

13  
2y.

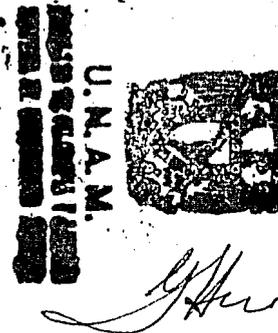
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

**TESIS DONADA POR  
D. G. B. - UNAM**

DOS TRAGEDIAS DE VENGANZA:

LA TRAGEDIA ESPAÑOLA Y

EL DIABLO BLANCO



*Tesina que para obtener el título de Licenciado en  
Letras Modernas (Inglesas) presenta:*

ELENA ZELAYA ALGER

México, D. F.

1982





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## I N D I C E

	<i>Página</i>
INTRODUCCION	1
I LA TRAGEDIA ESPANOLA	6
II EL DIABLO BLANCO	20
III CONCLUSIONES	42
IV NOTAS	51
V BIBLIOGRAFIA	55

Diversos acontecimientos influyeron, significativamente, en la imaginación de los dramaturgos de mediados del siglo XVII entre los que se destacan: la revaloración de las obras dramáticas de Séneca y la tradición de la tragedia sangrienta italiana de muerte y conspiración. Esto propició, aunque no con exclusividad, el surgimiento de una forma dramática que habría de alcanzar una inusitada aceptación por parte del público inglés: la tragedia de venganza.

La tradición de la tragedia sangrienta italiana nutrió, sobre todo, la inventiva del dramaturgo y del espectador isabelino; para quienes Italia o España eran sinónimos de vicio, villanía y perversión moral, tan vastos como la imaginación lo permitiera. Por esta razón, no es sorprendente que la atmósfera italianizada se acepte como la más adecuada para desarrollar argumentos sangrientos y de violencia; ejes de la tragedia de venganza. Como un reflejo de estas ideas, surgió el adjetivo "maquiavélico" y paralelo a éste, el arquetipo del villano capaz de infamias innombrables. Un personaje-tipo cuyas principales características eran el egoísmo, la traición y la crueldad. La creación de este "ente" repercutió en gran escala sobre la inventiva del dramaturgo isabelino, y casi se puede asegurar que no hay una tragedia de venganza en este periodo, que por lo menos no esboce la ima-

gen de este personaje.

Séneca, por otra parte, se convirtió en una de las más fuertes influencias clásicas que afectaron el periodo isabelino, ya que, precisamente en las obras y filosofía de este autor, la tragedia de venganza encuentra sus más relevantes características y sustento.

La exploración de las pasiones humanas, los ideales estoicos, un especial énfasis sobre la conducta adecuada para enfrentar los infortunios y la muerte, derivan, a grosso modo, en el drama isabelino, de Séneca.

Una gran parte de la obra de Séneca contiene temas de leyendas acerca de asesinatos, adulterios, incestos y venganzas. Los escritores isabelinos adoptaron esta tendencia, pero actualizaron sus tramas usando narraciones populares o incidentes históricos conocidos por el público inglés. Las obras de Séneca proveen, también, un marco de referencia y un punto de vista trágico, además de una estructura teatral dividida en actos ( ). En concreto:

The revenge plays are part of a broader convention known as the tragedy of blood... At the core of the revenge play is murder; and murder in retaliation for murder, all depicted in gruesome and bloody detail. In the worst of them this is all; violence and vio-

lent action are an end themselves. In the best, however they are only a means. The best plays penetrate beneath the surface, and go beyond the evident appeal of violent deeds, to serious consideration of important issues ( ).

Un acto violento, por lo general un asesinato, es el punto de partida de la obra, cuyo argumento se desarrolla a través de las acciones de los personajes que reaccionan a las violentas situaciones que enfrentan. Una vez que rueda la primera piedra, el espectador debe prepararse a recibir, metafóricamente, la dosis completa: un verdadero alud de situaciones truculentas, insidias, conjuras, asesinatos, desenmascaramientos, e interminables marchas fúnebres. El carácter sumamente teatral de estas obras, podría creerse que su fin principal es solamente entretener, o sobresaltar al espectador; sin embargo, en ellas se perfila una preocupación moral que no siempre es abierta y explícita. Los temas desarrollados no son simplemente escandalosos. Estos implican exploración de algunos tópicos de importancia para la época, y reflejan, también, el arraigo de ciertas ideas medievales aún vigentes en el momento en el que aparece este sub-género dramático: la demanda de justicia terrenal y divina, el derecho a vengar por mano propia una

afrenta de honor, la lucha entre los impulsos sexuales y los rígidos preceptos religiosos que los combatían, el castigo que se aplicaba a la transgresión de normas sociales y legales aceptadas desde el medievo.

Estos temas pueden parecer limitados a un nivel personal o privado, mas, fueron convertidos de pronto, en la expresión de una preocupación general que afectaba a gran parte de la sociedad británica. Por otra parte, no se puede pasar por alto una característica básica de las tragedias de venganza: su resuelto dinamismo escénico opuesto a la reflexión retórica, lo que podría hacerlas aparecer poco adecuadas para generalizar sobre estas preocupaciones. Esto no es así, porque los casos anecdóticos demuestran una ductibilidad que se adecua a la doble función de ejemplificar en concreto, una problemática existencial y permiten, a la vez, un brillante despliegue escénico de gran impacto sobre el público. Las obras que pertenecen al sub-género conocido como tragedias de venganza pueden tomarse como ejemplo en el que se resumen las características diferidas de las tradiciones senequianas y de la tragedia sangrienta italiana que hasta aquí se han esbozado.

La intención de la presente tesina es explorar en las obras, La Tragedia Española de Thomas Kyd y El Diablo

Blanco de John Webster las principales diferencias que la comparación entre ellas, basada en tres aspectos fundamentales, pueda arrojar. Los aspectos que modularán este trabajo serán:

La manera en que el ritmo teatral se maneja y utiliza para los fines particulares, enfocados en forma relevante, por cada uno de los autores que se examinan.

El tratamiento dado a los personajes principales que en cada una de las obras escogidas asumen el papel de lo que se designa como: "vengador" y "transgresor".

El discernimiento de la visión cósmica hacia la que apuntan las dos obras que se estudian.

LA TRAGEDIA ESPANOLA

Hacia 1586 se representa La Tragedia Española de Thomas Kyd, que algunos críticos ( ) consideran como la primera en la que el tema de la venganza y la palpable influencia de Séneca encuentran una expresión concreta y redondeada; la razón por la cual la obra de Kyd se ha tomado como el prototipo de las obras de venganza:

The play out-Senecas Seneca in its wild horrors and in the excess of its style. But there can be observed a faint resemblance to Hamlet, not merely in details of the story, but in the halting, suffering, distracted, self-communing character of Hieronimo, who was an entirely new kind of tragic hero. The Spanish Tragedy is the first example we possess of the Hamlet type of play ( ).

Pero La Tragedia Española no sólo es importante por concretar el prototipo de la tragedia de venganza sino como una obra dramáticamente bien lograda, ya que Kyd fue the first English dramatist to discover the bearing of episode and of dramatic "movement" upon character, and the first to give the audience a hint of the development that fol-

lows from this interaction. In other words, he is the first English dramatist who writes dramatically. ( )

Además, como señala A. Freeman, contiene el primer villano maquiavélico, la primera pieza dramática moderna dentro de la obra principal y no sólo la primera tragedia de venganza moderna, sino la primera tragedia moderna de importancia. ( ) Freeman hace sus observaciones con algunas reservas, pero la importancia de la obra no puede negarse.

If the play precedes The Jew of Malta and The Massacre at Paris, it contains the first Machiavellian villain; if it precedes John a Kent and John a Cumber it contains the earliest modern play-within-play; and if it precedes Titus Andronicus it may also be styled the first modern revenge tragedy. Given a date before 1587 and Tamburlaine, one might incontrovertibly call Kyd's play the first extant modern tragedy, without qualification. ( )

En cuanto a la clara influencia de Séneca sobre Kyd, a la que nuestro primer crítico alude, podría resumirse así: en cuanto a elementos temáticos: la venganza como eje de la obra, la locura, el honor, y el asesinato;

en cuanto a recursos dramáticos: la aparición del fantasma que pide venganza y el prólogo dicho por él; y en lo que concierne al estilo, la deuda va desde la cita directa a la paráfrasis. Mas esto no debe asombrarnos, ya que utilizar, reescribir, o prácticamente, copiar la forma y estilo de un autor clásico o contemporáneo era una práctica corriente entre los escritores isabelinos. Thomas Kyd también debe a Séneca los diálogos "línea por línea" y el uso de la máxima como recurso para dotar a la obra de un tono elevado y grandilocuente muy conveniente para el tema de la Tragedia.

La venganza es el centro de esta obra: el fantasma de Andrea pide sangre por su muerte a manos de Baltazar; Baltazar y Lorenzo matan a Horatio como venganza porque obtuvo el amor de Belimperia; Belimperia pide venganza por la muerte de sus dos amores, y Hieronimo la busca por la muerte de su hijo. Hay que hacer notar que la venganza por mano propia era una prerrogativa de los poderosos y de los nobles, algo institucionalizado pero condenado por la ley.

¿Qué debe hacer Hieronimo ante la disyuntiva que se le presenta? ¿Debe esperar la justicia divina o precipitar las cosas y tomar venganza por mano propia? Al principio quiere convencerse de que la justicia divina

vengará a su hijo.

Ay, Heaven will be revenged of every ill,  
Nor will they suffer murder unrepaid:  
Then stay, Hieronimo, attend their will,  
For mortal men do not appoint their time ( ).

Pero enseguida lee una máxima senequiana de la que se desprende la idea de que la mejor manera de ocultar un crimen es por medio de otro, esto le despierta el temor de que Lorenzo atente contra su vida y no le permita vengar a su hijo Horatio. Hieronimo finalmente se decide a tomar la justicia en sus manos y buscar la muerte de los asesinos de Horatio.

If destiny thy miseries do ease,  
Then has thou health, and happy shalt thou be,  
If destiny deny thee life. Hieronimo,  
Yet shalt thou be assured of a tomb;  
If neither, yet let this thy comfort be,  
Heaven covereth him that hath no burial.  
And to conclude, I will revenge his death! ( ).

La irrevocable decisión de Hieronimo de vengar a su hijo no es tomada a la ligera; por el contrario, es resultado de un proceso largo y complicado durante el cual deambula entre la razón y la locura, la justicia

y la injusticia.

Jerónimo inicia un viaje interior de descenso a los infiernos en sentido metafórico... El recorrido interior y simbólico de Jerónimo confluye en el recorrido de Andrés y es la alegoría del recorrido que el hombre debe hacer movido por Fortuna... La jornada maravillosa de Jerónimo en la que las imágenes de puertas diamantinas y bronceíneas lo detienen en su viaje revelándole que sin vengar la muerte de su hijo su camino está cerrado ( ).

Pero Hieronimo es un juez a quien no le está permitido tomar la justicia en sus manos. Por otra parte, la justicia divina tarda mucho en llegar. Los problemas de conciencia que esta situación involucra, lo hacen dudar de que le asista la razón y el derecho de vengar a su hijo:

Thus must we toil in other men's extremes  
That know not how to remedy our own;  
And do them justice, when unjustly we,  
For all our wrongs can compass no redress.  
But shall I never live to see the day  
That I may come, by justice of the heavens,  
To know the cause that may my cares allay?

*This toils my body, this consumeth age,  
That only I to all men just must be,  
And neither gods nor men be just to me ( ).*

Una vez que ha decidido que va a tomar venganza por su propia mano, lo hará de una manera encubierta e ingeniosa, no en forma obvia y abierta. Esto nos lleva a puntualizar una característica de las obras de venganza: el papel preponderante de la acción, que las hace diferentes de las tragedias de Séneca, por ejemplo, o de otro tipo de teatro más meditativo y menos dependiente del movimiento dramático. Hieronimo es un héroe que enfrenta situaciones que exigen acción. Tiene que descubrir a los autores del asesinato de su hijo, maquinando una manera ingeniosa de vengarse, disimular los progresos de sus descubrimientos e intenciones hasta que todo esté listo para llevar a efecto su venganza. Una vez que sabe quiénes son los asesinos de su hijo, se las ingenia para invitarlos a tomar parte en una representación que concluye con la muerte de todos los participantes, incluso Hieronimo quien se suicida cerrando así el círculo de la venganza. Sin embargo, no toma la resolución de vengar inmediatamente a su hijo sino ya avanzada la obra. Es decir, se difiere hasta el último momento posible, propiciando así que se esce-

nifique una gran cantidad de acciones subsidiarias que de otra manera no tendrían razón de existir.

Si se postula que la obra de Kyd es una tragedia y que Hieronimo es el héroe que integra orgánicamente la obra, se tendrá que indagar con más rigor la significación de estos conceptos. Como referencia fundamental se pueden tomar, aunque con reservas, las ideas expresadas por Aristóteles en la Poética, donde define el concepto de tragedia:

Tratemos ahora acerca de la tragedia, dando de su esencia la definición que de lo dicho se sigue: "Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza" ( ).

Y de héroe trágico:

No queda pues, sino el término medio entre tales extremos (que los buenos pasen del bienestar a la desgracia; que los malos

pasen del infortunio a la dicha), y es éste el caso de quien, sin distinguirse peculiarmente por su virtud y justicia, se les trueca la suerte en mala no precisamente por su maldad o perversidad, sino por un error de éstos que cometen los puestos en gran fama y prosperidad como Edipo y Tyestes y otros varones ilustres por el estilo ( ).

Como se ve, en el centro de todo está situado el héroe trágico, que se verá arrastrado al infortunio o peripecia debido a un error. Como sostén de la acción está la trama o argumento. Esto es, la teoría aristotélica de la tragedia propone un modelo concreto y específico que bien puede llamarse tragedia de personaje, ya que gira alrededor de la actitud, acciones y reacciones del héroe trágico que lo harán juzgar equivocadamente las cosas y, por lo tanto, actuar de tal modo que sólo estará labrando su propia destrucción.

Ahora bien, si se acepta que Hieronimo es un héroe trágico tal como lo define Aristóteles, cabe preguntarse ¿cuál es el error que lo lleva a su propia destrucción? Difícilmente se encuentra una respuesta satisfactoria ya que la situación en la que Hieronimo se ve involucrado parece ser el resultado de una mera casualidad

carente de significación, lo que haría que el mundo fuera algo ininteligible, falto de coherencia y orden. Desde esta perspectiva, Hieronimo como héroe trágico parece empeñarse en contradecir el esquema aristotélico, ya que para Aristóteles "no deben aparecer varones buenos trocándoseles la suerte de buena en mala -que esto no inspira ni temor ni compasión, sino repugnancia moral- ( ). Se podría discurrir una explicación aristotélica basada en el argumento de la fuerza ciega -sino o destino- que persigue a una familia por generaciones; esto es, los hijos por lo general heredan las culpas de los padres; pero también cabe preguntarse por qué no podría Kyd haber invertido la convención y presentar a Hieronimo como heredero de la culpa de su hijo. Porque Horatio a pesar de sus muchas cualidades viola el código de la corte ya que, siendo socialmente inferior, eleva sus ojos por arriba de su condición hacia Belimperia. Se podría continuar diciendo que con su muerte las diferencias sociales se borran; al morir Horatio adquiere un nuevo rango social, en palabras de Lorenzo /muerto estás y por ello muy arriba/ ( ). En esta forma Hieronimo, según el código de honor, se ve obligado a vengar a su hijo, convirtiéndose así, en el héroe trágico de la obra y con alivio se podría decir que el es-

collo ha desaparecido. Mas surge otra dificultad que no se puede esquivar: desde el mismo prólogo de la obra, y a lo largo de toda ella, están presentes los fantasmas de Andrea y Venganza, hecho que, definitivamente no es gratuito, sino que es un constante recordatorio de que es la muerte de Andrea por la que se pide venganza. No está de más hacer notar que, para Aristóteles, los dioses (o lo divino) es un elemento convencional que resuelve prácticamente algún problema de conocimiento de ciertos hechos acaecidos en el pasado o que pertenecen al futuro, que no pueden ser del dominio de ningún personaje mortal dentro de la obra. Aristóteles únicamente menciona una vez a los dioses en su Poética, restringiéndolos al papel de fuente de información a la que se puede recurrir en caso necesario, negando así su existencia como posible marco de significación cósmica:

Hay que emplear... un artificio para cosas fuera del drama, o para aquellos que pasaron cuando hombre alguno pudo saberlas de vista o para aquellas otras posteriores que, por ser tales, necesitan de predicción y anuncio, que concedemos saberlas todas, y de vista, a los dioses ( ).

El modelo aristotélico no alcanza a explicar por qué,

si la muerte de Andrea es el origen de la tragedia, Hieronimo se ve involucrado en ella; y tampoco, la causa de la constante presencia en el escenario, de los fantasmas de Andrea y Venganza, por lo que se necesita encontrar un marco referencial más amplio.

Luisa Josefina Hernández proporciona una definición de la tragedia que, en tanto más amplia que la de Aristóteles, puede ayudar a explicar lo anterior.

La tragedia es, desde su origen clásico, un género religioso no sólo por la fecha y el sentido de sus representaciones, sino porque presupone la existencia de un orden divino y la intervención directa de los dioses, cosas ambas que al paso del tiempo y en diferentes autores, se han catalogado como lo "sobrenatural", lo "casual" o lo "providencial". O sea, un género que no se conforma con mostrarnos al hombre dentro de sus relaciones con otros hombres, sino siempre observado por un "testigo" capaz de intervenir en forma directa ( ).

Para L. J. Hernández, la esencia del movimiento trágico es "la antigua idea clásica de la armonía que se rompe y se convierte en caos para terminar de nuevo en

el orden" ( ); y aclara que lo medular en una tragedia es el personaje trágico: "un hombre que perturba la armonía de la naturaleza y es aniquilado por ello" ( ). Desde esta perspectiva La Tragedia Española encuentra una explicación coherente e integral que no esquiva ingeniosamente los escollos antes mencionados, ya que no los considera como tales, sino como parte medular de una concepción más amplia de la tragedia. Lo esencial no es que Hieronimo venga a su hijo, o que por una falla en su carácter se vea involucrado en una situación trágica; el asesinato de Andrea es lo que ha perturbado la armonía de la naturaleza y por lo que el orden exige ser restaurado.

Andrea pide muerte por su muerte. Los dioses escuchan sus deseos y deciden proporcionarle paz a su alma aniquilando a su destructor. Una vez que Proserpina ha decretado que Baltazar debe morir, toda la maquinaria necesaria se echa a andar para que este decreto se lleve a cabo. Los dioses usan a los hombres para que sus designios se cumplan, convirtiendo así a Hieronimo, Belimpería y Horatio en instrumentos del destino. Las acciones emprendidas por los personajes tienen una ironía trágica inescapable al espectador: Belimpería cree que un segundo amor, Horatio, será el instrumento de su venganza, pero el vengador será Hieronimo porque Baltazar

asesina a Horatio.

Otra ironía es que el rey y la corte aplauden la actuación de una representación teatral en la que las muertes no son fingidas sino reales e irreversibles. También la actitud de Pedringano se colorea de esta trágica ironía, ya que se siente seguro de la protección de su amo, cuando éste, justamente, está planeando matarlo. Belimperia y Horatio en su escena de amor y maquinación de venganza, son espiados por aquéllos a quienes están planeando matar. Esta escena provoca la inevitable muerte de Horatio y sitúa a Hieronimo al frente de la empresa de venganza. Hieronimo, al matar a Baltazar, lleva a cabo su venganza personal al mismo tiempo que cumple con el designio divino de que el asesino de Andrea debe ser castigado. Mas, Hieronimo ironicamente, al tomar la justicia en sus manos, incurre en una violación del orden natural: ha matado, por tanto, también debe ser castigado. Es por esto que las muertes de Hieronimo y de Belimperia, su cómplice, son necesarias para que el ciclo se complete y el orden del mundo quede restaurado.

Y como espectadores de todos estos sucesos, permanecen todo el tiempo sobre el escenario, los fantasmas de Andrea y Venganza, hecho que no permite al espectador, olvidar la causa inicial de toda la tragedia.

Así pues, de acuerdo a este punto de vista, la tragedia, en cuanto tal, sólo se puede entender y cobra su sentido último y final si se toma en cuenta un marco referencial amplio en el que el orden cósmico, su rompimiento y restauración, juegan un papel de primera importancia.

EL DIABLO BLANCO

Los años de Webster, como autor teatral, coinciden históricamente con un periodo de profunda duda e incertidumbre sobre el futuro de la vida nacional inglesa, debido a múltiples factores políticos, sociales y económicos que irrumpieron de pronto sobre Inglaterra ( ). El Diablo Blanco ( ) es una obra que refleja, en forma tal vez un tanto espectacular, la crisis general que vive Inglaterra en las primeras décadas del siglo XVII. Los tiempos han cambiado: ha muerto la reina Isabel I, han surgido múltiples conspiraciones por el trono momentáneamente desocupado, y ha empezado a sentirse el peso de una clase burguesa emergente. Por esto, y por la gestación de una posible guerra civil, ya no se permite el exaltado nacionalismo de Enrique V. Se empieza a sentir, además, la fuerte influencia de lo urbano, y se pierde la tradición de una Inglaterra idílica y rural. Los últimos años del reinado de Isabel atestiguan la aparición de una crisis económica de largo alcance, de la cual uno de los factores decisivos es la interminable guerra con España. Paralela a esta crisis económica se presenta, también, la crisis de un sistema de vida que se pensaba cerrado y coherente. La pérdida de la confianza en las instituciones políticas corre paralela a una vi-

sión pesimista de la naturaleza humana y de su capacidad de resistencia a la tentación del poder. La sublevación y posterior ejecución, en 1601, del Conde de Essex, simbolizan la ruina de un orden político de larga y fructífera tradición. Esta circunstancia no se contempla cuando Thomas Kyd escribe su obra La Tragedia Española. A lo anterior debemos agregar que, entre los años 1597 y 1605, se publican las obras de Sir Francis Bacon: sus Ensayos y su Progreso, que enmarcan el nacimiento del siglo y de una nueva sensibilidad literaria. De pronto, la fe es substituida por la razón como método de conocimiento del hombre y la naturaleza. El nuevo racionalismo alcanza el estudio psicológico del hombre; una obra representativa en este sentido es los Caracteres de Thomas Overbury, en la que Webster colaboró. Esta transformación no podía dejar de reflejarse en el teatro; se observa en él una rápida evolución hacia formas más artificiosas y efectistas, como el consciente y cultivado sensacionalismo de Beaumont y Fletcher -ambos contemporáneos de John Webster. De lo anterior se desprende que el ambiente social, económico, político y religioso en el que vivió Thomas Kyd difiere en mucho de aquél en el que vivió John Webster, circunstancia que se refleja en sus respectivas obras.

Resulta interesante observar que El Diablo Blanco, a pesar de ser una tragedia de venganza, presenta características que la hacen diferente a La Tragedia Española, considerada el prototipo de este subgénero. Al presentar un breve resumen del argumento, se podrán visualizar de una manera más clara las diferencias que se exploran en el presente trabajo.

Los actos I y II presentan de una manera concisa la intriga amoroso-criminal de Vittoria y Bracciano que provoca el doble asesinato de Isabella y Camillo. Presenta, además, el perfil de sus posibles vengadores. El acto III se centra en el juicio al que es sometida Vittoria, acusada de asesinato. El IV acto nos revela a los vengadores que planean un golpe cenero que destruya a Vittoria y Bracciano. El V y último acto, desarrolla la ola de violenta y catastrófica venganza que culmina con las muertes de Vittoria, Bracciano, Flamíneo, Zanche, Marcello, Lodovico y Gasparo, quedando en manos de Giovanni, la responsabilidad de restaurar el orden de las cosas.

En El Diablo Blanco, John Webster presenta una obra mucho más compleja de lo que a primera vista pudiera parecer. El autor escogió subordinar los elementos convencionales de la tragedia de venganza a un elemento que no aparece

en la obra de Kyd: la ambigüedad. El propio título, El Diablo Blanco, anuncia esa atmósfera de ambigüedad que prevalece a lo largo de toda la obra. ¿Quién es en realidad el Diablo Blanco? Pregunta difícil de contestar con certeza, ya que el calificativo puede aplicarse tanto a Vittoria, la supuesta heroína malvada, como a Bracciano, su cómplice, así como a Monticelso, Francisco y Lodovico, los supuestos vengadores. Tampoco se puede excluir a Flamíneo, quien encarna uno de los más recalcitrantes villanos maquiavélicos.

A diferencia de lo que ocurre en La Tragedia Española, en los primeros actos de El Diablo Blanco predomina la "acción verbal" sobre el escenario más que la acción dramática propiamente dicha. Se observa lo que sucede y cómo sucede en los diferentes actos que constituyen la tragedia de El Diablo Blanco.

En el lapso comprendido entre los actos I y IV, ocurren dos muertes, la de Isabella y la de Camillo, que serán el motivo de venganza.

Tanto el asesinato de Isabella como el de Camillo son ingeniosamente sugeridos verbalmente antes de ser realizados. Vittoria cuenta a Bracciano un sueño que la ha atemorizado; al final de dicha narración, el sarcástico comentario de Flamíneo no deja lugar a dudas sobre

la intención del relato:

*Excellent devil!*

*She hath taught him in a dream*

*To make away his duchess and her husband ( 1 ).*

Bracciano manda ejecutar estos dos asesinatos. El primero se lo encomienda a Julio, un médico que se encargará de envenenar a Isabella:

*I must employ thee, honest doctor:*

*You must to Padua, and by the way,*

*Use some of your skill for us ( 1 ).*

El hecho de que Bracciano le solicite al Dr. Julio -"honest doctor" -que envenene a su esposa, enfatiza las contradicciones entre lo que son y lo que aparentan los personajes de la obra. El segundo asesinato se lleva a cabo por Flamenco, responsable material de la muerte de Camillo,

Estos dos homicidios, se presentan habilmente al espectador en dumb-show, de tal modo que los asesinatos impulsan la acción de la obra, mas no atraen la completa atención del público. No provocan así, la fuerte y justificada ola de indignación que se levantaría en el caso de que Isabella y Camillo fueran asesinados a la mitad del escenario. Webster reitera la ambigüedad de

diseño en su obra, al exhibir los aspectos negativos de estos personajes, que de alguna manera modifican la opinión del público. Isabella es declarada una mujer terriblemente celosa por su propio hermano Francisco:

Now, by my birth, you are a foolish, mad  
And jealous woman ( ).

aparte de que las palabras que Isabella poco antes dedica a Vittoria no mejoran su imagen:

To dig the strumpet's eyes out; let her lie  
Some twenty months a-dying; to cut off  
Her nose and lips, pull out her rotten teeth;  
Preserve her flesh like mummia, for trophies  
Of my just anger! ( ).

Camillo es presentado como un hombre de avanzada edad, senil en su raciocinio, y sin ningún atractivo varonil; prácticamente una parodia de esposo, que difícilmente puede competir con la gallarda figura de Bracciano.

Flamenco maliciosamente le pregunta a Vittoria si ha hecho algo que pudiera haber disgustado a su esposo y lo que ella responde muestra la ridícula relación marital entre ambos:

I did nothing to displease him; I carved  
to him at supper-time ( ).

La muerte de Marcello, que ocurre en el acto V, escena 111, marca el inicio de la violenta ola de sangre en la que se sumerge el espectador durante todo este acto. Dicha muerte es manejada en forma similar a las de Camillo e Isabella, en cuanto a la manera de restarle importancia, ya que Cornelia suaviza la culpa de Flaminio:

Indeed, my younger boy presum'd too much  
Upon his manhood, gave him bitter words,  
Drew his sword first, and so, I know not how,  
For I was out of my wits, he fell with's head  
Just in my bosom ( ).

y nadie presta atención a la voz de un paje que asegura que Cornelia miente.

Los asesinatos de Isabella y Camillo ocurren en el 11 acto, escena segunda, y de ahí hasta la tercera escena del V acto, en la que muere Marcello, ¿qué es lo que ha pasado en la obra? Esencialmente, se ha mostrado un despliegue de brillantes intercambios verbales. Especialmente ilustrativo es el Acto 111 que se centra en un duelo verbal entre Vittoria y Monticelso. Las aceras, rápidas, acres y vituperantes preguntas y respuestas que intercambian los duelistas, realzan la importancia de lo que se dice y la manera cómo se dice.

Otra instancia de la preponderancia de la acción verbal se observa en uno de los muchos papeles que asume Flamíneo: el de comentador y crítico de las diversas situaciones en las que se involucran él o los otros personajes, que lo lleva, incluso, a narrar la crónica de su propia muerte mientras agoniza:

I recover like a spent taper, for a flash  
And instantly go out.

Let all that belong to great men remember th'old wives'  
tradition, to be like the lions i'th'Tower on Candlemas  
day, to mourn if the sun shine, for fear of the pitiful  
remainder of winter to come.

'Tis well yet there's some goodness in my death,  
My life was a black charnel: I have caught  
An everlasting cold, I have lost my voice  
Most irrecoverably: farewell glorious villains,-  
This busy trade of life appears most vain,  
Since rest breeds rest, where all seek pain by pain.  
Let no harsh flattering bells resound my knell,  
Strike thunder, and strike loud to my farewell.

Es notable lo extenso del monólogo en el que se enfrasca Flamíneo, quien, a pesar de estar herido de muerte tiene tiempo de hacer reflexiones generales sobre la vida y de encontrar algo positivo en su muerte:

'Tis well yet there's some goodness in my death,  
My life was a black charnel: ... ( )

Cuando Flamíneo no se encuentra a la mano, siempre hay alguien que lo sustituye en el papel: los embajadores comentan la actuación de Vittoria durante el juicio y son testigos de la excomunión que dicta el Papa en contra de Vittoria y Bracciano; Francisco y Flamíneo también hacen comentarios durante la muerte de Bracciano. Esta gran cantidad de comentarios, paralelos y simultáneos, marcan, por un lado, los puntos relevantes que Webster desea resaltar, y por otro, acentúa la desviación del modelo de Kyd en el cual los personajes se nos van revelando a través de sus acciones más que por sus diálogos.

Otra diferencia con el modelo de Kyd, es que, en El Diablo Blanco no existe un personaje que asuma con exclusividad el papel de vengador, Monticelso, primero, está decidido a "quitar la vida a un hermano"; poco después, se aparta de esta posición diciendo "es condenable". Francisco no se decide a tomar venganza y, al principio, arguye que eso desencadenaría una guerra inútil:

Shall I defy him, and impose a war

Most burthensome on my poor subject's necks ( )

y, sólo se resuelve, después de prestar oídos a las in-

sidiosas palabras de Monticelso. Lodovico, como conspirador contratado, parece estar más interesado en acrecentar su fama de hombre violento que en buscar justicia por medio de la venganza.

Todos estos posibles vengadores tienen una razón para su deseo de retribución, pero parecen rehuir la responsabilidad a nivel personal y, únicamente conspirando juntos, llevarán a cabo la venganza. Para cuando esto suceda, su imagen como vengadores estará muy deslucida. Monticelso se escuda en las normas religiosas para no convertirse en vengador, pero esas mismas normas no le impiden manipular maquiavélicamente a Francisco y a Lodovico. Su papel durante el juicio de Vittoria, como acusador implacable, contradice su alta investidura religiosa. La ambigüedad de Monticelso se acentúa cuando, después del juicio, facilita a Francisco un libro negro que cataloga a los personajes más oscuros y capaces de cualquier delito por dinero:

Francisco: Murders?

Fold down the leaf, I pray:

Good lord, let me borrow this  
strange doctrine.

Monticelso: Pray, use't, my lord ( ).

Y no puede pasar desapercibido el hecho de que, apenas

elegido Papa, Monticelso excomulga a Vittoria y a Bracciano sin mayores averiguaciones, al enterarse que han huído de Roma.

En la Inglaterra de Kyd y Webster, la manera de lograr justicia por un asesinato incluía recurrir a la ley, o tomar venganza por mano propia, sobre todo cuando el honor estaba de por medio. Pero la premeditación y la alevosía eran crímenes sancionados tanto por la ley como por la opinión pública. En cambio, la acción rápida y directa, era considerada como un acto de honor cuando respondía, de inmediato, a la injuria recibida. Se cuenta que el rey Jacobo I reprobó la actitud de un favorito que no mató de inmediato a un maestro de esgrima que, por accidente, lo dejó tuerto. La regia reconvencción parece haber inclinado al noble a la venganza que ejerció por intermedio de unos esbirros. El rey, a su vez, lo mandó ejecutar públicamente porque la venganza se llevó a cabo en forma indirecta y planeada, y no como un acto de honor, sino de villanía ( ).

En este sentido, la actitud de Francisco es reprobable ya que realiza su venganza por medio de secuaces y es alevosamente planeada; ni la ley escrita, ni la ley de honor, pueden estar de su parte. En cuanto a Lodovico, su principal aliado en el complot maquiavélico es, cla-

ramente, un asesino a sueldo:

Francisco: The engine for my business, bold Count  
Ludovic:

'This gold must such an instrument procure.  
With empty fist no man doth falcons lure  
( ).

además de que en su confrontación con Vittoria, momentos  
antes de asesinarla, Lodovico queda en muy mala posición:

Vittoria: 'Twas a manly blow:  
The next thou giv'st, murder som  
sucking enfant;  
And then thou will be famous ( ).

Flamíneo también recrimina a Lodovico diciendo:

Lodovico: Sirrah, you once did strike me; I'll  
strike you  
Unto the centre.

Flamíneo: Thou'lt do it like a hangman, a base  
hangman  
Not like a noble fellow, for thou see'st  
I can not strike again ( ).

Así pues, independientemente de la fuerza o debilidad  
de las razones que impulsan a Monticelso, Francisco y  
Lodovico a buscar retribución por las muertes de Isabella

y Camillo, los medios que utilizan son tan discutibles y reprobables como los utilizados por Bracciano, Vittoria y Flamineo para conseguir sus propósitos.

Bracciano, Vittoria y Flamineo tienen un defecto que supera sus fuerzas y los lleva a su destrucción. Bracciano y Vittoria, dominados por violenta pasión, burlan el código moral y se precipitan a realizar dos asesinatos con tal de satisfacerla. Flamineo, devorado por la ambición y por su creencia de que sus servicios no son apreciados y, por lo tanto, mal retribuidos, no se detiene ante nada para lograr sus fines.

Los tres, sin embargo, al momento de morir son capaces de una autoevaluación: saben por qué mueren y qué los destruye. Pero no piden clemencia ni perdón; mueren como vivieron: Bracciano, en medio de una confusión entre sus deberes como autoridad, esposo y padre. Su elevada autoestimación le hace creer que tiene derecho a satisfacer sus caprichos sin importar a qué costo. El pandemonio que rodea su muerte y la macabra letanía entonada por Lodovico y Gasparo y sus últimas palabras, resumen e ilustran su vida y la causa de su muerte:

Gasparo: Bracciano

Lodovico: Devil Bracciano, Thou art damn'd

Gasparo: Perpetually,

Lodovico: A slave condemn'd and given up to  
the gallows  
Is thy great lord and master.

Gasparo: True: for thou  
Art given up to the devil.

Lodovico: O you slave!  
You that were held the famous politician;  
Whose art was poison,

Gasparo: And whose conscience murder,

Lodovico: That would have broke your wife's neck  
down the stairs  
Ere she was poison'd

Gasparo: That had your villainous sallets,

Lodovico: And fine embroidered bottles, and perfumes  
Equally mortal with a winter plague -

Gasparo: Now There's mercury-

Lodovico: And copperas-

Gasparo: And quicksilver-

Lodovico: With other devilish pothecary stuff  
A-melting in your politic brains: dos (sic)  
hear?

Gasparo: This is Count Lodovico.

Lodovico: This Gasparo,  
And thou shalt die like a poor rogue.

Gasparo: And stink  
Like a dead fly-blown dog.  
And be forgotten  
Before thy funeral sermon.

Bracciano: Vittoria?

Vittoria: ( )

Vittoria muere con orgullo y confianza en sí misma, como vivió; reconociendo la causa de su muerte:

Oh, thou art deceived, I am too true a woman!  
... I will not in my death shed one base tear;  
Or if look pale, for want of blood, not fear ( )

...

Oh, my greatest sin lay in my blood!  
Now my blood pays for it ( ).

Flamíneo, que toda su vida asumió el papel de descontento con todo y con todos, en su muerte no se traiciona:

'Tis well yet there's some goodness in my death  
My life was a black charnel, I have caught  
An everlasting cold; I have lost my voice  
Most irrecoverably ( ).

El castigo cae sobre dos amantes adúlteros y un villano maquiavélico; pero la imagen de los vengadores no es más atractiva que la de sus víctimas. Éticamente, Monticel-

so, Francisco y Lodovico son iguales a Bracciano, Vittoria y Flamíneo. El diablo blanco no es ninguno de ellos en particular, sino que son todos ellos en conjunto los que integran y dan vida al diablo blanco: la corte de la que forman parte, porque, como dice Vittoria:

*Oh, happy they that never saw the court,*

*No ever knew great men but by report!*

la vida en la corte no propone ningún conjunto de normas morales que puedan ser la piedra angular que dé sentido a la vida. Es un mundo donde ninguna actitud es mejor que otra. Sólo queda la ambigüedad como único valor absoluto.

Toda esta atmósfera corrupta, ambivalente, disfrazada de hipocresía, parece incluso contaminar al joven Giovanni en cuyas manos queda, al final de la obra, la autoridad y la responsabilidad de restaurar el orden perdido. Flamíneo observa y comenta que Giovanni:

*hath already his uncle's villanous look*

idea que queda en el espectador como una posibilidad que deja la puerta abierta. Así, al final de la obra se mantiene la premisa inicial: la ambigüedad, la ambivalencia de los personajes y las cosas. No nos queda la certeza que Giovanni será mejor que Bracciano o Francisco. Webster se aparta del modelo de Kyd y de Shakes-

peare en que la posibilidad de restaurar el orden no se define.

A diferencia de La Tragedia Española, la obra de Webster no tiene un protagonista único, sino que la acción se centra en un grupo de personajes y en la forma en que se relacionan entre sí. Unos son los transgresores de un código establecido, otros son los vengadores de esa transgresión. La actitud de Webster ante ambos grupos es todo menos simple: los vengadores, poseedores en teoría de la fuerza moral para buscar venganza, utilizan para lograr sus fines, medios tan despreciables como los de los autores de la transgresión que pretenden vengar. Por esto distan mucho de ser el centro moral de la tragedia, la referencia moral incommovible que aparece en otros autores. Además, para aumentar la confusión moral que reina en El Diablo Blanco, los personajes tratados con mayor cuidado, los más positivos dentro de la negación del orden que representan sus comportamientos, son: Flamineo, Vittoria y Bracciano, los transgresores. Frente al optimismo humanista de Marlowe ("Men can do all things if they will"), en Webster hay una visión un tanto pesimista de las posibilidades del hombre y de las cualidades que más ensalzaba el humanismo renacentista: inteligencia, autoridad, belleza, valor y equilibrio.

Webster nos muestra un mundo decadente que parece apresurarse voluntariamente a su destrucción. A pesar de las muchas referencias que se hacen al cielo y al infierno, el mundo de Webster está realmente envuelto en una "niebla" que no permite ver un orden o diseño definidos; parece que no hay una intervención divina en los acontecimientos humanos. Así, El Diabolo Blanco es una reflexión sobre un tema más profundo que el simple desenmascaramiento de un malvado que se hace pasar por bueno. Es una amplia exploración de la apariencia engañosa de la vida que genera serios conflictos morales. Es el retrato de un mundo incierto en donde el hombre debe probar, por encima de todo código moral, su habilidad para sobrevivir.

El ambiente humanizador por la ambigüedad de las faltas y cualidades que exhiben los personajes, concuerda con la atmósfera de realismo que, en opinión de H. D. F. Kitto, buscaban los autores isabelinos y jacobeanos en sus obras. Kitto señala una profunda diferencia entre las tragedias griegas e isabelinas que consiste en:

*The formative and controlling idea in a Greek play is some religious or philosophical conception, and the interest which the dramatist takes in the story, or in the persons is always...*

strictly correlated with it. It is in this respect that Greek drama differs from Elizabethan.,, the difference lies in the balance which each strikes between the two ( ).

Asimismo, H. D. F. Kitto sostiene que el modelo aristotélico no explica cabalmente las tragedias clásicas griegas y que sería difícil tratar de ajustar este modelo para explicar todas las obras trágicas producidas durante el periodo que nos ocupa. Como señala Kitto, existen marcadas diferencias en cuanto a forma, estilo y textura -indicadores de las exigencias de uno y otro periodo- entre estas dos formas de tragedia.

De las anteriores afirmaciones de H. D. F. Kitto se infiere la idea de que no sería posible aplicar el modelo aristotélico de la tragedia a la obra de John Webster, El Diablo Blanco. Dicho modelo, centra su atención en el héroe trágico y en la falla en su carácter que lo lleva a la destrucción.

El marco de referencia proporcionado por L. J. Hernández, aún cuando es más amplio -un orden cósmico que al ser violado exige el castigo del transgresor para ser restaurado nuevamente-, no puede, tampoco, ser aplicado a El Diablo Blanco. El enfoque hacia el que apunta esta obra no tiende a señalar que la reinstalación del orden sea su interés último, sino que, en forma explícita, concede justamente lo contrario. El orden no será res-

taurado. Giovanni tiene "la misma mirada que su tío" lo que implica que su conducta probablemente será semejante a la del duque Francisco, y tanto este último como Monticelso, libran el castigo a que son acreedores por su participación intelectual y directriz en la venganza contra Bracciano y Vittoria.

Opuestamente, en La Tragedia Española el marco cósmico de referencia propuesto por L. J. Hernández es útil para explicar la obra. En ella, todos los personajes que por una razón u otra transgreden el orden, son castigados por ello. El hecho de que la justicia divina alcance incluso a Hieronimo y Belimperia, aunque hallan sido los instrumentos de la restauración del orden, prueba que el enfoque que Thomas Kyd confiere a su obra, atiende a la búsqueda y conservación del orden establecido. La diferencia de los enfoques de Kyd y Webster es tan profunda que, para encontrarle una posible explicación, se tiene que llegar a la raíz del propósito que animó a uno y otro autor en la concepción de sus respectivas obras. Webster difiere de Kyd al perseguir un propósito moral.

La obra de Webster muestra un mundo en el que se condenan la corrupción y la ambigüedad de los personajes. Son muchos y muy variados los ejemplos que constantemente proporciona el autor sobre lo que son y lo que aparentan

ser, personajes, cosas y situaciones, Besos de amor que envenenan, prelados que se convierten en jueces implacables, médicos "honestos" que sin titubear se prestan a ser cómplices de asesinato; gobernantes justos y honrados que recurren a esbirros para que ejecuten en sus nombres, acciones reprochables, etc. Como se ve, son profusas las instancias en las cuales se condena, crítica, explora y contrasta el mundo real con el aparente, lo que da base a pensar que John Webster tuvo un especial interés en enfatizar este ambiente social tan corrupto que respiran los personajes de El Diablo Blanco. La idea anterior se reitera por el hecho de que Webster -a diferencia de Kyd en La Tragedia Española- no centra su atención en un personaje héroe, cuyas acciones absorban por completo el interés de la obra y, por ende, del público.

En resumen, si bien las obras de Thomas Kyd y John Webster comparten el manejo de un mismo tema- la venganza-, sus concepciones son diferentes; para el primero, la restauración del orden es primordial, mientras que, para el segundo, la exploración de los problemas sociales es lo esencial.

La manera en que se modifica la forma de la tragedia, de acuerdo al estilo personal de cada uno de estos autores, podría clarificarse con la sugerencia que hace al respecto Ian Scott-Kilvert:

Most of the playwrights of the period were not thinking along the lines of the Aristotelian whole, and it would be difficult to select any play as a typical specimen of Elizabethan or Jacobean dramatic structure. Since the source material varied so widely, and since plays tended to be conceived as a series of striking situations, every major playwright developed a dramatic form of his own, the mould of which was shaped by the nature of his poetic gifts ( ).

y que finalmente es lo vital cuando lo que está involucrado es ARTE.

CONCLUSIONES

Tanto La Tragedia Española como El Diablo Blanco comparten el uso de elementos y recursos cuya raíz se puede encontrar en las tradiciones senequiana y de la tragedia sangrienta italiana. Estas afectaron de un modo especial la imaginación de los autores ingleses de mediados del siglo XVII.

Ambas obras toman de Séneca, la venganza como eje central. Un crimen cometido echa a andar el engranaje de acciones y reacciones de los personajes y los recursos teatrales que involucran: la aparición de fantasmas, el juego del teatro dentro del teatro, muertes espectaculares y el explorar la idea de obtener venganza por mano propia según la ley de honor.

Proviene de la tragedia sangrienta italiana, tanto en la obra de Kyd como en la de Webster, una atmósfera italianizada, aceptada por dramaturgos y espectadores, como sinónimo de vicio y traición. Italia y España eran, en la imaginación dramática, los lugares más propicios para desarrollar un argumento sangriento y de venganza, donde la corrupción y la decadencia moral reinaban por completo. El que un personaje teatral calificara a otro como un "perfecto italiano" implicaba claramente que el personaje aludido era la suma de todos los vicios humanos. Esta concepción estereotipada dio por resultado la creación

de un personaje cuya trayectoria fue de largo alcance: el villano maquiavélico. Este, como "perfecto italiano", es capaz de maquinarse las peores traiciones y llevarlas a cabo sin el menor remordimiento y, aún, con regocijo personal.

Webster y Kyd no desaprovechan la vasta oportunidad que les brindó esta imagen distorsionada de Italia y de España y sitúan el desarrollo de la trama de sus obras en estos países. Mas tanto Kyd como Webster le confieren un enfoque diferente a las convenciones dramáticas, que se derivaron de las tradiciones mencionadas.

En La Tragedia Española se observa un ritmo teatral ágil y vigoroso, que da especial relieve a la acción escénica desde el inicio de la obra y mantiene absorto al espectador. El patrón dialéctico que comienza con una escena en la que se utiliza el juego del teatro dentro del teatro no se interrumpe y parece formar círculos concéntricos que se amplían extendiendo su alcance de significación hasta llegar, nuevamente, pero en mayor escala, a la escena final, que es otra vez el juego de la representación dentro de la representación. La simetría mecánica de este esquema sugiere:

...la constatación de una acción que se prepara, pero que en realidad ha sucedido ya, es

teatro dentro del teatro que incansablemente representa la misma escena ya acaecida ( ).

La compleja estructura concéntrica que se expande hasta abarcar un todo cerrado y congruente en sí mismo, da una idea del meticuloso énfasis puesto por Thomas Kyd sobre el movimiento escénico, que hace que la obra sea, visualmente atrayente para el espectador y lo absorba por completo. Por supuesto, este acento en el movimiento escénico no implica que los diálogos y monólogos de La Tragedia Española sean irrelevantes; son importantes y forman parte integral de ella, pero no con la preponderancia conferida a la acción dinámica que se desarrolla sobre el escenario.

En El Diablo Blanco, por el contrario, la acción verbal es la que, de alguna manera, ha recibido el énfasis por parte del autor. Esto, como en el caso inverso de La Tragedia Española, no significa que la acción sobre el escenario sea irrelevante o poco atrayente. El Diablo Blanco tiene tanto impacto visual sobre el espectador que, algunos críticos, se han referido a ella como un quasi-grotesco conglomerado de muertes y violencia, capaz de erizar el cabello de cualquiera.

Websker presenta una obra, igual o más compleja que la de Thomas Kyd, pero en otro sentido. El Diablo Blanco

es una obra que exige del espectador, una actitud atenta y abierta a todo lo que ve y oye que acontece sobre el escenario, a pesar de ser una obra esencialmente episódica, pero es también más elaborada y sutil que algunas otras del mismo periodo.

El Diablo Blanco no es sólo una tragedia de venganza; es una exploración de las complejas relaciones de poder y corrupción en una corte italianizada según la convención. Pero, en realidad, alude a la inestabilidad de la sociedad inglesa contemporánea de John Webster. La profunda preocupación moral que emana de El Diablo Blanco impelió a Webster a enfatizar lo que se dice, como se dice y lo que implica y se implica en la obra.

Estas diferencias de énfasis en Kyd y Webster, repercuten en la presentación y desarrollo de los personajes de sus obras.

En el presente trabajo se destacaron, en especial, los papeles que asumen los personajes- vengadores- transgresores, y se observó que en La Tragedia Española corresponde sólo a Hieronimo el papel de vengador, independientemente de las razones y circunstancias que lo orillan ello. Además de que Hieronimo, como personaje, es una diáfana referencia moral que se recorta contra las oscuras y traidoras acciones de Baltazar y Lorenzo. Dentro del contexto de la obra, no hay duda del lugar que ocupa

cada uno de estos personajes. Baltazar y Lorenzo son traidores sin escrúpulos y deben ser castigados por las violaciones al orden en las que han incurrido. Hieronimo es el instrumento ejecutor de la venganza divina y de la suya personal. Es un juez honrado y respetuoso de las leyes, aunque por ironía trágica, deba morir por haber matado a los asesinos de su hijo y haberse convertido a su vez, en violador del orden. Este orden será reivindicado con la muerte de Hieronimo. Al no clasificar a los personajes dentro del reducido marco de los estereotipos, el autor ha encauzado al espectador a discernir acerca de los valores morales de los personajes. En El Diablo Blanco, por el contrario, esta diferenciación de los valores que encarnan los personajes-vengadores-transgresores se torna un tanto más difícil, ya que los valores morales a los que alude la obra no se presentan de una manera tan clara como la que encontramos en La Tragedia Española. En primer lugar, es un grupo de vengadores, y no un solo personaje el que asume este papel. A esto, se le suma el que Webster parece empeñarse en complicar los patrones establecidos al, explícitamente deslucir las imágenes de los vengadores dado los medios de que se valen para llevar a cabo su venganza. En contraste con Hieronimo, los vengadores Monticelso, Fran-

cisco y Lodovico no pueden ser tomados como una referencia moral aceptable dentro del contexto de la obra.

Por otra parte, Vittoria y Bracciano, inicialmente los personajes criminales, cambian paulatinamente dentro del contexto de la obra y terminan siendo víctimas de un castigo desproporcionado en retribución por las faltas cometidas. Es innegable que ambos personajes, debido a la pasión que los domina, siegan las vidas de Camillo e Isabella. Sin embargo, sus imágenes individuales son, hasta cierto punto, exaltadas: Bracciano es gallardo y atractivo en contraste con Camillo, el marido de Vittoria; y ella, hermosa, joven y tolerante, está casada con un anciano hacia quien no puede sentir afecto ni respeto. Isabella, por el contrario, es extremadamente celosa. El contexto circunstancial anterior que rodea a Vittoria y Bracciano, si bien no justifica sus acciones, al menos las atenúa.

Además, las acciones criminales de Vittoria y Bracciano se suavizan debido a la manera en que se presentan al público (en dumb-show), lo cual aleja al espectador de la gravedad de la falta cometida.

Por otra parte, Vittoria y Bracciano, una vez que se sospecha de ellos, son perseguidos; casi acorralados como fieras. Vittoria es expuesta públicamente como una mu-

jer lujuriosa; tanto ella como Bracciano son excomulgados, sus bienes expropiados y, finalmente, son asesinados en forma vil y despreciable.

Monticello y Francisco -representantes de altos cargos dentro del orden social, humano y religioso- a quienes correspondería el derecho por honor, de buscar retribución, se comportan vilmente al recurrir a los más deplorables medios para la consecución de su venganza.

Basta recordar que Monticello es el poseedor del libro negro, donde se enlista a los más bajos malhechores que por dinero harían cualquier villanía, se lo presta a Francisco para que se sirva de él. Estos personajes, un duque y un alto prelado, también trocan los papeles asumidos inicialmente y se van convirtiendo en repugnantes verdugos que más parecen actuar por orgullo, desprecio o maldad que por un justo deseo de que un crimen sea castigado. Los personajes de El Diabolo Blanco rebasan los límites tradicionalmente impuestos a los personajes-transgresores-vengadores.

La Tragedia Española, de una manera bastante explícita, está enfocada hacia un marco cósmico referencial que implica la idea de un mundo ordenado, que al ser transgredido, exige la aniquilación del infractor para permitir, nuevamente, el restablecimiento del orden. Al seguir

en forma esquemática el desarrollo de la obra, se ve que la muerte de Andrea marca la transgresión del orden armónico que exigirá se castigue al culpable con la muerte; cuando la agresión ha sido vengada, el orden, representado en este caso por el rey de Portugal, se restaura. El destino trágico que enfrentan Hieronimo y Belimperia, aún habiendo sido los instrumentos ejecutores de la venganza divina, no los exonera, irónicamente, de que también sean castigados por la transgresión que, a su vez, cometen al matar a Baltazar y Lorenzo. Esta concepción cósmica explicita en La Tragedia Española, reitera la segura y debida restauración del orden, por lo que coincide con una situación socio-política estable donde los valores inherentes a este enfoque cósmico, son igualmente vigentes.

En oposición a la estable realidad socio-política que vivió Thomas Kyd, el momento histórico de John Webster, al escribir El Diablo Blanco, es muy diferente. La armonía isabelina parece tambalearse, nuevas ideas se asimilan en el contexto intelectual, y se empiezan a dejar sentir, los signos de una nueva sensibilidad que se refleja en el arte.

John Webster, como dramaturgo, no fue refractario a todos estos acontecimientos, y sus efectos se reflejan en El Diablo Blanco. En su concepción cósmica, esta obra a-

punta hacia el cuestionamiento del orden todavía vigente pero resquebrajado. Esto se hace patente al final de la tragedia, al quedar en manos de Giovanni, que se sabe por un comentario hecho por Flamíneo, tiene la "misma mirada que su tío", el duque Francisco. La duda que siempre Flamíneo con sus palabras se enfatiza cuando se recuerda que, si bien Lodovico y Gasparo son castigados por sus crímenes, esto no sucede en el caso de Francisco. Este logra escapar, y por consiguiente, está libre para cometer otros crímenes.

La niebla del mundo de Webster se hace más densa y cargada de implicaciones que requieren una profunda meditación -que escapa a los fines de esta tesis- que se atreve a desafiar cánones que, hasta poco antes del tiempo histórico de John Webster, eran sencillamente incuestionables. En este sentido, El Diablo Blanco es, en el orden moral, testimonio de una búsqueda que corrobora la inexorable evolución que con el transcurso del tiempo sufren, tanto las formas de expresión artística, como el hombre y la sociedad en la que vive.

NOTAS

## NOTAS

- 1) Cf. José Juan Dávila, Revenge Tragedy, Curso Monográfico 11, S.U.A., p.p. 8-12.
- 2) *Ibid*, p. 7.
- 3) Cf. David Daiches, A Critical History of English Literature, Volume 1, Chapter 8, p. 230.
- 4) George Sampson, The Concise Cambridge History of English Literature, Third Edition, Cambridge University Press, 1970, p. 214.
- 6) Cf. José Juan Dávila, *op. cit.*, p. 12.
- 7) *Ibid*, p. 14.
- 8) Thomas Kyd, The Spanish Tragedy, 111, xiii, 1-4, Ed. J. R. Mulryne.
- 9) *Ibid*, 111, xviii, 13-19.
- 10) Cf. Margo Glantz, "Introducción" a La Tragedia Española de Thomas Kyd, p. xviii.
- 11) *Ibid*, 111, iv, 1-10.
- 12) Aristóteles, Poética, versión directa, introducción y notas por el Dr. David García Bacca, p. 8.

- 13) *Ibid*, p. 19.
- 14) *Ibid*, p. 18.
- 15) Cf. Margo Glantz, *op. cit.*, p. xviii.
- 16) *Aristóteles*, *op. cit.*, p. 23.
- 17) Shakespeare, El Rey Lear, introducción y traducción L. J. Hernández, Universidad Veracruzana, p.p. 29-30.
- 18) John K. Knowles, Luisa Josefina Hernández: Teoría y Práctica del Drama, p. 9.
- 19) *Ibid*, p. 9.
- 20) Cf. José Juan Dávila, *op. cit.*, p. 27.
- 21) El siguiente resumen está basado principalmente en la introducción a El Diablo Blanco de John Webster, preparada por F. Villaverde, p.p. 13-21.
- 22) John Webster, The White Devil, 1, ii, 256-8, Ed. John Russell Brown.
- 23) *Ibid*, 11, i, 312-14; p. 50.
- 24) *Ibid*, 11, i, 263-64; p. 46.
- 25) *Ibid*, 11, i, 246-50; p. 45.

- 26) *Ibid*, I, ii, 126; p. 19.
- 27) *Ibid*, V, ii, 62-66; p. 140.
- 28) *Ibid*, V, vi, 269-72; p. 185.
- 29) *Ibid*, V, vi, 269-72; p. 185.
- 30) *Ibid*, IV, i, 5-6; p. 92.
- 31) *Ibid*, IV, i, 65-68; p. 95.
- 32) Cf. Margo Glantz, *op. cit.*, p. XV.
- 33) John Webster, *The White Devil*, *op. cit.* IV, i, 134-35.
- 34) *Ibid*, V, vi, 233-35; p. 185.
- 35) *Ibid*, V, vi, 190-4; p. 180.
- 36) *Ibid*, V, iii, 150-70; p. 152.
- 37) *Ibid*, V, vi, 223-26; p. 182.
- 38) *Ibid*, V, vi, 240-41; p. 183.
- 39) *Ibid*, V, vi, 240-41; p. 183.
- 40) *Ibid*, V, vi, 261-62; p. 184.
- 41) *Ibid*, p. 209.

- 42) Ian Scott-Kilvert, John Webster, *Writers and their Work* No. 175, Longmans, Green and Co., Ltd., London, 1970, p. 28.
- 43) Cf. Margo Glantz, "Introducción" a La Tragedia Española de Thomas Kyd, p. XVI.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA:

- Aristóteles, Poética, Versión directa, introducción y notas por el Dr. Juan David García Bacca, U.N.A.M., 1946, México.
- Dzhiveĭog-Boiadzhiev, Historia del Teatro Europeo, Renacimiento 2a. parte, tomo 2, Colección Teatro y Danza, S/F, Cuba.
- Daiches David, A Critical History of English Literature, Vol. 1, 2a. Edición. London, Ed. Secker and Warburg, 1927.
- Daiches David, A Critical History of English Literature, Vol. 11, 2a. Edición. London, Ed. Secker and Warburg, 1927.
- Dávila José Juan, Revenge Tragedy, Curso Monográfico 11, Letras Modernas, S.U.A., S/F, México.
- Hernández Luisa Josefina, "Un enfoque teórico de la farsa", introducción a Los Calzones de Karl Sterheim, U.N.A.M.

- 1977, México.
- Kitto, H. D. F., Form and Meaning in Drama: A Study of Six Greek Plays and of Hamlet, Methuen and Co. London and Cambridge, University Printing House, 1977.
- Knowles John K., Luisa Josefina Hernández: Teoría y Práctica del Drama, U.N. A.M., 1980, México.
- Kyd Thomas, The Spanish Tragedy, Ed. J.R. Mulryne, The New Mermaids, Ernest Benn Limited, London, 1970.
- Kyd Thomas, La Tragedia Española, Introducción y traducción de Margo Glantz, Centro de Investigaciones de Letras Modernas y Arte Dramático, Facultad de Filosofía y Letras, U.N.A.M., 1976, México.
- Pound Ezra, ABC of Reading, Faber and Faber, London-Boston, 1979.
- Scott-Kilvert Ian, John Webster, Longmans, Green

- and Co. Ltd., London, 1970.
- Shakespeare William, El Rey Lear, Introducción y traducción de Luisa Josefina Hernández, Colección Águila o Sol, Universidad Veracruzana, 1976, México.
- Webster John, El Diablo Blanco, Edición preparada por Fernando Villaverde, Editora Nacional, Madrid, 1979.
- Webster John, The White Devil, Ed. John Russell Brown, The Revel Plays, Methuen and Co., London, 1960.