla de Terceira, porque es

difícil suponer que el nombre de la segunda isla más larga en extensión de las Azores fuese conocido antes de su ocupación definitiva por España, ocurrida a finales de agosto de 1582, al ser tomada por el marqués de Santa Cruz tras una matanza general de los isleños, dando así al traste con la resistencia encabezada por Antonio Crato.¹⁴ De no ser por este episodio bélico, Kyd pudo haber tenido noticia de la existencia de la isla a través de Thomas Lodge, su maestro, quien muy probablemente visitó la isla en el año 1585. Tampoco las afirmaciones históricas de la mascarada representada por Hieronimo ante el rey y el embajador portugués (1.4.138 ss.) son fiel reflejo de lo realmente acontecido, puesto que no hay razón alguna para pensar que Roberto de Gloucester estuviese en Portugal, a pesar de que la tradición popular de la época así lo sostenía. Se desconoce la fuente originaria de la que Kyd pudiera haber recibido el relato de unos triunfos imaginarios de los ingleses en tierras portuguesas. Más acorde con la historia es el hecho de que Juan de Gante "with a puissant army came to Spain/And took our king of Castile prisoner" (1.4.166-167). Christopher Ockland en *Anglorum Proelia*, un texto escolar traducido al inglés por John Sharrock en 1585, alude a una expedición que Juan de Gante realizó a España. De todas formas, y como ya hemos visto, la exactitud histórica y la objetividad cronológica dejan mucho que desear. Pero de ello no se debe concluir que "Historically speaking, his play is sheer fantasy, and it is in his interest to keep his Spain clear of association with the Spain of his of own time."¹⁵ Creemos que tales palabras han de matizarse. La falta de rigor histórico no tiene por qué significar desinterés por lo español o ser una fantasmagoría narrativa desligada de la España de aquel entonces, cuando su poderío y su presencia amenazante pesaban demasiado en la sociedad inglesa. Sería, asimismo, erróneo el mantener una postura de historicismo minucioso¹⁶ que sería más bien consecuencia de una proyección subjetiva que de una evidencia histórica. Estamos ante dos extremos que hay que evitar por todos los medios. De una concepción historicista detallada y pormenorizada no se puede pasar a adoptar una actitud de desligazón y de marginación de lo históricamente hispano. Lo español es significativo para el dramaturgo, quien de ello arranca y a ello remite como marco histórico básico recurrente, aunque exista confusión y aunque la cronología no sea la adecuada ni la topografía la pertinente. Sin embargo es bueno recordar ahora que, en este caso, lo histórico no es el objetivo prioritario de la creación dramática. El dato acontecido en su objetividad y en su facticidad absolutas no tiene un valor radical y definitivo. Lo histórico, y dada su necesaria contextualización dramática, se entiende de otra manera, obedece a otros parámetros. No tiene por qué ser sólo lo exacto y objetivo. Inexactitud no quiere decir siempre desconocimiento, arbitrariedad o fantasía. Lo que preocupa al dramaturgo, desde un enfoque histórico, es básicamente fijar y circunscribir la acción dramática en un espacio y en unas circunstancias significativas para él y para su público. La recurrencia a eventos históricos importa en tanto en cuanto ocurrieron y existieron. Su datación temporal y su delimitación geográfica resultan, en este caso, algo secundario y carente de interés dramático. Pero Kyd va aún más lejos en la utilización de episodios acaecidos en tierras hispanas, porque guardan un sentido más trascendente y relevante. Lo histórico, de esta forma, se transforma en metahistórico. Tiene una significación que trasciende lo puramente fáctico y real. La historia se torna, así, en interpretación que sobrepasa lo constatable y medible. Sin ésta no se entendería aquella¹⁷, ya que la historia no nos llega en su desnudez y en su objetividad original, sino a través de presentaciones coloreadas por las circunstancias y por la apreciación subjetiva. Y lo literario es también una posible forma interpretativa

de lo real, lo que aún condiciona más el conocimiento que se pueda tener de la historia. La interpretación metahistórica que se obtiene es forzosamente parcial y subjetiva:

history in any form in which we encounter it is culture-bound, not objective, not immutable. Historical drama and narrative history alike are conditioned by the time at which they are written, by social and institutional constraints, by the nature of available sources, by literary theory and convention, and -in the Spain and England of the Renaissance- by myth: in Spain by the myth of the nation's imperial destiny; in England, by the myth known in the twentieth century as the "Black Legend."¹⁸

Lo histórico dramatizado en *The Spanish Tragedy* viene a ser un pretexto para darnos a conocer algo más definitivo y más profundo. La subjetividad del artista se ha servido de ello para explicitar dramáticamente su vivencia y su visión de lo hispano en un tiempo, donde la conciencia política era muy sensible y agudizada. La postura dramática, resultado de una concienciación histórica profunda, no es patrimonio privativo ni exclusivo de Thomas Kyd. También William Shakespeare en su teatro -sobre todo en sus obras históricas y romanas- quiere poner a nuestra consideración y expresar su forma de ver la situación histórica y política de la Inglaterra isabelina.¹⁹ Su arte no es tan abstracto e incomprometido, como a veces se ha podido pensar. Y ello no es sino reflejo del sentir común del literato de aquel tiempo de inseguridad y de cambio radical. No se trataba tanto de una toma de postura singular y privilegiada cuanto de compartir una actitud mantenida por todos que en el escritor llega a convertirse en una obligación. Se puede decir, pues, que la preocupación por lo político en Inglaterra no era menor que la existente en nuestro siglo, aunque con notables diferencias. La política era algo más práctico, vital e inmediato. No se trataba de un conjunto de ideologías o de unos presupuestos teóricos a partir de los cuales se postulaba una praxis existencial. Lo político se entendía como "a lively concern with men not only in their private and personal, but in their public and formal relations. And this concern included questions of power and subordination, of mutual relations within a constituted society, of the ends and methods of public actions. . ."²⁰; pero prevaleciendo su dimensión particular restringida, dado que "They talked more of the monarch than of the monarchy, more of the sovereign than of sovereignty."²¹ Sin embargo al hacer esta aproximación política, no hemos de olvidar la perspectiva fundamentalmente dramática de nuestro enfoque. El medio teatral que nos ocupa hace que se tenga una percepción singular de la realidad política, porque el dramaturgo, Kyd en este caso, "thinks in the way a playwright thinks. He works through a form that deals not in theory but in practical demonstration, and his medium is the actor."²² Lo teatral, como todo lo literario, no es algo aséptico, desencarnado de lo que sucede, sino que está inmerso y comprometido con el devenir histórico que le sirve de contrapunto creativo y de condición para su realización dramática. Separarlo de lo que se vive y acontece es tan inútil como estéril, "we cannot separate literature and art from other kinds of social practice, in such a way as to make them subject to quite special and distinct laws."²³ Hay que subrayar que estamos ante una época de sensibilidad muy acusada hacia lo político, ante unas vivencias y una concienciación más comprometida de lo que se podía esperar. No se trata sólo de una obligada aceptación y toma de postura que el existir humano conlleva, sino de una actitud crítica positiva frente a los acontecimientos. Entre las causas que se pueden encontrar para explicar esta hipersensibilidad política destaca

el momento de revulsión histórica que se vivía, pues "Shakespeare's time was an extremely rough one."²⁴ El cambio social que se llevó a cabo fue profundo, siendo sus efectos de una gran intensidad. Es dentro de este marco de caos y de conflictividad,²⁵ donde hemos de situar las relaciones que tanto España como Inglaterra mantenían entre sí. Ello nos dará el trasfondo pertinente para saber cuáles eran los motivos y las intenciones del tratamiento que Kyd hace de lo hispano en *The Spanish Tragedy*, puesto que puede estar condicionado por el estado de enfrentamiento abierto en el que se encontraban ambas naciones y ante el cual el dramaturgo no puede permanecer indiferente.

Tanto España como Inglaterra pasaban por tiempos de confrontación política. La causa religiosa y el expansionismo supusieron un distanciamiento más acusado y una lejanía de intereses cada vez más divergentes. Isabel I y Felipe II velaban celosamente por sus creencias y proyectos políticos que inexorablemente les llevarían a un conflicto bélico, a pesar de sus esfuerzos por conseguir una paz estable entre ambos países. Junto a sus diferencias políticas y religiosas aparece un firme y decidido propósito de pacificación mutua:

The relation of Philip II and Queen Elizabeth of England, during the period we have just been considering, presents striking points, both of similarity and difference. . . In both cases there is a long and varied list of mutual gravamina, both political and religious, and at the same time a firm determination on the part of both sovereigns -though for very different reasons- that peace must at all costs be preserved.²⁶

Desgraciadamente todo se quedaría en deseo irrealizado, porque las hostilidades irían en progresivo aumento. La inicial voluntad de no agresión se convertiría en frustrada utopía. El tiempo y la complejidad de los acontecimientos hicieron que las relaciones se fuesen debilitando y deteriorando hasta tal punto que el 7 de julio de 1571 se celebró en Madrid una reunión del Consejo de Estado en la que se decidió la muerte de la soberana inglesa, discutiendo hasta su forma y detalles;²⁷ si bien la ejecución de tal magnicidio nunca se puso en práctica. El episodio de la Armada Invencible fue la culminación histórica del largo enfrentamiento político cuyas causas pudieron ser más profundas y radicales que las anteriormente señaladas.²⁸ El contencioso bélico continuó hasta prácticamente finales del siglo XVI. La paz entre las dos naciones no llegaría hasta el año 1604, cuando Felipe III y Jacobo I firmaron el tratado de Londres.

El escenario inglés de la época fue testigo de excepción de la conflictividad existente entre España e Inglaterra. En él no encontramos indiferencia histórica, sino compromiso dramático. El teatro isabelino es un teatro en sintonía con la realidad. No es sólo un teatro de mera evasión y de encubrimiento ante unas circunstancias adversas y complicadas. Su dinámica de ilusión escénica arranca y remite a la vida y a la cotidianidad del existir, lográndose, de esta manera, una representación tan atractiva como significativa. El dramaturgo, por otra parte, tenía la libertad suficiente para exponer y criticar dramáticamente lo relativo a la esfera política, religiosa y social. Por eso "the players do not forbear to represent upon the stage the whole course of this present time, not sparing either king, state or religion, in so great absurdity, and with such liberty, that any would be afraid to hear them."²⁹ La historia, aun cuando dramatizada y contextualizada en un tiempo pretérito, tenía una repercusión y una resonancia inmediatas. Lo español, y como consecuencia de la situación histórica y política, tiene un peso específico y un tratamiento adecuado al

interés suscitado dentro del drama isabelino y jacobeo. La siempre temible amenaza española se cernía con toda su fuerza sobre la sociedad inglesa en las últimas décadas de la dinastía Tudor, haciendo que lo hispano fuese algo tan cercano como negativo y peyorativo. Su recurrencia y utilización era un hecho frecuente en el teatro de este periodo; si bien hay que tener presente y subrayar lo que contienen las obras teatrales no es precisamente una visión positiva de ello, sino más bien "the systematic and long-continued denigration of Spain and the accomplishments of Spaniards known as the Black Legend."³⁰ La admiración por España en la escena inglesa no era, pues, la regla, sino la excepción. Grandes dramaturgos como "Marlowe, Massinger and Middleton all assumed -to judge by their plays- that Spain was aggressive, expansionist, and dangerous."³¹

Desde esta perspectiva y con estas connotaciones la referencia y el uso de lo español adquiere un mayor sentido, siendo difícil de sostener que su presencia en *The Spanish Tragedy* fuese una recurrencia fortuita. Tampoco parece ajustarse al trasfondo histórico el hecho de que para Kyd ello fuese algo intrascendente o de carácter exclusivamente dramático. Él también adopta una postura para con lo hispano en esta obra:

Kyd's work grew out of the strengthening Renaissance sense of national identity: it dramatized the state of a nation, in particular the way its destinies are shaped by politics, the specific personalities and actions of its rulers . . . Spain was a Catholic country, England's arch-enemy, a country whose Armada had attempted an invasion of England at about the time the play was probably written . . . Kyd created a sequence of dramatic images that displayed both the magnificence and ephemerality of a secular and, to the Elizabethans, a totalitarian power, and was thus able to appeal to the chauvinism of native Protestants . . .³²

Asistimos, pues, a una manipulación dramática de una realidad histórica y política. El dramaturgo se vale de la representación escénica para expresar y dar a conocer una visión compartida por sus coetáneos de una situación concreta y determinada. Se tiene, así, una interpretación del contencioso español, a través del medio teatral. España vendría a ser la tierra de los horrores más sanguinarios y de las tragedias más lacerantes. No era sino la nación con "mass of public wrongs,/Confused and filled with murder and misdeeds!" (3.1.3-4). El patriotismo kydiano llega a explicitarse y a evidenciarse en la representación que se realiza de las memorables hazañas de Juan de Gante quien al tomar prisionero al rey de Castilla, y tras conquistar España, hizo que los españoles "bow their knees to Albion" (1.4.171). Con esta alusión se pretende recordar que el poderío hispano es efímero y puede ser vencido, por lo que "Spain may not insult for her success" (1.4.169). Pero todavía la utilización de lo español va más lejos, teniendo presente las posibilidades teatrales que ofrecía para mostrar una visión dramática del mundo admisible para la estrecha censura protestante. En España, por sus connotaciones adversas, podía suceder de todo. Lo que en Inglaterra no podía tener lugar, porque resultaría inapropiado, indecoroso e inadmisibles, si podía acontecer en tierras hispanas, puesto que en ellas todo era procedente y dramatizable. España reunía las condiciones más idóneas para la escenificación del universo dramático kydiano presidido por el caos, la injusticia y la tragedia, y en abierta oposición con el orden establecido, donde todo estaba divinamente ordenado y en completa armonía. Sin embargo esta visión medieval pronto iba a quedar trasnochada por las circunstancias que propiciarían un cambio radical en la época renacentista, posibilitando una nueva forma de entender y de vivir la relación del hombre con lo

mundano y lo divino. El teatro isabelino y jacobeo fue uno de los más fervientes difusores de esta nueva concepción del mundo. La ruptura entre lo nuevo y lo viejo se hace claramente patente en el drama renacentista inglés, lo que conlleva necesariamente una crisis de valores que aparecerán en escena confrontados y en irreconciliable oposición. La idea de una sociedad y de un universo basados en el principio metafísico de jerarquía y de interdependencia fue reemplazado por un sentido más humano y personal de la vida. La profunda y angustiosa conciencia de cambio, los avances científicos y el creciente escepticismo fueron las causas que dieron como resultado una actitud de recelo ante lo político y lo religioso, lo que llevó al hombre a ejercer un papel más activo y decisivo en el devenir histórico. *The Spanish Tragedy* es, asimismo, testigo dramático de excepción del derrumbamiento de un orden estable y del progresivo desencanto del hombre perdido en un mar de dudas y sinsentidos al experimentar la sinrazón de un existir caótico, injusto e inmerecido. Ello explica la locura existencial de Hieronimo en perpetuo conflicto entre lo que es y lo que se desea, entre lo justo inalcanzable y lo injusto permitido, ya que nos encontramos con que "the justice of nature" se opone directamente a "the justice of Heaven."³³ Es por ello que se da una rebelión existencial por su parte que le lleva a luchar con todas sus fuerzas contra un destino en el que no participa activamente y por el que se siente utilizado como un objeto. Esto no ha de extrañar, porque "*The Spanish Tragedy* as a whole has continuously set the marionette-like action of the man whose destiny is predetermined against the sense of choice or willpower in the passionate and self-confident individual."³⁴ Sólo queda el recurso a lo prohibido ante la injusticia insatisfecha; la venganza atroz e insaciable. Así el ansia de justicia que urge la esperada reparación, y la planificación y realización del acto de venganza forman un todo dramático indisoluble en torno al cual gira y se desarrolla la representación teatral. Se buscan y se piden ambas (3.7.14), porque en el fondo vienen a ser motivadas por lo mismo. Es obvio, pues, que "any discussion of revenge will inevitably become a discussion of justice, for the passion of revenge is inextricably tied up with justitia. . ."³⁵ Al no hacerse justicia, la venganza se torna en imperativo categórico existencial. El dilema, en esta ocasión, no es otro que vengar o morir. No hay otra salida, "Yet must I take revenge or die myself" (2.1.116). El vengarse se convierte, de esta forma, en la única gratificación positiva ante la injusta frustración. El hombre se halla viviendo en alienación permanente y en contradicción irreconciliable. Hieronimo no puede encontrar satisfacción a su pena en su propia tierra. El rey está más preocupado en asuntos de estado que en conocer el desasosiego y la inquietud en los que está sumido su súbdito. Lo importante son las relaciones entre España y Portugal. Lo demás es secundario. Y para ello no se escatima medio alguno, incluso la guerra. Lo público parece ser lo único políticamente rentable. Por ello es prácticamente imposible obtener justicia de parte de la autoridad constituida, por lo que el ofendido y el agraviado tendrán que buscarla por su mano. No hay otra alternativa. El fin, en este caso, justifica los medios, por lo que todo se puede obtener a cualquier precio, y donde el drama que se escenifica está abocado a la tragedia final. Lo que se pretende nunca se alcanza. El vivir se va consumiendo en la nada del deseo. De esta forma, no extraña que se presente una masiva y progresiva infección cósmica, "As for the earth, it is too much infect" (3.1.36). La corrupción invade e impregna las distintas esferas del estado español, alcanzando de lleno el corazón de Bel-Imperia, roto por los infortunios de un adverso destino que frustró en raíz los intensos e insaciados deseos de amor que anidaban en él. Por ello, su pasividad receptiva y complaciente

se trueca en complicidad sangrienta para aquellos que han truncado fatalmente sus expectativas vitales. Ella tampoco puede permanecer incontaminada ante la perversión maquiavélica existente, urdida y perpetrada por Lorenzo, su hermano, y ante un hado advenedizo y desafortunado que, una y otra vez, le privaba de su creatividad existencial. El caos y la confusión llegan a tales extremos en la corte española que Lorenzo, prefiguración prototípica del maquiavelismo, es presentado como "the hope of Spain" (3.14.140). Esto no es sino el resultado lógico y esperado de la irracionalidad que domina toda la obra, donde las referencias a las realidades del más allá son frecuentes y donde los sueños juegan un papel decisivo. "This element of irrationality."³⁶ se erige en el presupuesto clave para la interpretación fundamental de la tragedia. Es el que da sentido a unos acontecimientos que sobrepasan el límite de lo creíble e imaginable, transformándose en una fuerza ciega y omnipresente que contradice con vehemencia la existencia de un orden establecido, jerarquizado y dominado por la razón.

La visión que así se obtiene de lo español es negativa; pero también ilustrativa, ya que posibilita una nueva conciencia y reflexión ante unas circunstancias concretas de una época determinada. Lo español viene a ser para Kyd la posibilidad de ilustración escénica de un universo inestable y caótico en contraste con la versión oficial que de él se hacía por parte del poder legítimamente establecido.³⁷ Su localización y escenificación quedarían facilitadas por la adversa y beligerante predisposición para con lo hispano. El continuo cambio hace que el hombre se sienta perdido, como fuera de sí, a la vez que urgido a actuar para crear su propia escala de valores, logrando dar, de este modo, una cierta estabilidad a su actuación existencial. El dramaturgo, pues, intenta concienciar a su público de la nueva situación que se comienza a vivir en su mismo país, porque la fantasía teatral que se representaba en España, podía ser la realidad que estaba sucediendo en Inglaterra. Lo español, de esta manera, se torna en paradigmático. A través de ello no sólo se ejemplifica, sino que también se utiliza como elemento perturbador, comprometiendo, provocando e incitando a una actitud más en consonancia con los nuevos tiempos y con las circunstancias históricas.

Notas

1. No es fácil dar una fecha para fijar el año en el que esta tragedia kydiana apareció. Aunque se ha pensado que podría ser el año 1587 por la ausencia de referencias al episodio de la Armada Invencible, esta hipótesis no deja de estar sustentada por razones de escaso peso. Lo que sí parece ser cierto es que se escribió después de *Hecatompathia* (1582) de Thomas Watson, ya que en ella se incluye un soneto imitado por Kyd al comienzo de 2.1; y antes del 23 de febrero de 1592, cuando fue representada por la compañía de Lord Strange's Men. Philip Edwards, en la introducción a su edición de esta obra isabelina, hace una sopesada y profunda revisión de los problemas de su datación, proponiendo el año 1590 como fecha de su publicación. Cfr. Philip Edwards, *The Spanish Tragedy* (London: Methuen, 1959), p. XXVII; Michael Hattaway, *Elizabethan Popular Theatre: Plays in Performance* (London: Routledge and Kegan Paul, 1982), p. 103. Sin embargo creemos que ello es concretar y aquilatar demasiado, con lo que se corre un riesgo innecesario. Nos inclinamos más a mantener un tiempo "somewhere between the outer limits of 1582 and '92, with a balance of conjecture in favour of the later years." Cfr. J.R. Mulryne, ed., *The Spanish Tragedy* (London: A&C Black, 1970; rpt. 1985), pp. XVI-XVII. Esta es la edición que se utilizará en nuestra investigación.

2. Según el diario de Henslowe la tragedia de Kyd fue la tercera obra de teatro más representada entre 1592 y 1597 por las compañías con las que él estaba asociado. Tan sólo *The Jew of Malta* de Marlowe y *The Wise Man of West Chester*, una obra que desgraciadamente se ha perdido, eran más populares. Cfr. M. Hattaway, *op. cit.*, p. 103.
3. Cfr. M. Hattaway, *op. cit.*, ch. 4: "The Spanish Tragedy: architectonic design," pp. 101-128.
4. W. Clemen, *English Tragedy Before Shakespeare* (London: Methuen, 1955), p. 101.
5. En esta ocasión no sucede lo que con las tragedias de Séneca que "are so oratorical as to suggest rather declamation than acting." Cfr. Ch. Baldwin, *Renaissance Literary Theory and Practice* (Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1959), p. 137. La tragedia de Thomas Kyd nos muestra un mayor equilibrio entre retórica y teatralidad.
6. Esto no es sino una confirmación más del enorme peso que el modelo senequista ejerció en la tragedia renacentista inglesa, puesto que "No author exercised a wider or deeper influence upon the Elizabethan mind or upon the Elizabethan form of tragedy than did Seneca." Cfr. T. S. Eliot, *Selected Essays* (London and Boston: Faber and Faber, 1932; rpt. 1980), p. 65.
7. C.M. Bowra, *Poesía y política 1900-1960* (Buenos Aires: Losada, 1969), pp. 12-13.
8. L. Tennenhouse, *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres* (New York and London: Methuen, 1986), p. 110.
9. K. Muir, *The Singularity of Shakespeare and Other Essays* (Liverpool at the University Press, 1977), p. 219.
10. Entre ellas podemos citar *The Spanish Curate* de John Fletcher y Philip Massinger, escrita antes de 1623, y *The Spanish Gypsy* (1622) de William Rowley y Thomas Middleton.
11. Philip Edwards, *op. cit.*, p. XLVIII.
12. F. S. Boas en A. Freeman, *Thomas Kyd. Facts and Problems* (Oxford at the Clarendon Press, 1967), p. 50.
13. *Ibid.*
14. Intentos de conquistar la isla habían tenido lugar anteriormente, pero sin éxito definitivo. Cfr. R.B. Merriman, *The Rise of the Spanish Empire* (New York: Macmillan, 1934), IV, 396-397.
15. Philip Edwards, *op. cit.*, p. XXIV.
16. Esta es la posición crítica de J. Schick quien afirma: "It is difficult to believe that these half-apocryphal stories should have been brought forward as a matter of satisfaction, in face of the real and tangible glories of the Armada. The enumeration of these old victories . . . was certainly more in place about 1585-1587, when the great contest with Spain was only just brewing." Cfr. J. Schick, ed., *The Spanish Tragedy* (London: The New Temple Edition, 1898), p. XXIII.
17. Cfr. H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in 19th Century Europe* (Baltimore and London: The John Hopkins Press, 1973), Introduction.
18. J. Loftis, *Renaissance Drama in England and Spain: Topical Allusion and History Plays* (Princeton, N. Jersey: Princeton University Press, 1987), p. 6.
19. Cfr. J. Dollimore and A. Sinfield, eds., *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (Manchester at the University Press, 1985); L. B. Campbell, *Shakespeare's Histories Mirrors of Elizabethan Policy* (London: Methuen, 1947; rpt. 1980); A. Leggatt, *Shakespeare's Political Drama* (London: Routledge, 1988); W. Sanders, *The Dramatist and the Received Idea* (Cambridge at the University Press, 1980); J. Wilders, *The Lost Garden: A View of Shakespeare's English and Roman History Plays* (London: Methuen, 1978). Pero no fue sólo el caso de Shakespeare. Marlowe y otros dramaturgos isabelinos y jacobeos también adoptaron una postura dramática frente a los acontecimientos del momento. Cfr. S. Shepherd, *Marlowe and the Politics of Elizabethan Theatre* (Brighton: The Harvester Press, 1986).
20. L.C. Knights, "Shakespeare's Politics: With Some Reflections on the Nature of Tradition," K. Muir, ed., *Interpretations of Shakespeare* (Oxford at the Clarendon Press, 1985), pp. 86-87.
21. Ch. Morris, *Political Thought in England: Tyndale to Hooker* (London: Oxford University Press, 1953), pp. 1-2.
22. A. Leggatt, *op. cit.*, p. XI.
23. R. Williams, *Problems in Materialism and Culture* (London: Verso, 1980), p. 44.
24. W. Lewis, *The Lion and the Fox: The Role of the Hero in the Plays of Shakespeare* (London: Methuen, 1966), p. 36.
25. Esta situación se originó por diversas causas: "The unified dogma and organisation of the Catholic Church found itself challenged by a number of rival creeds and institutional structures . . . the reliance upon the intellectual authority of the Ancients was threatened by new scientific discoveries. Moreover in England there occurred a phase of unprecedented social and geographical mobility. . ." Cfr.

L. Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1977), pp. 653-654.

26. R.B. Merriman, *op. cit.*, p. 270.

27. *Ibid.*, p. 293.

28. En el fondo de los acontecimientos lo que estaba sucediendo era que "England achieved maturity, became a modern state, where Spain remained a medieval country with a large empire overseas." Cfr. A. L. Rowse, *The Expansion of Elizabethan England* (London and Basingstoke: Macmillan, 1981), p. 322.

29. S. Calvert, en W. Lewis, *op. cit.*, p. 37.

30. J. Loftis, *op. cit.*, p. 217.

31. *Ibid.*, p. 219.

32. M. Hattaway, *op. cit.*, p. 101.

33. Ch. and E. S. Hallett, *The Revenger's Madness: A Study of Revenge Tragedy Motifs* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1980), p. 138.

34. G. K. Hunter, *Dramatic Identities and Cultural Tradition: Studies in Shakespeare and His Contemporaries* (Liverpool at the University Press, 1978), p. 227.

35. Ch. and E. S. Hallett, *op. cit.*, p. 131.

36. *Ibid.*, p. 137.

37. La oficialidad estatal, tanto política como religiosa, se encargaba de imponer y de divulgar un orden cósmico y político basado en "The Elizabethan World Picture" y en "The Tudor Myth." Cfr. E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture* (Harmondsworth: Penguin, 1943; rpt. 1976); J. Dollimore, *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries* (Brighton: The Harvester Press, 1984), ch. 1: "Contexts."