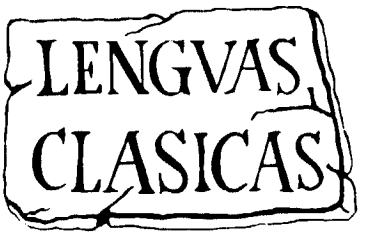


PERVIVENCIA

LITERARIA

# INFLUENCIA DE SENECA EN "THE SPANISH TRAGEDY"

Por A. R. BOCANEGRA PADILLA
Catedrático del Instituto Nacional de Santa Cruz de la Palma.

SUMARIO.—**Primera parte**: Introducción.—Tragedia antigua y tragedia nueva.—Las tragedias de Séneca.—"The Spanish Tragedy": 1. Principales personajes. 2. Argumento.
**Segunda parte**: Elementos reconocidos como senequistas en "The Spanish Tragedy": 1. El Fantasma (Ghost). 2. Venganza por un familiar asesinado. 3. Frecuente uso de la ampulosidad y el soliloquio.—Otros elementos: 1. Terminología clásico-pagana y cristiana. 2. Hiperboles, metáforas, imágenes. 3. Ausencia de carácter apotegmático. 4. El suicidio. 5. Recursos de creación propia en la obra de Kyd.—Notas bibliográficas.

## I

## INTRODUCCION

ESTUDIAR la influencia de un autor sobre otro o de una obra sobre otra me parece una delicada labor. Es muy fácil pecar o por exceso o por defecto. Por exceso puede pecar el consumado crítico, el erudito, por defecto el que empieza. Yo me he cuidado mucho de no caer en extremos, cosa que es muy posible que no haya conseguido del todo.

La influencia del Séneca trágico sobre la Tragedia inglesa es capital y está más que probada. Hay obras muy importantes, imprescindibles en su manejo para un tipo de trabajo como este. Dado el carácter de este estudio no he manejado apenas bibliografía porque me ha parecido más deseable y oportuno un trabajo exclusivamente personal, una visión y apreciación propias. Son notas que la lectura y el estudio de las Tragedias completas de Séneca y la obra de Kyd me han sugerido. Son bastantes y, condimentadas con una buena salsa bibliográfica, podrían constituir un trabajo más ambicioso y completo. Son susceptibles de ello y, naturalmente, este ensayo no tendrá autoridad y fuerza en tanto, repito, no se cimente en sólidos pilares, cuales son las obras

de los más eminentes críticos y estudiosos de este aspecto que yo con mis solas fuerzas y a un nivel, si se quiere, elemental me he atrevido a hacer.

Asegurar que Thomas Kyd tuviera presente las Tragedias de Séneca en la confección de «The Spanish Tragedy» no significa que su obra sea una «imitación servil» de aquéllas, pues si bien los elementos senequistas abundan en ella, el modo como los trató y lo que él aportó de su propio genio superan en calidad y cantidad a los que tomó. Esto es un deber hacerlo señalar. Precisamente por ello, por su carácter innovador y su innegable fuerza trágica, vino a constituir una fuente de aguas vivas en donde habían de beber los trágicos posteriores, incluido Shakespeare.

## TRAGEDIA ANTIGUA Y TRAGEDIA NUEVA

La Tragedia Antigua o Clásica es un mundo sin ley y dominado por el «fatum». Sus personajes no son «sujetos» que se mueven por voluntad propia, sino «objetos» traídos y llevados de aquí para allá por el más cruel de los destinos. Están dominados por pasiones, horrores y melancolías incontrolables. Los caracteres son infrahumanos y la voluntad y el libre albedrío están reducidos a la mínima expresión o no existen.

En cambio, en la Tragedia Nueva o moderna los personajes aunque dominados todavía por grandes pasiones, y precisamente por ello, son esencialmente humanos; el mundo de la Tragedia moderna está dominado por una ley moral, aunque ésta tenga múltiples interpretaciones. Son caracteres que se rigen por sí mismos.

La Tragedia Antigua es una tragedia de dioses pero sin Dios, de héroes, que, en el sentir clásico, son mitad humanos. La Tragedia moderna no tiene dioses ni héroes ni siquiera semihéroes, según el concepto clásico, pero tiene Dios y personas, seres que piensan, aman, odian, padecen y matan *porque así les parece bien.*

Fulke Greville, crítico isabelino, ha ahondado en esta diferencia y para él la Tragedia Antigua tenía como meta «to exemplify the disastrous miseries of man's life, ...and so out of that melancholic vision, stir horror, or murmur against Divine Providence», en cambio la Tragedia Nueva pretende resaltar «God's revenging aspect upon every particular sin, to the despair, or confusión of mortality« (1). Puttenham, uno de los críticos isabelinos de más penetración, había definido unos años antes el objeto de la tragedia: «to show the mutability of fortune, and the just punishment of God in revenge of a vicious and evil life» (2).

Siguiendo esta terminología de Tragedia antigua y moderna de Greville a todas luces comprobamos que las Tragedias de Séneca son

(1) Fulke GREVILLE: *Life of Sidney*. Ed. Nowell Smith, 1907. Pág. 221.

(2) George PUTTENHAM: *Art of English Poesy*. I. Caps. XII-XV. Ed. G. D. Willcock and A. Walker (Cambridge, 1936).

antiguas o clásicas y «The Spanish Tragedy» una tragedia típicamente moderna por más que use terminología y técnicas clásicas por antonomasia y el concepto del Dios cristiano no esté del todo definido.

En aquéllas, Destino, «Fatum», Fortuna —cualquiera que sea el nombre—, lo eran todo; en éstas, aunque tomen parte no lo son todo:

**"Though in our miseries Fortune have a part,**
**Yet, in our noble sufferings, she hath none".**

En Thomas Kyd no se nota lo inexorable, lo inevitable, del Destino o Fatum como en Séneca. Así, por ejemplo, los celos que siente Deyanira («Hercules Furens») se hacen trágicos por el «Fatum». Deyanira no pretendía la muerte del esposo infiel, sino recuperar su amor perdido. Sin embargo, Hércules muere. Es decir, la Tragedia se hace tragedia por la intervención del «Fatum». En cambio, en «The Spanish Tragedy» —como ejemplo de Tragedia Nueva— los acontecimientos, aunque trágicos, son causados «ab intra» por motivos y causas puramente humanas: ambición de oro (Pedringano), de mando (Villupo), pasiones (asesinato de Horacio), etc., y no por la intervención inevitable de un poder superior.

Por ello la obra que analizamos es una tragedia moderna, humana, de tejas abajo; las de Séneca, en cuanto clásicas, son heroicas, divinas.

## LAS TRAGEDIAS DE SENECA

De las diez tragedias que en todas las ediciones corren bajo el nombre de Séneca solamente nueve son reconocidas unánimemente como suyas, a saber: «Hercules Furens», «Troades», «Phoenissae», «Medea», «Phaedra», «Oedipus», «Agamemnon», «Thyestis» y «Hércules (Oetaeus)». La décima «Octavia» es, según los críticos, de un género, estilo y espíritu muy diferentes y, sobre todo, la cronología no admite la paternidad del trágico cordobés; más bien parece lo sea de un discípulo suyo o de un buen conocedor de su obra trágica.

Muy importante es hacer notar cómo no es posible señalar data fija a la composición y, sobre todo, cómo son obras más para lectura que para representación. Su fuente y modelo son típicamente griegos, pero su carácter es eminentemente romano y su espíritu más moderno.

La traducción al inglés de las Tragedias de Séneca se llevó a cabo entre 1559 y 1581 —«Seneca's TEN TRAGEDIES»—, y tal acontecimiento marca el comienzo de toda la serie de traducciones llevadas a cabo en la época isabelina haciendo posible así el nacimiento del drama neoclásico inglés con la aparición de «GORBODUC», de Sacville y Norton en 1561, y que es la primera tragedia inglesa que seconoce (1).

Hamlet y las grandes tragedias jacobinas bebieron del manantial de Séneca pero a través de la popular obra de Kyd como tendremos oportunidad de señalar y resaltar, especialmente en lo que se refiere a los

(1) "GORBODUC": *Early English Classical Tragedies*. Ed. J. W. Cunliffe (Oxford, 1912).

recursos de la Aparición del Fantasma o Ghost y a la Venganza más sangrienta —Revenge—, la «wild justice» como la llamaría Bacon en uno de sus Ensayos.

## THE SPANISH TRAGEDY

Thomas Kyd (1558-1594) obtuvo con esta obra un éxito teatral enorme, insospechado. De tal éxito da buena prueba el hecho de que en 1634 la obra había alcanzado por lo menos diez ediciones. La fecha de la primera representación parece haber sido hacia 1586-8 y se convirtió en la obra teatral más popular del siglo XVI inglés al ser muy diferente de las tiesas y pomposas piezas dramáticas que le habían precedido.

1. *Principales personajes:*

**Espíritu de D. Andrea, noble español asesinado.**
**CORO**
**Venganza,**
**Rey de España,**
**Cyprian, duque de Castilla, hermano del Rey,**
**Lorenzo y**
**Bellimperia, hijos del duque,**
**Virrey de Portugal,**
**Balthazar, su hijo,**
**D. Pedro, hermano del Virrey,**
**Hieronimo, mariscal de España,**
**Isabella, su esposa,**
**Horatio, su hijo,**
**Alejandro y**
**Villupo, nobles portugueses,**
**Pedringano, criado de Bellimperia,**
**Seberino, criado de Balthazar.**

2. *Argumento:*

Don Andrea, noble español, es asesinado en una batalla entre españoles y portugueses traidoramente. Una vez descendido al Infierno Plutón lo envía a la Tierra en compañía del Espíritu de La Venganza para que conozca lo sucedido después de su muerte.

En la Corte de España Andrea se entera de que los portugueses habían sido vencidos en la batalla y que D. Balthazar, príncipe portugués, había sido hecho prisionero. Conoce también que este príncipe fue su asesino. En presencia del Espíritu de D. Andrea tiene lugar una disputa entre Lorenzo, sobrino del rey de España, y Horatio, amigo de D. Andrea en vida, acerca de a quién le corresponde el honor de haber capturado al príncipe. Entretanto, y en la Corte de Portugal, Villupo, noble portugués, comunicaba al Virrey que su hijo Balthazar había sido muerto en la batalla y a traición por Alejandro, otro noble portugués, que es sentenciado a muerte.

En España Balthazar y Horatio se enamoran ambos de Bellimperia, antigua prometida de D. Andrea y sobrina del rey español, pero ésta

corresponde a Horatio. Al mismo tiempo se ultiman los detalles para un tratado de paz entre España y Portugal. Planes todos al Espíritu de D. Andrea parecen detestables (ACTO I).

Balthazar, ayudado por Lorenzo, intenta ganar el corazón de la hermana de éste, Bellimperia. Para ello Lorenzo compra a Pedringano, sirviente de la joven, con dádivas y lo envía para que averigüe a quién ama aquélla. Apenas Balthazar y Lorenzo concen el nombre del amante, Horatio, planean su muerte.

Distintos son los planes del rey español que pretende hacer de su sobrina un «uso diplomático» casándola con Balthazar y cimentar y asegurar de este modo la amistad entre los dos países. El rey le conmina a secundar su voluntad.

Una noche en que Bellimperia y Horatio se encontraban reunidos en el cenador del jardín de éste, Pedringano avisó a Balthazar y Lorenzo que, sorprendiendo a la pareja a solas, se lanzaron sobre Horatio y lo colgaron de un árbol llevándose, a su vez, a Bellimperia. Cuando Hieronimo, padre de Horatio, descubre el cuerpo de su hijo en el jardín parece volverse loco en compañía de su esposa Isabella. El Espíritu de D. Andrea se impacienta y duele más y más ante los acontecimientos pero Venganza le ruega paciencia (ACTO II).

El embajador portugués en la corte española volvió a su país a tiempo de impedir la ejecución de Alejandro que, como sabemos, había sido falsamente acusado por intrigas palaciegas. Villupo es sentenciado, en su lugar, a muerte.

En España Hieronimo, recobrado ya de su locura, planea vengarse del asesino de su hijo. Balthazar y Lorenzo, por temor a ser descubiertos, ordenan la muerte de uno de los cómplices, Seberino, sirviente del príncipe. Se encarga de ejecutarla otro cómplice, Pedringano, pero es descubierto en su intento y sentenciado a la horca. Sus amos le prometen un perdón que él espera en vano. Pedringano fue a la muerte en silencio, o al menos eso creyeron Balthazar y Lorenzo. Pero él había escrito una confesión total sobre los hechos y la había enviado a Hieronimo.

Entretanto Bellimperia, en poder de Balthazar y su hermano, es convencida por éste de cómo se acarrearía las iras de su padre y de su tío, el rey, si no accedía al matrimonio con el príncipe portugués (ACTO III).

Lorenzo y Balthazar consiguen la ayuda de Hieronimo con el objeto de representar una función teatral ante la corte española y el Virrey portugués que acaba de llegar para jurar fidelidad al rey de España. Hieronimo les propone representar una obra escrita por él mismo que, aunque tragedia, gustaría a actores y espectadores cortesanos. Ambos e incluso Bellimperia debían trabajar como actores; ante las protestes de Balthazar y Lorenzo, Hieronimo les habla de cómo no es indigno de ellos, pues el mismo Nerón había dicho cuán útil y provechoso era a reyes y emperadores trabajar en el teatro. Todos ellos llegaron a un acuerdo.

Entretanto Isabella, la esposa de Hieronimo, perdido el juicio por la muerte de su hijo, Horatio, se suicida. Es la cuarta muerte que presencia el Espíritu de D. Andrea y Venganza.

La noche de la representación, reunidos todos, Hieronimo pidió al rey entraran todos los espectadores en la galería y, una vez cerrada por dentro, le entregaran la llave. Rey, Virrey y ministros acceden, libres de toda sospecha.

En la representación Balthazar hacía de Solimán; Lorenzo de Baja y Bellimperia de joven cristiana, cautiva y entregada al emperador. Mientras Solimán y el Bajá discutían acerca de la joven cautiva un tercer personaje, Hieronimo, entraba en escena y asesinaba al Bajá en tanto la joven apuñalaba al emperador y a sí misma. Al término de los aplausos, Hieronimo introdujo en escena el cuerpo de su hijo asegurando que aquellas muertes que habían presenciado eran ciertas, no fingidas, corriendo inmediatamente a ahorcarse antes de que la concurrencia pudiera recuperarse de la sorpresa. No lo consiguió, pues fue apresado, pero para evitar una confesión se cortó la lengua. Obligado a confesar por escrito pidió un cuchillo para afilar el lápiz apuñalando con él al hermano del rey, Cyprian, duque de Castilla y padre de Lorenzo, para acabar suicidándose. El número de muertes había llegado ya a ocho.

Al final de la obra el Espíritu de D. Andrea que ha presenciado todo lo sucedido comunica a Venganza su satisfacción ya que todos sus enemigos habían recibido su merecido. Venganza pide a Andrea volver al Infierno para presenciar los tormentos de sus enemigos y regocijarse al mismo tiempo con la compañía de sus amigos.

## II

## ELEMENTOS RECONOCIDOS COMO SENEQUISTAS EN «THE SPANISH TRAGEDY»

Thomas Kyd ha sido llamado «a Senecal man». Tal calificativo lo debe a los siguientes hechos: haber traducido del francés «Cornelia», tragedia que, por mucho tiempo, se atribuyó a Séneca y que era muy del gusto de Kyd; haber adoptado un tema senequista en «The Spanish Tragedy» y haber incorporado la técnica teatral de Séneca al drama popular inglés.

Los elementos universalmente admitidos como de procedencia senequista en Kyd son:

— *el Fantasma,*
— *el tema de la Venganza por un familiar asesinado,*
— *el uso frecuente de la ampulosidad y el soliloquio.*

Los estudiaremos uno por uno y, a continuación, señalaré nuevos elementos que son, a mi juicio, recursos del Séneca trágico.

Pero ante todo, ¿cómo Thomas Kyd llegó a conocer las Tragedias de Séneca? El autor de «The Spanish Tragedy» no tenía grandes conocimientos del latín, recuérdese que nunca llevó la toga de la Universidad. Las Tragedias de Séneca probablemente llegaron a sus manos en francés o italiano, lenguas de las que, más o menos, tenía un buen conocimiento, por más que sus traducciones del francés e italiano aburrieran soberanamente a Nashe. Probablemente a ese conocimiento debe, en último término, haber pasado a la posteridad y ocupar un lugar destacado en las letras inglesas (1).

1. *El Fantasma (Ghost):*

Séneca recurre a este artificio teatral en casi todas sus tragedias: En «HERCULES FURENS», Hércules ha descendido al Infierno. Megara, su esposa, hija de Creón, rey de Tebas, junto con sus hijos y Anfitrión, el padre humano del héroe, han caído bajo la dominación de Lico, que se ha apoderado del tronco de Tebas. Lico, indignado porque Megara no quiere aceptarlo por esposo, intenta matar a los hijos de Hércules, pero éste vuelve del Infierno y da muerte a Lico y a sus partidarios. No se trata aquí propiamente de un fantasma o, mejor, es un fantasma a quien Séneca da vida. Kyd no lo hará con D. Andrea. Como Hércules, vuelve del Infierno pero no para ejecutar la venganza por su propia mano, sino para presenciarla. *La venganza es el móvil del retorno.* Hércules la realiza personalmente, D. Andrea por mano ajena.

En «TROADES», hay una auténtica aparición. Aquí es Aquiles, el caudillo de Tesalia, que, por cierto, no aparece en escena; la aparición es contada por Taltibio con todo el aparato que le rodeó. *Nuevamente la Sombra pide venganza:* que Polixena sea sacrificada a manos de Pirro y riegue con su sangre la tumba de Aquiles. Tras haber hablado vuelve a la morada de Plutón, de donde vino. Hay que señalar aquí algo muy importante y es cómo la aparición de Aquiles y sus deseos de venganza en «Troades» y la aparición de D. Andrea, que es teatral y no real como aquélla, en «The Spanish Tragedy», y sus deseos de venganza también son el motivo fundamental, la piedra angular sobre la que se alzan ambas tragedias.

«PHONISSAE» es una tragedia inconclusa y algo diferente de las del modelo senequista. No hay alusión alguna al más allá ni hay fantasma alguno que influya en los acontecimientos. En este sentido es más realista que las otras.

(1) Cf. H. B. CHARLTON, in *Works of Sir William Alexander* (1921); J. W. CUNLIFFE, *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy* (1893).
Un intento de negar la influencia de Séneca en Thomas Kyd es la de: HOWARD BAKER'S, *Induction to Tragedy* (1939).

En «MEDEA», esa portentosa, pujante creación de Séneca, volvemos a encontrar alusión a una «Sombra», es el fantasma de su hermano *que pide venganza:*

> "... cuius umbra dispersis venit
> incerta membris? frater est, poenas petit.
> (MEDEA, vv. 963-4 (1).

Venganza que no tarda Medea en cumplir, pues a renglón seguido mata a uno de sus hijos y, más adelante al otro para acabar arrojando sus débiles cuerpos a los pies del padre, Jasón.

En «PHAEDRA» nos encontramos ante un caso parecido a «Hercules Furens»: Teseo ha vuelto del Infierno, retorna a la vida, pero a diferencia de Hércules no viene a cumplir o realizar una venganza. Vendrá a presenciar algo peor, la muerte del hijo, Hipólito, y la infidelidad de su esposa.

«AGAMENNON» se abre con la aparición de la Sombra de Tiestes que viene como enviado del Tártaro —«adsum profundo Tartari emissus specu». Agamemnon, v. 2—. Puesto que desea vengar las injurias recibidas en vida de Agamenón, incita a Egisto, su hijo, para que le mate. La venganza se llevará a cabo con la ayuda de la propia Clitemnestra, esposa de de Agamenón, el cual será impunemente apuñalado por Egisto. Incluso Casandra, cautiva y amada de aquél, será arrancada del altar y degollada. *La venganza que pide toda aparición se lleva siempre a cabo.*

En «THYESTIS» es la Sombra de Tántalo la que da comienzo a la tragedia. Como todos los aparecidos procede de la infausta morada subterránea. Los dialogantes Tántalo y Furia nos recuerdan la pareja D. Andrea-Revenge, por más que el contenido del diálogo sea diferente, pero les asemeja el propósito. Furia es aún más horrible y sádica que Revenge.

«HERCULES (OETAEUS)» repite, una vez más, el artificio. La Sombra de Hércules aparece a Alcmena, su madre, una vez no le retienen ya las lagunas infernales:

> "Non me gementis stagna Cocyti tenent
> nec puppis umbras furva transvexit meas".
> ("Hercules Oetaeus", vv. 1963-4).

Por vez primera la misión del Fantasma o Ghost es distinta y ajena a la venganza. Viene simplemente a consolar a su apesadumbrada madre.

Incluso en «Octavia», obra a la que no aludiremos en lo sucesivo por ser anónima aunque siga técnicas senequistas, hallamos como en la obra de Kyd: *un fantasma que viene del Tártaro, asesinado en vida y deseoso de venganza.*

Estas tres características hemos podido comprobar se repiten casi siempre, aunque no siempre en las apariciones fantasmales de Séneca.

(1) En esta y en citas sucesivas nos referimos siempre a *Senecae Tragediae*, Consejo Superior de I. C. Madrid, 1949 (3 vols.).

Las tres, como he indicado, se dan en D. Andrea. Pero Thomas Kyd no se satisface con darnos un Ghost al modo como lo hace Séneca —y esto es una prueba más de su originalidad—: el Fantasma de Kyd tiene unas características y peculiaridades que hasta ahora no conocíamos:

a) Todos los Fantasmas vienen del Infierno clásico o Tártaro, es cierto, pero en Séneca ninguno de ellos viene acompañado de Venganza como sucede en «The Spanish Tragedy».

b) Los deseos que manifiestan las apariciones de Séneca parecen dar motivo a la obra, la configuran, de modo que el desarrollo de la misma no está sino en función de esos deseos, las más de las veces vengativos. «The Spanish Tragedy», por el contrario, no es así. El Espíritu de D. Andrea y Revenge se limitan a ser meros espectadores, no se presentan ante nadie para pedir la venganza apetecida, su papel es el «presenciar», «to witness». Esa actitud pasiva y expectante parece a D. Andrea intolerable y llama a Venganza y le conmina a que despierte y actúe, a no permanecer quieta. Pero ella, que trabaja silenciosamente, sabe esperar:

> **"Content thyself, and do not trouble me!"**
> (The Spanish Tragedy", Act. III, Sc. XV, v. 12) (1).

c) Una nueva característica no común tampoco con Séneca relativa a la Sombra de D. Andrea es el hecho que de los fantasmas senequistas, que antes o después «*aparecen*» a alguien —en Kyd, como he señalado, no aparece a nadie— pidiendo venganza, no vuelven a salir al final de la obra para relatar cómo sus esperanzas y deseos se han cumplido. En Kyd, por el contrario, el Ghost sí vuelve al escenario para decirnos su contento y relatarnos los suplicios que sus enemigos van a sufrir. Por último,

d) Que los Fantasmas de Séneca *son menos trágicos y vengadores* en cuanto piden la muerte, sólo la muerte, de sus enemigos. El Espíritu de D. Andrea se sale una vez más del modelo senequista porque su apetito de venganza va más allá de la muerte, no se satisface y sacia con ella, pide más que eso; para Cyprian pide como tormento eterno que suplante a Titio, que D. Lorenzo sea colocado en la rueda de Ixion, y Balthazar, su asesino, sea colocado al cuello de la Quimera; para Seberine pide el suplicio de Sísifo y para Pedringano las hirvientes aguas del Aqueronte (IV. v). Todo ello nos inclina a afirmar de un modo contundente que el tratamiento del Ghost en «The Spanish Tragedy» es más del genio de Kyd que de Séneca.

2. *Venganza por un familiar asesinado:*

Este aspecto no está del todo configurado en las Tragedias de Séneca: En «Hercules Furens» el protagonista se venga de Lico, asesino de su suegro y de sus cuñados; el deseo de vengar a su esposa, ofen-

(1) TH. KYD, *The Spanish Tragedy*. Ed. Philip Edwards. A University Paperback Text. Methuen and Co. Ltd. London, 1969.

dida, se acrecienta y estalla cuando Lico pretende casarse con Megara y matar a sus hijos.

En «Medea» hay un doble motivo de venganza ya que la protagonista al matar a sus hijos —hijos de Jasón— venga, por una parte, el abandono y muerte de su propio padre y el descuartizamiento del hermano que ella misma asesinó y, por otra, la huída de su esposo con otra mujer. La doblez y astucia con que Medea actúa hasta el punto de fingirse culpable y arrepentida ante Creón, padre de su adversaria (...*Sum nocens, fateor, Creo.* «Medea», v. 246), recuerda la fingida reconciliación de Hieronimo con Balthazar y Lorenzo.

En «AGAMEMNON» es Egisto quien se encarga de vengar con la muerte de Agamenón las injurias que éste infirió a su padre, Tiestes, ya muerto. Pero ya antes había ganado a su causa a la esposa de aquél, Clitemnestra. Y no sólo eso, tras la muerte de Agamenón, mata a la cautiva y amada por aquél, Casandra, y encierra en una mazmorra a Electra, hija del desgraciado monarca.

Sólo en estas tragedias el aspecto de venganza por un familiar asesinado o muerto es común con «The Spanish Tragedy». En las restantes el móvil es distinto: celos («Hercules Furens»), ambición («Thyestis»), etc. Es decir, lo verdaderamente fundamental es que exista una venganza, sea el móvil cual sea. Thomas Kyd se hace heredero de este artificio teatral y lo explota y lo deja a sus seguidores e imitadores como el más preciado don, de modo que el drama inglés de venganza es iniciado por Kyd e imitado por muchos otros compatriotas en:

— el doble plano: *astucia* en la preparación de la venganza, y *crueldad* sangrienta en la ejecución de la misma;

— la muerte del vengador en la consumación de su triunfo: como muere Hieronimo, morirá Vindice en la tragedia de Tourneur «Revenger's Tragedy».

El carácter taimado y astuto de Hieronimo va desde la fingida reconciliación, ya citada, con sus enemigos hasta esa no menos fingida locura que es más bien exceso de cordura —astucia— cuando dice entre los halagos que le prodigan los asesinos de su hijo:

> "Chi mi fa più carezze che non suole,
> tradito mi ha, o tradir mi vuole".
>
> (III. xiv. 168-9) (1).

La Venganza, que en Kyd es más que un sentimiento, es un Espíritu, nos muestra en la obra del trágico inglés su verdadera táctica: prudencia, astucia, espera cautelosa (en «Hamlet» alcanza su mejor expresión). Hasta tal punto es así, que parece haber dejado a solas por un tiempo a D. Andrea y haberse reencarnado en Hieronimo que con su carácter caviloso, paciente, astuto, viene a ser en el Acto III una personificación de la Venganza que finge y sabe esperar, y, en el Acto IV

(1) Proverbio tomado probablemente de Florio, *First Fruits* (1578).

ya desatado el furor de Hieronimo, en la imagen o cara segunda de la misma que, ciega y enloquecida, castiga.

La influencia de Hieronimo en el «Hamlet» de Shakespeare es obvia: ese carácter vacilante, paciente, distraído y dado al monólogo no pudo hallarlo Shakespeare sino en Hieronimo. El protagonista del perdido «UR-HAMLET», obra atribuida a Kyd, pudo ser un nuevo Hieronimo, en cuyo caso constituiría el eslabón intermedio que une el personaje «Hieronimo» con el personaje «Hamlet». La locura de ambos caracteres es similar, el recurso del empleo del teatro dentro del teatro es común en ambas tragedias.

Por otra parte, la búsqueda de un cómplice para llevar a cabo la venganza no es de Kyd, es un recurso senequista. Los personajes femeninos convertidos en vengadores buscan el apoyo y un confidente normalmente en el ama: Fedra, Medea, Deyanira. Los masculinos recurren a una mujer, casi siempre cómplice y amante: «Egisto es ayudado por Clitemnestra («Agamenón»). Así Hieronimo recurre a Bellimperia (IV. i) que, aunque no es su amante lo fue de su hijo. La ayuda de Bellimperia es más positiva y eficaz que en todas las heroínas de Séneca.

La figura de Isabella, esposa de Hieronimo, merece consideración especial. Quien haya leído la obra de Kyd y «Troades» encuentra inmediatamente los precedentes senequistas de Isabella que actúa algo al margen de los acontecimientos como Hécuba en la tragedia de Séneca. Isabella y Hécuba son la vida estampa del dolor y la desesperación producidos por la muerte de los seres queridos. Dolor y desesperación que se agudizan en Isabella hasta el punto de no sólo desear la muerte como Hécuba, sino de consumarla con el suicidio.

Finalmente, hay un punto que en «The Spanish Tragedy» no queda bien claro: Al comienzo de la obra Revenge muestra al Espíritu de D. Andrea una serie de acontecimientos que no son sino el «plot» o argumento de la tragedia. No aclara Kyd si Revenge adivina estos acontecimientos y quiere mostrárselos a D. Andrea o si, simplemente, se trata de un truco del autor que quiere dar vida a unos personajes y hechos del pasado. ¿Se trata, pues, de una relación de hechos o de acontecimientos mismos? Sea cual fuere la respuesta el recurso tiene éxito y el efecto artístico está plenamente conseguido.

3. *Frecuente uso de la ampulosidad y el soliloquio.*

Dícese ampuloso el estilo hinchado y altisonante. Ese discurso lleno de artificio, grandilocuente y pomposo, es frecuentísimo en Séneca, especialmente en los monólogos. Monólogos interminables y apretados junto con la ampulosidad de que hacen gala han contribuido de un modo definitivo a que estas tragedias seas 'ateatrales', significando con ello que no son para representación, para escenificación, sino para lectura. El soliloquio y la ampulosidad dan ese carácter tan propio, tan exclusivo del temperamento del Séneca trágico y configuran la 'ateatralidad' de sus tragedias. Las citas serían interminables: Juno y Hércules en «Hércules Furens»,

Yocasta en «Phoenissae», Medea, las actuaciones del Coro, etc., etc., son buena muestra de ello.

¿Peca Thomas Kyd en la misma medida y proporción de este exceso que viene a constituir paradójicamente uno de los más acusados defectos de las tragedias de Séneca? Ciertamente que no. Y, sin embargo, no se libra del todo, una vez más, del influjo del maestro. Especialmente ampulosos son, en Séneca, los discursos que pronuncian las Sombras o Fantasmas en «Thyestis» y «Agamemnon»... y ampuloso debía ser por ello la intervención del Ghost de D. Andrea:

> **"When this eternal substance of my soul**
> **did live imprison'd in my wanton flesh...**

con que se abre la tragedia inglesa que comentamos.

De un modo muy eficaz contribuye a ello el uso frecuente, o abuso, de imágenes, metáforas, hipérbaton, antítesis, hipérboles, y, especialmente, de nombres clásicos por antonomasia: Averno, Tetis, Aqueronte, Minos, Radamante, Cerbero, etc.:

> **"Not far from hence, amidst ten thousand souls,**
> **Sat Minos, Aecus and Rhadamanth...**
>
> (I. i. 32-3).

Pero no sólo el lenguaje de D. Andrea es ampuloso, también en el rey y sus cortesanos hay ampulosidad de dicción. La descripción de la batalla habida entre españoles y portugueses (1) en labios del general español es grandilocuente y ampulosa en extremo:

> **"Both furnish'd well, both full of hope and fear,**
> **Both menacing alike with daring shows,**
> **Both vaunting sundry colours of device,**
> **Both cheerly sconding trumpets, drums, and fifes,**
> **Both raising dreadful clamours to the sky,**
> **That valleys, hills, and rivers made rebound,**
> **And heav'n itself was frighted with the sound.**
>
> (I. ii. 25-31).

Como apunté más arriba, a mi entender, es el uso reiterado e interminable, a veces, del monólogo o soliloquio lo que más contribuye a la irrepresentabilidad escénica de las tragedias de Séneca. El soliloquio es un diálogo con el 'yo', no es sino la manifestación a solas del propio pensar o querer. Como tal no tiene más razón de ser que el propiamente teatral, el espectador tiene que saber lo que pasa por la mente y el corazón del actor. No es necesario advertir cómo el monólogo no puede ni debe darse sino en un escenario. El hombre que habla consigo mismo fuera de las tablas nos parece un loco, un perturbado. Esta observación se convierte en una predisposición, en un estado de ánimo definido, que contabia hasta cierto punto a los dramaturgos que convienen en poner el

(1) Cf. *The Spanish Tragedy*, Thomas Kyd. Ed. Philip Edwards. Methuen and Co. Ltd. London. 1969. p. xxiv-xxv.

soliloquio, como regla general, en boca de personajes anímicamente perturbados, atormentados por la duda o el temor. Prueba de ello es el bellísimo monólogo de Hieronimo en el acto III y que comienza así:

> **"'Tis neither as you think, nor as you think,**
> **nor as you think; you're wide all:**
> **trese slippers are not mine, they were my son Horatio's.**
> **My son! and what's a son?...**
> **(III. xi. Additional passage from the edition of 1602).**

El estudio de los monólogos en Séneca sería interminable. De cómo la duda, la incertidumbre y el suplicio interior es siempre connatural al soliloquio puede apreciarse asimismo en el siguiente pasaje que corresponda a «PHOEDRA»:

> **"Aude, anime, tempta, perge mandatum tuum;**
> **intrepida consent verba: qui timide rogat**
> **docet negare.**
> .....
> **En, incipe, anime!"** .....
> ("Phoedra", vv. 592-4; 599).

O Andrómaca en «TROADES» (1):

> **"Quid agimus? animum distrahit geminis timor.**
> **Hinc natus, illinc coniugis sacri cinis.**
> **Pars utra vincet?**.....
> .....
> **Quid fluctuaris! Statue, quem poenae extrahas.**
> **Ingrata, dubitas?** .....
> ("Troades", vv. 641-3; 657-8).

Kyd no abusa del recurso como Séneca ni en frecuencia ni en extensión. El monólogo más extenso en su obra comprende 47 versos o líneas, el más largo de Séneca aparece en «Agamemnon» en boca de Euribates, con un total de ¡158 versos!

Los monólogos de Séneca son innumerables, hasta el punto de atreverme a definir los caracteres senequistas como «seres dados a monologar». En Kyd es propiamente Hieronimo el que con más frecuencia se entrega al diálogo consigo mismo, pero lo hace en contadas ocasiones:

II. v. 1-33: **"What outcries pluck me from my nakes bed,**
**And chill my throbbing heart with trembling fear,**
**Which never danger yet could daunt before?**
**Who calls Hieronimo? Speak, here I am.".**
.....

III. ii. 1-52: **"O eyes! no eyes, but fountains fraught with tears;**
**O life, no life, but lively form of death;**

---

(1) Una prueba de que Kyd tuvo presente esta tragedia en la confección de *The Spanish Tragedy* son los versos 12-13 (III. xiii), que pertenecen a *Troades* (vv. 510-12):

*"Fata si miseros juvant, habes salutem;*
*Fata si vitam negant, habes sepulchrum".*

O world, no world, but mass of public wrongs,
Confus'd and fill'd with murder and misdeeds:
O sacred heavens! .....
.....
Eyes, life, world, heav'ns, hell, night, and day,
See, search, shew, send some man, some mean". .....
.....

III. vii. 1-18: "Where shall I run to breathe abroad my woes,
My woes, whose weight hath wearied the earth?"
.....

III. xi. Tercera edición de 1602. Ya citado.

III. xii. 1-24: "Now sir, perhaps I come and see the king.
The king sees me, .....
.....

III. xiii. 1-45: "Vindicta mihi!
Ay, heaven will be reveng'd of every ill, .....
.....

Pero no sólo Hieronimo es creador de Monólogos. En el Final de la Escena ii del Acto III es Lorenzo; en el mismo Acto, Esc. iii es Pedringagano. Bellimperia monologa en la Esc. ix del Acto III también, y, por último, Isabella lo hace en el Acto IV, Esc. ii antes de suicidarse.

Obsérvese cómo todos los personajes que monologan tienen un final trágico: Lorenzo y Pedringano, son asesinados, y Hieronimo, Isabella y Bellimperia, se suicidan. Y no sólo eso, dichos personajes son seres que en la obra viven atormentados, son seres en duda, en temor, o en desesperación. No hay soliloquios en boca del rey o del general o de los otros personajes que no están realmente «engagé», pero, en cambio, los hay en aquellos otros, los que he citado, que son los personajes auténticamente trágicos.

Finalmente, que los términos 'monólogo'-'ampulosidad' constituyen un estrecho maridaje en Kyd y en Séneca aunque es necesario advertir cómo la ampulosidad no se circunscribe y queda en monólogo sino que lo rebasa e infecta el mismo diálogo especialmente en el trágico latino.

## OTROS ELEMENTOS:

### 1. *Terminología clásico-pagana y terminología cristiana*:

La lectura de la «Induction» en la obra de Thomas Kyd refleja bien a las claras con la terminología empleada el sentido pagano respecto del más allá que el trágico inglés da a su obra. No tiene nada de particular, aun tratándose de un autor cristiano, y es que le resultaría a Kyd absurdo o poco teatral tal vez e incluso profano presentar en un escenario el espíritu de un cristiano que viene de un mundo ultraterreno y cristiano a realizar o a presenciar la aniquilación de sus enemigos. Mejor es traerlo de los Campos Elíseos (III. viii. 9), (III. xii. 72). Con este procedimiento de presentarnos un mundo sobrenatural clásico-pagano se man-

tenía, además, en la línea de su maestro, Séneca, y no profanaba sus más o menos firmes creencias, si es que en verdad tenía alguna. En fin de cuentas el teatro de los Autos Sacramentales está todavía lejos.

Sólo en el Acto III aparecen los siguientes términos clásicos: «Elysian fields» (viii. 9), «Ariadne» (x. 89), «Nemesis and Furies» (xi. 41-Third addition. Edition of 1602), «Elysian plains» (xii. 72), «Hecate» (xii. 33. Fourth addition. Edition of 1602), «Priam of Troy» (xii. 157. Fourth addition. Edition of 1602), «Hector» (xii. 168. Fourth addition. Edition of 1602), «Myrmidons» (xii. 71), «Pluto» (xiii. 110), «Alcides» (xiii. 111), «Furies» (xiii. 12), «Thracian poet» (xiii. 116), «Orpheus» (xiii. 117), «Proserpine» (xiii. 120; xv. 2), «Radamanth» (xiii. 142), «Fury art» (xiii. 154), «Minos and Radamanth» (xiii. 156), «Cerberus» (xv. 1, «Erichto» (xv. 1), «Acheron and Erebus» (xv. 3), «Styx and Phlegethon» (xv. 4), «Charon» (xv. 6), «Hymen» (xv., 32). Todos ellos, repito, aparecen en el Acto III y, aunque no están citados todos, ya es buena muestra.

No se detiene en ellos ni nos da una pintura detallada. A Minos le da el calificativo de «grim» (severo, justiciero) pero no hace, por ejemplo, referencia a sus oficios infernales, ni siquiera describe al Minos meditabundo que examina las culpas de los recién llegados con la gran cola enroscada en su cuerpo. Ni nos presenta al malhumorado Caronte recogiendo y dando de golpes con el remo a los condenados, hecho que mereció de Dante el famoso terceto del Canto III del «Infierno»:

> **"Caron dimonio, con occhi di bragia**
> **Loro accenando, tutte le raccoglie**
> **Batte col remo qualunque s'adagia".**

El mismo Miguel Angel había de considerar en los frescos de la Capilla Sixtina estos dos personajes infernales que tanto sugestionan.

Así, pues, se trata de que Thomas Kyd no hace sino una simple enumeración de hombres y nombres de raigambre y solera clásicas sin más detalles. No parece que Kyd conociera muy a fondo la mitología grecoromana como Séneca. No sólo eso, y lo que es todavía más inconcebible, junto a ese desfile interminable de figuras paganas hay otras esencialmente cristianas, y así nos habla de

> **"... a troop of fiery Cherubins,**
> **dancing about his newly healed wounds,**
> **singing sweet hyms and chanting heav'nly notes.**
> (III. viii. 18-20).

Que toda justicia viene de Dios y en El sólo se encuentra:

> **"God hath engross'd all justice in his hands**
> **and there is none but what come from him".**
> (III. xii. 89-90. 4th addition 1602).

Nombra a Judas (III. xii. 137. Idem).

Esta mezcolanza, en principio, resulta algo extraña y repudiable, pero contribuye de un modo positivo a darle el carácter que tiene la obra de Tragedia Nueva. Especialmente esa idea de que toda justicia reside y

procede de Dios encierra un sentido apotegmático, dentro siempre de la línea del pensamiento senequista, el más cercano en tiempo y espíritu al Cristianismo.

2. *Hipérboles. Metáforas. Imágenes*:

Séneca, es sabido, fue un maestro en el empleo de las figuras tanto de pensamiento como de dicción. Si Kyd emplea en su tragedia dichas figuras no significa que las imitara, claro es, de aquél. Al traerlas aquí no hago sino significar que las emplea como adornos del lenguaje que son, adornos de los que el escritor no puede en absoluto prescindir.

Ejemplos de hipérboles encontramos en las Tragedias de Séneca. Bellísima es la que aparece en «Hércules Furens» cuando dice cómo las Aves Estinfálicas anochecen el día con sus alas:

> **"Solitasque pinnis condere obductis diem**
> **Petit ab ipsis nubibus Stymphalidas?"**
> ("Hercules Furens", vv. 243-5).

Y en «Phoenissae» la negra polvareda que se levanta del campo de batalla llega a encubrir el día:

> **"... atra nubes pulvere abscondit diem**
> **Fumoque similes campus in caelum erigit**
> **Nebulas, .....**
> ("Phoenissae", vv. 394-6).

y más adelante:

> **"Quae Sphinx vel atra nube subtexens diem**
> **Stymphalis avidis praepetem pinnis feret".**
> ("Phoenissae", vv. 422-4).

Co ntodo, en «Hércules (Oetaeus)», en una cadena hiperbólica, quiere Séneca reflejar en toda su plenitud y fuerza el dolor del héroe que agoniza:

> **".....**
> **Sic ille gemitu sidera et pontum ferit**
> **Et vasta Chalcis sonuit et voces Cyclas**
> **Excepit omnis; hinc petrae Capherides,**
> **Hinc omne voces reddit Herculeas nemus".**
> (Hercules Oetaeus", vv. 802-5).

El autor no es tan atrevido en sus hipérboles, las suyas muestran menos fuerza, si se quiere, pero un más ponderado equilibrio, menos énfasis pero cargadas de belleza formal:

> **"The blust'ring winds, conspiring with the words,**
> **At my lament have mov'd the leafless trees,**
> **Disrob'd the meadows of their flower'd green,**
> **Made mountains marsh with spring-tides of my tears,**
> **And broken through the brazen gates of hell".**
> (III. vii. 5-9).

".....that's a lie,
As massy as the earth: I had a son,
Whose least unvalu'd hair did weigh
A thousand of thy sons .....".
(III. xii. 95-98. 4th addition. 1602).

"O worthy sir, my cause, but slightly known,
May move the hearts of warlike Myrmidons,
And melt the Corsic rocks with ruthful tears".
(III. xiii. 70-73).

También hay metáforas que, aunque no abundan, cuando aparecen, gozan de una gran expresividad:

"Now I shall see the fall of Babylon".
(IV. i. 195).

Llama 'caída de Babilonia' a la muerte de sus enemigos, los asesinos del hijo.

Imágenes, antítesis y otras figuras que sería prolijo enumerar aparecen en ambos trágicos.

3. *Ausencia de carácter apotegmático*:

Séneca más que trágico es filosófico y moralista. Thomas Kyd es sólo trágico. Aquel es el sabio que moraliza. Creador de espíritus vengadores no deja de señalar las funestas consecuencias de la venganza («Saepe vindicta obfuit», «Hércules Furens». v. 1187), la serenidad ante el dolor, la pobreza y la muerte considerada como derrota, la vida como redención... Se muestra sensible al problema del mal, proclama la superioridad de la virtud como bien supremo, etc., etc. Ese carácter moralista, apotegmático en el estilo literario, se desprende de toda su obra, incluso de la trágica. Pero la obra de Kyd, que no era ni filósofo ni moralista ni maestro, carece en absoluto del empleo de las apotegmas. Sólo en el Acto III se detiene a considerar cómo

"God hath engross'd all justice in his hands,
And there is none but what comes from him".
(III. xii. 89-90. 4th addition. 1602).

Esta ausencia de tipo moralizante que señalo es bien notoria en cuanto a la carencia de apotegmas. Ello no quiere decir que no moralice en absoluto. Es cierto que el trágico inglés no hace consideraciones al modo como lo hace Séneca, es cierto que no dice si la venganza es funesta o no, pero el espectador que presencie la obra tendrá forzosamente que sentirse horrorizado y reconocer en el desenlace fatal que se produce las trágicas, funestas, consecuencias de la misma. No oirá decir que la venganza sea fatal, pero verá cómo lo es. Las palabras mueven, pero el ejemplo no sólo arrastra, sino que enseña y Kyd moraliza también aunque no fuera ése precisamente el objetivo primordial ni sus procedimientos sean exactamente los mismos que los del escritor latino.

4. *El suicidio*:

En la obra de Kyd la presencia de la Muerte informa toda la obra. Otro tanto ocurre en Séneca. Ocho personajes mueren en el escenario y se narra la muerte de un noveno, la de Villupo en la Corte de Portugal. La muerte violenta y el suicidio dan a la obra inglesa, como lo da al teatro del cordobés, un marcado tinte pesimista. Puede decirse que la Muerte es la constante trágica y el pesimismo el vehículo de expresión.

Me interesa el aspecto de la Muerte en cuanto buscada. Una actitud de reto ante la Muerte —en aquéllos que quieren y buscan la propia— presupone una actitud escéptica ante el más allá, o, todavía más frecuente, la creencia en la 'nada' tras ella:

> **"Post mortem nihil est ipsaque mors nihil".**
> ("Troades", v. 397).

Si no es nada la Muerte, ¿por qué temerla? ¿Por qué no afrontarla con firmeza? Para los Estoicos y Epicúreos la vida es un teatro, todos interpretamos un papel y otro; si la representación nos aburre o disgusta no hay más que salirse del escenario, la puerta está de par en par, «patet exitus». Para los Estoicos la Muerte es, además, un constituitivo vital, está en la vida misma, morimos cada día —«quotidie morior» que diría el Séneca estoico— y la única posible actitud ante ella es la de 'resignación' o, mejor aún, la de 'desprecio'. La Muerte supone el triunfo de la persona sobre el Fatum y asegura la igualdad de los hombres en su destino definitivo, es decir, libertad, por una parte, y humanismo, por otra. Por tanto, la Muerte en sí no es abominable. La Muerte buscada, en cuanto acto libre y, a veces, conveniente es aceptable. No sólo eso, el suicidio puede ser lícito y en ciertas circunstancias es lo que el varón fuerte y dueño de sí debe hacer.

En las tragedias de Séneca no hay alusión explícita respecto a la licitud o ilicitud del suicidio, no hay texto que defina, de un modo rotundo y contundente su postura, pero se palpa entre líneas. Desde luego tampoco Kyd, cristiano al fin y a la postre, alude jamás a él. Sin embargo, en «The Spanish Tragedy» hay tres suicidios, los de Bellimperia, Hieronimo e Isabella.

La hondura de patetismo, la profundida de horror que inspiran las obras trágicas de Séneca —pensemos en «MEDEA»— y que no volverán a aparecer en un escenario hasta «The Spanish Tragedy» tienen su justificación en la presencia constante de la Muerte en forma de suicidio u homicidio que incluso parece justificado en Séneca («Mortem misericords saepe pro vita dabit». «Troades», v. 329). No hay consideraciones en Kyd que se refieran a uno u otro, pero homicidio y suicidio, como constantes trágicas, son traídos y llevados por él y eso le basta.

He apuntado ya que el trágico cordobés no tiene propiamente un tratado o doctrina definida relativa al suicidio, pero alude a él e incluso, repito, lo justifica:

**JASON: "Ingrata vita est cuius acceptae pudet".**
**MEDEA: "Retinenda non est cuius acceptae pudet".**
("Medea", vv. 504-5).

En «Phaedra» la protagonista se suicida tras pronunciar el más hermoso canto a la Muerte; la llama con los más dulces nombres y ella, que jamás se hace esperar, que jamás falta a la cita, llega:

**"Mucrone pectus impium iusto patet**
**Cruorque sancto solvit inferias viro".**
("Phaedra", vv. 1197-8).

Y, por si fuera poco, incita al esposo traicionado, Teseo, a que, perdido el hijo amado, Hipólito, y la esposa infiel, se quite la vida violentamente.

Yocasta, en «Oedipus», pone fin a su vida como única postura ante el lado nefasto que se ensañó con ella:

**"..... utrumne pectori infigam meo**
**Telum an patenti conditum iugulo imprimam?"**
("Oedipus", vv. 1036-37).

Deyanira, en «Hercules Furens», ante las trágicas consecuencias que el don enviado a su esposo acarrea al héroe, huirá alocada y se quitará la vida:

**"..... quo fugam praeceps agam?**
**Mors sola portus dabitur aerumnis meis".**
("Hercules Furens", 1020-1).

En «The Spanish Tragedy» es sólo Isabella la que al final de un monólogo nos anunciará sus propósitos suicidas:

**"And with this weapon will I wound the breast,**
**The hapless breast, that gave Horatio suck".**
(IV. i.i 37-8).

Observamos, pues, que en los personajes femeninos se da una mayor inclinación al suicidio, que la situación adversa, el fatal destino, se hace inaguantable antes en la heroína que en el héroe. Los personajes dados al suicidio en Séneca son femeninos y otro tanto ocurre en la tragedia de Kyd en que, de tres suicidios, dos se dan en caracteres femeninos, más frágiles, más tiernos, presas fáciles a las embestidas del Destino o Fatum.

La constatación del ser al sentirse inmerso en un mundo plagado de catástrofes inevitables empuja a las heroínas a zafarse de él: la muerte de Isabella, símbolo de la madre buena y cariñosa —nueva Hécuba más trágica en su fin que la heroína troyana— inicia el climax del patetismo y del horror en que culmina «The Spanish Tragedy» con la muerte de los principales personajes y, especialmente, con el suicidio de Hieronimo y Bellimperia.

Desmesura en el patetismo y desmesura en el realismo, a la vez, de las tragedias senequistas, que alcanzan en Kyd cimas insospechadas Seis muertes violentas y tres suicidios: nueve tragedias en una sola. ¿Podría pedirse más sentido trágico, más tragedia, al escritor isabelino? Si Séneca puede ser considerado el padre de la tragedia inglesa jacobea y carolina, Kyd es el más preclaro de sus discípulos e imitadores.

5. *Recursos de creación propia en Kyd*:

Aunque fuera de los límites de este ensayo me ha parecido conveniente y justo no poder punto final al mismo, sin antes hacer alguna alusión, siquiera somera, a los aspectos que Kyd añade a su obra como productos propios, si es que el tratamiento de los elementos que tomó no muestra ya su genialidad trágica. Su estudio podía constituir un trabajo tan amplio como el presente y por ello habrá de limitarme a su enumeración.

A mi juicio son varios y de una gran trascendencia:

a. *La creación de caracteres extraños*, personajes psicológicamente torcidos o anormales; ambiciosos hasta el crímen, asesinos, suicidas, verdugos, etc.

b. *El empleo del teatro dentro del teatro*, recurso que, iniciado con «Gorboduc», primera tragedia inglesa que se conoce, culmina en «Hamlet», la más perfecta entre las tragedias modernas.

c. *Ejecuciones a horca públicamente*: En el Acto II, esc. ii, Horacio es colgado y apuñalado en presencia de Bellimperia, su novia, cuando ambos se hallaban juntos en el jardín de aquél.

d. *Sienta los precedentes y abre el camino* a los dramas espeluznantes de venganza y sangre propios del teatro jacobeo y carolino.

Las características enumeradas, presentadas ante un público sediento de emociones y sensaciones fuertes en un verso perfectamente regular y enfático, colman las exigencias de las más severas críticas.

## BIBLIOGRAFIA

1. *Modern Editions of the play:*

DODSLEY: *Select Collection of Old Plays*, 1744, Vol. II.
REED: *Dodsley's Old Plays*, ed. Isaac Reed, 1780, Vol. III.
HAWKINS: *Origin of the English Drama*, ed. Thos. Hawkins, 1773, Vol. II.
COLLIER: *Dodsley's Old Plays*, ed. J. P. Collier, 1825, Vol. III.
MANLY: *Specimens of the Pre-Shaksperean Drama*, ed. J. M. Manly, 1897, Vol. II.
SCHICK: *Spanish Tragedy*, ed. J. Schick, 1901.
BOAS: *Works of Thomas Kyd*, 1901.
BROOKE: *English Drama* 1580-1642, ed. C. F. Tucker Brooke and N. B. Paradise, 1933.
MCILWRAITH: *Five Elizabethan Tragedies*, ed. A. K. McIlwraith, 1938.
PROUTY: *The Spanish Tragedy*, ed. C. T. Prouty, 1951 (The Crofts Classics).
EDWARDS: *The Spanish Tragedy*, ed. Ph. Edwards, 1969. Methuen & Co. Ltd. London.

2. *General Criticism:*

BOAS: Introduction to *The Works of Th. Kyd*, ed. by F. S. Boas, Oxford, 1901.
BOWERS, F. T. Bowers: *Elizabethan Revenge Tragedy*, 1587-1642, Princeton. 1940.
BUSH: D. Bush, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, Minneapolis, 1932.
BRADBROOK: *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, Cambridge, 1935.
ELIOT: T. S. Eliot, *Seneca's Tragedies* (Eng. trans. 1581; Tudor Translations, 2 vols., 1927). T. S. Eliot, *elected Essays*. London, 1932.
CUNLIFFE: J. W. Cunliffe, *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy* (1893).
BAKER: H. Baker, *Induction to Tragedy* (1939).
CHARLTON: H. B. Charlton, *Works of Sir William Alexander* (1921).
ELIZ. STAGE: E. K. Chambers, *The Elizabethán Stage*, 4 vols. Oxford, 1923.
FARNHAM: W. Farnham, *Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy*.
GREEN: H. Green, *Shakespeare and the Emblem Writers*, London, 1870.
GREG: W. W. Greg, *A Bibliography of the English Printed Drama to the Restoration*, 3 vols. London, 1939-57.
HENSLOWE: *Henslowe's Diary*, ed. by W. W. Greg, 2 vols., London, 1904.
PRIOR: Moody E. Prior and Wolfgang Clemen, *The Language of Tragedy* (1947).
MRS: Introduction to *The Spanish Tragedy* (1592), ed. by W. W. Greg and D. Nichol Smith. Malone Society Reprints, 1848 (1949).
SARRAZIN: G. Sarrazin, *Thomas Kyd und sein Kreis: Eine litterar-historische Untersuchung*, Berlín, 1892.
SCHICK: Introduction to *Spanish Tragedy*, ed. by J. Schick, London, 1898 (The Temple Dramatists).
SIMPSON: P. Simpson, *Studies in Elizabethan Drama*, Oxford, 1955.
TILLEY: M. P. Tilley, *A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Ann Arbor, 1950.

3. *L. A. Séneca:*

*Senecae Tragediae* (3 vols), C.S.I.C. Madrid, 1949.
FAIDER, P.: *Etudes sus Sénèque*, Gante, 1921.
EDICIONES CRÍTICAS de las tragedias de Séneca: Peiper y Richter en la *Bibliografía Teubneriana*. Leipzig, 1902.
HERRMANN, L.: *Sénèque, tragedies, de la ass. Guillaume Budé*. La edición y comentarios de Herrmann sobre las tragedias de Séneca gozan de gran prestigio.
ELIOT, T. S.: *Seneca's Tragedies* (Eng. trans. 1581: Tudor Translations, 2 vols., 1927).

# IV CONGRESO NACIONAL DE ESTUDIOS CLASICOS

DEL 15 al 19 de abril próximo se reunirá en Barcelona el IV Congreso Nacional de Estudios Clásicos, que por primera vez tendrá por sede la Ciudad Condal. Se espera que asistan más de 500 especialistas, Profesores de Griego y de Latín, de casi todas las provincias españolas y otros de Italia, Francia, Alemania, Dinamarca, Inglaterra y Austria, que han sido especialmente invitados al Congreso, cuyo tema central será "Vigencia actual del mundo clásico". La asamblea estará presidida por el Profesor don José Alsina, Catedrático de Filología griega de la Universidad de Barcelona. El acto de clausura tendrá lugar el citado día 19, en Madrid, a cuyo fin todos los congresistas se trasladarán a la capital del Reino.