

LA FIGURA DEL VENGADOR EN LA TRAGEDIA ISABELINA¹

Amalia Iriarte Núñez

Con el movimiento teatral que se desarrolla entre 1560 y 1640 resurge la tragedia, desaparecida desde la muerte de Sófocles y Eurípides en 406 a. C. Así lo vaticina Aristófanes en *Las Ranas* (405 a. C), comedia cuyo hilo argumental es el descenso de Dionisos al Hades en busca de uno de los tres poetas trágicos muertos. El dios emprende tan azaroso viaje pues, no existiendo ya en Atenas un poeta capaz de componer una tragedia que honre sus fiestas, es forzoso ir a traerlo de ultratumba:

Dionisos. -Necesito un buen poeta. Pues unos ya no existen y los otros son malos. [...] no son más que hojarasca y garrulería [...], peste del arte, que se agotan en un santiamén, en cuanto logran un solo coro, para una vez que han hecho pis en la tragedia. Por más que busques, ya no encontrarás un poeta de raza, que diga una palabra noble. (364)

Además de un juicio contundente, esta comedia presagia un hecho que se cumplirá fatalmente: al morir Sófocles y Eurípides Atenas se queda sin trágicos; más aún: con ellos la tragedia también descende al Hades, donde permanecerá por muchos siglos.

En efecto, desde entonces y hasta el siglo XVI, la palabra “tragedia” designa, según Dante en su carta al Can Grande de la Scala, una composición poética que “al principio es agradable y tranquila, pero al final, en el desenlace, resulta triste y horrible”

¹ El presente ensayo se basará en las siguientes obras: *La tragedia española* (1582-1592) de Thomas Kyd; *El judío de Malta* (1590) de Christopher Marlowe; *Tito Andrónico* (1590) y *Hamlet* (1600) de Shakespeare; *La tragedia del vengador* (1607) de Cyril Tourneur y *La duquesa de Malfi* (1613) de John Webster. De todas ellas existe traducción al castellano. Las referencias bibliográficas se darán en la lista de obras citadas.

(815), o según Chaucer en el “Prólogo al cuento del monje” (231), cierta clase de relato sobre quien gozaba de prosperidad y cayó de sus alturas a la miseria. Apoyándose en estas dos aproximaciones, George Steiner ejemplifica cómo, por largo tiempo, se disocia el sentido de lo trágico del ámbito del teatro (15-16); y fue así hasta que “el desarrollo del teatro inglés en el período Tudor y su triunfo en la época isabelina devolvió a la noción de tragedia el sentido de la representación teatral” (17).

Es, pues, en el Londres de Isabel Tudor (1558-1603) donde la tragedia regresa al escenario y recupera su significado primordial: la teatralidad. Además, retorna como *tragedia de venganza* (*revenge tragedy*), nombre acuñado por los ingleses del período para designar la estructura dramática de mayor popularidad en su momento, una de las creaciones más originales de la dramaturgia isabelina, el género que la jalona, y el espacio en el que se gestan sus caracteres y técnicas escénicas más representativas y peculiares.

Tragedia y venganza

En la *Orestíada* de Esquilo, y en los momentos culminantes de la tragedia antigua, tales como *Medea* y *Hécuba* de Eurípides, o el *Tiestes* de Séneca, encontramos ya el vengador como protagonista. Y es que esta figura, esté o no en escena, ya sea Krimilda en el cantar de gesta o Edmundo Dantés en la novela de aventuras, es trágica y teatral. La dramaturgia que conocemos como isabelina se inicia, precisamente, con una sangrienta tragedia de venganza: *Gorboduc* o *La tragedia de Ferrex y Porrex*, obra de Thomas Norton y Thomas Sackville.

La isabelina es una modalidad de tragedia que desborda los preceptos de las poéticas neoclásicas, tanto por su estructura, en la que no existen unidades de espacio, tiempo y acción, como por sus fábulas, personajes y desarrollo, en los que se mezclan lo solemne, lo ridículo, lo aristocrático, lo popular y lo prosaico. Pero es auténticamente trágica en el sentido esencial del género, que además de una forma teatral, es una manera de ver la relación del hombre con el mundo. El coro de la *Antígona* de Sófocles expresa esa relación en estos términos: “lo dispuesto por el destino es una

terrible fuerza. Ni la felicidad, ni Ares, ni las fortalezas, ni las negras naves azotadas por el mar podrían rehuirla" (v. v. 950-955).

El eje de esta visión de mundo, que recobra sentido en Occidente a partir del Renacimiento, es la certeza de que la razón, la voluntad y el libre albedrío humanos chocan con fuerzas que no controlan porque, además, no comprenden. Así, Antonio Sebastiano Minturno en su *Arte Poética*, publicada en 1563, reflexiona sobre "la inseguridad del ser humano, en el fallo de sus armas intelectuales ante la prepotencia de las fuerzas contrarias" y sobre "la constante amenaza que se cierne sobre todo lo que es elevado y feliz y la posibilidad del error que incluso a los grandes precipita en la desgracia", en lo que se vislumbran "las fuentes del acontecer trágico" (Lesky 24). Y en palabras de Goethe, pronunciadas en 1824 y citadas por Albin Lesky, "todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma" (cit. en Lesky 24). George Steiner, en *La muerte de la tragedia* (1961), destaca también el carácter irreparable e inexplicable del acontecer trágico:

los poetas trágicos griegos aseveran que las fuerzas que modelan o destruyen nuestras vidas se encuentran fuera del alcance de la razón o de la justicia. Peor aún: hay en torno nuestras energías demoníacas que hacen presa del alma y la enloquecen, o que envenenan nuestra voluntad de modo tal que infligimos daños irreparables a quienes amamos, así como a nosotros mismos. (11-12)

Para A. J. Festugière en *La esencia de la tragedia griega*, obra de 1968, la tragedia tiene dos elementos constitutivos esenciales:

por un lado, las catástrofes humanas, que son constantes, en todo tiempo y en todo país. Por otro, el sentimiento de que estas catástrofes se deben a potencias sobrenaturales que se esconden en el misterio, cuyas decisiones nos son ininteligibles, hasta el punto de que el miserable insecto humano se siente aplastado bajo el peso de una Fatalidad despiadada de la que intenta en vano alcanzar el sentido. Si se suprime uno de estos dos factores, ya no existe verdadera tragedia. (15)

Al referirse específicamente a la dramaturgia inglesa del Renacimiento, Robert N. Watson coincide con las aproximaciones

citadas: “English Renaissance tragedy repeatedly portrays the struggle of a remarkable individual against implacable, impersonal forces” (304)². En los escenarios ingleses la venganza es esa fuerza que modela y destruye vidas, que dirige la voluntad pero escapa a la razón y a las leyes de la justicia; que deja desolación a su paso y no se detiene hasta haber arrasado con todo su entorno, como lo vemos en las escenas finales de estos dramas y lo escuchamos de boca de algún sobreviviente de la catástrofe. Así, como afirma Salgãdo, Horacio, en su último parlamento en *Hamlet*, nos da una apretada y certera síntesis de la acción violenta y fatal, no de una obra, sino de todo un género: la tragedia de venganza (11):

Horacio. -[...] Permitid que cuente al mundo [...] todo cuanto sucedió. De este modo sabréis de actos lascivos, sangrientos e inhumanos, castigos fortuitos, muertes casuales y otras que se deben a engaños y artificios; y, por último, de intrigas malogradas vueltas contra sus autores [...]. (*Hamlet* V, 2, 211)

Teatro y venganza

Desde la estirpe de los Atridas, pasando por Hécuba y Medea para llegar a Hamlet, el vengador es un ser marginado y solitario, que monologa, miente, se esconde tras una máscara, juega a ser otro, urde maquinaciones secretas, dirige a otros para que, sin saberlo, actúen en sus proyectos violentos, incluso pone en escena tragedias de venganza para, en ellas, llevar a cabo su represalia. Entre 1560 y el cierre de los teatros de Londres en 1642, los dramaturgos ingleses rescataron y acrecentaron en sus vengadores esos rasgos histriónicos y metateatrales, y lo que al respecto anota Peter Hyland, a propósito de Shakespeare, puede aplicarse a la tragedia de venganza en su conjunto:

Many of his plays have self-reflexive passages in which their subject-matter becomes the workings of theatre itself. There are plays-within-plays and masques-within-plays; identities are

²“Repetidas veces la tragedia inglesa del renacimiento representa la lucha de un individuo insigne contra fuerzas impersonales e implacables”. (Todas las traducciones son mías.)

mistaken or exchanged through disguisings and cross-dressing; there are moments when a character steps outside the theatrical illusion, through soliloquy or asides, or even direct addresses to the audience; there are speeches that explore acting as an analogy of life. This kind of self-awareness in plays has come to be known as 'metadrama'. (121)³

Así, el vengador es un personaje de naturaleza teatral que, además, es consciente de ella: se sabe en escena; es libretista, actor y director, y esto no simplemente por analogía, pues se sabe actor de teatro, se propone montar obras teatrales porque conoce el alcance y el poder de sus dotes histriónicas y disfruta de ellas. Si el aparte, el monólogo, el disfraz, la relación directa con el público, el uso de léxico técnico del teatro para referirse a la vida y al mundo, y el teatro dentro del teatro son tan propios de la dramaturgia isabelina, es a causa de la constante presencia de todas estas herramientas en la tragedia de venganza, pues el acto de vengar es, también, de naturaleza teatral.

La venganza de los isabelinos

Con escasas excepciones, entre las que se destacan *Gorboduc*, cuya fuente principal es la *Historia de los reyes de Britania* de Geoffrey de Monmouth, y *Hamlet*, inspirada en la *Historia Danica* de Saxo Grammaticus, los dramas ingleses de venganza suelen desarrollarse en ámbitos mediterráneos, preferiblemente en la Italia del siglo XVI que, según la peculiar imagen que se plasma en los escenarios londinenses, "deriving from popular English misconceptions about Italy" (Salgâdo 17)⁴, es una explosiva mezcla de papismo, lujo, maquiavelismo, histrionismo, corrupción, vicio, perversión, refinada crueldad, extraordinaria capacidad para el odio, la intriga, la traición, el conocimiento del veneno y todo tipo de formas de tortura y asesinato. En consecuencia, la violen-

³ "Muchos de sus dramas contienen pasajes auto-reflexivos, cuyo tema es el trabajo teatral mismo. Hay teatro dentro del teatro, mascaradas dentro del teatro; las identidades se confunden y se trastocan mediante el disfraz y el intercambio de vestuario; hay momentos en los que un personaje se sale de la ilusión teatral, a través de soliloquios o apartes o, incluso, de apelaciones directas al público; hay discursos que indagan acerca de la actuación como una analogía de la vida. A esta clase de auto-conciencia en los dramas se la conoce como 'metadrama'".

⁴ "Derivada de los erróneos conceptos populares de los ingleses sobre Italia".

cia en escena será no sólo un rasgo original, sino un recurso obligatorio de estos dramas, llamados también “tragedies of blood”. En efecto, con excepción de *Gorboduc*, que se ajusta a los preceptos de la tragedia clásica, cuya violencia jamás se hará visible al espectador, todo tipo de asesinatos y mutilaciones se presenta directamente y sin tapujos en el escenario. Uno de los ejemplos más escalofriantes de ello es *Tito Andrónico*.

Gâmini Salgâdo propone esta estructura básica para la tragedia de venganza, inspirada en la tendencia del texto senequista a organizarse en cinco actos: 1) Exposición, en la que un fantasma expone hechos que requieren venganza, o el suceso que será su móvil. 2) Anticipación o gestación de un plan de venganza. 3) Confrontación del vengador con su víctima y surgimiento de obstáculos y contra ataques. 4) Ejecución parcial del plan vengador, su temporal fracaso y aplazamiento. 5) Consumación, acto en el que sucumben, junto con el vengador y su víctima, aquellos que casualmente se habían acercado al conflicto. Así, es la venganza el hecho que organiza la trama (17). Pero también es determinante en la construcción del protagonista. Por ello, uno de los grandes aportes de estas tragedias consiste en la complejísima gama de vengadores que pone en escena, desde el profundo y enigmático príncipe Hamlet, hasta ese heredero del drama alegórico medieval que es Vindice, héroe de *La tragedia del vengador*. “Most Shakespearean and Jacobean tragedies contain at least one character seeking revenge”⁵, afirma Rex Gibson en su definición de “revenge tragedy” (127).

A pesar de que los protagonistas de los dramas que aquí se estudian -Barrabás, Jerónimo y Bel-Imperia, Tamora y Tito Andrónico, Hamlet, Vindice, Bosola y De Flores- comparten los rasgos y comportamientos distintivos del vengador, en cada uno de ellos hay un ser humano peculiar e irrepetible, reconocible en su individualidad. Lo que les es común, además de haber padecido una grave ofensa por la cual la justicia no responde, es que están en posición de vulnerabilidad y soledad; que en compensación desarrollan una crueldad desmedida y una astucia inusitada; que traman ardidés para cuya ejecución recurren a la máscara, ocul-

⁵“La mayoría de las tragedias shakespearianas y jacobinas incluyen al menos un personaje que busca la venganza”.

tos tras la cual logran atrapar aliados efímeros y que, finalmente, ven seriamente afectada su estabilidad mental y emocional. Lo peculiar será su manera de evidenciar lo común, de asumir su soledad y debilidad, el tipo de máscara que emplea y las relaciones que a través de ella establece; el proyecto que imagina y la afición que padece su personalidad.

Nuevos rumbos

Gorboduc o *La tragedia de Ferrex y Porrex*, obra de Thomas Norton y Thomas Sackville, la primera tragedia inglesa, es un drama de estructura neoclásica, dividido en cinco actos, cuyo núcleo es un acto de venganza: Videna, enardecida por el reparto del reino en el que su primogénito, el príncipe Ferrex, hereda una fracción igual a la de Porrex, su hijo menor, y luego enloquecida de rabia por el asesinato del primero a manos del segundón, expresa en un enfático monólogo, precedido por una pantomima representada por tres furias salpicadas de sangre, sus emociones desbordadas y sus intenciones sangrientas: "this hand shall take revenge on thee"⁶. En los versos finales de su discurso dirige a Porrex estas preguntas retóricas:

But canst thou hope to scape my just revenge?
Or that these hands will not be wroke on thee?
Dost thou not know that Ferrex' mother lives [...]
And doth she live, and is not venged on thee?
(Norton IV, 1, 146)⁷

A pesar de que aparece sólo en dos escenas (I, 1 y IV, 1), Videna es quien da el carácter de tragedia de venganza a esta obra. Siguiendo todavía muy de cerca los textos de Séneca, en *Gorboduc* se omite la representación del acto sangriento, que será narrado por un testigo. No vemos a Videna en acción, pero la conocemos por sus hiperbólicas expresiones de rencor y sus propósitos homicidas. Sus palabras impregnadas de furor delirante y lo que se narra sobre la ejecución de su revancha es todo lo que tenemos de Videna; no hay en ella, como sí lo habrá más adelante en los

⁶ "Esta mano tomará venganza en ti".

⁷ "¿Pero puedes esperar que escaparás a mi justa venganza? / ¿O que estas manos no serán vengadas en ti? / ¿Es que no sabes que la madre de Ferrex vive [...] / Y que ella puede vivir sin vengarse de ti?"

vengadores, disimulo ni prudencia; no urde intrigas, no tiene cómplices: en esta reina sólo hay el odio y la desmesura, y la fuerza que emana de ellos. Vemos, pues, en Videna, una pasión cuyo poderío absorbe y acapara al personaje.

Pero la dinámica del teatro inglés hará que pronto los preceptos horacianos, aún vigentes en *Gorboduc*, desaparezcan, y que figuras de una sola cara, como Videna, cedan el paso al vengador histrión, al personaje que se enmascara para, a pesar su marginalidad y su vulnerabilidad, de la soledad en la que lo sume el imperativo de la venganza, poder atacar y destruir a su contendor, siempre mucho más fuerte y poderoso que él. Un ejemplo de ello es Barrabás, el protagonista de *El judío de Malta*, obra de Christopher Marlowe, y cuya huella se reconoce en todos los vengadores de la tragedia isabelina.

Aunque el gobernador de Malta ha herido gravemente su dignidad, Barrabás impregna la escena de un ambiente carnavalesco y un tono anti-heroico. Su humor macabro le permite divertirse con sus travesuras diabólicas, como envenenar a todo un convento de monjas (IV, 1). Sus procedimientos de venganza, sus disfraces -de músico francés, por ejemplo-, sus muertes -una fingida y la otra ahogado grotescamente entre un caldero-, hasta los objetos que manipula en escena -bolsas con monedas, un laúd, flores envenenadas, pero no calaveras ni armas- y, en general, sus actos y palabras que oscilan entre lo risible y lo horripilante, hacen de Barrabás una figura ambigua y problemática.

En la base del clima farsesco de la venganza de Barrabás hay un saberse superior a todos los personajes, como lo demuestra en sus continuas victorias sobre ellos, un desprecio por sus contendores que los hace risibles. El objetivo inicial de su venganza es el gobernador de Malta, pero los hechos obligan a dispersar la atención de Barrabás hacia curas y monjas, su hija y sus dos pretendientes, su esclavo, una prostituta y, finalmente, toda la ciudad de Malta, incluidos quienes la cercan, los turcos. Con todos se alía, a todos los enfrenta unos contra otros, a todos los traiciona y a muchos logra eliminarlos. Esta diversificación lo obliga a improvisar, a actuar sobre la marcha. Y todo le sale bien, con excepción de la última y más ambiciosa de sus tretas: entregar Malta a los turcos y luego éstos a los malteses.

Puesto que maneja extremos absurdos de violencia y se divierte con los horrores que propicia, se aproxima al malvado paradigmático. No por eso pierde sus rasgos individuales: a Barrabás el agravio no lo sume en la melancolía; él no sufre, no vacila, no se angustia. No lo afecta emocionalmente ni siquiera envenenar a su hija y quedarse solo: él es un solitario, no tiene cómplices sino instrumentos que desecha cuando no le son útiles.

Pero, ante todo, Barrabás es un hombre de teatro: induce a los demás, a Abigail, Matías, Ludovico y los dos frailes, a hacer lo que él decide; indica a los otros cómo y qué hacer, pero no suele involucrarse en los hechos. En efecto, de las decenas de muertes que causa, él no mata personalmente sino al fraile Bernardino. Usa constantemente el aparte, mostrando así sus dos caras en contraste risible. Está tan bien enmascarado que todos confían en él, y él no confía en nadie. Sólo al final, ya moribundo, se da a conocer:

Barrabás. [...] Sabed, gobernador, que fui yo
Quien mató a vuestro hijo; fui yo quien urdió
El enredo que los llevó a enfrentarse.
Y vos, Calymath, yo maquiné vuestra ruina.
De haber salido bien mis artimañas,
Habría acabado con todos vosotros [...]. (V, 5, v.v. 79-84)

Tito Andrónico: venganzas en serie

Si “el arte dramático es, en general, un arte de extremos” (Bentley 225), esto podrían ilustrarlo *El judío de Malta*, de cuya contextura dice T. S. Eliot: “I say farce, but with the enfeebled humour of our times the word is a misnomer; it is the farce of the old English humour, the terrible serious, even savage comic humour” (63-64)⁸, y *Tito Andrónico*, obra que alberga figuras eminentemente trágicas, como Tito y Lavinia, al lado de personajes absurda y risiblemente perversos como Aarón, la reina Tamora y sus hijos Demetrio y Chirón.

Tamora, la vencida reina de los godos, suplica en vano al vencedor Tito Andrónico que su primogénito no sea inmolado. Esta

⁸“Yo digo farsa, pero en el debilitado humor de nuestro tiempo la palabra es un nombre inapropiado; es la farsa del viejo humor inglés, el terriblemente serio, incluso salvaje cómico humor”.

muerte activa un mecanismo siniestro: el joven godo será vengado por sus hermanos con la violación y mutilación de la hija de Tito; éste, a su vez, debe vengar a la joven sacrificando a los hijos de Tamora, como lo fueron los vástagos de Tiestes, en un banquete en el que se los da a comer a la madre. Consumada esta acción macabra, Tito mata a Lavinia, su hija deshonrada y luego a Tamora; aterrado, el emperador mata a Tito y el único sobreviviente de los hijos de Tito mata al emperador. Y eso no es todo, pues en la obra hay varios actos más de venganza, que no se registran pues los señalados son los que constituyen el entramado peculiar de esta tragedia.

Hay aquí dos fuerzas vengadoras en choque: una la constituye el bando de la reina Tamora -convertida en emperatriz de Roma por causa del despecho del emperador, rechazado por la hija de Tito- apoyada por el moro Aarón, su amante, y por sus dos hijos. La otra la constituye Tito quien, como vengador, actúa en el desamparo y la soledad.

Las dotes teatrales son el arma de la reina Tamora, y echa mano de ellas en el momento mismo en el que adquiere poder en el mundo enemigo. Pero la reina de los godos no sólo finge, urde trampas mortales, miente, se hace pasar por amiga de sus adversarios, sino que pone en escena un drama protagonizado por los personajes alegóricos de Venganza, Asesinato y Violación, para obligar a Tito a entregarle al único sobreviviente de sus hijos, Lucio Andrónico, quien dirige una rebelión contra Tamora, la emperatriz advenediza y el corrupto emperador Saturnino. Tito, que a lo largo la obra lo ha ido perdiendo todo, enloquece, pero también se hace el loco, simula caer en las trampas que le tiende Tamora:

Tamora. -[...] en este extraño y singular traje quiero presentarme a Andrónico y decirle que soy la Venganza, enviada desde el fondo del abismo para unirme a él y vengar sus crueles ultrajes [...]. (V, 2)

Tito finge acoger como su aliada a Venganza, y no sólo a ella, sino a los dos hijos de Tamora, disfrazados de Violación y Asesinato. Confiada en la efectividad de su puesta en escena, la poderosa reina de los godos, ahora emperatriz de Roma, no capta la ficción de Tito. Por eso, recomienda a sus cómplices:

Tamora. -[...] Cualquier invención que yo forje para alimentar la fantasía de su cerebro enfermo, apoyadla [...] porque no me cabe duda: me toma firmemente por Venganza [...]. (V, 2)

En contraste, y en un aparte, Tito nos informa:

Los conozco bien, aunque me suponen loco. Yo cogeré en su propia perfidia a este par de perros malditos del infierno y a su madre. (V, 2)

Es decir, el complicado entramado de venganzas se concentra, en esta obra, en un choque violento de proyectos histriónicos en el que resultan muertos todos los involucrados.

Vindice y Bosola: ultrajados por los poderosos

Si Tito y Barrabás deben enfrentar a sus enemigos desde la soledad, inermes y desvalidos, a Vindice y Bosola, vengadores de *La tragedia del vengador* y *La duquesa de Malfi* respectivamente, se suma que tendrán que hacerlo, además, desde la servidumbre. En efecto, los dos pertenecen a un sector social casi lacayuno y deben obediencia a sus enemigos. En consecuencia, saben que para ellos no habrá justicia; peor aún: que se los obligará a cometer atropellos más atroces que los que han sufrido en carne propia, o a ser cómplices de ellos. Esta situación será el mayor reto para la inteligencia y la audacia de estos dos individuos, y el ámbito para los más truculentos actos de venganza.

A pesar de su nombre emblemático, Vindice es una figura llena de matices, a diferencia de cuatro de sus adversarios, Lussurioso, Spurio, Ambitioso, Supervacuo, cuyo carácter se reduce, como en los dramas alegóricos, a aquella condición que designa su nombre. Además, y a pesar de pertenecer al estrato más bajo de la nobleza, es notoria su inmensa superioridad intelectual sobre todos los personajes de la obra (Dietz 246).

El poderoso duque, un anciano a quien Vindice califica de “libertino regio” y “adulterio de cabellos grises” (I, 1), asesinó a su novia, crimen que hizo de él un ser melancólico, inconforme, amargo y resentido, sensible, además, a todo lo que sucede en su entorno, del cual es un crítico feroz, una especie de ángel exterminador cuya misión, más allá de vengar a su amada muerta,

es la de castigar a los corruptos. Entra a escena grave y solemne, portando en sus manos una calavera, “antaño el rostro luminoso de mi prometida” (I, 1). Ante él desfila toda la corte ducal “como una Danza de la Muerte medieval” (Dietz 243), que va siendo presentada, enjuiciada y condenada, más aún, sentenciada, por el vengador. Acto seguido empiezan a enredarse agravios y venganzas hasta el consabido exterminio de todo el reparto.

A pesar de que estamos ante un acontecer ya para 1607 habitual en la tragedia de venganza, Vindice, personaje cauteloso, reflexivo, de muchos monólogos, excelente actor así le produzca asco el papel de rufián que deberá representar, le dará a los hechos su peculiaridad y su interés. La venganza, que ha llegado a ser el único objetivo en su vida, lejos de ser un improvisado acto de furor, es largamente fermentada.

El espacio en el que se mueve Vindice no podría ser más idóneo para un inquisidor implacable como él: una refinada y licenciosa corte ducal italiana, que naufraga en el vicio, el odio y la intriga y donde, como el pan de cada día, circula todo tipo de veneno. Utilizando la intrincada maraña de corruptelas, rivalidades, odios, revanchas y adulterios que es la familia del duque, y con las piezas que ella misma le suministra, construirá Vindice una maquinaria para destruirla.

En ese ámbito no será extraña la presencia de un depravado más. Es ese el papel que asumirá el severo e incorrupto Vindice, el de “un alcahuete de baja estofa” (I, 1), que bajo el disfraz de Piato se pone al servicio de Lussurioso, primogénito del duque. Su misión inicial será corromper a su propia hermana. Será, también, su primer montaje teatral. Aunque la joven no se deja seducir, la tarea le da a Vindice un motivo más para descargar sobre el duque y sus hijos toda su violencia. Sin embargo, no será fácil. Vindice tiene que enfrentar retos como aparentar esforzarse en poner en peligro la honra de su propia familia; ofrecerse a asesinar a Piato, es decir, asesinarse a sí mismo, y en presencia de Lussurioso; inculpar a Piato de sus propios crímenes, como el asesinato del duque, y suministrar las pruebas. En términos generales, Vindice azuza los odios que carcomen a los siete miembros de la familia ducal y enlaza los hilos de la red de mutuas venganzas en la que todos sucumbirán.

Sin embargo, el más espectacular de todos los montajes teatrales que nos brinda Vindice es la muerte de su más odiado enemigo y la consumación de su venganza: tras su máscara de eficaz alcahuete, organiza para el duque el encuentro con una bella dama (III, 5). Con la calavera de su amada en la mano, como en la escena inicial, explica el proyecto a Hipólito, su único confidente:

Vindice. -[...] No he preparado todo esto sólo por el espectáculo y una puesta en escena inútil; no, jugará un papel en su propia venganza. Esta misma calavera, a cuya dueña el duque envenenó, con esta droga, la mortal maldición de la tierra, se verá vengada de manera parecida y besará sus labios hasta infundirle la
[muerte.]

Hipólito. -Hermano, aplaudo tu constancia vengadora,
La exquisitez de tu malicia [...].

En efecto, al besar a su nueva amante, un cadáver hábilmente disimulado tras lujosos ropajes cortesanos, el duque se impregna del tósigo mortal. Vindice se da a conocer al viejo agonizante, le indica de quién es el cráneo que ha besado y le advierte que muy cerca hay otro encuentro galante: el de la duquesa con el hijo bastardo del duque. “Eres un cornudo reputado y engreído” le dice Vindice, y le aclara: “Tu bastardo cabalga a la caza de tu frente”.

En la descripción de sus proyectos, Vindice emplea términos propios del teatro, lo que no es gratuito: él es no sólo un actor que representa el papel de Piato y, simultáneamente, de enemigo de Piato; es un hombre de teatro integral, capacitado para encargarse, con gran profesionalismo, de la realización de diversos tipos de montajes. Así, cierra su ciclo de venganzas con una mascarada que presenta a la corte durante el banquete de toma de posesión del nuevo duque, y del que pocos saldrán con vida:

Vindice. -[...] Los vestidos de la mascarada se están haciendo [...]. Hemos de tomar el patrón de todos esos vestidos, el color, el aderezo, el estilo incluso hasta el más mínimo detalle. Entonces, entrando los primeros, guardando la auténtica
[compostura
en el marco de un compás o dos habremos de encontrar el
[momento]

para sacar sin que se note nuestras espadas lindamente,
y cuando crean que su goce es dulce y bueno,
en mitad de sus alegrías habrán de suspirar sangre. (V, 2)

Como para Vindice la venganza no es completa si no reclama para sí su autoría, confesará a voz en cuello que asesinó al duque. Y para su sorpresa -y la nuestra- el nuevo duque, un honesto anciano llamado Antonio, condena a muerte al vengador y a su único cómplice, su hermano Hipólito. Se cumple, en esta forma, la norma de la tragedia de venganza isabelina: habrá muy pocos sobrevivientes, sólo los necesarios para clausurar la representación, pidiendo que se limpie el escenario de “estos cuerpos trágicos”.

Daniel de Bosola, el vengador de *La duquesa de Malfi*, también es un hombre amargo. Aun antes de que aparezca en escena, ya se lo presenta como “hiel de la corte” (I, 1). Es un resentido, melancólico, que siente su dignidad sistemáticamente ofendida por los grandes, el duque de Calabria y su hermano, un poderoso cardenal, a quienes no tiene más remedio que servir en los más siniestros oficios, a quienes exige en vano el pago por sus fechorías y quienes, en recompensa, han permitido que lo reduzcan a la condición de galeote (I, 2). Se le asigna el papel de sicario, y no lo rechaza porque, según lo expresa frecuentemente, conoce bien y desprecia profundamente a la humanidad. Es un hábil manipulador y un excelente actor, capaz de despertar en sus víctimas los sentimientos que convengan a sus planes; logra así que le confíen sus secretos. No es fiel a nadie: detesta a sus amos y termina aniquilándolos.

Pero es en su relación con sus víctimas, donde se da a conocer la compleja personalidad de Bosola: por encargo del duque y el cardenal debe espiar a la duquesa y a Antonio, su amor clandestino. Una vez conquistada la confianza de la pareja y en conocimiento de sus secretos, los delata. Entonces recibe la orden de ejercer sobre la mujer una serie de torturas psicológicas que deben concluir con su muerte y la de sus hijos. Todo este macabro proyecto lo lleva a cabo Bosola con la eficacia y el talento que lo caracterizan. Sin embargo, la bondad e ingenuidad de la duquesa, su entereza frente a los horrores que la obligan a presenciar y la valentía con la que acepta su muerte, quiebran la firmeza de Bosola, poniendo en evidencia rincones ocultos de su personalidad.

Ya en el acto III este ser perverso e implacable había empezado a sentir un creciente descontento con la tarea que le asignaron. En el IV, los excesos de violencia del duque Fernando y la dignidad de la duquesa ante el infortunio lo llevan a arrepentirse y a cambiar de bando, proceso que convierte a Bosola en vengador y en el verdugo de sus amos. En la escena final de la obra, como en una legítima tragedia de venganza, hay tendidos sobre el escenario cinco cadáveres: el duque Fernando, su hermano el cardenal, su concubina Julia, Antonio, muerto “por una equivocación como las que he visto muchas veces en el teatro” (V, 5), dice Bosola, y un criado. Cuando Rodrigo, uno de los pocos sobrevivientes del drama, pregunta qué ha ocurrido, le responde el vengador moribundo:

Bosola. -Venganza por la duquesa de Malfi, asesinada por sus hermanos [...]; por Antonio, muerto por esta mano; por la impúdica Julia, envenenada por este hombre (el cardenal); y, en último término, por mí, que he sido actor principal en todo ello, muy en contra de mi buen natural, para verme luego menospreciado. (V, 5)

En esta tragedia, el vengador es el mismo personaje que ha cometido los crímenes que debe vengar, una figura que muere por reivindicar a sus propias víctimas, un hombre capaz de montar ante una madre encarcelada y solitaria, la pantomima del asesinato de sus hijos y su esposo, y que termina luchando hasta el sacrificio personal contra los gestores de tan escalofriantes fechorías. Daniel de Bosola exclama ya agonizante: “¡Mundo sombrío! ¡En qué oscuridad, en qué hoyo profundo de tinieblas vive la humanidad medrosa!” (V, 5). No podría hablar en otros términos quien se hizo instrumento del crimen y quien luego se encargó de castigarlo.

Y en esta forma, la ley de la venganza va llenando los teatros de Londres de insólitas figuras y tramas intrincadas hasta bordear el caos. Pero también hay espacio para personajes y mundos que trascienden lo que amenazaba con volverse rutinario.

Más allá de la venganza: Jerónimo y Hamlet

La tragedia española se califica comúnmente como la fuente misma de la tragedia de venganza. Esta obra, de gran complejidad escé-

nica, es un caso extremo de metateatro: el fantasma de Andrea y la figura alegórica de Venganza contemplan una obra de teatro en la que Andrea ve cómo será vengada su muerte, hecho que llevará a cabo Jerónimo, el padre de su mejor amigo, Horacio, también asesinado por poderosos cortesanos.

Al viejo Jerónimo el dolor por el asesinato de su hijo y el deber de vengarlo lo desconcierta; sus frecuentes monólogos dan testimonio de una grave crisis emocional, de que pierde el rumbo constantemente, que duda entre el suicidio, el escándalo, la violencia o la inacción; que busca estímulos para llevar a efecto su venganza, que duda de su única aliada, la princesa Bel-Imperia y necesita someter a prueba la información que ésta le da sobre la muerte de Horacio. Finalmente, cuando confirma la lealtad de su aliada, tan ultrajada y adolorida como él, elige la forma de su venganza: el muy completo montaje de una tragedia que él mismo dice haber escrito en su juventud, *Solimán y Perseda*, que será protagonizada por víctimas y victimarios, para divertir a la corte española.

Como “La ratonera” en *Hamlet*, esta obra interna escenifica un hecho análogo al que ha sucedido en la obra externa: Erasto ama a Perseda. Solimán, un poderoso turco, se enamora de la novia. Como ésta lo rechaza, el turco, apoyándose en un cómplice, asesina a Erasto. Perseda, en venganza, mata a Solimán y se suicida. Pero la masacre en este espectáculo no es teatral: los puñales y la sangre no son de utilería; los que se derrumban agonizantes sobre el tablado no son sólo los personajes, sino también los actores.

El viejo Jerónimo interrumpe los elogiosos comentarios de los espectadores con la noticia de que lo que han presenciado no es ficción teatral, exhibe ante ellos el cadáver de Horacio, mata luego al duque de Castilla, padre de Lorenzo, uno de los asesinos de su hijo y se suicida. Quedan, pues, tendidos en escena seis cadáveres y dos ancianos desolados, el Rey de España, que llora la muerte de su hermano el duque, y el virrey de Portugal la de su hijo Baltasar, otro de los verdugos de Horacio.

Jerónimo no es, no puede ser, un hombre de acción; las dudas lo paralizan; el asesinato de su hijo y el suicidio de su esposa han menoscabado su aliento vital hasta sumirlo en la inercia; el dolor

le ha revelado facetas desconocidas de su mundo con las que no será capaz de convivir. Y sin embargo Jerónimo, uno de los más vulnerables y menesterosos de los vengadores del drama isabelino, absolutamente indefenso, quebrantado por la aflicción y visto por todos como un pobre viejo loco inofensivo, hace del teatro un arma letal. Y con ella aniquila a sus enemigos, pero también se destruye. En parte por lo aquí señalado se ha visto en él un pariente cercano del príncipe Hamlet.

En la serie de personajes que ha creado la tragedia de venganza, Hamlet aparece como el más problemático. El que es y no es vengador, el irreductible a la labor de la venganza. Tiene la mayoría de los rasgos que les son comunes a los protagonistas de las obras analizadas, pero es diferente de todos ellos. Ostenta, además, un atributo que ninguno de los otros posee: un lenguaje de tal riqueza poética y tan profunda ambigüedad, que le sirve para ocultarse y atacar, pero ante todo para dar a conocer su complejísima visión de mundo.

Hamlet “se ve ante una situación que le resulta casi imposible resolver satisfactoriamente en la acción”, es un héroe ineficaz (Kettle 156). El informe sobre el asesinato de su padre y saberse el vengador le produce una crisis que lo trastorna, lo obliga a preguntarse por cuanto lo rodea y a poner en tela de juicio incluso el orden cósmico:

Hamlet. -[...] me veo tan abatido que esta bella estructura que es la tierra me parece un estéril promontorio. [...] este excelso firmamento, este techo majestuoso adornado con fuego de oro, todo esto me parece nada más que una asamblea de emanaciones pestilentes e inmundas. (II, 2)

También lo obliga a simular, a “adoptar un talante estrafalario” (I, 5), a él que, cuando Gertrudis le insinúa que la muerte de su padre “parece” que lo afecta en exceso, responde indignado: “¿Parece, señora? No: es. En mí no hay parecer” (I, 2). Asimismo agrava su melancolía, hasta sumirlo en un estado cercano a la locura, pero igualmente será capaz de hacerse el loco con tal eficacia, que aún discutimos si el príncipe Hamlet es un loco que se hace el loco, un cuerdo que astutamente finge estados demenciales, o “un loco entreverado” como se dice de don Quijote.

Menos ingenuo que los asesinos de *La tragedia española* en su apreciación de Jerónimo, el rey Claudio sabe que un melancólico es un ser reflexivo y, por lo tanto, peligroso. En consecuencia, se propone espíarlo, neutralizarlo y luego aplastarlo con el peso de su autoridad. Pero no le resulta fácil: Hamlet se esconde, espía a sus espías, habla en términos enigmáticos, incomprensibles, responde con preguntas a las preguntas y, para completar, se apoya en el teatro, cuyos efectos conoce:

Hamlet. -[...] He oído decir
que unos culpables que asistían al teatro
se han impresionado a tal extremo
con el arte de la escena que al instante
han confesado sus delitos [...].
Haré que estos actores
reciten [play] algo como el crimen de mi padre
en presencia de mi tío. (II, 2)

En efecto, el montaje de “La ratonera” le permite salir de toda duda sobre el asesinato de su padre, identificar al culpable, tenerlo inerte ante sí, pero el príncipe no actúa. Es entonces cuando Hamlet se nos escapa también a nosotros: dócilmente permite que lo alejen de la corte; descubre que el viaje a Inglaterra es una trampa mortal; regresa por casualidad a Elsinor y tampoco actúa. Sólo lo hará ya moribundo, envenenado, ante la confirmación de que el duelo con Laertes no era una justa deportiva sino un lazo mortal en el que, por supuesto, cae Hamlet, y a sabiendas: entonces mata al rey Claudio.

Han transcurrido más de cuatrocientos años desde la aparición en escena del misterioso príncipe y no ha dejado de plantearnos preguntas. Una de ellas es acerca de su carácter de vengador: ¿Hamlet, realmente, lo es? ¿No lo es? ¿Qué motivos tiene para no serlo? ¿Es *Hamlet* una tragedia de venganza? A pesar de que tiene todos los ingredientes del género, y su protagonista todos los rasgos del vengador, la obra no se deja reducir a tal género, ni el personaje se deja encasillar en tal categoría. Habría que invertir el planteamiento inicial, consistente en afirmar que todo lo que pasa en tal o cual obra y todo lo que hace el personaje constituyen un tipo de drama clasificable aquí o allá, para decir, mejor, que la estructura misma de la tragedia de venganza fue manipulada y trastocada de manera tal que lo que se armó con

ella resultó ser ... *Hamlet*, que es a la tragedia de venganza, hoy, para nosotros, lo que el *Quijote* es a los libros de caballería: una obra que cierra un camino pero que al clausurarlo lo revive; que va más allá de todas las posibilidades de un género, pero que al trascenderlo lo salva⁹.

Referencias bibliográficas

Obras teatrales del período isabelino

- Kyd, Thomas. *The Spanish Tragedy*. Ed. Philip Edwards. London: The Revels Plays, Methuen, 1973.
- . *La tragedia española*. Trad. Margo Glantz. Universidad Autónoma de México, 1976.
- Marlowe, Christopher. *El judío de Malta* (edición bilingüe). Trad. Julio César Santoyo Madrid: Cátedra, 2003.
- Norton, Thomas et Thomas Sackville. *Gorboduc, la tragédie de Ferrex et Porrex* (edition bilingue). Trads. Paul Bacquet, Jean Paul Socard. Paris: Aubier Montaigne, 1976.
- Tourneur, Cyril. "La tragedia del Vengador". *Tragedias* (edición bilingüe). Trad. Bernd Dietz. Madrid: Alfabeta, 1987. 3-295.
- . "The Revenger's Tragedy". *Three Jacobean Tragedies*. Ed. Gâmini Salgado. Aylesbury: Penguin Books, 1984. 41-136.
- Shakespeare, William. *Titus Andronicus*. Ed. Sylvan Barnet. New York: The Signet Classic Shakespeare, 1989.
- . *Tito Andrónico*. Trad. Luis Astrana Marín. Madrid: Espasa-Calpe, 1971.
- . *Hamlet*. Ed. Harold Jenkins. The Arden Shakespeare. London: Methuen, 1982.
- . *Hamlet*. Trad. Ángel-Luis Pujante. Madrid: Espasa-Calpe, 1994.
- Webster, John. "The Duchess of Malfi". *Three Plays*. Ed. D. C. Gunby. London: Penguin Books, 1979. 167-292.

⁹ Agradezco a los estudiantes del curso "Shakespeare y sus contemporáneos", que dicté en el Departamento de Literatura de la Universidad de los Andes en el segundo semestre de 2004, y cuyas reflexiones han contribuido enormemente a mi conocimiento del tema de este ensayo. Igualmente, a clara Sofía Arrieta, cuya monografía de grado en Literatura sobre la ley de la venganza en *Medea* de Eurípides, presentada al Departamento de Literatura de la Universidad de los Andes, tuve la oportunidad de dirigir durante el primer semestre del 2006.

---. *La duquesa de Malfi*. Trad. E. Díez-Canedo. Madrid: Calpe, 1920.

Textos citados

- Aristófanes. "Las ranas". *Comedias completas*. Trad. Eladio Isla Bolaño. Madrid: Aguilar, 1979. 361-394.
- Bentley, Eric. *La vida del drama* (1964). Barcelona: Paidós, 1982.
- Braunmuller, A. R., and Michael Hattaway, eds. *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Chaucer, Geoffrey. *Cuentos de Canterbury*. Trad. Josefina Ferrer. Barcelona: Círculo de Lectores, 1972.
- Dante. *Obras completas*. Trad. Nicolás González Ruiz. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1980.
- Dietz, Bernd. "Una introducción a Cyril Tourneur". *Estudios literarios ingleses: Shakespeare y el teatro de su época*. Ed. Rafael Portillo. Instituto de Estudios Ingleses. Madrid: Cátedra, 1987. 239-253.
- Eliot, T.S. *Elizabethan Dramatists*. London: Faber and Faber, 1963.
- Festugière, A.J. *La esencia de la tragedia griega* (1969). Barcelona: Ariel Filosofía, 1986.
- Gibson, Rex. *Shakespearean and Jacobean Tragedy*. Series Contexts in Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Gunby, D. C. "Introduction". *Three Plays*. By John Webster. London: Penguin Books, 1979. 9-32.
- Hyland, Peter. *An Introduction to Shakespeare. The Dramatist in his Context*. New York: Macmillan Press, 1996.
- Kettle, Arnold, comp. *Shakespeare en un mundo cambiante* (1964). Buenos Aires: Sílabas, 1966.
- Lesky, Albin. *La tragedia griega*. Barcelona: Labor, 1966.
- Salgâdo, Gâmini. "Introduction" (1965). *Three Jacobean Tragedies*. Aylesbury: Penguin Books, 1984. 11-38.
- Steiner, George. *La muerte de la tragedia* (1961). Caracas: Monte Ávila, 1971.
- Watson, Robert N. "Tragedy". *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. Eds. A. R. Braunmuller, and Michael Hattaway. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 301-35.

Otros textos consultados

- Bradbrook, M.C. *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* (1935). Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Brooke, Nicholas. *Shakespeare's Early Tragedies* (1968). London: Methuen, 1973.
- Edwards, Philip. "Introduction". *The Spanish Tragedy*. By Thomas Kyd. London: The Revels Plays, Methuen, 1973. XVII-LXVIII.
- Fluchère, Henri. "Préface". *La tragédie du Vengeur*. Par Cyril Tourneur. Paris: Aubier Montaigne, 1971. 7-148.
- Iriarte Núñez, Amalia. "Aportes de la ética al estudio de la tragedia. Aportes de la tragedia al estudio de la ética". *Universitas Philosophica* 29-30. Dic. 1997-jun. 1998: 83-104.
- . "Efectos de horror en la escena isabelina". *Quehacer teatral* 3-4. Ago. 1986: 66-70.
- Nussbaum, Martha C. *La fragilidad del bien: Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid: Visor, 1995.