

## **La geografía del Hades en *La tragedia española* de Thomas Kyd. El distanciamiento, estrategia didáctica de la modernidad en el relato de viajes y en la dramaturgia isabelina**

ELENA DUPLANCIC DE ELGUETA

*Instituto de Investigación de Literaturas en Lengua Inglesa*  
FFyL – UNCUYO  
*elguet@gmail.com*

**Resumen:** El propósito de presente trabajo es reflexionar sobre los modos que adopta el relato de viaje en la modernidad, a partir de una lectura detallada del descenso al Hades que plantea el autor inglés Thomas Kyd (1558-1594), en *La tragedia española* (1592). Un protagonismo significativo del viajero, quien ya no es ni un noble ni un clérigo, el uso de la palabra oral o escrita (discursos convincentes, documentos, representaciones teatrales) para convencer y lograr propósitos, así como la certeza de una realidad dual palpable, donde el mundo del Hades interactúa con el mundo de los vivos, muestran una cosmovisión marcada por la profusión de viajes y la conciencia de un nuevo mundo que se estaba revelando lentamente a Europa.

Ante esta realidad propongo que la estrategia del distanciamiento, junto con la duplicación, son las formas en que tanto los relatos de viajes como las obras de teatro isabelinas reflejaban la situación existencial de la época. Analizaré un ejemplo de distanciamiento a través de una obra dentro de la obra y la geografía del Hades que es aludida en este drama inglés tanto desde el marco como desde la historia enmarcada.

**Palabras clave:** modernidad – *La tragedia española* – geografía del Hades – relatos de viajes – distanciamiento

**"Hades' landscape in *The Spanish Tragedy* by Thomas Kyd. Distancing effect, as didactic strategy of Modern Times, in travel literature and in Elizabethan theatre."**

**Abstract:** The purpose of this paper is to take under consideration the ways of travel writing during Modernity, making a close reading of *The Spanish Tragedy* (1592) by Thomas Kyd (1558-1594). The traveler, who no longer is a knight or a priest, is the main character of his report. He will use the power of words (written or not) in convincing speeches, documents, plays, and laws, to fulfill his goals. The certainty of a double reality, where Hades interacts with real life, is evidence of a vision of the world shaped by travelling/discovery and the presence of a New World slowly unveiling itself to Europe. I would like to state that this distancing effect and duplication are the strategies used by travel reports and Elizabethan plays to show the mood of the Modern Age. I will analyze an example of distancing effect through a play within the play and the presence of Hades' landscape in the frame story as well as in the tragedy itself.

**Keywords:** Modernity – *The Spanish Tragedy* – Hades' Landscape – travel reports – distancing effect

*La tragedia española* de Thomas Kyd (1558-1594) fue escrita en las postrimerías del siglo XVI, en plena época de los grandes viajes de descubrimiento, (primera edición, alrededor de 1592, 2da. edición –primera fechada–, de 1594). Esta obra fue muy bien recibida por la audiencia isabelina<sup>1</sup> y se mantuvo en escena a lo largo de la época de oro del teatro inglés. Su éxito llegó más allá de las fronteras de Inglaterra y se hizo popular también en el continente europeo. *La tragedia española*, sin embargo, no se conocía en España. Aún hoy resulta muy difícil encontrar traducciones españolas de la obra.<sup>2</sup> Este curioso hecho nos lleva, de modo natural, a interrogar la versión inglesa de los asuntos españoles que la pieza presenta. La vinculamos así con los relatos de viajes, siempre fuertemente ideológicos ya que enfrentan a los lectores con una versión de lo visitado. Nos hemos permitido reconocer e interpretar elementos viajeros en esta tragedia isabelina.

Según la crítica especializada,<sup>3</sup> la ambientación española sería el resultado del interés nacionalista de un autor inglés que refleja a su vez el interés nacionalista de una audiencia inglesa. El nacionalismo, junto con el mercantilismo y el humanismo, son tres características socioculturales renacentistas que aparecen reflejadas muy claramente en la literatura de viajes del periodo. Ya que *La tragedia española* puede ser leída como una versión de un viaje, el viaje al ultramundo, la analizaremos en mayor detalle teniendo en mente los parámetros renacentistas recién enunciados. Dejaremos aparte el análisis del nacionalismo y del mercantilismo y destacaremos la intención de enseñar –una de los

<sup>1</sup>Véase por ejemplo la opinión de William Entwistle: "Thomas Kyd dejó atrás a Marlowe y *The Spanish Tragedy* fue obra de repertorio durante 20 años", en su capítulo "Los clásicos ingleses", p. 67, in *Historia de la Literatura Inglesa*.

<sup>2</sup> José Payá Beltrán ha publicado en 2008 la edición bilingüe con la que trabajamos, allí reconoce la ausencia de traducciones españolas de esta obra.

<sup>3</sup> Véase: Mulryne, J.R. "Nationality and Language in Thomas Kyd's *The Spanish Tragedy*", en: *Travel and Drama in Shakespeare's Time*.

## La geografía del Hades en *La tragedia española* de Thomas Kyd.

aspectos claves del Humanismo— a través del uso de espectáculos.

### Humanismo

Como producto de una época que admiró e imitó la cultura griega y la cultura latina, *La tragedia española* toma elementos de ambas. Los críticos<sup>4</sup> coinciden en considerar a Thomas Kyd como el iniciador de la tradición de dramas de venganza inspirados en Séneca en la época isabelina. Mencionan la abundancia de los derramamientos de sangre y la aparición de fantasmas como las principales herencias de ese origen.<sup>5</sup>

La influencia griega sobre esta obra se puede rastrear en la *Odisea*, (Canto XI), donde el héroe habla con los muertos. La función de Andrea y Venganza como coro también corresponde a la tradición griega de la tragedia; dice Venganza: "*Here sit we down to see the mystery/And serve for Chorus in this tragedy*" (I, i, 90-91). En cuanto a los vínculos y préstamos entre el acto I, escena primera y el libro VI de la *Eneida*, han sido discutidos acabadamente por Boas en sus notas. (Boas: 394-395).

Aunque todas estas influencias clásicas son fundamentales en la obra del autor renacentista, merece destacarse que cuando pretende enseñar, en consonancia con el Humanismo, Kyd usa algunos recursos de las moralidades medievales como la presencia de personajes alegóricos. En efecto, observamos que el fantasma de Andrea arriba desde el inframundo acompañado por un personaje alegórico: Venganza. En cuanto al mismo Andrea, siguiendo su etimología (varón, hombre, de *aner-andrós*), podríamos considerarlo una alegoría de la humanidad, en el sentido que representa a "el hombre", es decir, la humanidad. Visto de este modo, ambos personajes son alegóricos. Al ubicarlos en la historia marco, Kyd nos coloca explícitamente ante un espectáculo, usando el recurso de la obra dentro de la obra que luego reaparecerá en varias ocasiones. El último de esos espectáculos cumple la función de impartir justicia. Y así, no solo Andrea y Venganza, sino toda la audiencia isabelina logra esa liberación de sus más íntimas pasiones, en una obra que mezcla la tradición clásica escrita con la popularidad de las moralidades de la tardía Edad Media.

Se ha destacado la habilidad de Kyd para analizar profundamente las emociones humanas. Bonamy Dobrée establece que, aunque los grandes logros de Kyd fueron retratar una tragedia de la vida contemporánea y comenzar con la tradición de las expresiones de moral estoica y sentenciosa en el drama isabelino, más importante aún resulta que haya sido el primer dramaturgo de la época en explorar las emociones humanas (Dobrée: 244). Para lograr un análisis tan exacto de los sentimientos, establecemos que Kyd ha usado lo

<sup>4</sup> Boas, Mulryne, Bowers, Hill, Edwards, entre otros.

<sup>5</sup> Algunos parlamentos de la obra proceden de la *Farsalia* de Lucano. En palabras de Boas: "The Latin Epic, scarcely less than the Latin drama, has left its mark upon *The Spanish Tragedie*" (xxxii).

que hemos llamado el "efecto espejo". Dividimos este efecto en dos recursos: la duplicación y el distanciamiento, los cuales sirven al artista para que su audiencia observe sus propias emociones. Acude a múltiples duplicaciones y a distanciamientos espaciales y temporales.

## Distanciamiento

A continuación, analizaremos en forma separada el distanciamiento (la separación entre duplicación y distanciamiento se realiza en este trabajo de un modo artificial, ya que muchas veces estos dos aspectos se encuentran entrelazados). En este caso, entendemos que es rentable analizar el distanciamiento a través de un espectáculo, el cual se ofrece como celebración de bodas. Es, en realidad, un instrumento para hacer justicia por la propia mano, usado por Jerónimo, un padre que desea vengar la muerte de Horacio, su hijo. Proponemos considerarlo como un elemento que distancia la situación al modo del teatro.<sup>6</sup> Usa la obra dentro de la obra, pero además produce un distanciamiento de la audiencia en un segundo grado: el público inglés que está contemplando la acción que sucede en España, se ve transportado a una posición de público español que contempla acciones mucho más lejanas y exóticas, ya que todo sucede en el límite con el mundo árabe.

Jerónimo busca justicia a través de la palabra, del teatro, de la literatura. Desencantado del poder de los documentos legales, ya que ha comprendido que son insignificantes para su caso, recurre a una pequeña representación teatral. Este recurso, considerado antecedente de la obrita presentada por Hamlet a la corte danesa para descubrir la culpabilidad de su tío, sirve en este texto para espejar la situación dentro de la corte española. Se trata de *"The Tragedy of Soliman, the Turkish Emperor"*, como lo anuncia el rey de España a sus invitados. Jerónimo ha explicado prolijamente la obra a los nobles actores, de modo que el público conoce el argumento. Se trata de un caballero de Rodas, Erasto, desposado con una bella cristiana italiana, Perseda. El caballero es confrontado por un invitado a la boda, su amigo Soliman, el turco, quien acaba de conquistar Rodas y se

<sup>6</sup> Este elemento sirve a numerosas referencias metateatrales. Durante la primera escena del acto cuatro, entre los versos 60 y 194 se habla de la organización de un espectáculo para complacer a toda la corte, se da el argumento de la obra, su género, se distribuyen los papeles (en un guiño a la audiencia una mujer, Bel Imperia, –quien es representada por un varón en ese momento- acepta un papel de mujer, con la excusa de *"what's a play without a woman in it"*), se alude a la destreza de los actores italianos y franceses, se diferencia genéricamente la tragedia de la comedia, se organiza la puesta en escena y el vestuario. Más adelante, en la tercera escena, se arma el escenario de la forma más expuesta que se pueda pensar: se cuelga un cartel con el nombre de la localidad, se usa una silla y un cojín para representar el trono. Luego, alguien del público es designado anotador (nada menos que el hermano del rey), se recalca que es un entretenimiento de la corte española (lo que refuerza el distanciamiento nacionalista) y se alude a la actividad de los actores quienes cada día simulan morir en el escenario, para luego hacerlo nuevamente, (IV, iv, 78-82) con lo que se recalca el distanciamiento entre realidad y representación y se recuerda la posibilidad de obtener una enseñanza de lo contemplado.

## La geografía del Hades en *La tragedia española* de Thomas Kyd.

enamora de la novia. El bajá de Solimán ofrece eliminar a Erasto para dejar libre a Perseda y así lo hace con la aprobación de su amo. Perseda, entonces, elimina a Solimán y se suicida. Según el argumento el bajá también se suicida. Esta obrita es representada por los nobles españoles y portugueses. El papel de Erasto lo asume Lorenzo y el de Solimán, Baltasar. Bel Imperia representa a Perseda y Jerónimo al bajá. La historia pretende descubrir el asesinato de Horacio a través de la duplicación: Erasto duplica a Horacio y Solimán a Baltasar, mientras que Perseda refleja a Bel Imperia y el bajá representa a Lorenzo. Este complejo juego de identidades cruzadas o no, ha sido diseñado por Jerónimo no solo como recurso para revelar la verdad sobre la muerte de su hijo, sino también, para vengarla. El suicidio de su personaje es demorado para mostrar, a modo de otra "imagen parlante", el cadáver de Horacio colgando al fondo del escenario. Al finalizar la representación, Jerónimo reelabora su rol escénico y se convierte entonces en relator de la historia del crimen. Finalmente, anuncia que todos los actores están muertos e intenta eliminarse.

Considerando la recepción del público británico, podemos apreciar el distanciamiento espacial. La obra se ha representado en la corte de España, pero en el escenario dentro del escenario, Jerónimo ha colgado un anuncio indicando que la acción sucede en Rodas. Los personajes han aparecido con atuendos simbólicos que resumen las imágenes prototípicas. El caballero de Rodas con una cruz de cruzado y el turco con turbante, un mostacho negro y una espada corva, mientras que la dama debe simular una deidad, Febe, Flora o Diana. A través del arte, el público es transportado a la frontera que separa lo europeo occidental del peligro que reina en el cercano oriente. El contexto de la historia debe haber resultado de dominio público en la época isabelina,<sup>7</sup> ya que los caballeros de Rodas habían sido derrotados por Solimán en el sitio y batalla por la isla en 1523. Refugiados en la isla de Malta, contribuyeron a defender Europa de las embestidas otomanas en el Mediterráneo y participaron de la batalla de Lepanto (1571).<sup>8</sup> En efecto, si bien el público se distancia de esta sangrienta tragedia como de algo que sucede en el ámbito de su enemigo político y religioso, España; su autor inglés utiliza una cosmovisión europea general y ofrece a su auditorio un espectáculo donde contemplar y distinguir entre el bien y el mal. Al llevarlo a los límites del mundo familiar y seguro, en los comienzos del cercano oriente, Kyd ofrece, a nuestro juicio, un muy claro ejemplo de distanciamiento espacial. Usa el extendido prejuicio contra los turcos, configurado, en parte, por textos de viajeros, para condensar todas las culpas en los personajes de Solimán

<sup>7</sup> Boas establece como posible fuente de la historia, uno de los relatos incluidos en la obra *Courtie Controverisie of Cupids Cautels* (1578), de Henry Wotton, la cual a su vez era traducción de *Printemps d'Iver* de Jacques Yver (1572) (Boas: xxiii).

<sup>8</sup> Los datos sobre la orden de Malta fueron obtenidos de la página oficial de esa institución: [<http://www.orderofmalta.int/history/639/history-order-of-malta/?lang=en>] (consultada por última vez el 7 de febrero de 2014).

y de su bajá. Procedentes de otra cultura, menos civilizada, menos humana, se pueden identificar fácilmente con el mal que hay que destruir. El personaje del inocente esposo engañado por su amigo y luego asesinado representa la bondad y la falta de toda culpa que en el imaginario popular ostentaban los caballeros hospitalarios, ejemplo de la Europa cristiana que auxiliaba a los pobres y necesitados. El hecho de colocar a Jerónimo en el rol del asesino oriental también confronta a la audiencia con la necesidad de condenar la conducta del vengador.

## El viaje al Hades

Propongo ahora analizar un caso de distanciamiento aún mayor. Se trata de la historia marco de esta pieza, el viaje al Hades.<sup>9</sup> Presente desde un comienzo, en las palabras del fantasma de Andrea que relata para Venganza y para el público, su descenso al inframundo, este viaje es aludido en varias ocasiones a lo largo de la historia enmarcada y, finalmente, cierra la obra. El viaje al Hades es alegórico del descenso moral que implica la venganza.

Desde el punto de vista de la literatura de viajes, es interesante abordar el recorrido que este relato implica, es decir, la "geografía del Hades" que Kyd reporta. El fantasma de Andrea presenta un camino con sus dificultades, paradas, descripciones de lugares y un regreso con su acompañante. Entiendo que no es un viaje medieval ni antiguo, sino un viaje propio de la modernidad.

Es significativo que Andrea y Venganza, ambos personajes viajeros, se sienten a contemplar toda la obra y que cierren cada acto. Esto refuerza la idea de duplicación y espejo que vengo analizando. La duplicación alcanza incluso, una vez más, al recurso de la obra dentro de la obra, ya que en el final del acto III Venganza ofrece a Andrea (y al público) una pantomima que luego explica. En dicha pantomima, Himeneo apaga las antorchas nupciales y las sumerge en sangre. No podemos dejar de darle importancia a este espectáculo, en relación anticipatoria con lo que sucederá para todos los personajes en una ceremonia matrimonial que implica el desplazamiento de viajeros portugueses y una alianza estratégica entre los reinos.

Es el momento de resaltar la condición viajera de ciertos personajes portugueses. Desde el comienzo de la obra, el príncipe heredero de Portugal, Baltasar, se encuentra fuera de su país, retenido como prisionero de guerra, al cuidado de Lorenzo, sobrino del rey de España. Muy avanzada la obra, y ante la inminencia de la boda entre Baltasar y la

<sup>9</sup> Según el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier y Gheerbrant, Hades es el dios del infierno y, su nombre significa el invisible. Es también el dios de los muertos, a quien, como no osaban decir su nombre, le llamaban Plutón, que significa el rico. Hades también designa el mundo subterráneo, los infiernos o el Tártaro. Un lugar invisible, sin salida, lleno de tinieblas y frío, poblado por monstruos y demonios que atormentan. En antiguos textos bretones medievales el infierno es un mundo helado con reminiscencias de antiguas concepciones célticas relativas al no ser (591-593).

## La geografía del Hades en *La tragedia española* de Thomas Kyd.

hermana de Lorenzo, dos portugueses llegan al escenario preguntando por la casa de este último al enajenado Jerónimo, porque su hijo Horacio ha sido eliminado por ser una competencia en el corazón de la dama. Estos dos anónimos viajeros portugueses solo aparecen en escena para dar pie al discurso de Jerónimo sobre el Hades. La corta escena xi del acto tercero es una *escena espejo* y desarrolla el encuentro entre ambos portugueses y Jerónimo. Los extranjeros le preguntan por la casa del duque y si su hijo estará allí. Jerónimo realiza una salida y entrada en círculo para regresar al escenario y contestar con los 17 bellos versos centrales, los cuales son de un grado de abstracción tal, que los viajeros se retiran creyéndolo enloquecido.

Estos versos contienen la descripción del descenso de un alma por uno de los caminos del Hades y proponen a los viajeros un esotérico recorrido:

There is a path upon your left hand side,  
That leadeth from a guiltie Conscience  
Unto a forrest of distrust and feare,  
A darksome place and dangerous to passe:  
There shall you meet with melancholly thoughts,  
Whose balefull humours if you but upholde,  
It will conduct you to dispaire and death:  
Whose rockie cliffs when you have once beheld,  
Within a hugie dale of lasting night,  
That, kindled with the worlds iniquities,  
Dost cast up filthy and detested fumes!  
Not far from thence, where murderers have built  
A habitation for their cursed soules,  
There, in a brazen Caldron fixt by Jove,  
In his fell wrath, upon a sulphur flame,  
Your selves shall finde Lorenzo bathing him  
*In boyling lead and blood of innocents.* (III, xi, 13-29).<sup>10</sup>

Este pasaje no ha recibido mayor atención de la crítica. De la presencia de dos viajeros nada se dice en particular. En nuestro interés por este tipo de personajes abordaremos la escena como especialmente significativa en el contexto del acto III, donde se erige a

<sup>10</sup> "Hay un sendero a vuestra izquierda / que lleva de una conciencia culpable / a un bosque de desconfianza y temor / un lugar oscuro y peligroso para transitar / Allí se encontrarán con pensamientos melancólicos / cuyas desgarradoras emanaciones, si los atrapan / los conducirán a la desesperación y a la muerte. / Cuyos acantilados rocosos cuando los hayan contemplado / desde un extenso valle de noche eterna / alumbrado por las iniquidades de todo el mundo / desprenden inmundos y detestables humos. / No lejos de allí, donde los asesinos han construido / una morada para sus condenadas almas / Allí, en un caldero de bronce preparado por Júpiter, / con sentida furia sobre una llama de azufre, / encontrarán a Lorenzo bañándose / en plomo hirviendo y sangre de inocentes." (Traducción propia).

modo de emblema que sintetiza y plantea, para la contemplación, el proceso interno del alma humana que desciende en su condición y se condena.

En primer lugar, la escena se presenta como un tríptico, las marcas o bisagras del mismo son las salidas y entradas de Jerónimo. En efecto, en unos doce versos iniciales, los portugueses preguntan (y Jerónimo contesta en modo bastante jocoso y liviano —en la vena de la comedia—) por la dirección de Lorenzo, donde presumiblemente también hallarán al príncipe portugués, Baltasar. En los últimos cinco versos, comentan la irracionalidad de Jerónimo, ya sea por enfermedad o por vejez. Una de las escasas, y por ello más llamativa, acotación teatral indica antes del verso 9 que Jerónimo sale del escenario por una puerta y vuelve a entrar por otra. En el verso 30, Jerónimo sale de la escena antes de los comentarios y de la despedida de los portugueses. Estas didascalías nos permiten ver sobre el escenario a tres viajeros, dos provenientes del extranjero que buscan el camino para encontrar a su compatriota y otro, nativo del lugar, quien, sin embargo, también se desplaza, lo cual simboliza su búsqueda del camino para solucionar un drama vital.

En segundo lugar, la palabra "camino" es, en efecto, el hilo conductor para descifrar el mensaje y para estructurar la obra. Aparece antes y después de la escena que nos ocupa. Por una parte, la misma, está precedida por el parlamento de Baltasar que cierra la escena x con una clara alusión a su camino hacia el corazón de Bel Imperia. Por otra parte, la escena que sigue, es decir, la escena xii en sus primeros versos, presenta a Jerónimo solo en el escenario, reflexionando sobre qué camino tomar, a través del suicidio, por la daga o por la horca, para finalmente optar por el sendero que conduce al rey y la justicia humana.

Baltasar comenta su situación sentimental en versos cargados de poesía:

Led by the loadstar of her heavenly looks,  
Wends poor oppressed Balthazar,  
As o'er the mountains walks the wanderer,  
*Incertain to effect his pilgrimage.* (III, x, 106-109).<sup>11</sup>

Este pasaje, cargado de elementos viajeros en dos recursos usuales (la estrella que guía como metáfora de la belleza y la comparación del enamorado no correspondido con el peregrino), sirve de anticipación para la *escena espejo* que estamos analizando. En relación

<sup>11</sup> "Guiado por la estrella polar de su celestial belleza / deambula, el pobre y oprimido Baltasar / como el vagabundo lo hace por las montañas / lleno de incertidumbre sobre no poder completar su peregrinación." Esta capacidad lírica de Baltasar ya ha aparecido antes en la misma escena, donde, al contestar la alusión de Lorenzo (The Prince is meditating higher things), aparte de la alusión mitológica hay una referencia viajera más en el vocabulario, ya que usa "mapa" y "puerto": "Tis of thy beautie, then, that conquers Kings; / Of those thy tresses, Ariadnes twines, / Wherewith my libertie thou hast surprisde; / Of that thine ivorie front, my sorrowes map, / Wherein I see no haven to rest my hope" ([estoy meditando] sobre tu belleza que conquista reyes, sobre esas trenzas, hilos de Ariadna, donde mi libertad ha sido capturada; sobre tu frente de marfil, mapa de mis penas, donde no veo puerto para descansar mi esperanza).

## La geografía del Hades en *La tragedia española* de Thomas Kyd.

con la metáfora podemos recordar, de *El mercader de Venecia*, la interpretación que Freud propone, a partir de los mitos astrales, para la estrella polar como símbolo de la muerte. En este caso, efectivamente, Bel Imperia acarreará la muerte de Baltasar. En relación con la comparación, es destacable la incertidumbre de lograr la meta como el punto en común entre los dos elementos comparados. Si aplicamos estos versos a la situación de Jerónimo, comprendemos la razón de la presencia de los mismos anticipando la escena x. En efecto, Jerónimo también deambula guiado por la muerte, en este caso la pasada muerte de su hijo y, del mismo modo, se siente oprimido por la incertidumbre de lograr su meta de reparación y justicia.

Por otra parte, la escena siguiente, escena xii, en sus primeros versos presenta a Jerónimo solo en el escenario, reflexionando sobre qué camino tomar. Consideraremos la alusión al camino como nexo de unión entre las escenas. Dice Jerónimo:

Down by the dale that flowes with purple gore,  
Standeth a firie Tower; there sits a judge  
Upon a seat of Steele and a molten brasse,  
And twixt his teeth he holdes a fire-brand,  
That leades unto the lake where hell doth stand.  
Away, Hieronimo; to him be gone:  
Heele doe thee justice, for Horatios death.  
Turne downe this path: thou shalt be with him strait;  
Or this, and then thou needst not take thy breth:  
This way, or that way? –soft and faire, not so:  
For if I hang or kill my selfe, lets know  
Who will revenge Horatios murther then?  
No, no! fie, no! pardon me, Ile none of that.  
He flings away the dagger and halter.  
*This way ile take, and this way comes the King, [...] (III, xii, 7-20).*<sup>12</sup>

Como vemos en este parlamento, Jerónimo presenta al público tres caminos posibles para lograr la justicia, que al final de esta cita sigue estando en la tierra. Aunque en verdad la opción es doble, deseamos destacar la presentación de una triple opción en esta geografía existencial por parte de la conciencia moral del personaje, quien no parece estar

<sup>12</sup> "Allá abajo en el valle que fluye en roja sangre, / se alza una ardiente torre donde se sienta un juez / sobre una silla de acero y bronce fundido, / y entre sus dientes sostiene una tira de fuego / que llega hasta el lago que acoge el Infierno. / Venga, Jerónimo, acércate a él: / te hará justicia por la muerte de Horacio. / Si bajas por este sendero, (*Alzando el puñal*.) llegarás a él enseguida; / o por este otro, (*Alza la soga*.) / entonces no necesitarás de tu aliento. / ¿Uno u otro? Ninguno es ni suave ni agradable. / Tanto si me ahorco como si me apuñalo, / ¿quién vengará la muerte de Horacio? / ¡No, no! ¡Me avergüenzo! Nada haré (*arroja lejos el puñal y la soga*). / Elegiré el camino que lleva al Rey [...]" (en esta ocasión seguimos la versión española de José Payá Beltrán, quien agrega las didascalias pertinentes).

enajenado en modo alguno. Es esta conciencia lo que lo hace responsable de su descenso posterior. Es la misma conciencia que ha mencionado en su descripción simbólica del camino a la casa de Lorenzo en la escena xi, que hemos citado ya (véase nota 10).

En esta descripción de un paisaje moral encontramos detallado el camino espiritual de descenso a la pérdida absoluta de la felicidad. Culpa, desconfianza y temor, melancolía, desesperación y muerte, son representados simbólicamente como camino, bosque oscuro y tenebroso, desgarradoras emanaciones, acantilados rocosos, valle oscuro, detestables humos. Hasta este punto la concepción del viaje del alma pecadora responde a la concepción cristiana; unos pocos versos más adelante, con la mención de Júpiter se recupera la alusión al mundo clásico. Manteniendo en mente esta característica renacentista de combinar los elementos cristianos, sin duda pervivientes desde la Edad Media, con los de la mitología del mundo clásico, vuelvo ahora a la triple opción que presentó Jerónimo, y la relaciono con el análisis de la geografía del Hades que esta tragedia ofrece en la historia marco.

Los orígenes de este paisaje se encuentran, en el canto sexto de la Eneida.<sup>13</sup> Sin embargo, es interesante destacar los cambios en el recorrido que introduce Kyd, para mejor interpretar este recorrido en relación con el contenido de la obra. Se trata de una gran simplificación; en primer lugar, el narrador del viaje no es un héroe que desciende acompañado de una guía para contemplar el futuro triunfal revelado por el espíritu de su padre. En este caso, el narrador es un espíritu de un guerrero que, habiendo bajado al Hades, regresa luego al mundo de los vivos acompañado por Venganza para contemplar el desarrollo del presente. Nos interesa rescatar el proceso de descenso de ese espíritu.

Para el descenso del espíritu de Andrea, Kyd utiliza, primero, las referencias a cuerpos insepultos que se encuentran bien trabajadas en Virgilio, como una breve alusión que permite mencionar ante el público a Horacio y su padre:

Ere Sol had slept three nights in Thetis lap  
And slakte his smoaking chariot in her floud,  
By Don Horatio, our Knight Marshals sonne,  
My funerals and obsequies were done.  
Then was the Feriman of Hell content  
To passe me over to the slimie strond

[*That leades to fell Avernus ougly waves* (I, i, 23-29).<sup>14</sup>]

<sup>13</sup> Dice Boas: "*The remaining sixty or seventy lines are a flowing, vivid narrative of Andrea's descent into the underworld, skilfully adapted and condensed from the Sixth Book of the Aeneid. And though the melody of Kyd's blank verse sounds thin beside the majestic roll of the Virgilian hexameter, there are lines which have more than a touch of the Mantuan's cadence with its 'dying fall' born of the poignant sense of tears in human things*" (xxxii). Si bien el descenso al Hades se encuentra presente también en el canto XI de la Odisea, las cercanías con Kyd son menores.

## La geografía del Hades en *La tragedia española* de Thomas Kyd.

A partir del momento en que Andrea recibe sepultura, su viaje por el Averno se realiza sin ninguna compañía, lo cual correspondería al espíritu individualista del Renacimiento. En correspondencia con esto, el viajero se libra de Cerbero, no ya con la ayuda de tortas de miel y de hierbas adormecedoras,<sup>15</sup> sino valiéndose de la dulzura de su discurso, del poder de la palabra humana: "*There, pleasing Cerberus with honied speech, / I past the perils of the formost porch*". (I, i, 30-31). Aunque la alusión es brevísima y pasajera, parece servir para despojar al personaje de los tintes mitológicos del mundo clásico y brindarle los toques mundanos de un viajero de los tiempos modernos.

En Virgilio se describe a continuación la sección de los muertos, los niños, los condenados injustamente, los suicidas, y se explica que el juez Minos mueve la urna y sortea sus destinos.<sup>16</sup> En Kyd, sin embargo, se presenta un tribunal conformado por Minos, Éaco y Radamantis, ante los cuales se presenta Andrea solicitando un pasaporte: "*To whome [...] I make approach, / To craue a pasport for my wandring Ghost*" (I, i, 34-35).<sup>17</sup> Nótese aquí el énfasis colocado en el aspecto de la documentación requerida por el viajero. En efecto, Minos extrae de su lotería la hoja de vida de este guerrero enamorado. Éaco lo reclamará para los campos de mirto y ciprés destinados a los amantes, mientras que Radamantis lo desea colocar entre los guerreros. Para definir su destino Minos propone enviarlo ante otro tribunal: la corte de Plutón: "*Send him (quoth he) to our infernall King, / To dome him as best seemes his Maiestie. / To this effect my pasport straight was drawne*." (I, i, 52-54),<sup>18</sup> y se le extiende el requerido pasaporte. A continuación, tendrá lugar un nuevo viaje.

Para el nuevo recorrido, que tendrá como meta el tribunal compuesto por Plutón y su esposa Proserpina, Kyd traza un paisaje que difiere del de Virgilio. Luego de una presentación general, el autor inglés, a través de su personaje Andrea, nos pone frente a tres caminos. A la derecha una senda conduce a los campos de los amantes o de los guerreros, hacia la izquierda otra senda descende hacia el más profundo infierno donde cumplen su condena todos los pecadores custodiados por las furias. El viajero, entonces, opta por el camino del centro que lo conduce a los campos elíseos, un prado, en cuyo centro se levanta una fortaleza con paredes de bronce y puerta de diamante. Mientras que, en

<sup>14</sup> "Antes de que Sol hubiera dormido tres noches en las faldas de Tetis / y sumergido su humeante carruaje en sus ondas / Por Don Horacio, el hijo de nuestro Mariscal, / fueron completados mis funerales y exequias. / Entonces se contentó el transportista del infierno / y me cruzó a la cenagosa playa / que conduce a sentir las horrendas olas del Averno" (traducción propia).

<sup>15</sup> "La sibila le arroja una torta soporosa de miel y frutas medicinales", Eneida VI.

<sup>16</sup> "Ante quienes acudí [...] para solicitar un pasaporte para mi fantasma errante" (traducción propia).

<sup>17</sup> "Enviémoslo (dijo él) a nuestro rey infernal, para que lo condene como mejor le parezca a nuestra majestad. Con este propósito mi pasaporte fue emitido inmediatamente" (traducción propia).

<sup>18</sup> "Aquí, encontrando a Pluto con su Proserpina, mostré mi pasaporte hincando mi rodilla humildemente" (traducción propia).

Virgilio, el modo para pasar las puertas era la rama de oro que Eneas había logrado obtener antes de iniciar el descenso, en Kyd el viajero simplemente se arrodilla y muestra su pasaporte: "*Here finding Pluto with his Proserpine, / I shewed my Passport humbled on my knee*" (I, i, 76-77).<sup>19</sup>

Un párrafo aparte merece el protagonismo femenino en el personaje de Proserpina. En efecto, entre los versos 78 y 85, Kyd presenta a una reina que realiza varias acciones, tal vez impensables para la pareja del máximo juez del inframundo. Sonríe ante el viajero, solicita a su esposo disponer ella sobre el caso, recibe la aprobación a su pedido, aprobación sellada por un beso amoroso, habla en secreto a Venganza para comunicar su decisión en relación con el destino de Andrea. Al parecer posee poderes mágicos, ya que el viajero es transportado, sin saber cómo y sin paso del tiempo a la vida en la tierra, para ser testigo del desarrollo de los hechos.<sup>20</sup> La presencia femenina en esta instancia no proviene de la fuente, ni ha sido comentada por la crítica, por lo cual la explicaremos con dos sugerencias. Por una parte, por razones de contexto histórico, Kyd puede estar aludiendo indirectamente a la reina Isabel I, patrocinadora de los teatros y de los dramaturgos. Por otra parte, recordamos un antecedente literario relativamente cercano en Chaucer, cuando pone en boca de la comadre de Bath un relato sobre la corte del rey Arturo, donde es Ginevra la que dispone la justicia al caballero que se debe juzgar.<sup>21</sup> En este caso, y salvando todas las diferencias, el juzgado también inicia un viaje, al cabo del cual se resolverá definitivamente su destino. De acuerdo con estas dos razones aquí anotadas, interpreto que el protagonismo femenino en el Hades de Kyd obedece a la nacionalización, es decir, la apropiación para el ámbito inglés del motivo clásico.

## Conclusiones parciales

En la certeza de que existen correspondencias entre los relatos de viaje y el teatro, en tanto ambos edifican una realidad con palabras para que el receptor la contemple, nos hemos propuesto reconocer e interpretar elementos viajeros en una obra isabelina inglesa de escenario español. *La tragedia española* muestra una identidad nacional inglesa y una versión moderna de los viajes, pero enseña además a la audiencia que el camino hacia el Hades, cuando es el resultado de la venganza, solo representa un descenso en la

<sup>19</sup> "*Whereat faire Proserpine began to smile, / and begd that onely she might give my doome. / Pluto was pleasd, and sealde it with a kisse. / Forthwith, Revenge, she rounded thee in th'eare [...]* No sooner had she spooke but we were heere / *I wot not how, in twinkling of an eye*" (v.78-81, 84-85).

<sup>20</sup> "Y en verdad no se asignan estos lugares sin juez ni sorteo. Minos, el inquisidor, mueve la urna, él convoca a la asamblea silenciosa y discierne las vidas y las culpas", Eneida VI.

<sup>21</sup> Véase "The wife of Bath' Tale", v. 882-912, según el texto en versión bilingüe, (original y actual) preparado por Larry D. Benson (editor general de *The Riverside Chaucer*, Boston: Houghton Mifflin Co.), en el sitio de la Universidad de Harvard, (<http://sites.fas.harvard.edu>).

## La geografía del Hades en *La tragedia española* de Thomas Kyd.

condición humana. Esta enseñanza es válida tanto para la audiencia inglesa como para el público europeo en general, lo que explicaría el éxito sostenido de la obra en los escenarios, más allá del ámbito británico.

La duplicación de las situaciones y su visión a través de representaciones reflejan una cosmovisión marcada por la profusión de viajes y la conciencia de un nuevo mundo que se estaba revelando lentamente a Europa. Tanto los relatos de viaje como las obras de teatro isabelinas reflejaban la situación existencial de la época.

### Referencias bibliográficas

- KYD, Th. (1959). *The Spanish Tragedy or Hieronimo is mad again*. London: The Revels Plays.
- \_\_\_\_\_ (1989). *The Spanish Tragedy*. 2<sup>nd</sup>.ed. London: The New Mermaids series.
- \_\_\_\_\_ (2008). *La tragedia española*. Edición bilingüe de José Payá Beltrán. Madrid: Cátedra.
- ALEXANDER, M. (1979). *An Introduction to Shakespeare and His Contemporaries*. London: Pan.
- BARBER, C.L. (1988). *Creating Elizabethan Tragedy: The Theatre of Marlowe and Kyd*, Chicago: The University of Chicago Press.
- BOAS, F. S. (1955). *The works of Thomas Kyd*. Edited from the Original Texts with Introduction, Notes, and Facsimiles. Oxford: Clarendon Press.
- BOWERS, F. Th. (1959). *Elizabethan Revenge Tragedy. 1587-1642*. Gloucester (Mass.): Peter Smith.
- BROUDE, R. (1971). "Time, Truth and Right in *The Spanish Tragedy*". *Studies in Philology*, 68, 130-145, citado en Mulryne, J.R.
- CHEVALIER, J. & Gheerbrant, A. (1991). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- DOBRÉE, B. (1952) "Shakespeare y la literatura dramática de su tiempo". *Introducción a Shakespeare*. Compilado por Granville-Barker y G.B. Harrison. Buenos Aires: Emecé, 241-258.
- EDWARDS, Ph. (1959). "Introduction." *The Spanish Tragedy or Hieronimo is mad again*. London: The Revels Plays.

- \_\_\_\_\_ (1966). *Thomas Kyd and Early Elizabethan Tragedy*. London: Longmans, Green & Co., 11-17.
- \_\_\_\_\_ (1990). "Thrusting Elysium into Hell: The Originality of *The Spanish Tragedy*". *The Elizabethan Theatre XI*. (Ed. Magnusson, A.L. and C.E. McGee). Port Credit, 117-132.
- ENTWISTLE, W.J. (1951). "Los clásicos ingleses". Entwistle, W.J. and E. Gillett. *Historia de la literatura inglesa. De los orígenes a la actualidad*. México-Bs.As.: Fondo de Cultura Económica, cap.III, IV y V. 46-79.
- FREEMAN, A. (1967). *Thomas Kyd: Facts and Problems*. Oxford: Clarendon.
- HARTSOCK, M. E. (1970) "Major Scenes in Minor Key", en *Shakespeare Quarterly*. Vol, 21, n.1 (winter, 1970), pp. 55-62. <http://www.jstor.org/pss/2868402>, (consultado el 20 de febrero de 2011).
- HILL, E. (1985). "Senecan and Virgilian Perspectives in *The Spanish Tragedy*". *English Literary Renaissance*, 15, 143-65.
- JOHNSON, S.F. (1963). "The Spanish Tragedy or Babylon revisited", en *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama in Honour of Hardin Craig*, ed. Richard Hosley. London, pp.23-36.
- MULRYNE, J.R. (1966). "Nationality and language in Thomas Kyd's *The Spanish Tragedy*". *Travel and Drama in Shakespeare's Time*. Ed. Maquetot, Jean Pierre and Michèle Willems. Cambridge: Cambridge UP, 87-105.
- \_\_\_\_\_ (1989). "Introduction". *The Spanish Tragedy*. By Thomas Kyd. 2<sup>nd</sup> ed. London: The New Mermaids series.
- PRICE, H. (1948). "Mirror scenes in Shakespeare", en *Joseph Quincy Adams Memorial Studies*, editors James G. McManaway, Giles E. Dawson and Edwin E. Willoughby. Washington DC., Folger Shakespeare Library, pp.101-112. <http://www.questia.com>, (consultado el 23 de febrero de 2011)
- PAVIS, P. (2005). *Diccionario del teatro*, Buenos Aires: Paidós.
- POLLARD, A.W. (1955). "El texto de Shakespeare", en *Introducción a Shakespeare*, compilado por Harley Granville-Barker y G.B. Harrison, traducción de María Antonia Oyuela, Buenos Aires: Emecé, 259-284.
- ROSE, M. (1972). *Shakespearean Design*. Cambridge, Ma: Harvard U.P.