

Duplancic de Elgueta, Elena

Las escenas espejo en el teatro isabelino. El jardín de Isabel en “La tragedia española” de Thomas Kyd

Letras N° 63-64, 2011

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Duplancic de Elgueta, Elena. “Las escenas espejo en el teatro isabelino. El jardín de Isabel en “La tragedia española” de Thomas Kyd” [en línea]. *Letras*, 63-64 (2011). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/escenas-espejo-teatro-isabelino-kyd.pdf> [Fecha de consulta:.....]

Las escenas espejo en el teatro isabelino. El jardín de Isabel en *La tragedia española* de Tomas Kyd.

Elena DUPLANCIC DE ELGUETA

Universidad Nacional de Cuyo

Resumen: Este trabajo busca demostrar cómo la escena de “El Jardín de Isabel” (acto IV, escena ii) en la obra *La tragedia española* de Thomas Kyd es un ejemplo de una escena espejo. Inicialmente se observa cómo esta escena está laxamente conectada con el resto de la obra y la misma no sufriría un cambio significativo de ser la escena eliminada; la característica de “prescindible” de ésta, es propia de una escena espejo. La escena del Jardín de Isabel es luego estudiada en profundidad para dejar en evidencia cómo resume la obra y la simboliza. El personaje de Isabel es examinado en detalle, siguiendo una sensibilidad pictórica y, a través de una interpretación temática y simbólica, Isabel es presentada como Piedad, Testigo de Justicia Divina y Venganza. Finalmente el espacio es también analizado como *locus amoenus* al ser inicialmente un lugar de encuentro de los enamorados y *locus eremus* luego de la maldición de Isabel. Luego del estudio de estos aspectos de esta escena espejo, se pone en evidencia cómo la misma “refleja” los temas centrales de la obra: la verdad se revela con el tiempo, hay que ser paciente y esperar la justicia divina y, por último, la venganza sólo condena al vengador.

Palabras clave: *La tragedia española* – escenas espejo – venganza

Abstract: This paper tries to show how the scene “Isabel’s garden” in Thomas Kyd’s “The Spanish Tragedie” is a mirror scene. First, the scene is shown to be superfluous and only loosely connected to the rest of the act. This is one of the characteristics of mirror scenes. Then, the scene is studied in depth to show how it summarises and symbolises the whole play, another characteristic of mirror scenes. This analysis is done through a study of Isabel’s character following a pictorial sensitivity and interpreted focusing on themes and symbols. Isabel is presented as “La Pieta”, a Witness of Divine Justice, and as Revenge. Space is

ELENA DUPLANCIC DE ELGUETA

also analysed as *locus amoenus* as the garden was originally a meeting place for the lovers and, later as *locus eremus*, after Isabel's curse. After the analysis of the different components of this mirror scene, it is evident how it "reflects" the central themes of the play: truth is revealed in time, patience will be rewarded by divine justice and, finally, revenge only condemns the avenger.

Key words: *The Spanish tragedy* – mirror scenes – revenge

Patrice Pavis propone que obras como las de Shakespeare responden a una forma de estructuración que se aleja de las divisiones en actos y se acerca más a "una cadena de escenas o de cuadros", "una serie de cuadros organizada laxamente" (PAVIS: 33). Más específicamente, A.W. Pollard asegura que las primeras ediciones de las obras shakespearianas "no tenían división en actos, ni las escenas están señaladas por medio de encabezamientos." (POLLARD, 1952: 273). Por su parte Mark Rose sostiene: "It is plain, [...] that by the time of the great public theatres both playwrights and stage managers thought of plays as a series of scenes. Even playwrights like Kyd and Marlowe, who nominally divided their plays into acts, actually constructed in scenes" (ROSE, 1970: 24)¹. Todas estas opiniones nos recuerdan el modo de componer de los dramaturgos isabelinos, y resaltan la importancia de la unidad escénica como categoría al momento de manejar el material dramático. Recordemos además que hablamos de un tipo de escena de origen popular más que académico la que se ve marcada por la desaparición de todos los personajes del escenario o *cleared stage scene*². Es más extensa que la escena francesa o la española, marcadas por la entrada o salida de algún personaje, las cuales eran consideradas, por los isabelinos como sub-escenas.

Al tratar de explicar esta naturaleza episódica de la composición de las obras teatrales durante el Renacimiento inglés, Rose propone que las razones para ella se encuentran profundamente enraizadas en el pensamiento renacentista. Este crítico considera que ni el abordaje del New Criticism, que postula una valoración lírica, lingüística y poética del trabajo isabelino, ni los estudios del Estructuralismo que analizaron (principalmente sobre el argumento) la narrativa dramática de estos autores, logran desentrañar las obras. Rose destaca los aportes de Madeleine Doran, quien, luego de estudiar la estética renacentista, demostró que la idea de unidad de acción de los isabelinos era una concepción de "unidad múltiple", donde

¹"Está claro, [...] que en el tiempo de los teatros de gran público, tanto los dramaturgos como los empresarios teatrales pensaban las obras como una serie de escenas. Aun dramaturgos como Kyd y Marlowe, quienes en el papel dividían sus obras en actos, en realidad las elaboraban en escenas." (Todas las traducciones son de la autora del artículo)

²"It is interesting to observe the 'scene', defined as a cleared stage indicating change of place or lapse in time, emerge as the basic unit of construction in the popular dramatic tradition" (ROSE, 1970: 23)

Las escenas espejo en el teatro isabelino.

las partes mantienen su independencia aunque se relacionan con el todo. Asimismo, Rose recuerda que esta dramaturgia se inscribe en una larga tradición de piezas didácticas como las moralidades o los interludios, las cuales eran dramas de ideas o dramas conceptuales, por lo tanto en ellas no era tan significativa la lógica del desarrollo argumental. Llama nuestra atención, también, sobre la existencia de episodios que no avanzan la acción y sin embargo reflejan aspectos o temas importantes en las obras. Estos episodios han sido denominados *mirror-scenes* o escenas espejo, por Hereward Price, a quien Rose sigue en su propuesta de llamar *diseño* más que estructura al modo de construir las obras en la época isabelina. Luego de comentar los aportes del análisis de Maynard Mack para poner en relieve algo más profundo que la estructura narrativa, llamando la atención sobre las repeticiones y los reflejos, las equivalencias entre elementos, estampas, entradas y salidas de personajes, Rose nos recuerda “the emblematic quality of Elizabethan thought in general, the pronounced tendency to think in concrete visual correlatives for abstract ideas or psychological realities”⁽⁶⁾³. Más adelante en su estudio Mark Rose desarrolla esta fuerte vinculación del drama isabelino con la Emblemática de la misma época, así como con un criterio pictórico para la composición de las obras (ROSE, 1970).

Si bien la mayoría de los estudios mencionados arriba se centran en la obra de Shakespeare, me propongo aplicar el concepto de *escena espejo* de Price, así como el de *sensibilidad pictórica*⁴ al análisis de un episodio de una obra de Tomas Kyd (1558-1594), *La tragedia española* (primera edición *circa* 1592, 2^{da} edición —primera fechada— 1594). Creo válida la aplicación a una obra de un contemporáneo, especialmente tomando en cuenta que, en muchos aspectos, *La tragedia española* es considerada precursora de elementos, recursos, personajes y temas de obras shakespearianas⁵.

Este trabajo busca dilucidar, por una parte, un aspecto formal: el papel de una escena dentro del diseño de la obra; y por otra parte, su valor simbólico.

³ “la cualidad emblemática del pensamiento isabelino, en general, la pronunciada tendencia a pensar en correlaciones visuales concretas de ideas abstractas o realidades psicológicas”.

⁴ “The pictorial sensibility, the ‘visualizing imagination’, that Shakespeare shares with most of his contemporaries is so basic to his way of thinking that naturally it affects every aspect of his dramaturgy” (ROSE, 1970: 8).

⁵ La aparición del fantasma de un personaje asesinado que clama venganza (*Hamlet*), la locura de una mujer cuya enfermedad es más espiritual que física (Lady Macbeth), la mención de hierbas curativas en el mismo contexto de insanidad (Ofelia), la violencia de la madre sobre su propio cuerpo (Lady Macbeth), el uso de un pañuelo teñido de rojo que aparece en forma reiterada (*Otelo*), escenas románticas nocturnas en un jardín (*Romeo y Julieta*, *El Mercader de Venecia*), el arrojamiento y decisión de una mujer por lleva adelante planes violentos (Lady Macbeth). Algunas de estas alusiones están en Boas (xxxiv y ss.)

ELENA DUPLANCIC DE ELGUETA

Desde el punto de vista formal y en el marco de lo que H.Price denomina *escenas espejo* me propongo analizar lo que he llamado “el jardín de Isabel”, se trata del acto IV, escena ii.

Hereward T. Price dice:

Apparently loose detachable scenes, so-called episodes, are frequent in Shakespeare. They vary in function as well as in technique, but certain features tend to recur. Many of them are, [...] mirror-scenes, reflecting in one picture either the main theme or some important aspect of the drama. Others offer some kind of contrast to the general run of the action, making it stand out more prominently by a certain difference of tone or implication. Others again affect the plot by keying up or keying down the suspense. Moreover in presenting the scenes Shakespeare may invent special characters for this occasion only (PRICE, 1948: 102)⁶.

Me propongo demostrar que la escena del jardín de Isabel funciona como escena espejo que no resulta indispensable para el desarrollo de la acción, pero que aparece a modo de emblema reflejando el sentido profundo de la obra.

El personaje que centra nuestra atención es Isabel, la esposa de Jerónimo, personaje principal, el Mariscal del Rey. Ambos sufren la pérdida de su hijo, asesinado por dos nobles en el acto II, escena iv. Isabel tiene una vida escénica muy breve. Aparece por primera vez en la segunda parte de la escena siguiente al asesinato (II, v) cuando acompaña a su esposo en el descubrimiento del cadáver del hijo y en el lamento por él. Su intervención sólo ocupa 13 de los 80 versos. Su segunda aparición es en III, viii, una escena de 25 versos, (donde, salvo por los cuatro que le contesta su doncella), Isabel ocupa 21 líneas en hablar erráticamente y desnudar su alma transida de dolor por la pérdida del hijo. Finalmente, en IV, ii, Isabel es la protagonista, el único personaje en escena. Allí, en 38 versos desarrolla una importante actividad dramática: parece contestar a los asesinos, desespera de la justicia y compasión del rey, se proclama vengadora contra el lugar. Luego, corta y cercena, mal-

⁶“Escenas aparentemente sueltas, que suelen ser llamadas episodios, son frecuentes en Shakespeare. Varían tanto en su función como en sus técnicas, pero ciertos recursos tienden a repetirse. Muchas de ellas son escenas espejo, que reflejan en una estampa ya sea el tema principal o algún aspecto importante del drama. Otras ofrecen un contraste con el curso general de la acción, haciéndolo más prominente por cierta diferencia de tono o implicación. Otras, afectan el argumento aumentando o disminuyendo el suspenso. A veces, al presentar estas escenas, Shakespeare puede inventar personajes especialmente para la ocasión”. Al comentar estos conceptos, Mildred Hartssock, titula su estudio: *Major scenes in minor key*, y analiza tres escenas shakespearianas, la del jardinero en *Ricardo II*, la de la locura de Ofelia y la de la música bajo la tierra en *Antonio y Cleopatra*. Propone que en las tres más allá de reflejar el tema principal, estas escenas dan al público una experiencia emocional que define al personaje principal, el cual sería erróneamente interpretado sin esta escena (HARTSOCK, 1970).

Las escenas espejo en el teatro isabelino.

dice el jardín (su tierra, el jardinero que la quiera abonar, invoca mal tiempo, una infección de serpientes, la lejanía de los viajeros que la recordarán como patíbulo de su hijo), recuerda la muerte de Horacio, su abrazo *post mortem*, ve y escucha a su fantasma. También llama a Jerónimo para que contemple el fantasma y se apure a vengarlo, y reprocha la negligencia de su esposo. Finalmente, maldice el árbol, maldice su vientre y se clava un puñal en su pecho, amamantador de Horacio.

En relación con la trama de la obra, la escena ii del cuarto acto no tiene una vinculación directa sino laxa, se ubica entre los preparativos de la *obra dentro de la obra* con la que Jerónimo homenajeará al rey y sus invitados y al mismo tiempo vengará la muerte de su hijo. En ningún momento Jerónimo da señales de conocer la muerte de su esposa. No existe una acotación para retirar el cadáver de Isabel, lo cual hace que los críticos propongan posibles soluciones, todas inaceptables. Así, según José Payá Beltrán:

Edwards sugiere que la acotación [...] falta, quizás porque el impresor carecía de espacio en la hoja, que coincide con los márgenes inferiores. También propone que Isabel se apuñala antes del último verso y pronuncia éste mientras sale de escena. Ross [...] toma esta opción como una humorada de Edwards. Propone que Jerónimo [...] cubre el cuerpo de su mujer con la cortina que cuelga para preparar su pieza teatral (PAYÁ BELTRÁN: 362).

Mulryne anota que el escenario debe quedar limpio luego de la muerte de Isabel, pero que no existe una indicación para que nadie retire el cuerpo. Supone que ella cae a tropezones, herida. Inmediatamente, al comentar el inicio de la escena siguiente, que comienza cuando Jerónimo cuelga el telón de fondo para la obra que representarán, Mulryne anota que según Rowan⁷ sugiere, el cortinado puede haber sido usado para tapar el jardín y esconder al actor que representaba a Isabel, el mismo actor que luego aparecería como el corrupto cuerpo de Horacio, que Jerónimo exhibe al final de la representación⁸. Como vemos todos estos intentos de explicación surgen de la condición de la escena. Esta es un cuadro que se separa del resto de las escenas, si bien guarda ciertas relaciones argumentales con la obra, parece no corresponder a una ilación lógica, dramáticamente hablando. Por lo tanto la obra no sufriría en su desarrollo narrativo si esta escena fuera eliminada y la misma responde a los conceptos de Price sobre la relación laxa con el resto de las escenas: “Apparently loose detachable scenes” (PRICE, 1948).

⁷ ROWAN, D.F., “The Staging of The Spanish Tragedy”, in *The Elizabethan Theatre V*, ed. G.R.Hibbard (London, 1975), pp.122-123, citado por Mulryne, J.R. (editor).

⁸ “Rowan suggests the cloth might be used to conceal the arbour, with the actor playing Isabella hidden behind it, who would then double as the body of Horatio.” Mulryne (editor: 112)

ELENA DUPLANCIC DE ELGUETA

Para explicar el modo cómo este episodio sirve de resumen al tema de la obra y la simboliza, en palabras de Price: “reflect[s...] in one picture either the main theme or some important aspect of the drama” (PRICE, 1948), consideraré la escena en detalle. Analizaré el personaje y el espacio, y para ello tomaré en cuenta lo que Rose llama *sensibilidad pictórica*. Este crítico afirma que Shakespeare utiliza esta sensibilidad visual en la construcción de sus personajes, a quienes muestra en cambios emocionales. Cambios que muchas veces suceden fuera del escenario, ya que la técnica compositiva de Shakespeare los pone frente al público antes y después de dicho cambio. De modo que la presentación de personajes resulta en una serie de “figuras parlantes” para ser contempladas en secuencia⁹. Según Rose, el propósito de Shakespeare es que contemplemos el significado y el misterio de los cambios que ha sobrellevado el personaje¹⁰ (ROSE, 1970).

Es por eso que, en relación con el personaje describiré sus tres apariciones asociadas a imágenes de las artes plásticas, procurando siempre la interpretación temática y simbólica. En relación con el espacio lo describiré en forma contrastada como *locus amoenus* y como *locus eremus*, para descubrir que mientras en un caso florece la vida bajo los árboles, en el otro, el árbol es la víctima inocente, sus heridas los “sabrosos frutos”, y la destrucción y la muerte reinan allí.

El personaje

Isabel, la madre de Horacio, destrozada por el dolor que han provocado en su alma la pérdida de su hijo, así como la demora del padre en vengarlo, se lamenta en el jardín. Se trata del mismo lugar donde, primero Andrea y luego Horacio, declararan su amor a Bel Imperia y donde, luego, Horacio fuera asesinado y colgado de un árbol. El personaje de la madre discurre sobre los hechos y va sobrellevando un descenso en su dignidad humana, ya que luego de maldecir y destrozarse el jardín, se autodestruye.

Recurriendo a la idea de Rose de personajes contruidos por Shakespeare a partir de escenas que responden fuertemente a una imaginación pictórica y que se presentan como emblemas para ser contemplados, propongo que la figura de este personaje de Kyd puede asociarse, en sus tres apariciones, a tres ideas: la piedad, la justicia divina y la venganza. Para mejor ilustrar estas asociaciones haré alusión a

⁹“What I am suggesting is that the presentation of character in Shakespeare is perhaps less like a modern film in which the figures are in constant motion than an album of snapshot stills to be contemplated in sequence, each photo showing the subject in a different light, a different stage of development. Or to translate the idea back into Elizabethan terms, Shakespeare normally presents character by showing us a series of speaking pictures” (ROSE, 1970: 9)

¹⁰“Through this method he forces us to juxtapose the different images of the character spatially –that is, in a single moment of perception– and to contemplate the meaning and mystery of the change” (ROSE, 1970: 9)

Las escenas espejo en el teatro isabelino.

las artes plásticas de la misma época.

La primera vez que Isabel aparece (II, v), representa una imagen de la piedad, no en el sentido que ella usará más adelante (en IV, ii, 2), jugando con las palabras, al decir que “neither piety nor pity mooves the King to justice or compassion”¹¹, sino en la imagen de la madre con el cadáver de su hijo recién bajado de la cruz que retratará Miguel Ángel Buonarotti en su famosa escultura. Luego del primer arranque pasional de dolor, consuela a su esposo con resignación cristiana: “The heavens are just, murder cannot be hid,/Time is the author both of truth and right,/And time will bring this trecherie to light”(II, v, 57-59)¹². Mulryne nos recuerda en sus notas que acá aparece un axioma isabelino bien conocido usado por Kyd para contrastar con el desborde emocional de Jerónimo, mientras que reporta la apreciación de Broude sobre el topos “verita filia temporis” del verso 58 como una expresión resumida del tema que unifica la obra (MULRYNE, 1989: 45)



Por lo tanto, el primer cuadro, la primera “instantánea” que Kyd presenta del personaje que nos ocupa es similar al retrato de María con el cuerpo de Jesús que Miguel Ángel immortalizara en el mármol con el nombre de *La piedad*.

La segunda vez que el personaje de Isabel aparece (III, viii) nos recuerda, en su parlamento un fragmento del juicio final profetizado por San Juan en el *Apocalipsis*. En esa aparición, luego de preguntar a su doncella sobre hierbas para su mal¹³, reflexiona “no one of them will purge the heart:/ No, there’s no medicine left for my disease,/ Nor any physic to recure the dead” (III. viii, 3-5)¹⁴. Luego de una acotación que indica que corre enloquecida (y efectivamente parece enajenar-

¹¹ “ni el fervor religioso, ni la conmiseración mueven al rey a la justicia o a la compasión”. Todas las citas son de la edición New Mermaids bajo la dirección de Mulryne.

¹² “Los Cielos son justos, el asesinato no puede ocultarse. El tiempo descubre la verdad y lo correcto. Y el tiempo sacará esta traición a la luz”.

¹³ Con versos que encuentran eco en la canción de Ofelia o en las reflexiones del médico de Lady Macbeth.

¹⁴ “No, ninguna sanará el corazón, no, no queda medicina para mi mal, ni ningún médico que cure la muerte”

ELENA DUPLANCIC DE ELGUETA

se llamando a Horacio y hablándole como si fuera un niño aun), una reflexión cristiana ocupa el parlamento que concluye esta breve escena. Propone que su alma tiene alas de plata que la remontan¹⁵ a los cielos donde se sienta Horacio respalda-



do por querubines de fuego que danzan sobre sus heridas y entonan con celestiales voces himnos a su inocencia. Nos encontramos nuevamente frente a una imaginación ligada a lo pictórico. Esta vez la asociación puede darse con el detalle de *El juicio final* de Miguel Ángel donde los ángeles del Apocalipsis aparecen rodeando a un personaje que sostiene el libro de la vida. En su parlamento Isabel se ha identificado con María, la “Mujer” que recibió las alas de águila para escapar del dragón. Su hijo, Horacio, a quien ella ha nombrado “a mirror in our day”, “un modelo para nuestros tiempos”, debe ser entendido, entonces, como una especie de Jesucristo. Por lo tanto en la imaginación de los espectadores queda el recuerdo de una Isabel madre de una víctima inocente equivalente a Cristo, junto a quien observará cómo se imparte la justicia divina. De modo similar observamos la inter-

¹⁵ Nótese la intertextualidad: “Pero la Mujer recibió las dos alas de la gran águila” (*Apocalipsis*, 12, 14)

¹⁶ “Destruye el jardín”.

Las escenas espejo en el teatro isabelino.

pretación de Buonaroti, en cuyo fresco alguien sostiene un pequeño libro a la derecha del gran libro.

Esta imagen nos facilita también la comprensión de la próxima aparición de Isabel.

En la tercera aparición (IV,ii), y la que centra nuestra atención, Isabel se puede asociar con la figura de cualquier ángel exterminador del *Apocalipsis*.

La primera acotación la muestra apareciendo en el escenario con un arma, cinco versos después, la segunda didascalia indica sus violentas acciones: “She cuts down the Arbour”¹⁶. Por su parlamento sabemos más detalles: tira abajo ramas, corta, desgarrar, quema, arranca, destruye el complotado jardín. El jardín que se pudo asociar en un momento al amor y la vida, resulta ahora un Gólgota, donde el árbol, representa la cruz de la cual pende el cuerpo de la víctima inocente. Dicho cuerpo ha permanecido insepulto, por decisión del padre, quien lo guarda como evidencia del crimen. Por maldición de Isabela jamás descenderá a fertilizar el mismo jardín. En cambio, el sitio será denominado, el lugar donde Horacio fue asesinado: “There, murdered, died the son of Isabel”¹⁷.

La interpretación que ha sugerido la crítica es asociar el jardín con el árbol a la perdida Babilonia, que será eliminada durante el juicio final según las profecías bíblicas, ya que esa ciudad era famosa por sus hermosos jardines (Johnson, *apud* MULRYNE, 1989: 10). Sin embargo, concentrándonos en el personaje femenino, es necesario resaltar el hecho de que, siendo su tercera aparición, podemos evaluar la evolución del mismo. Desde un primer momento, de dolor y resignación cristiana, pasando por un segundo momento de confianza en la vida eterna y el premio a la inocencia del hijo sacrificado, Isabel ha llegado a convertirse en agente de purificación. Su confianza en la justicia de los cielos, ahora ha sido defraudada por la justicia de los hombres, su dolor no es calmado por la imaginación de un hijo triunfante. Pasa a la acción, toma venganza contra el jardín que refleja su propio cuerpo. Se convierte en una especie de ángel exterminador que siembra la muerte y la destrucción eterna. Vientos, pestes, sequía, soledad son deseados para el fértil jardín donde fuera asesinado el hijo. Sus visiones ya no la remiten al mundo superior y etéreo, sino al ultramundo virgiliano. De allí escucha un llamado a una terrible cita, el juicio de Radamantis a su hijo. Las heridas de Horacio, ya no se ven curadas ni dan origen a angélicos himnos. Son heridas abiertas que reclaman venganza, y que, inevitablemente acarrearán la perdición para todos. Podemos ver el descenso en la condición humana. En una acción solitaria —“none but I bestirre me to no end”—

¹⁷ Como en el caso de los testigos asesinados por la Bestia, cuyos “cadáveres yacerán en la plaza de la gran Ciudad, allí mismo donde el Señor fue crucificado” (*Apocalipsis*, 11.8)

ELENA DUPLANCIC DE ELGUETA



(IV,ii,34)¹⁸, con la palabra y con un arma borra los signos de su identidad femenina y muere: “so shall my wombe be cursed for his sake;/ and with this weapon will I wound the brest./ The haplesse brest that gave Horatio suck. (She stabs herself)”¹⁹.

Un ángel exterminador puede verse retratado en el mismo fresco de Miguel Ángel aludido arriba. En el extremo inferior derecho de *El Juicio Final* la trompeta de un arcángel apura a los condenados a descender e ingresar en la barca de Caronte para ser conducidos al Hades y a la condenación eterna. Vemos en esta interpretación del artista plástico la simbiosis entre lo bíblico y lo virgiliano. Del mismo modo en “el jardín de Isabel” podemos encontrar una simbiosis similar.

A los anteriores correlatos entre teatro y pintura en la interpretación de Isabel hemos aplicado una cosmovisión cristiana, apartándonos del tono virgiliano general sobre la vida de ultratumba que domina la obra. Si aplicamos este último criterio a la escena que nos ocupa, podemos relacionarla también con el mito de Proserpina.

En contraste con la historia de Proserpina, quien descende al ultramundo para reinar allí y volver a la superficie durante parte del año vegetal, esta historia de crimen y venganza reflexiona sobre el castigo de la infertilidad. Ya nadie fertilizará el jardín, no se entierra el cuerpo, no descende a la tierra para volver transformado en nueva vida. El crimen y la venganza han terminado con la vida. Isabel ya no

¹⁸ “Nadie actúa sino yo”.

¹⁹ “Así será maldito mi vientre en su nombre y con esta arma heriré el seno, el inconsolable seno que amamantó a Horacio. (Se clava el arma)”.

Las escenas espejo en el teatro isabelino.

procreará ni amamantaré. Isabel, condenadora y condenada al mismo tiempo, entrará en la barca de Caronte hacia el reino invernal de Proserpina. Esta imagen vuelve en parte a uno de los últimos versículos de la Biblia: “[...] Dios le quitará su parte del árbol de la vida [...]” (*Apocalipsis* 22, 19). Pero recuerda mucho más a la reacción de la madre de Proserpina, la madre tierra, ante la pérdida de su hija. La venganza de la diosa sembró la infertilidad sobre la tierra, del mismo modo que Isabel desea que suceda con el jardín.

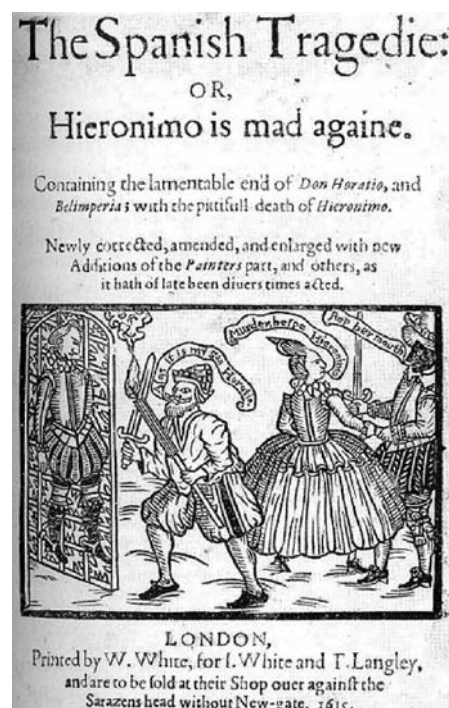
El espacio

Es justificado estudiar el espacio de la escena ya que Isabel lo coloca como su interlocutor y enemigo: “I will revenge myself upon this place”(IV,ii,4)²⁰. Este espacio es el jardín de la casa de Jerónimo. Hay ciertas dificultades en cuanto a la representación de este lugar, ya que la palabra que se emplea es *bower*, vocablo que designa una construcción que sostenga plantas, un refugio con hojas, una especie de gazebo, que en ocasiones puede ser equivalente a “nido de amor”. También se lo menciona como *arbour*, que es un sinónimo. Jardín cultivado por Jerónimo, Jardín para el encuentro amoroso, *locus amoenus* y lugar del asesinato, se convertirá en *locus eremus* luego de la maldición de Isabel.

En II, ii, Horacio y Bel-Imperia se citan para un amoroso combate y ella decide el lugar: “Then be thy father’s pleasant bower the field/ Where first we vowed a mutual amity:/ The court were dangerous/ That place is safe” (II,ii, 42-44)²¹. Payá Beltrán, siguiendo a Edwards, no comprende bien cómo se debe entender el espacio, pero supone que debe tener un lugar donde sentarse y ramas, hojas, un árbol, en todo caso un lugar apropiado para colgar a una persona. También Mulryne manifiesta las dudas sobre las características

²⁰ “Me vengaré con este lugar”.

²¹ “Entonces, que sea el placentero jardín de tu padre el campo de batalla. Allí donde nos juremos mutua amistad. La corte se peligrosa; ese lugar, seguro.”



ELENA DUPLANCIC DE ELGUETA

del jardín y propone tomar en cuenta la portada de la edición de 1615, que muestra el instante en que Jerónimo se acerca al lugar del crimen y los asesinos secuestran a Bel-Imperia:

Este espacio es el que da lugar al encuentro amoroso entre los dos jóvenes en versos que han sido marcados como precursores de la escena del jardín de *Romeo y Julieta* y la de *El mercader de Venecia*²². En II, ii, Bel-Imperia espera encontrar allí, en la soledad del anochecer, el canto del ruiseñor que los acompaña y deleite durante sus horas de placer. En II, iv, el encuentro se lleva a cabo y la escena transcurre en armonioso intercambio de cumplidos y avances entre los enamorados, con referencias mitológicas a Flora, Venus, Cupido y Marte. Utilizan la metáfora del combate, así como la del olmo que muere abrazado por la parra. El brutal asesinato, el secuestro de Bel-Imperia y el abandono del cuerpo colgado en el árbol dan paso (en II, v) a la llegada del padre y luego de la madre del ejecutado. Payá Beltrán anota el comentario de Barber señalando la simbiosis entre el poder del lenguaje y la realidad que hace verdad la muerte del personaje quien sólo aludía a ella como metáfora de amor (Barber, *apud* PAYÁ BELTRÁN).

El jardín ha sido plantado para el amor. “This place was made for pleasure not for death” (II,v,12)²³, exclama Jerónimo cuando descubre el cadáver colgado del árbol. Más adelante en la obra, Isabel decide hacer con su bello jardín lo mismo que hicieron a su Horacio al cubrirlo de heridas fatales:

“I will not leave a root, a stalk, a tree,
a bough, a branch, a blossom, not a leaf,
No, not an herb within this garden-plot.
Accursed complot of my misery,
Fruitless for ever may this garden be!
Barren the earth, and blissless whosoever
Imagines not to keep it unmannured!
An easter wind commixed with noisome airs
Shall bless the plants and the young saplings;
The earth with serpent shall be pested,
And passangers from fear to be infect,
Shall stand aloof [...]”(IV,ii,10-21)²⁴

²² Véase Boas: “To audiences on whose ears the music of the garden scenes in *Romeo and Juliet* and *The Merchant of Venice* had not yet fallen, the love-dialogue in the Marshal’s ‘pleasant bower’, with Flora, Cupid, Venus, and Mars shedding their influence on the scene, must have had an irresistible charm [...]” (BOAS, 1955: xxxiv).

²³ “Este lugar se construyó para el placer, no para la muerte”.

²⁴ “No dejaré una sola raíz, ni un tallo, ni un árbol ni una rama principal, ni una ramita, ni un pimpollo, ni una hoja. No, ni una hierba dentro de este complotado jardín. Maldito complot de mi miseria. Que sea infértil por siempre. Yerma, la tierra y desgraciado, todo aquel que no se atreva a mantenerlo no abonado. Que un viento del Este, combi-

Las escenas espejo en el teatro isabelino.

Cerca del final de la obra el fértil jardín es convertido en tierra baldía. Así hemos visto el paso de un *locus amoenus* a un *locus eremus* que acompaña la decadencia del personaje. En consonancia con el concepto isabelino de correspondencia entre los sucesos del alma humana y los del mundo natural, en esta escena vemos los efectos del crimen y la injusticia en una madre cristiana que inicia un descenso pagano hacia el mundo de la venganza y la muerte.

Venganza, muerte e infertilidad

En conexión con esta figura de destrucción deseo mencionar las imágenes de cuerpos insepultos que recorren la tragedia. Se trata de un antiguo motivo caro a diversas culturas: la urgencia por encontrar reposo para el alma dando sepultura al cuerpo²⁵. *La tragedia española*, como buena obra renacentista se hace eco de esta tradición y comienza con el fantasma del guerrero Andrea cuyo cuerpo muerto en combate e insepulto ha dado origen a su regreso para clamar venganza. Horacio, su amigo, quien ya en el comienzo del drama relata haber sepultado a su compañero, permanecerá a su vez insepulto como evidencia hasta el momento en que su padre logre cobrar venganza.

Un cómplice en el asesinato de Horacio, un personaje secundario, quien es ejecutado por ser el autor de otra muerte, merece la sentencia del juez Jerónimo el que determina:

Convey him hence
But let his body be unburied
Let not the earth be choked or infect
With that that Heaven contemns, and men neglect (III, vi, 105-108).

El castigo de no enterrar los cadáveres de los criminales y en cambio exhibirlos para escarmiento era una práctica frecuente en la época isabelina. La fundamentación la encontramos en los versos 107-8 recién citados: aquello que el Cielo condena y los hombres rechazan contamina, infecta la tierra. El cuerpo noble de un gran guerrero en cambio, el de un hombre justo, merece un justo descenso al seno de la tierra. Allí se convertirá en tierra también. Al mismo tiempo que su alma encontrará el descanso, su cuerpo fertilizará el suelo y se reintegrará así al ciclo de la vida. Como en el mito de Proserpina, regresará a ver la luz del sol.

Considerar esto hacen más trágicas las palabras del personaje materno. La maldición de Isabel hacia su jardín es también una maldición a todo aquel que se atreva a no mantenerlo sin abonar: “blissless whosoever imagines not to keep it unmannured”. La triple negación que esta frase conlleva (—less, not, un—) merece destacarse. En su

nado con aires apestosos marchite las plantas y los retoños. Que la tierra se contamine de serpientes, y que los viajeros, por temor a infectarse, se mantengan alejados”

²⁵ Lo recordamos, sin duda de *Antígona* y ya ha sido citado del *Apocalipsis*.

ELENA DUPLANCIC DE ELGUETA

opción por la venganza, Isabel sabe que renuncia a la vida. No habrá vida en su jardín por sobre la superficie, ni siquiera las raíces tendrán vida, tampoco debe servir de sepulcro a nadie. Esta maldición de la vida en todas sus posibilidades es la aniquilación de su identidad materna. Por lo tanto ella descenderá también al Hades, pero no sucederá, como en el caso de Proserpina, un regreso periódico a la superficie, ya que el origen del descenso no es la justicia sino la venganza.

Conclusiones

En *La tragedia española* de Thomas Kyd, IV, ii, “el jardín de Isabel” es una *mirror scene* o *escena espejo* ya que, desde el punto de vista formal, podría ser excluida de la representación sin que la trama sufriera alteraciones. La mentalidad renacentista de representar, con una imaginación pictórica, ideas abstractas nos ha permitido comprender mejor la evolución del personaje de esta escena. En su primera y segunda aparición se nos muestra con rasgos cristianos, en forma de madre piadosa que confía en la justicia divina. En la tercera aparición sus acciones la muestran con rasgos más paganos y como la madre de Proserpina venga la desaparición de su hijo en el jardín, espacio que la refleja. Al destruirlo y desear su infertilidad eterna, desciende en la condición humana y se condena a una eterna muerte. Tanto ella como el espacio reflejan los temas centrales sobre los que la obra reflexiona: la verdad se revela con el tiempo, hay que saber esperar la justicia divina que premia al inocente. La venganza denigra al ser humano y sólo conduce al inframundo. De ella no puede provenir nueva vida.

Las escenas espejo en el teatro isabelino.

Referencias Bibliográficas

- KYD, Thomas. *The Spanish Tragedy or Hieronimo is mad again*. London, The Revels Plays, 1959.
- . *The Spanish Tragedy*. 2nd.ed. London, The New Mermaids series, 1989.
- . *La tragedia española*. Edición bilingüe de José Payá Beltrán. Madrid, Cátedra, 2008.
- BOAS, Frederick S., *The works of Thomas Kyd*. Edited from the Original Texts with Introduction, Notes, and Facsimiles. Oxford, Clarendon Press, 1955.
- BARBER, C. L., *Creating Elizabethan Tragedy: The Theatre of Marlowe and Kyd*, Chicago, The University of Chicago Press, 1988.
- BROUDE, Ronald, “Time, Truth, and Right in The Spanish Tragedy”, en *Studies in Philologie*, 68 (1971), 130-145, citado en Mulryne, J. R.
- HARTSOCK, Mildred E., “Major Scenes in Minor Key”, en *Shakespeare Quarterly*. Vol, 21, n.1 (winter, 1970), pp. 55-62, <http://www.jstor.org/pss/2868402>, (consultado el 20 de febrero de 2011).
- JOHNSON, S. F., “The Spanish Tragedy or Babylon revisited”, en *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama in Honour of Hardin Craig*, ed. Richard Hosley. London, 1963, pp.23-36.
- MULRYNE, J. R., *The Spanish Tragedy*. By Thomas Kyd, (editor), 2nd ed. London, The New Mermaids series, 1989.
- PRICE, Hereward, “Mirror scenes in Shakespeare”, en *Joseph Quincy Adams Memorial Studies*, editors James G. McManaway, Giles E. Dawson and Edwin E. Willoughby. Washington DC., Folger Shakespeare Library, 1948, pp.101-112 Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Buenos Aires, Paidós, 2005, <http://www.questia.com>, (consultado el 23 de febrero de 2011).
- POLLARD, A. W., “El texto de Shakespeare”, en *Introducción a Shakespeare*, compilado por Harley Granville-Barker y G.B. Harrison, traducción de María Antonia Oyuela, Buenos Aires, Emecé, 1952, pp.259-284.
- ROSE, Mark, *Shakespearean Design*, Cambridge (Ma), Harvard University Press, 1970.