

LA CULTURA DE LA SANGRE
EN EL SIGLO DE ORO
Entre Literatura e Historia

David García Hernán
Miguel F. Gómez Vozmediano (eds.)



© David García Hernán y Miguel F. Gómez Vozmediano (eds.), 2016

De la cubierta: Ramiro Domínguez Hernanz, 2016

Imagen de la cubierta: *El sueño del caballero* o *Desengaño del Mundo*, de Antonio de Pereda

© Sílex® ediciones S.L., 2016

C/ Alcalá, n.º 202. 1º C. 28028 Madrid

silex@silexediciones.com

www.silexediciones.com

ISBN: 978-84-7737-652-1

Depósito Legal: M-42277-2016

Colección: Sílex Universidad

Impreso en España por: Nemas Comunicación, S.L.

(Printed in Spain)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 372 04 97)

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	II
LA CULTURA DE LA SANGRE Y EL TEATRO DE SIGLO DE ORO David García Hernán, Universidad Carlos III de Madrid	19
CULTURA LITERARIA DE LA NOBLEZA EN LA ESPAÑA DE CARLOS V: SUS BIBLIOTECAS José María Díez Borque, Universidad Complutense Madrid ...	45
LOS FUNDAMENTOS DE LA NOBLEZA Y LAS OFENSAS, INFAMIAS E INJURIAS CONTRA EL LINAJE EN LOS SIGLOS XVI Y XVII Jesús M. Usunáriz, GRISO. Universidad de Navarra	65
HIDALGOS DE EJECUTORIA: DEL PERGAMINO A LA LITERATURA Miguel F. Gómez Vozmediano, Universidad Carlos III de Madrid-Archivo Histórico de la Nobleza ...	95
“PUES ASÍ QUISO DIOS EL MUNDO”, PRIVILEGIO, SANGRE Y NOBLEZA A TRAVÉS DE LA LITERATURA HOMILÉTICA Fernando Negro del Cerro, Universidad Carlos III de Madrid ...	123
DE PATRIA COMÚN A LABERINTO CORTESANO. CORTE Y PRIVILEGIO EN EL SIGLO DE ORO Enrique Villalba, Universidad Carlos III de Madrid	153

QUEVEDO Y LA CULTURA DE LA NOBLEZA

Y LA SANGRE EN EL SIGLO DE ORO

Ignacio Arellano, GRISO (Universidad de Navarra)183

LOS MANDOS Y CABOS MILITARES EN LA OBRA DE LOPE DE VEGA.

LA PERVIVENCIA CULTURAL DEL LINAJE FRENTE AL MÉRITO

Francisco Arroyo Martín, Universidad Carlos III de Madrid 201

ANTONIO ENRÍQUEZ GÓMEZ: ENTRE LA HERENCIA DE LA SANGRE

Y LA TRADICIÓN LITERARIA

Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha 245

“SALIÓ EL PRÍNCIPE CON MUCHAS JOYAS Y GALAS POR MOSTRAR
SU GRANDEZA”: EL CONCEPTO DE NOBLEZA EN LOS *COMENTARIOS*

DEL DESENGAÑADO DE SÍ MISMO, DE DIEGO DUQUE DE ESTRADA

Oana Andreia Sambrian, Academia Rumana,

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades (Craiova)..... 269

DEBER DE SANGRE, RIGOR ESTOICO Y CRÍTICA POLÍTICA EN

THE REVENGE OF BUSSY D'AMBOIS, (1610), DE GEORGE CHAPMAN

Adolfo Carrasco Martínez, Universidad de Valladolid..... 291

LINAJE Y TEATRO: ‘ARAUCO DOMADO’ DE LOPE DE VEGA

COMO COMEDIA DE PROPAGANDA NOBILIARIA

Carlos Mata Induráin, GRISO-Universidad de Navarra.....325

SANGRE Y ESTIRPE AL OTRO LADO DEL ATLÁNTICO: LA HISTORIA

DE LOS AMORES DE CARILAB Y ROCAMILA, UN RELATO CONTENIDO

EN LA CRÓNICA *RESTAURACIÓN DE LA IMPERIAL Y CONVERSIÓN*

DE LAS ALMAS INFIELES, DE JUAN DE BARRENECHEA Y ALBIS

Miguel Donoso Rodríguez, Universidad de los Andes

(Santiago de Chile)..... 349

LA CULTURA DE LA SANGRE EN LA VIDA Y EN LA

OBRA DEL INCA GARCILASO DE LA VEGA

Rudy Chaulat, Université de Franche-Comté (ISTA-EA4011) ...369

CARDENALES Y “NOBLEZA ECLESIASTICA” EN ITALIA,

ENTRE FICCIÓN Y BIOGRAFÍA (SIGLOS XVI-XVII)

Fabrizio D’Avenia, Università degli Studi di Palermo 387

MESA REDONDA. LITERATURA E HISTORIA:

FÓRMULAS DE APROVECHAMIENTO MUTUO 421

DEBER DE SANGRE, RIGOR ESTOICO Y CRÍTICA POLÍTICA
EN *THE REVENGE OF BUSSY D'AMBOIS* (1610),
DE GEORGE CHAPMAN*

Adolfo Carrasco Martínez
Universidad de Valladolid

La crítica literaria y la historia de la literatura han sostenido una irregular relación con George Chapman (1559?-1634). Poeta oscuro y difícil¹, prestigioso traductor de Homero, como dramaturgo ha tenido que cargar con la etiqueta de autor “filosófico”, poco preocupado por la acción y por la caracterización psicológica de sus personajes. Olvidado en el siglo XVIII, solo se produjo en el XIX una recuperación parcial que lo relegó a la segunda fila del panteón literario por lo fatigoso que resultaba, simplemente, entenderle. Con todo, se han olvidado demasiado tiempo dos circunstancias que, cuanto menos, cuestionan el juicio mayoritario: por un lado, el hecho de que sus tragedias gozaron de un notable éxito de público en su tiempo y, además, sus colegas del mundo teatral y de las letras en general le respetaron y admiraron.

* Este trabajo es uno de los resultados del Proyecto de Investigación MINECO HAR2012-37560-Co2-02.

¹ “... an author so obscure and difficult as Chapman ...”, Carta de Algernon Charles Swinburne al editor Richard Shepherd, en julio de 1874, cit. por Gerald Snare, *The Mystification of George Chapman*, Durham (Carolina del Norte), Duke University Press, 1989, p. 10. Es significativo que Chapman no aparezca en la reconocida recopilación *The Norton Anthology of English Literature*. Debe recordarse que el velo de oscuridad que ha cubierto a Chapman arranca de su supuesta vinculación a la misteriosa *School of Night*, cuya existencia nunca ha podido ser demostrada fehacientemente. Dentro de este círculo donde estarían Walter Raleigh y Christopher Marlowe, se cultivaría desde el ateísmo al ocultismo. Un buen resumen sobre las opiniones académicas y literarias vertidas sobre la *School of Night*, en Lindsay Ann Reid, “The spectre of the School of Night: former scholarly fictions and the stuff of Academic fictions”, en *Christopher Marlowe: identities, traditions, afterlives*, monográfico de *Early Modern Literary Studies*, 23 (2014), <https://extra.shu.ac.uk/emls/journal/index.php/emls/article/view/182> [consultado el 21.02.2016].

Otro hecho que ha condicionado la opinión sobre Chapman es el cúmulo de contradicciones que cubre su vida. Lo poco que conocemos de él se limita a las vicisitudes de sus estrenos, sus publicaciones y, sobre todo, los problemas económicos que nunca le abandonaron, derivados de su poca suerte para conseguir protectores y, cuando los logró, por lo poco que le duraron. Perteneció al círculo del segundo conde de Essex (ejecutado por alta traición en 1601) y luego entró en la corte literaria del príncipe Enrique Federico, como sucedió con buena parte de los que antes habían estado en torno a Robert Devereux. Pero es que posteriormente, cuando murió en 1612 el príncipe, se acercó, y mucho, a Robert Carr, conde de Somerset, efímero favorito de Jacobo I y, en contra de todo sentido práctico, se mantuvo a su lado una vez que éste cayó en desgracia. A falta de una documentación suficiente y vistas sus peripecias personales, aun de forma superficial, hemos de suponer que Chapman entendía la relación entre patrono y autor de una forma muy particular, como quizá se pueda colegir de los reflejos de estas vicisitudes biográficas en su propia producción literaria². Para añadir neblina a su figura, casi nada sabemos de él desde mediados de los años veinte hasta su muerte en 1634.

Con todos los condicionamientos mencionados, y seguramente por el reto que suponía la atribución de oscuridad y densidad filosófica, fueron A. C. Swinburne³ y luego T. S. Eliot⁴ quienes llamaron la atención sobre Chapman. A partir de ellos y a lo largo del siglo xx, terminó la marginación y el dramaturgo empezó a interesar, eso sí, bajo el estrecho prisma de la potente presencia de las doctrinas estoicas en su obra. El acuerdo en torno a un George Chapman estoico que habría puesto su inventiva dramática al servicio de la divulgación de una concreta visión ética se convirtió en un lugar común de la crítica, hasta el punto de que, si bien

² Acerca de la presencia en las obras de Chapman de su propia vida y su personalidad, véase Robert K. Presson, "Wrestling with this world: a view of George Chapman", *Proceedings of Modern Language Association*, 81 (1969), pp. 44-50.

³ Algernon Charles Swinburne, *George Chapman. A critical essay*, Londres, Chatto and Windus, 1875.

⁴ Véase Steven Matthews, "T. S. Eliot's Chapman: «metaphysical» poetry and beyond", *Journal of Modern Literature*, 29/4 (2006), pp. 22-43. Una conferencia inédita de Eliot sobre Chapman, pronunciada en la Universidad de Cambridge el 8 de noviembre de 1924, apareció en *The New York Review of Books*, número del 7 de noviembre de 2013 como adelanto de la nueva edición de los trabajos en prosa de Eliot debida a Anthony Cuda and Ronald Schuchard y que ha sido publicada en 2015 por la Johns Hopkins University Press (<http://www.nybooks.com/articles/2013/11/07/neglected-aspect-chapman/>).

se reivindicaba su capacidad teatral, se reconocía que ésta no había rendido los frutos que podría haber dado precisamente por la interferencia de su fuerte compromiso filosófico. Se ha llegado a escribir que el impulso teatral de Chapman, vigoroso en los primeros años de su carrera⁵, declinó al compás de su supuesta intención por adaptar los preceptos de la ética estoica al lenguaje dramático; es decir, su propósito de realizar una rigurosa proyección de las esencias de la vieja *Stoa* chocaba con los mismos principios de la tragedia⁶. En consecuencia, muchos de los análisis de sus tragedias han girado en torno a la evaluación del grado de estoicismo que podía encontrarse en ellas, esto es, problematizando la intención moral con la construcción dramática⁷. Quizá por el agotamiento de este esquema interpretativo, el último decenio ha visto cómo se abría el campo hacia posibles lecturas de sus tragedias en clave política⁸. En todo caso, George Chapman ha seguido siendo considerado, por encima de cualquier otra cosa, un moralista antes que un dramaturgo puro (o un dramaturgo que no desarrolló todas sus potencialidades por empeñarse en divulgar sus ideas morales)⁹.

⁵ Frederick S. Boas, *An introduction to Stuart drama*, Oxford, Oxford University Press, 1969 (1946), pp. 13-28.

⁶ John William Wieler, *George Chapman. The effect of stoicism upon his tragedies*, Nueva York, Octagon Books, 1969 [1949], p. 17. Al indicar que el problema de Chapman reside en la confrontación de las ideas estoicas con la técnica dramática, Wieler estaba reflejando una polémica que se planteó en torno a 1600 acerca de la doble condición de Séneca como autor de tragedias y como filósofo estoico. Los humanistas de entonces, filólogos de profesión y filósofos por convicción, fueron plenamente conscientes de la distancia que mediaba entre una la truculenta dramaturgia senequiana y las ideas de sus diálogos o sus cartas a Lucilio y, de hecho, llegó a plantearse la posibilidad de que se tratara de dos autores distintos. Fue el jesuita flamenco de origen castellano, Martín Antonio del Río, quien asumió la fijación del corpus de las tragedias realmente escritas por Séneca, en *Martini Antonii Delrii, ex Societate Iesu, Syntagma tragoediae latinae in tres partes distinctum quid in iisdem continentur, sequens pagina indicabit*, Antuerpiae, ex officina Plantiniana, apud Viduam et Ioannem Moretum, 1593, 2 vols.

⁷ Frente a esta corriente mayoritaria que ha dado por sentado que el estoicismo de Chapman es el gran asunto de esta tragedia, ha habido quien ha impugnado la totalidad del postulado. Es el caso de Suzanne F. Kistler, "«Strange and far-removed shores»: A reconsideration of *The Revenge of Bussy D'Ambois*", *Studies in Philology*, 77/2 (1980), pp. 128-144. Una interpretación que matiza la lectura canónica estoizante de la obra, entendiéndola como un intento realista de presentar al límite la dificultad de afirmar la fortaleza moral frente a las propias debilidades, es la de Alexander Leggatt, "The tragedy of Clermont D'Ambois", *The Modern Language Review*, 77/3 (1982), pp. 524-536.

⁸ Shona McIntosh, *Courtly mirrors: the politics of Chapman's drama*, tesis doctoral inédita leída en la Universidad de Glasgow en noviembre de 2008 (<http://theses.gla.ac.uk/726/>, consultada el 27.01.2016).

⁹ Shona McIntosh, "Recent Studies in George Chapman (1975-2009)", *English Literature Renaissance*, 41/1 (2011), pp. 219-244.

Este ensayo tiene en cuenta todas las aportaciones de la crítica sobre las tragedias de Chapman. A partir de ahí, la propuesta consiste en reinterpretarlas como productos complejos que despliegan diversos problemas entrelazados, sin limitar su sentido a uno solo y cuyo valor para la historia de la cultura consiste en que, a la vez, toman del contexto político y cultural determinadas cuestiones conflictivas y las colocan delante del espectador. Las tragedias de Chapman (y lo mismo valdría decir sobre el teatro en general desde la óptica historiográfica) no son solo reflejo de una coyuntura o consecuencia de la misma, sino que plantean consciente e implícitamente esos asuntos que preocupan y se integran en el debate y el conflicto del momento. Por eso son legibles por los contemporáneos y atraen la atención del público. Tal manera de entender la obra teatral no debe olvidar, sin embargo, su misma naturaleza como creación de autor concreto que persigue con el estreno intereses propios, sean económicos, de prestigio, simplemente literarios u otros igualmente personales. Dicho de otra forma, no es acertado acercarse al teatro en busca de evidencias sobre el funcionamiento de la política, sobre la teoría del poder, el papel social de la nobleza u otros aspectos históricos, porque los espectáculos escénicos no persiguen en sí estas cuestiones (o al menos no hemos de presuponer que todas las obras lo pretendan). Afloran elementos de ese tipo, como otros dramáticos, en la medida en que el autor trabaja con ellos, los critica o los defiende, porque le son cercanos, del mismo modo que sucede con su potencial audiencia. Lo que se dilucida en las tablas es la percepción del poder, de los conflictos sociales, de los valores¹⁰. Teniendo en cuenta esto, que el autor se pone en contacto con sus espectadores o lectores sobre el eje de las percepciones del mundo, es cómo el historiador puede salvar la brecha entre la creación literaria y la vida en un determinado momento del pasado. Esta es la sutura que puede restañar la herida abierta por el paso del tiempo.

Para ello me centraré en *The Revenge of Bussy D'Ambois*, escrita y representada a finales de 1610 o comienzos de 1611 y publicada en 1613¹¹,

¹⁰ Esta reflexión fue planteada por Blair Worden, "Favoritos en la escena inglesa", en J. H. Elliott y L. Brockliss, *El mundo de los validos*, Madrid, Taurus, 1999 (1990), pp. 229-230. En la misma línea, aunque con un sentido más general como metodología de tratamiento de los textos de pensamiento o literarios, el importante artículo de Quentin Skinner, "Meaning and Understanding in the History of Ideas", *History and Theory*, 8/1 (1969), pp. 3-53

¹¹ Se siguen aceptando estas fechas que fueron establecidas por Thomas Marc Parrott, "Notes to *The Revenge of Bussy D'Ambois*" en su edición de *The tragedies of Chapman*, Londres,

teniendo en cuenta la totalidad de la producción chapmaniana. *The Revenge* propone un conflicto confluyente en el personaje de Clermont, en el que entran en juego tres fuerzas que tensan la cultura inglesa coetánea. Me refiero a: 1) la vigencia del código del honor caballeresco, incluido el derecho a la violencia privada para restituirlo, cuando aún estaba fresca la imagen del conde de Essex en el cadalso¹²; 2) la elección del estoicismo como norma de conducta de la verdadera nobleza y su proyección en la esfera política, una vez que se había asentado en la Isla esa *Stoa* reverdecida a través de las obras del flamenco Justo Lipsio y el francés Guillaume du Vair¹³; y 3) el asentamiento de la autoridad del nuevo rey escocés y su confrontación con otras fuerzas de la política inglesa (nobleza, puritanismo) por diferencias en torno a las finanzas públicas, la religión, la política internacional y, sobre todo, la naturaleza de las leyes y de la misma soberanía¹⁴. No se trata simplemente de detectar los indicios de estos tres asuntos de naturaleza política y cultural en la obra de Chapman, sino, en sentido inverso, colocar la obra en medio de ellos. Conviene no partir del apriorismo de que Chapman escribiera *The Revenge* como una respuesta

Routledge, 1910, p. 571.

¹² Mervyn James, "At a crossroads of the political culture: the Essex revolt, 1601", en Ídem, *Society, politics, and culture. Studies in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 416-465.

¹³ En 1610, cuando Chapman escribe *The Revenge*, ya llevaban tiempo traducidas al inglés las obras seminales del nuevo estoicismo, como *Two books of constancie, written in latin by Iustus Lipsius, containing, principallie, a comfortable conference in common calamities, and will serve for a singular consolation to all that are privately distressed or afflicted, either in body or mind. Englished by John Stradling, gentleman*, Londres, Richard Iohnes, 1594; y la obra de Guillaume du Vair, *The moral philosophie of the Stoicks. written in French and Englished [by Thomas James] for the benefits of them which are ignorant of that tongue*, Londres, Felix Kingston para Thomas Man, 1598. Además, se sabe que circulaban mucho en Inglaterra las obras originales, en latín y francés, respectivamente. En cuanto a las fuentes estoicas, junto con las ediciones latinas, había traducciones de algunas obras, entre otras: *The woorke of the excellent philosopher Lucius Annaeus Seneca, concerning benefyting, that is too say the doing, receiving and requyring of good turnes, translated out of Latin by Arthur Golding*, John Day, 1578; *The manuell of Epictetus, translated out of Greek into French, and now into English, conferred with two Latine translations. Here unto are annexed annotations and also the apothegs of the same authors by James Sanford*, Londres, H. Bynneman para Leonard Maylard, 1567. Así, aunque aún no había aparecido la primera edición en inglés de las obras completas de Séneca (la de Thomas Lodge, en Londres, William Stansby, 1614), basada en la de Lipsio de 1605, se certifica la amplia difusión del estoicismo en Gran Bretaña, como lo certifica la producción propia, como el famoso libro de quien fue denominado por sus contemporáneos el *English Seneca*, el obispo Joseph Hall, *Characters of vertues and vices in two books*, Londres, Melchior Bradwood para Eleazar Edgar y Samuel Marham, 1608. Véase W. Lee Ustick, "Changing ideals of aristocratic character and conduct in Seventeenth-Century England", *Modern Philology*, XXX (1932-33), pp. 147-166.

¹⁴ Un buen resumen del choque de Jacobo I con los Comunes durante el primer parlamento de su reinado (1604-1610), en Barry Coward, *The Stuart Age. England, 1603-1714*, Londres y Nueva York, 2012 (1980), pp. 110-120.

concreta a uno u otro problema de su tiempo, ni lo espera su audiencia. Estamos, pues, ante una situación político-cultural compleja y, como no podía ser de otra manera, el teatro es propicio a expresar esa complejidad más allá de que sea posible fijarlo como causa o como consecuencia, porque es ambas cosas al mismo tiempo. Así pues, la propuesta de interpretación consiste en que *The Revenge* no contiene un mensaje unívoco sino que despliega conflictos, tensiones vividas por y a través de los personajes, cuya resolución en escena es en sí polémica; eso es lo que lo que provoca la atención del espectador. Ahí reside la viveza dramática y ahí se aloja también el interés de esta tragedia como fuente histórica.

TRUTH Y NATURAL FICTIONS. CONSTRUCCIÓN TEATRAL Y POÉTICA
DEL NOBLE EN CHAPMAN

A este efecto, es posible detectar en la tragedia de Chapman una serie de problemas relacionados con la condición nobiliaria a través de tramas y temas entrelazados: la defensa del honor familiar, la posibilidad de construirse como individuo virtuoso según la doctrina estoica, la dinámica cortesana y el juego del poder, el sometimiento a la ley civil y la amistad entre individuos. Todo ello se anuda en el personaje de Clermont, que Chapman no dibuja como arquetipo nobiliario ni tampoco lo carga de guiños con intención de que el público reconociese a determinados aristócratas, recurso por otra parte frecuente en los espectáculos ingleses del momento. De una manera mucho más sutil y sinuosa, Clermont no es ningún noble concreto porque lo que Chapman vuelca en él son sus propios juicios sobre la nobleza en función de sus experiencias y opiniones respecto a los aristócratas de su época. En este sentido, esta tragedia sí puede considerarse teatro de ideas, en cuanto a la exploración del contraste de valores con comportamientos, pero no lo es si como tal pensamos en una proyección literal de estos valores en las conductas, y menos aún si reducimos la obra a un vehículo para difundir una determinada idea de nobleza, estoica, y su fracaso en el mundo real del honor, de la política y de la corte. Chapman tenía claro que no era necesario subrayar todo eso en la escena, sencillamente porque era obvio tanto para él como para la

audiencia. Sería mejor hablar de teatro social, en tanto su intención es la de poner en escena el conflicto múltiple que un noble (cualquiera de los contemporáneos), irremediamente, está abocado a experimentar entre la identidad heredada, su elección personal y el juego político.

En la primera edición impresa de la tragedia, aparecida en 1613, Chapman incorporó una dedicatoria a sir Thomas Howard (1587-1669), perteneciente al poderoso clan familiar que esos momentos estaba desplegando su poder en la corte y en el gobierno¹⁵. Este gesto evidencia cuánto ansiaba encontrar protección, pues se encomendaba a un Howard en 1613 alguien que no solo había dedicado obras anteriores a Essex, sino que había estado en los últimos años dentro del círculo del príncipe Enrique Federico, en torno a quien se había refugiado los antiguos sidneyanos y essexianos¹⁶ y que era en esos momentos el reducto del descontento contra la política del rey y contra las familias impulsoras de la misma¹⁷. El hecho es que *The Revenge* fue escrita y estrenada en ese ambiente cerrado y añorante del mundo caballeresco isabelino, compartido por nobles y escritores alineados en la defensa del heroísmo nobiliario y la belicosidad anticatólica, recelosos del estilo de gobierno de Jacobo y sus colaboradores. Sin embargo, a la hora de publicarla, recién fallecido inesperadamente el príncipe de Gales, Chapman la dirige a un vástago del linaje que representa el ideario contrario. Así las cosas, y más allá del cambio de facción por interés personal, este giro abona la idea de que Clermont, el protagonista de la tragedia, no fue ideado ni interpretado por la audiencia

¹⁵ Thomas Howard era hijo segundo de Thomas, conde Suffolk, lord del Tesoro y uno de los nobles más fieles a Jacobo I. El joven Thomas se benefició de la posición de su familia en la corte y logró en 1605 el empleo de caballero mayor (*master of the horse*) del príncipe de Gales, Enrique Federico, y también ocupó desde ese mismo año plaza en los Comunes. Ostenta esa buena posición cuando Chapman le dedica la tragedia. La caída en desgracia de su padre, acusado de corrupción financiera, no le arrastró, pues fue hecho lord Howard de Charlton y vizconde de Andover en 1622. En el reinado de Carlos I siguió ascendiendo, al recibir en 1625 la Orden de la Jarretera y en 1626 fue creado conde de Berkshire. Durante la Guerra Civil se mantuvo leal al rey y desempeñó empleos en la casa de Jacobo, príncipe de Gales. Con la Restauración entró en el Consejo Privado, donde permaneció hasta su muerte.

¹⁶ La continuidad del ideario cultural y político del grupo de escritores y nobles que primero se reunió en torno al poeta Philip Sidney y luego pasó a ser liderado por Essex ha sido explicado, entre otros, por David Norbrook, *Poetry and Politics in the English Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

¹⁷ La imagen del círculo en torno al príncipe Enrique Federico, como un ambiente militar de fuertes convicciones caballerescas y defensoras de la fe reformada, quedó fijada en la cultura inglesa. Véase, por ejemplo, W. H., *The true picture and relation of Prince Henry*, Leiden, William Christian (pie de imprenta falso), 1634, p. 31.

como el portador de unos determinados principios caballerescos o el símbolo de la contestación enarbolado por el sector nobiliario descontento. Si la tragedia nacida en el seno de una facción tan marcada culturalmente puede reconvertirse en espejo donde mirarse un joven aristócrata alineado enfrente de éste, reafirma la interpretación de *The Revenge* como el planteamiento de problemas concretos compartidos por toda la elite nobiliaria en esa coyuntura, e igualmente es verosímil atribuir a Chapman la intención de complejizar en lenguaje dramático las distintas dimensiones de esos conflictos.

Habitualmente se ha considerado esta dedicatoria como una declaración sobre el sentido didáctico del texto¹⁸, por las palabras “as contayning matter no lesse deserving your reading and excitation to heroycall life”. No obstante, la elección de la forma escénica (“scaenically presentation”) como el vehículo de ese didactismo es lo que da la medida de unas intenciones más ambiciosas y más ambiguas de lo que en principio podría considerarse. Es precisamente el formato de tragedia lo que permite a Chapman reproducir la verdad, definida en sus propias palabras como “the autenticall truth of eyther person or action”. Lo teatral refleja la verdad de personas y acciones mediante lo que él denomina *naturall fictions*, esto es, los parlamentos largos, los diálogos y las acciones inventados por el autor. Es la verdad de la condición nobiliaria y de sus problemas de lo que habla *The Revenge*, es el espectáculo trágico el vehículo eficaz para exponerla¹⁹.

No era la primera vez que Chapman había usado una dedicatoria para expresar ideas propias y comprometidas acerca de los nobles de su tiempo. Las dos traducciones parciales de la *Ilíada* que había colocado años atrás bajo la protección de Robert Devereux ya muestran que el escritor entendía la dedicatoria como una interpelación crítica con implicaciones profundas y, en cierto grado, polémicas. En 1598 decidió publicar algunos libros no consecutivos de la *Ilíada*, y dirigirlos a Essex en dos

¹⁸ Alexander Leggatt, *ob. cit.*, p. 524.

¹⁹ “To the right, virtuous, and truly noble knight sir Thomas Howard, etc.”, en George Chapman, *The Revenge of Bussy D'Ambois A tragedie. As it hath beene often presented at the private play-house in the White-Fryers*, Londres, T[homas] S[nodham], 1613, s. p. El texto de la tragedia que se ha utilizado en este estudio es el editado en 1910 por Thomas Marc Parrott, *ob. cit.*

volúmenes separados, *Seaven bookes of the Iliades y Achilles shield*²⁰. Más que precipitación o improvisación por sacar a la luz una traducción incompleta, Chapman aprovechó ese momento concreto, cuando Essex, recién designado *earl marshall*, estaba presto a salir hacia Irlanda para reprimir la revuelta de Tyrone²¹. Chapman se dirige a un Devereux en la cúspide de su prestigio, pero también en medio de feroces luchas cortesanas, y lo asimila al Aquiles homérico. En *Seaven books*, Essex es “now living instance of the Achilleian virtues”, “president of true noblesse”²², y en *Achilles shield* terminaba la dedicatoria señalando que las suyas eran “Achilleian virtues”²³; para Chapman, Homero había prefigurado proféticamente al héroe inglés en su antecedente griego. Y eso con todas sus consecuencias, porque Chapman era consciente de la ambigüedad de la fama de Aquiles: por un lado el héroe militar admirable, pero también desobediente, irreflexivo y proclive a la insurrección. En el aire dejaba el explosivo mensaje de que si los griegos habían necesitado a Aquiles, los ingleses necesitaban ahora a Essex, y de la misma manera, Essex quedaba avisado de sus vulnerabilidades²⁴.

Luego, en 1601, cuando Robert Devereux fue ejecutado tras el fracaso de la revuelta que lideró, la imagen del Aquiles redivivo adquirió su sentido más crudo, de la cual se aprovechó Shakespeare para su *Troilo y Crésida*, escrita en los meses posteriores a la muerte de Essex o a principios de 1602, que es un crítica demoledora a la visión épica de la nobleza

²⁰ *Seaven bookes of the Iliades of Homere, prince of poets*, Londres, John Windet, 1598, que contiene los libros 1º, 2º, y del 7º al 11º; *Achilles shield. Translated as the other seven bookes of Homer, out of his eighteenth booke of Iliades*, Londres, John Windet, 1598, que es la traducción del libro 18º.

²¹ Paul E. J. Hammer, *The polarisation of Elizabethan politics: the political career of Robert Devereux, second earl of Essex, 1585-1593*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999; Janet Dickinson, *Court politics and the earl of Essex, 1589-1601*, Londres, Routledge, 2012; Alexandra Gajda, *The earl of Essex and late Elizabethan political culture*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

²² “The epistle dedicatoire”, *Seaven books*, s. p.

²³ “The epistle dedicatoire”, *Achilles shield*, s. p.

²⁴ John Channing Briggs, “Chapman’s *Seaven Bookes of the Iliades*: mirror for Essex”, *Studies in English Literature, 1500-1900*, 21/1 (1981), pp. 59-73; en este trabajo se sostiene que la elección de los libros de la *Ilíada* incluidos en los dos volúmenes fue intencionada, del mismo modo que la versión de Chapman modifica el texto griego para enfatizar la idea de que hay una clave homérica en la situación de la Inglaterra de Essex. Prueba de ello, explica Briggs, es que Chapman retocó notablemente estas “audacias” de 1598 en la edición completa de la *Ilíada* que publicó en 1609, dedicada al príncipe Enrique Federico.

inglesa²⁵. Y, más aún, es posible detectar el rastro de Essex en el también shakespeariano *Coriolanus*, escrito en torno a 1607²⁶. Cayo Marcio Coriolano, el militar patricio que cuando estaba en la cúspide de la gloria por haber salvado a Roma, traicionó a su patria y dirigió sus armas contra la República, ofrecía puntos de similitud con el conde de Essex, y a ello se había referido, por ejemplo, William Barlow en un sermón predicado inmediatamente después de la ejecución del conde, en el cual afirmó que tanto Essex como Coriolano se desviaron de la conducta política correcta por “the seducement of vanity”²⁷.

Cierto es que la deriva conspirativa de Essex y su final en el cadalso podían valorarse como el final de la cultura caballeresca de la que había sido emblema²⁸. Pero también es verdad que su muerte, inserta en un relato alternativo al oficial, ayudó a la pervivencia de un modelo de honor nobiliario que iba a tener mucho éxito en la época Estuardo. No es descabellado afirmar que Essex ejecutado resultó más eficaz que vivo a efectos de reivindicar ante la opinión una determinada idea del honor²⁹. Pocos años después de su ejecución, Robert Prickett expresó muy bien ese sentimiento favorable a Devereux en tanto que personificación de un honor nobiliario militante. Su *Honors fame in triumph riding* (1604) era un poema encomiástico de mediocre calidad literaria pero valioso en

²⁵ *Troilo y Crésida* desmitifica el heroísmo de la guerra de Troya. Escrita inmediatamente después de la conjura y ejecución de Essex, la obra es, entre otras cosas, una feroz crítica al mundo caballeresco que en 1601 había perdido bruscamente su sentido épico para revelarse un feroz juego de ambiciones espurias, nefasto para la estabilidad del país. En ella también hay mucho de mofa de Shakespeare hacia otros escritores rivales, en concreto el joven Chapman, y su esfuerzo por erigir la épica homérica como la profecía heroica de la Inglaterra contemporánea. Por todo ello, la figura de Robert Devereux y los valores que encarnaba planean sobre la obra. Véase: James E. Savage, “*Troilus and Cressida* and Elizabethan court factions”, *University of Mississippi Studies in English*, 5 (1964), pp. 43-66; Eric S. Mallin, “Emulous factions and the collapse of chivalry: *Troilus and Cressida*”, *Representations*, 29 (1990), pp. 145-179. Un análisis de la profunda incidencia de la revuelta de Essex en la cultura política de la nobleza es el de Mervyn James, *ob. cit.*, pp. 416-465.

²⁶ Adolfo Carrasco Martínez, “Virtuosos y trágicos. La figura de Coriolano y la ética nobiliaria en el siglo xvii”, en Juan Hernández Franco, José A. Guillén Berrero y Santiago Martínez Hernández (dirs.), *Nobilitas. Estudios sobre la nobleza y lo nobiliario en la Europa moderna*, Madrid, Ediciones Doce Calles, 2014, pp. 91-112.

²⁷ William Barlow, *A sermon preached at Paules Crosse, on the first Sunday in Lent, martii 1, 1600. With a short discourse of the late earle of Essex, his confession, and penitence before and at the time of his death. Whereunto is annexed a true copie, in substance, of the behaviour, speache, and prayer of the said earle at the time of his execution*, Londres, Mathew Law, 1601, f. Ciii r.

²⁸ Richard McCoy, *The rites of knighthood. The literature and politics of Elizabethan chivalry*, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 79.

²⁹ Alzada Tipton, “The transformation of the Earl of Essex: post-execution ballads and *The Phoenix and the Turtled*”, *Studies in Philology*, 99/1 (2002), pp. 57-80.

términos propagandísticos, y por ello el Consejo Privado se apresuró a ordenar su secuestro y encarceló al autor. El fallecido Essex, “honours wonder, wisdoms mirror, / in his brave breast lived together”, había accedido a una fama perpetua derivada de su íntegro honor (“But he is dead, yet shall he live, / fame to his praise shall honor give”)³⁰. El poema reivindicaba al conde como epítome del honor nobiliario, con implicaciones políticas incómodas tanto para el nuevo rey como para Robert Cecil, el archienemigo de Essex, que había conservado su poder tras la muerte de la reina Isabel. El teatro, como es sabido, no quedó al margen del entusiasmo mitificador del honor de Essex, como lo demuestran el *Sejanus, his fall* (1603) de Ben Jonson, o el *Philotas* de Samuel Daniel (1605). Ambos tuvieron problemas con la censura, por no hablar de la decisión de Fulke Greville de destruir el manuscrito de su *Anthony and Cleopatra*, para evitarse el apuro³¹.

Chapman, por su parte, estaba convencido de que Homero había dado claves para comprender a la nobleza, y no porque la idealizase, sino porque pintaba sus clarocuros³². En los años siguientes amplió las ideas de nobleza extraídas del relato de la guerra troyana con las contenidas en la *Odisea*. Hacia 1616 (cinco años después de escribir *The Revenge of Bussy D'Ambois*) tradujo al inglés la historia de Ulises, dedicándola esta vez a Robert Carr y marcando las diferencias que, a su juicio, había en el tipo de héroe aristocrático en uno y otro poema. Así, lo característico de la *Ilíada* era lo tumultuoso, que requería “outward fortitude to all possible height of heroicall action”, mientras que la *Odisea* estaba presidida por la sabiduría, que exigía “the minds inward, constant”. La relación entre Chapman y Carr, aun siendo posterior a la escritura y estreno de *The Revenge*, aporta luz complementaria sobre la manera en que el dramaturgo entendía éticamente la condición nobiliaria. Chapman había trabado contacto con Robert Carr en 1611, cuando el primero se movía en la corte

³⁰ Robert Prickett, *Honors fame in triumph riding, or The life and death of the late honorable earle of Essex*, Londres, R[obert] B[lower] para Roger Jackson, 1604, ff. A4r y C4v, respectivamente.

³¹ Richard C. McCoy, “Old English honour in an evil time: aristocratic principle in the 1620s”, en R. Malcom Smuts (ed.), *The Stuart Court and Europe. Essays in politics and political culture*, Cambridge University Press, 1996, p. 135.

³² Henry M. Weidner, “The dramatic uses of Homeric idealism: the significance of theme and design in George Chapman's *The Gentleman Usher*”, *English Literature History*, 28/2 (1961), pp. 121-136.

dentro del círculo del príncipe de Gales y el segundo era una figura ascendente como favorito del rey Jacobo. Carr, miembro de la *gentry* más modesta y de origen medio escocés, había sido elevado de la nada por el capricho del monarca y era ya vizconde Rochester y miembro del Consejo Privado. Entonces se inició una relación que parece haber ido más allá de una vinculación de protección y financiera como las otras que sostuvo el dramaturgo, pues Chapman se adjudicó más que nunca el papel de consejero espiritual o ético derivado de su idea de verdadera nobleza ante el sorprendente caso del joven arribista. De ahí el tono del soneto dedicado al vizconde en la traducción de la *Odisea*, con su llamamiento a la "retired virtue", donde Chapman tenía que hacer un notable esfuerzo por presentarlo como un hombre enaltecido solo por su admirable caracterización ética, que odiaba lo mundano, al mismo tiempo que le avisaba de los peligros de ese ecosistema cortesano donde se había producido su éxito³³.

Cuando murió el príncipe Enrique Federico (1612), el compromiso de Chapman con Carr, hecho conde de Somerset, se acentuó con motivo del polémico enlace de éste con Frances Howard en diciembre de 1613. La novia había sido la esposa nada menos que del tercer conde de Essex, hijo del ejecutado, y la anulación de esa boda dio pie a un escabroso escándalo que mezclaba implicaciones políticas con delicadas cuestiones de honor³⁴. Para celebrar la boda Carr-Howard, Chapman escribió *Andromeda liberata, or The nuptial of Perseus and Andromeda*, en cuya dedicatoria se mostraba moralmente severo con el enlace y la conducta de Somerset, pero no dejaba lugar a dudas al elegir el mito de la liberación de Andrómeda

³³ "The epistle dedicatorie", *Homer's Odyssees, translated to ye Greeke, The whole works of Homer, prince of poetts, in his Iliads, and Odyssees, translated according to the Greeke*, Londres, [Richard Field y William Jaggard], [1616]. La versión de la *Ilíada* es una reimpresión de la que fue publicada en 1611, por Richard Field para Nathaniel Butler, y mantiene la dedicatoria al príncipe Enrique Federico.

³⁴ El enlace entre Frances Howard, hija del conde de Suffolk, y el tercer conde de Essex pretendía reconciliar linajes enfrentados en el anterior reinado. Sin embargo, la pareja nunca convivió y en 1611 se cruzó Robert Carr, nueva estrella de la corte. Cuando en 1612 murió Robert Cecil, conde de Salisbury, los Howard vieron la oportunidad de ocupar el hueco del poder asociándose con el favorito Carr, y apoyaron que Frances se separase de Essex para casarse con el recién creado conde de Somerset. La anulación del primer matrimonio se basó en la ausencia de interés sexual de Robert Devereux y en el proceso tomó parte activa el rey. El tercer conde de Essex siempre se opuso a los Estuardo, y acabó dirigiendo las tropas del Parlamento en 1642; véase: Vernon F. Snow, "Essex and the aristocratic opposition to the Early Stuarts", *The Journal of Modern History*, 32/3 (1960), pp. 224-233.

por Perseo como relato alegórico de la historia sentimental de la pareja. Al intervenir con su pluma en el espinoso asunto, Chapman mostró públicamente un giro total respecto de sus antiguas lealtades³⁵. En todo caso, y si es sorprendente esta pirueta de fidelidad, más llamativo resulta que, cuando se produjo en 1615 el final de la corta primacía de Carr, eclipsado por su implicación en un oscuro asunto de asesinato³⁶ y por el irresistible ascenso de George de Villiers, Chapman no abandonó a Somerset. El dramaturgo encontró en su caída en desgracia y su encarcelamiento la oportunidad de reflexionar sobre los peligros de la corte y cómo las desventuras daban la verdadera medida de la talla moral de los hombres³⁷. Desde 1622, cuando Carr sale de la Torre y se aleja definitivamente de la vida pública, Chapman sigue dedicándole obras, afirmando que la nobleza del conde estaba hecha de una virtud interior marcada por la constancia y la fortaleza de ánimo que se hallaba en el interior de uno mismo; así, en el poema *Pro Vere, autumnii lachrymae*, que comienza: "I know (best Earle) may / boldly make retreat / to your retreat, from this worlds open / ill"³⁸. Aquí estaba proponiendo una idea de nobleza que fusionaba los dos modelos ético-culturales que había explorado anteriormente, el heroísmo homérico y el estoicismo, mixtura mucho más evidente en la dedicatoria, también a Somerset, de la publicación con la que culminaba sus traducciones de Homero en 1624: "Since then your lordship, settles

³⁵ Chapman no fue el único autor que saltó por encima de antiguas lealtades con motivo de la boda. Ben Jonson, que había escrito una máscara para el matrimonio de Frances con Essex, no tuvo problema en escribir otra para la nueva pareja. Hubo asimismo composiciones de John Donne y Samuel Daniel. Véase David Norbrook, *Poetry and Politics, ob. cit.*, pp. 183-184.

³⁶ Se trata del asesinato de Thomas Overbury, íntimo amigo de Carr, que habría roto su amistad con éste a raíz de su relación con Frances Howard. Acerca del caso Overbury, véase Chester Dunning, "The fall of sir Thomas Overbury and the embassy to Russia in 1613", *The Sixteenth Century Journal*, 22/4 (1991), pp. 695-704.

³⁷ A. R. Braunmuller, "Robert Carr, earl of Somerset, as collector and patron", en Linda Levy Peck (ed.), *The mental world of the Jacobean Court*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 230-250.

³⁸ George Chapman, "To the most worthily honoured and iudicially-noble lover and fautor of all goodness and virtue, Robert, earl of Somerset, etc.", dedicatoria de *Pro Vere, autumnii lachrymae, inscribed to the immortal memorie of the most pious and incomparable souldier, sir Horatio Vere, knight, besieged and distrest in Mainhem*, Londres, B. Alsop para Theodore Walkley, 1622, f. A2. El *Pro Vere* es un elogio del coronel sir Horace Vere, barón Vere de Tilbury, sitiado en Mannheim por tropas imperiales y españolas y que, sin posibilidad de recibir auxilio exterior, se rindió con todos los honores de sus enemigos en septiembre de 1622. En la dedicatoria a Somerset, Chapman crea un sutil juego con las palabras "retirada" (*retreat*) y "retiro" (*retire*), y entrelaza la alusiones a la situación de Robert Carr y la de Horace Vere, como una alegoría moral-militar.

in your shade / a life retir'd, in no retreat is made / but to some strenght
(for else, tis no retreat / but rudely running from your battailes heate) /
I give this, as your strenght, your strenght, my Lord, / in counsailes and
examples, that afford / more guard, then whole hosts of corporeal power,
/ and more deliverance, teach the fatall howre"³⁹.

Cuando escribió su primera tragedia, *Bussy D'Ambois*, en 1604⁴⁰, Chapman ya había adquirido crédito en el panorama teatral londinense por sus comedias y tragicomedias. Autor de experiencia y consciente del dominio que otros escritores ejercían sobre el género considerado mayor, optó por ambientar su primera incursión en la historia reciente de Francia. Luego, en vista de la buena acogida cosechada por el *Bussy*, siguió recurriendo a la historia francesa en sus dos obras siguientes, esta vez sobre el caso protagonizado por el duque de Biron contra Enrique IV, *The Conspiracy and Tragedy of Charles, duke of Byron* (1608). Con ello, se aseguraba un sello propio frente a la competencia de otros dramaturgos y, además, le facilitaba abordar con más libertad asuntos políticos y otras cuestiones polémicas, situándolas en otro país⁴¹. El paralelo entre Essex y Charles de Gontaut, duque de Biron y mariscal de Francia (1562-1602) era obvio. También militar prestigioso y cercanísimo amigo de su soberano Enrique IV, Biron se vio envuelto en una conspiración que fracasó y terminó en el cadalso. Pero aparte de las razones y el alcance políticos

³⁹ George Chapman, "To my ever most worthie to be most honor'd lord, the earle of Somerset, etc.", dedicatoria de *The crowne of all Homers works. Batrachomyomachia, or the Battaile of frogs and mise. His hymns and epigrams, translated according to the originall by George Chapman*, Londres, Iohn Bill, his Maiesties printer, [1624?], f. 42 r. En la dedicatoria, Chapman se veía a sí mismo vinculado a la imagen de un Somerset homérico-estoico, y asumía el papel de heraldo con la misión de contarle al mundo: "If not, your Homer yet, past doubt shall make / inmortal, like himself, your bounties stake / put in my hands, to propagate your Fame, / such virtue reigns in such united name. / Retire to him then, for advice, and skill / to know, things call'd worst, best; and best most ill." f. 42 v.

⁴⁰ George Chapman, *Bussy D'Ambois. A tragedia. As it hath been often presented at Pauls*, Londres, para William Aspley, 1607.

⁴¹ Además de estas tres tragedias mencionadas y de *The Revenge of Bussy D'Ambois*, Chapman se inspiró en Francia para su quinta tragedia, *The Tragedy of Chabot, Admiral of France*. Sobre la historia francesa como material dramático, véanse: Gilles Bertheau, "George Chapman's French Tragedies, or Machiavelli beyond the mirror", en Jean-Christophe Mayer, *Representing France and the French in Early Modern English Drama*, Newark, University of Delaware Press, 2008, pp. 110-124; Richard Hillman, "The tragic Channel-crossing of George Chapman. Part I: *Bussy D'Ambois, The Conspiracy and Tragedy of Biron*", *Cahiers élizabéthains*, 2004, pp. 25-43; Ídem, "The tragic Channel-crossing of George Chapman. Part II: *The Revenge of Bussy D'Ambois, The Tragedy of Chabor*", *Cahiers élizabéthains*, 2005, pp. 23-31; Ídem, *French origins of English Tragedy*, Manchester, Manchester University Press, 2010.

de la trama bironiana en la Francia posterior al Edicto de Nantes, enlazada con un complot internacional, la personalidad de Gontaut y sobre todo su manera de entender su posición dentro del reino eran los rasgos más parecidos a los de Essex y, como en el caso del inglés, escénicamente aprovechables. En ambos, el complot contra el trono del aristócrata más popular y a la vez mejor amigo del soberano no podía dejar indiferente, entre la censura de quienes le achacaban una ambición desmedida y la traición consecuente y la admiración del atrevimiento del noble de principios dispuesto a sacrificar su vida por ideales superiores⁴². En la *Conspiracy* el Byron de Chapman es un formidable soldado, pero cegado por un orgullo desmedido alimentado por el deseo de emular a las figuras legendarias de la Antigüedad que le hace vulnerable a la manipulación por parte de los verdaderos enemigos de Enrique IV. Éste, en atención a la amistad que le une al duque y a su valor, trata de reconducirlo y rehabilitarlo, parece que con éxito. En la *Tragedy*, Byron cae otra vez en la conspiración, víctima de un ego dominado por la ambición de gloria y finalmente es detenido, juzgado y ejecutado. Sobre todo en la segunda, había alusiones evidentes al conde de Essex que fácilmente eran captadas por el público⁴³ y, para que no hubiese dudas, Chapman ponía en boca del Biron escénico su parecido trágico con Essex: "The matchless Earl of Essex, whom some make / (In their most sure divinings of my death) / A parallel with me in life and fortune"⁴⁴.

En ese filón que ya le había mostrado su potencial, *The Revenge of Bussy D'Ambois* es la secuela de la exitosa *Bussy D'Ambois*. Chapman partió del final de esta última, el asesinato de Bussy, para dar vida a todas las contradicciones de su hermano Clermont, de rígida contextura moral,

⁴² Sobre los hechos históricos en torno al duque de Biron, véanse: Arlette Jouanna, *Le devoir de révolte. La noblesse française et la gestation de l'État moderne, 1559-1661*, París, Fayard, 1989, pp. 206-211; José Luis Cano de Gardoqui, *Tensiones hispanofrancesas en el siglo XVII. La conspiración de Biron (1602)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1970; B. Barbiche, « L'exploitation politique d'un complot: Henri IV, le Saint-Siège et la conspiration de Biron (1602) », en *Complots et conjurations dans l'Europe moderne. Actes du colloque international organisé à Rome, 30 septembre-2 octobre 1993*, Roma, École Française de Rome, 1996, pp. 271-288.

⁴³ C. Sukic, "La colère impossible du Byron de Chapman", *Études Epistémè*, 1 (2002), pp. 46-61; G. Bertheau, "On Shakespearian Echoes in Chapman's Byron Plays", *Études Epistémè*, 9 (2006), pp. 375-387.

⁴⁴ George Chapman, *The Tragedy of Charles, Duke of Byron*, IV, 1, 133-35.

llamado a vengar el honor familiar en medio de intrigas político-cortesanas⁴⁵. La obra fue representada en el teatro Whitefriars por los Children of the Queen's Revels, lo cual ya da una idea del tipo de público para el que estaba dirigida⁴⁶. Era evidente la intención de aprovecharse del éxito del *Bussy*; sin embargo, la nueva obra se distanciaba mucho de su precedente y, de hecho, el personaje de Bussy D'Ambois, aun cuando planea

⁴⁵ El argumento de *The Revenge of Bussy D'Ambois* se centra en Clermont D'Ambois, un virtuoso noble que ha adoptado el más estricto código moral estoico como norma de vida, obligado a prometer venganza por la muerte de su hermano Bussy, que había sido asesinado por Montsurry por mantener un idilio con su mujer, Tamyra. Se lo exigen su hermana Charlotte y Tamyra, que aunque ha vuelto con Montsurry no esconde su deseo de que su esposo pague por la muerte de su amado Bussy. Clermont duda de la licitud de pagar violencia con más violencia pero, finalmente, acepta el deber de lavar el honor de la familia y envía una carta de desafío. Sin embargo, el cobarde Montsurry, que se ha hecho fuerte en su casa, se niega a aceptar el duelo. Al mismo tiempo, el astuto e hipócrita Baligny, esposo de Charlotte, que aparenta alinearse con la facción de los D'Ambois, en realidad se dedica a medrar ante el rey Enrique III y eliminar a posibles rivales del poder. Para lograrlo, Baligny realiza un doble juego, consistente en animar al duque de Guisa, amigo de Clermont, a que se conjure contra el soberano, mientras que persuade a éste de que en efecto hay una conspiración nobiliaria encabezada por Guisa con la participación de Clermont. Guisa admira la altura moral de Clermont y al mismo tiempo ve la utilidad de vincularlo a su conjura para darle justificación ética. Baligny logra que Enrique III le autorice a actuar contra Clermont para debilitar a Guisa, y le arresta en Cambrai, adonde le habla atraído con engaños. Guisa responde usando toda su capacidad de presión sobre Enrique III y logra que Clermont sea liberado, pero esta exhibición de influencia permite a Baligny convencer al rey del peligroso poder que ha alcanzado el bando de Guisa. Enrique III, siguiendo la lógica amoral del poder, ordena entonces el asesinato de Guisa. Clermont, otra vez libre, vuelve a ser visitado por el fantasma de su hermano, que le reclama el cumplimiento de la venganza de su sangre. Clermont, finalmente, asume su deber de resarcir el honor familiar y asalta la casa de Montsurry, ayudado por Tamyra y por Charlotte. Al principio el taimado Montsurry se niega a empuñar la espada para defenderse, pero al verse sin salida y admirado del sentido del honor de su contrincante, acepta morir como un caballero en un duelo. Se consuma así la venganza de los D'Ambois. Ante el cuerpo sin vida de Montsurry, Clermont contempla la aparición de varios fantasmas y, alarmado, descubre que entre ellos se halla el de su amigo Guisa. Consternado por la noticia de su desaparición, Clermont se plantea vengarse del monarca culpable, pero desiste porque ello sería ir contra una ley superior, la divina que ordena a obedecer a los reyes. Finalmente, presa de la desesperación, opta por suicidarse.

⁴⁶ El Whitefriars era un *private theatre*, una sala pequeña y cubierta, por oposición a los *public theatres*, con más aforo y al aire libre, como el famoso The Globe. En los teatros privados de Londres actuaban compañías de jóvenes o adolescentes, como los Children of the Queen's Revels, con repertorio que incluía comedias, tragicomedias y tragedias dirigidas a un público más escogido, fundamentalmente nobles, cortesanos, letrados y en general gente instruida, en contraste con el público más amplio y popular que acudía a los grandes recintos abiertos. El hecho de que el Whitefriars estuviera bajo la jurisdicción de la City y que los Queen's Revels no fuesen mayores de edad, permitía cierta libertad a la hora de escenificar obras que, de otra manera, podían encontrar problemas con la censura real, más atenta a los teatros más grandes. No obstante, fueron frecuentes los encontronazos con las autoridades por las obras representadas. Chapman fue asiduamente representado tanto en el Whitefriars como en los demás *private theatres*. Véase Lucy Munro, *Children of the Queen's Revels. A Jacobean theatre repertory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

en todos los actos de la obra, solo aparece en forma de fantasma en el acto final⁴⁷.

OUR BIRTHRIGHT'S HONOUR. VENGANZA Y HONOR NOBILIARIO

La palabra *revenge* en el título apunta a que Chapman eligió el llamado género de las tragedias de venganza a modo de estrategia comercial, aun cuando este formato se adaptase mal, en principio, al pretendido tono filosófico-didáctico dominante⁴⁸. Quizá ese fuera el reto que se impuso, plantear con los convencionalismos de un género de acción un argumento moralizante, o dicho de otra forma, enganchar al público con la expectativa de la historia de una revancha familiar para sorprenderlo con un producto de mayor alcance que la mera peripecia vengadora. Fue F. Bowers, en 1940, quien usó por vez primera la frase *revenge tragedy* para agrupar una serie de tragedias de violencia sangrienta, evolucionadas desde la tradición del teatro senequiano, muy del gusto de la época isabelina⁴⁹, que habría eliminado el intelectualismo del romano con objeto de generar productos llenos de crímenes, pasiones intensas y amores desgraciados⁵⁰. Ejemplo típico del género sería la popularísima *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd (ca. 1587), el primer gran éxito de esta moda. También *Hamlet* (ca. 1600) puede considerarse dentro del canon de la tragedia de venganza, lo que da idea de sus amplias posibilidades dramáticas

⁴⁷ Además de Bussy transformado en fantasma, en *The Revenge* aparecen otros personajes de *Bussy D'Ambois*: Monsieur, Enrique III, el duque de Guisa, Montsurry, Tamyra y Charlotte. Con ello Chapman se aseguraba la continuidad de la historia anterior ante el público, mientras que el nuevo protagonista, Clermont, mucho más ambiguo y conflictivo que su hermano Bussy, le abría amplias posibilidades dramáticas.

⁴⁸ Geoffrey Aggeler, "The unity of Chapman's *The Revenge of Bussy D'Ambois*", *Pacific Coast Philology*, 4 (1969), pp. 5-18, donde se plantea esta aparente contradicción y se concluye que Chapman pone al servicio de su intención ética la trama de venganza. Una interpretación de *Bussy D'Ambois* y su secuela como "tragedias inversas", es la de J. W. Leven, *The tragedy of State. A study of Jacobean drama*, Londres, Methuen, 1971. También puede considerarse que *The Revenge* o es una tragedia de venganza mal construida, o un intento fallido de moralizar el género, como sostiene Peter Ure, "Chapman's tragedies", en *Jacobean theatre*, Londres, Edward Arnold, 1972 (1960), pp. 241-246.

⁴⁹ Sobre la influencia del teatro de Séneca en la escena inglesa del XVI y del XVII, hay una caudalosa bibliografía que arranca del clásico de John W. Cunliffe, *The influence of Seneca on Elizabethan tragedy*, Hamden (Connecticut), Archon Books, 1965 [1893].

⁵⁰ Fredson Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy, 1587-1642*, Princeton (Nueva Jersey), Princeton University Press, 1966 [1940].

si el formato caía en manos de un dramaturgo con más aspiraciones. A partir del eje argumental en torno a un individuo que se considera gravemente herido en su honor y que vuelca toda su existencia en lograr la reparación del daño, se abre el mundo del deber de la sangre, de la solidaridad familiar y de las prácticas del duelo como formas de violencia privada más o menos reguladas⁵¹. La tragedia de venganza recibió el beneplácito de la audiencia precisamente por esto, porque reflejaba valores, sentimientos y prácticas que le eran cercanas y polémicas, descritos con intensidad dramática.

Más allá de la moda de las tragedias de venganza, cuando Chapman escribe la suya, la violencia nobiliaria en general, y el duelo como forma codificada y específica de reparar el honor maltrecho, estaban siendo objeto de discusión por sus implicaciones político-legales y socio-culturales. Porque más allá de que tradicionalmente la nobleza reclamara su derecho a la violencia, los acontecimientos recientes habían evidenciado que de la reclamación privada podía derivarse la insurrección contra la autoridad monárquica. Essex, una vez más presente en el imaginario colectivo, había traspasado esa delgada línea entre la defensa del honor y la revuelta, y es imposible ignorar que la práctica del duelo nobiliario, mantenida bajo Jacobo I, tenía esa vertiente de resistencia a la ley real⁵². Así, el duelo, más o menos reglado, no es a principios del siglo XVII solo un residuo caballeresco anacrónico que trataría de sobrevivir frente al irresistible impulso del absolutismo monárquico, sino un signo de identidad de los nobles que mantenía viva, al menos potencialmente, la legitimidad de intervenir en los asuntos públicos usando la fuerza; sería, en suma, una manifestación pura del ser nobiliario y, por ello, susceptible de ser llevada a los teatros. Por todas estas razones Jacobo I trataría de regularlo desde el comienzo de su reinado, pero es que además una parte de la imagen que conscientemente el nuevo soberano Estuardo quería transmitir a sus súbditos residía en la idea del rey pacificador, un hacedor de paz en la política doméstica y en la Europa desgarrada por largas guerras.

⁵¹ Ronald Broude, "Revenge and Revenge Tragedy in Renaissance England", *Renaissance Quarterly*, 28/1 (1975), pp. 38-58.

⁵² Caroline Hibbard, "The theatre of dynasty", en R. Malcom Smuts (ed.), *The Stuart court*, *ob. cit.*, Cambridge University Press, 1996, pp. 156-176.; en p. 163 cita varios duelos famosos del reinado de Jacobo I.

Ahí encaja la firma del tratado de Londres con España (1604), rompiendo con las dos décadas anteriores de beligerancia, decisión que, evidentemente, no satisfizo a la nobleza caballeresca protestante del reinado isabelino. La nueva línea pacificadora se vio pronto desafiada por la cuestión sucesoria de Julich-Cléveris, abierta en 1609 por la muerte sin descendencia del duque Juan Guillermo. La posibilidad de intervenir militarmente otra vez en un conflicto europeo político-confesional galvanizó a los caballeros que añoraban los viejos valores y la política isabelinos y se había replegado en el entorno del príncipe heredero Enrique Federico⁵³. El momento álgido de esta crisis internacional se produjo precisamente cuando Chapman estaba escribiendo su tragedia, con ocasión de las fiestas organizadas para celebrar la concesión a Enrique Federico del título de príncipe de Gales. Torneos y máscaras reverdecieron el ambiente caballeresco y militante de antaño, cuando Sidney, Leicester y Essex brillaban ante Gloriana-Isabel, pero ahora el foco estaba en el joven Enrique Federico y la presión venía de los embajadores de los príncipes protestantes alemanes, que reclamaban el compromiso militar de Jacobo I con la causa reformada⁵⁴. En asuntos domésticos, la política de apaciguamiento de Jacobo I se tradujo en la represión de las venganzas nobiliarias, motivada, en primer lugar, por la pura voluntad de imponer su autoridad, pues el rey era consciente de que entre sus responsabilidades se encontraba la de regular el honor nobiliario, y neutralizar de paso eventuales conductas opositoras⁵⁵. Los sucesivos decretos de estos años⁵⁶

⁵³ Glen David Mynott, "Man in his native noblesse"? *Chivalry and the politics of the nobility in the tragedies of George Chapman*, tesis doctoral inédita leída en la Universidad de Warwick en septiembre de 1995 (<http://webcat.warwick.ac.uk/record=b1400723-S1> [consultada el 2 de febrero de 2016]), pp. 233-238.

⁵⁴ Roy Strong, *Henry, Prince of Wales and England's lost Renaissance*, Londres, Thames and Hudson, 1986; Timothy Wilks (ed.), *Prince Henry revived. Image and exemplarity in Early Modern England*, Southampton, Solent University, 2007; Pauline Croft, 'The Parliamentary Installation of Henry, Prince of Wales', *Historical Research*, 65/157 (1992), pp. 177-93.

⁵⁵ Markku Peltonen, "Francis Bacon, the earl of Northampton, and the Jacobean anti-duelling campaign", *The Historical Journal*, 44/1 (2001), pp. 1-28; Ídem, *The duel in Early Modern England. Civility, politeness and honour*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003; Ídem, "Monarchy and the opposition to duelling in Early Modern England", en Paolo Broggio y Maria Pia Paoli (eds.), *Stringere la pace. Teorie e pratiche della conciliazione nell'Europa moderna (secoli xv-xviii)*, Roma, Viella, 2011, pp. 119-127.

⁵⁶ *By the King. A proclamation against private challenges and combats, with articles annexed for the better directions to be used therein, and for the more iudiciall proceeding against offenders. Westminster, 4.2.1613*, Londres, Robert Barker, 1613; *By the King. A proclamation prohibiting the publishing of any reports or writings of duels. Hinchinbrooke, 15.10.1613*, Londres, Robert Barker, 1613.

trataron de compatibilizar al rey que prohíbe y castiga la violencia privada con el monarca que regula la noción del honor porque la comparte con sus mejores súbditos, sus nobles. Como resumen de esta política interior y exterior, Thomas Middleton convertía Gran Bretaña en la *Insula Pacis* bajo Jacobo I, donde la nobleza, ahora que el país ya no tenía enemigos y vivía en paz, había transformado sus prácticas violentas, "but keepe their practise amongst themselves to pastime ... to become the becomming branches of the great Olive Tree of Peace"⁵⁷. Solo al rey toca restituir tanto el honor como la paz; esa es la doctrina que trata de imponerse desde la corte cuando Chapman idea una tragedia que, al abordar una historia de venganza, entra de lleno en una cuestión cultural y política de actualidad.

Chapman está comprometido en este candente debate sobre la actividad armada de la nobleza y la autoridad de la corona y explora sus posibilidades dramáticas en *The Revenge*. Lo que le interesa es la venganza como forma extrema de justicia, esa *wild justice* según la define Francis Bacon, que afecta a la estabilidad de la comunidad tanto como a la misma naturaleza de quien se vuelca en ejercerla⁵⁸. Lo atractivo del planteamiento de Chapman consiste en que, a todos esos elementos contrapuestos suma uno más, de tipo ético⁵⁹. Dentro de Clermont se condensa el conflicto en torno a la venganza, de modo que, ante el público, el vengador, en sí mismo, representa la tensión en torno a la licitud de la venganza nobiliaria. Clermont duda, porque si bien en principio asumirá el compromiso de reparar la muerte de su hermano con un desafío, según el código de la sangre que le reclama su hermana Charlotte, posteriormente reculará por valorar que tal comportamiento colisionaría con su ética individual. Este conflicto interior se cuece por la demanda de revancha sangrienta que obsesiona a su apasionada hermana, de quien su marido Baligny afirma que "[Charlotte's] heart stands with haste of the revenge (I, i, 108)⁶⁰. Y Tamyra, esposa de Montsurry y antigua amante de Bussy, se dirige a la venganza en estos términos: "Never lets any scape thy constant justice"

⁵⁷ Thomas Middleton, *The Peace-maker*, Londres, Thomas Purfoot, 1618, ff. A4 r y B3 r.

⁵⁸ Francis Bacon, "Of revenge", en *The Essays or Counsels Civil and Moral*, ed. de Brian Vickers, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 10-11.

⁵⁹ Ronald B. Roude, "George Chapman's stoic-christian revenger", *Studies in Philology*, 70:1 (1973), pp. 51-61.

⁶⁰ Todas las citas textuales de la tragedia, que aparecen entre paréntesis, incluyen referencia al acto, la escena y los versos; han sido tomadas de la ed. de 1910 de Thomas Marc Parrott, *op. cit.*

(I, ii, 8). Ello le conducirá a enviar a Montsurry sus padrinos y el cartel del desafío, pero más adelante se rebela contra la venganza inducida en términos éticos: "Shall we revenge a villany with villany?" (III, ii, 95). Para Charlotte no hay dudas, pues rehusar a lavar la sangre familiar sería un acto de cobardía. A ello, Clermont solo puede replicar en la misma clave ética: "We must wreak our wrongs / so as we take no more" (III, ii, 102-3).

Chapman se sirve de otro rasgo de las llamadas tragedias de venganza y lo lleva al terreno ético: la paradoja de que la pretensión del vengador de restaurar un equilibrio roto en verdad ahonda en el desequilibrio o crea otro nuevo. La venganza exagera la tragedia que quiere aliviar. Clermont, como su hermano Bussy en la tragedia anterior, inicia un torbellino de incierto final del cual habrá de ser previsible víctima su protagonista. Vacila, pierde el control de sus propios actos y, en definitiva, es llevado al límite personal. Sus decisiones provocan nuevos conflictos a su alrededor que no resuelven la causa inicial de la venganza y le abocan a la traición de sí mismo y, por fin, su autodestrucción. Al convertir a Clermont en la víctima de su propia acción de venganza, *The Revenge* cuestiona los convencionalismos del género⁶¹. Todo lo que le define, al mismo tiempo, lo convierte en peligroso para otros y para sí mismo, porque si los demás cortesanos lo consideran un enemigo o cuanto menos un rival, el propio Clermont, al aceptar la lógica de la defensa del honor de su sangre y decidirse a retar a duelo a Montsurry, empieza a ahondar en lo contradictorio respecto de su enemigo familiar, de la ley del rey y respecto a sí mismo. Chapman subraya esta paradoja de manera muy evidente, haciendo que se decida a enviar el cartel de su desafío a Montsurry inmediatamente después de una larga declaración en torno al mundo como teatro de apariencias y vanidades como hábitat de una feble y falsa idea de nobleza, parafraseando a Epicteto, "the good Greek moralist" (I, i, 333-74). Esta evidente disonancia entre la afirmación estoica y el compromiso del honor se va a intensificar a lo largo de la obra, como por ejemplo con la defensa que hace de la participación de su amigo político Guisa en la matanza de San Bartolomé, como veremos después.

⁶¹ Katherine Eisaman Maus, "Introduction", *Four Revenge Tragedies*, Oxford University Press, 1995, pp. IX-XI.

No obstante, Clermont trata de mantener una cierta coherencia entre sus principios y su comportamiento. Por eso, en sentido estricto, el duelo que propone a Montsurry es "legal" dado que observa las formalidades del mismo, con el envío de sus padrinos y el cartel de desafío. De hecho, ese mismo año de 1610 apareció un libro de John Selden donde se señalaban las normas prácticas que regulaban el duelo entre particulares por causa de honor, donde se detalla la necesidad de remitir "a chartel containing the accusation"⁶². Pero una nueva decepción le espera, derivado del carácter legal de su reto, porque el taimado Montsurry, al negarse a recibir en mano el cartel -la notificación formal del combate-, logra evitarlo, al menos temporalmente: "Challenge! I'll touch none" (I, ii, 133). Clermont queda frustrado, y su enfado le lleva a negar verdadera nobleza a su oponente: "They are the breathing sepulchres of noblesse: / no trulier noble men, than lions' pictures"; e inicia una invectiva contra la falsa nobleza, otra vez recurriendo a Epicteto (II, i, 154-171).

Al final de la tragedia, la aparición del fantasma de su hermano Bussy precipita la consumación de la venganza. Y, significativamente, la *Umbra*, cuando requiere a Clermont para que cumpla con su deber, y su juramento, invoca el cumplimiento de la justicia: "To urge the justice whose almighty word / measures the bloody acts of impious men / with equal penance ... / So men think penance of their ills is slow, though th'ill and penance still together go, / reform, ye ignorant men, your manless lives, / whose laws ye think are nothing but your lusts, / when living but for supposition' sake" (V, i, 5-17). Para la Sombra, esta ley prevalece por encima del poder de la razón ("And all her laws whose observation / stands upon faith, above the power of reason" (V, i, 22-3)) y es más digna que las leyes civiles corruptas emanadas de un monarca tiránico ("Away, then! Use the means thou hast to right / the wrong I suffer'd. What corrupted law / leaves unperform'd in kings, do thou supply, / and be above them all in dignity" (V, i, 96-9)). El discurso de la Sombra vence las últimas reticencias morales de Clermont y éste lo hace suyo, hasta el punto de

⁶² John Selden, *The duelo, or single combat, from Antiquitie derived into this kingdome of England, with severall kindes and ceremonious forms thereof from good authority described*, Londres, G[eorge] E[lld] para John Helme, 1610, cap. 11: "The forme of obtaining, cleere proceeding, and performing the combat, by the ancient law of armes in the English court of chivalry", pp. 40 y ss.; la cita textual, en p. 40.

prometer matar o morir en el intento: "My brother's blood shall stay for his revenge, / if I can act it; if not, mine shall add" (V, v, 15-6).

Por fin, y persuadido de lo justo de su venganza, Clermont fuerza el acceso a Montsurry con la espada en la mano. Ahora está dispuesto a matarlo aun cuando el otro se niegue a defenderse. Al cabo, Chapman recurre a la ironía de que el cobarde Montsurry, acorralado, muestra en el momento supremo algo de dignidad, se decide a empuñar el arma y cae como un verdadero caballero (V, v, 109-19). Y de la ironía se desprende otra paradoja, porque si la manera de morir ha restituido la calidad nobiliaria de Montsurry, la manera de matar de Clermont no solo lo aleja aún más de los principios estoicos, sino que también ha incumplido la fórmula del duelo entre nobles, por haberse valido de artimañas para acabar con su rival. Poseído por una aceleración desbocada que le lleva a dejar de dudar pero como contrapartida a desasirse de los códigos que daban sentido a su vida, Clermont emprende un camino sin retorno hacia su completa alienación. Un momento después de haber acabado con Montsurry recibe la terrible noticia de que su amigo Guisa ha sido asesinado por orden del monarca y, si la lógica debería inducirle de nuevo a la venganza, política en este caso, para sorpresa de todos renuncia a ella porque supondría violar la figura sagrada del rey. La decisión es incomprensible desde cualquiera de los principios que teóricamente ha defendido a lo largo de toda la obra, e incluso contradice el forzado duelo con Montsurry, si detrás de todo ello estaba un improbable sentido de la razón y la justicia: "There's no disputing with the acts of kings, / revenge is impious on their sacred persons" (V, v, 151-2).

Así, la opción final de quitarse la vida significa que Clermont ha reconocido su fracaso. Es un suicidio que proviene de la desesperación y pone en duda todas sus anteriores decisiones. Aparte de la dudosa naturaleza estoica de esta acción contra sí mismo, como veremos a continuación, desde el punto de vista del honor nobiliario también queda en entredicho, sea porque renuncia a vengar a su amigo asesinado, sea porque, como él mismo ha dicho en escenas previas, se está sometiendo a la arbitraria ley de un rey tirano.

"Your virtues past the reaches of this age" (II, i, 258), es el dictamen de Baligny sobre Clermont. Con ello resume, al final del II acto, toda una serie de apreciaciones en el mismo sentido que habían expresado otros personajes. Clermont es tenido por un compendio de cualidades nobiliarias que evidencian los rasgos de su sangre ("D'Ambois' spirit"), su ética constante ("his temper /... that you cannot move him") y su compromiso político (I, i, 181-4). No es simplemente un virtuoso en la corte, sino un ser singular cuyo talante virtuoso lo hace reconocible, como igualmente lo identifica su apellido y su elección de bando cortesano; es un ser ético único en un panorama de nobles y cortesanos dominado por el engaño y la hipocresía, esos que él mismo denomina "breathing sepulchres of noblesse" (II, i, 153). Ahora bien, la concepción que de sí tiene Clermont es la de un verdadero estoico y como tal pretende ser considerado. Es decir, aspira a que esa elección moral personal determine los demás rasgos de su carácter: "For my part, though of noble birth, my birthright / had little left it, and I know 'tis better / to live with little, and to keep within / a man's own strength still, and in man's true end, / than run a mix'd course. Good and bad hold never / anything common. You can never find / things' outward care, but you neglect your mind, / God hath the whole world perfect made and free" (III, iv, 51-8).

Esos planteamientos son evidentes en numerosas intervenciones suyas, con referencias explícitas a Epicteto, y algunas ideas inspiradas en Séneca. De ahí que la insistencia en declararse estoico haya sido la base sobre la que se ha fundado la interpretación de la tragedia en los estrechos términos mencionados al principio de este estudio, pese a las llamativas anomalías de la conducta de Clermont con respecto a las doctrinas del Pórtico que jalonan los cinco actos, la última un suicidio que difícilmente encaja en la Stoa. Es innegable que Clermont se proclama estoico cuando habla de sí, cuando opina sobre los demás y cuando critica la vida política. Y, por cierto, lo hace en un tono sentencioso de filósofo profesional ajeno al medio cortesano en que se desenvuelve, ante interlocutores poco predispuestos a hacer suyas tales ideas. Sin embargo, nada estoico hay en emprender una venganza privada para reivindicar el honor de su sangre,

ni en entrar en contacto con la facción opositora al rey de la mano del responsable de la matanza de San Bartolomé. Es evidente que Chapman quiere señalar estas contradicciones o anomalías estoicas ante el público, pues cuando, más tarde, quiso construir un personaje estoico puro y coherente, lo hizo. En *Caesar and Pompey*, su última tragedia y la única ambientada en la historia romana, sí aparece un estoico compacto en sus declaraciones y sus actos: es Catón el Joven, el gran héroe de la Stoa romana, el único que se aproximó al ideal doctrinal de vida y que remató su existencia con un suicidio modélico⁶³.

Entonces, volviendo a *The Revenge of Bussy D'Ambois*, ¿miente Clermont ante el espectador por la distancia que media entre sus palabras y sus actos? No parece que así sea, dado que el contraste que separa sus palabras y sus comportamientos problematiza conflictos interiores que el protagonista no llega a resolver. Ahí se aloja la raíz trágica de la obra, en la fragilidad o la fractura interna de Clermont⁶⁴. Cabe plantearse, por tanto, que el estoicismo de Clermont sea, en realidad, la voluntad de serlo, la decisión personal de adscribirse a esa vieja doctrina. El protagonista trata de construirse estoicamente, pugna por serlo de verdad y, como Chapman deja claro para el público más entendido, no solo en términos éticos, sino que hace suya la base ontológica de la Stoa cuando proclama su intención de ser "a man to join himself with th' Universe" (IV, i, 139). Si esto es así, si Clermont expresa la voluntad de alcanzar la sabiduría estoica a partir de conocer y expresar sus principios, los conflictos en los que se ve envuelto adquieren el sentido de pruebas a las que se somete. En apariencia, las pruebas son saldadas de modo satisfactorio, o al menos así lo entienden los demás personajes. Por ejemplo, Monsieur lo estima un hombre a quien "you cannot move him" (I, i, 183), lo cual sintoniza con

⁶³ Allen Bergson, "Stoicism achieved: Cato in Chapman's *Tragedy of Caesar and Pompey*", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 17/2 (1977), pp. 295-302; James F. O'Callaghan, "Chapman's *Caesar*", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 16/2 (1976), pp. 319-331; Elias Schwartz, "A neglected play by Chapman", *Studies in Philology*, 58/2 (1961), pp. 140-159; Derek Crawley, "Decision and character in Chapman's *The Tragedy of Caesar and Pompey*", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 7/2 (1967), pp. 277-297.

⁶⁴ Sobre la fragilidad de la contextura moral de Clermont, véase Allen Bergson, "The wordly stoicism of George Chapman's *The Revenge of Bussy D'Ambois* and *The Tragedy of Chabot, Admiral of France*", *Philological Quarterly*, 55/1 (1976), pp. 47-48. En cuanto a la escisión interna de Clermont, Roy W. Battenhouse, "Chapman and the nature of man", *English Literature History, 1500/1900*, 12/2 (1945), pp. 106-107.

el propio Clermont, que llega a decir de sí mismo: "I am fix'd" (III, iv, 163). Y algo similar piensa su amigo el duque de Guisa, cuando proclama la superioridad de Clermont respecto de su hermano Bussy, porque tiene su misma fiereza pero además se ha formado a sí mismo como un ser excelente: "because, besides his valour, / he hath the crown of man, and all his parts, / which learning is; and that so true and virtuous / that it gives power to do as well as say / whatever fits a most accomplish'd man / ... a true, learn'd gentleman" (II, i, 83-7). Nótese el detalle de que Guisa describe la fibra ética Clermont como algo aprendido, es decir, nacido de la reflexión personal y el estudio.

En esta tragedia, como en otras de sus obras, Chapman ensaya las posibilidades de ser virtuoso en la vida activa, o más exactamente, la capacidad del individuo ético de permanecer incólume en la vida política. Desde ese modo de conocer y enjuiciar, su personaje Clermont critica el mundo y se zambulle en él, como un héroe que no se resigna a la inacción ni se desentiende de sus deberes socio-políticos, que son actitudes proactivas estoicas, en principio compatibles con la apatía y la ataraxia⁶⁵. Pero el transcurso de la tragedia, y no solo su desenlace, inclina a pensar al espectador la imposibilidad de salir airoso del reto ético-político⁶⁶. Que Clermont sea definido como un "Senecal man" (IV, iv, 42) no significa simplemente que se le reconozca estoico, puesto que la figura de Séneca reunía tanto el perfil del filósofo contemplativo como la proyección en la vida política, como preceptor y principal consejero del emperador Nerón durante los primeros años de su reinado. Si Séneca no había podido evitar que su joven pupilo se precipitase a un gobierno tiránico y desenfrenado, era posible interpretar que el estoico Clermont, metido en el laberinto del poder, estaba también condenado al fracaso. Es

⁶⁵ Gilles Bertheau, "Passion et néostoïcisme dans *The Revenge of Bussy D'Ambois* (1613) de George Chapman (1559 ?-1634)", *Études Epistémè*, 1 (2002), pp. 63-85, donde se plantea la contradicción entre la paciencia estoica y la necesidad de acción que conviven dentro de Clermont; Bertheau llega a la conclusión de que la controversia interior de Clermont se salva al final con un suicidio "racional", opinión que no comparto.

⁶⁶ Peter Bement, "The stoicism of Chapman's Clermont D'Ambois", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 12/2 (1972), p. 346. Bement sostiene que Clermont sería un compendio que aún la tendencia contemplativa/pasiva, inspirada en *De constantia* de Lipsio, y la línea más comprometida con la intervención en lo público, que atribuye a Guillaume du Vair; como se ha dicho más arriba, tanto los libros del flamenco como los del francés ya circulaban de modo fluido en Inglaterra. Considero este esquema algo rígido y simplificador de algo más complejo y plástico.

verosímil pensar que la vinculación de Clermont con Séneca tenga estas resonancias, aun cuando Chapman no pretenda exactamente que su héroe sea un trasunto del romano. Los problemas del individuo estoico que le interesan al dramaturgo inglés son otros, como se ha visto, relacionados con el ámbito del honor familiar y el papel político de la nobleza.

Cuando en 1610 Chapman estaba en el proceso de escritura de su tragedia, la vida política estaba dominada por el impacto que había producido el discurso que Jacobo I había pronunciado en marzo. El asunto concreto de la alocución giró en torno al derecho de la corona a disponer de ingresos fiscales regulares sin necesidad de autorización de las cámaras -el denominado *Great Contract* ideado por Robert Cecil-, pero el debate parlamentario había derivado hacia la naturaleza de la autoridad del rey y sus atribuciones. El monarca había abordado la compatibilidad de la *common law* con la *civil law*⁶⁷, que los parlamentarios traducían en las pretensiones regias de violentar el tradicional derecho inglés, el régimen de libertades antiguo, y establecer el gobierno de Inglaterra sobre las bases del absolutismo a la manera continental. No se olvide que en 1607 se había publicado el libro de John Cowell, *The Interpreter*, donde se afirmaba que el poder absoluto del monarca se situaba por encima de cualquier ley, escrita o consuetudinaria⁶⁸, y si bien el texto no había sido impulsado directamente por White Hall, muchos de quienes lo leyeron lo conectaron con los escritos anteriores de Jacobo, cuando era rey de Escocia, a favor de un Estado monárquico absoluto⁶⁹. El Parlamento reclamó la censura del libro y finalmente el rey lo prohibió en 1610, pero la sospecha de que reflejaba lo que en verdad pensaba Jacobo no se disipó. En ese tenso ambiente, en su discurso de marzo, Jacobo I invocó los principios teológicos

⁶⁷ *A speech to the Lords and Commons of the Parliament at White-Hall, on Wednesday the XXI of March. Anno 1609*, en King James VI and I, *Political writings*, ed. de Johann P. Sommerville, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 180.

⁶⁸ John Cowell, *The Interpreter, or Booke containing the signification of words, wherein is set forth the true meaning of all, or the most part of such words and terms as are mentioned in the law-writers ... Laws, statutes, or other antiquities*, Cambridge, John Legate, 1607.

⁶⁹ Jacobo I, *The trew law of free Monarchies, or The reciproock and mutuall duetie betwixt a free king and his naturall subiects*, Edimburgo, Robert Waldegrave para el rey, 1598. Véanse, también: Bernard Bourdin, "Le traité des libres monarchies de Jacques I d'Écosse : la monarchie au service de la république", en Yves Charles Zarka (dir.), *Monarchie et république au xviiè siècle*, París, PUF, 2007, pp. 13-29; Roger A. Mason, "Rex Stoicus : George Buchanan, James VI and the Scottish Polity", en John Dwyer, Roger A. Mason y Alexander Murdoch (eds.), *New perspectives on the politics and culture of Early Modern Scotland*, Edimburgo, John Donald Publishers, 1982, pp. 9-33.

y paternalistas que trataban de presentar una autoridad ejercida de forma benévola, pero dejó clara la legitimidad de toda norma positiva emanada de su real criterio, estableciendo un nexo causal entre lo divino-natural y la ley civil. Esta última era la expresión de esa soberanía regia derivada de la voluntad divina. La continuidad entre el mandato de Dios y la voluntad del rey sin restricciones constitucionales, argumentaba el escocés Jacobo, podía incluir eso que la costumbre inglesa denominaba *common law* solo si se interpretaba como leyes regias no escritas, sin otorgarles ninguna otra legitimidad⁷⁰. El principio que trasladó Jacobo consistía en que toda ley emanaba directamente del trono, y si bien el rey trató de disuadir a los parlamentarios de que en ningún caso sus pretensiones incluyeran la derogación completa de la tradición inglesa (“Nay, I am so farre from disallowing the Common Law, as I protest”⁷¹), el hecho de que afirmara sin ambages que los monarcas eran “Gods Lieutenants upon Earth”⁷² confirmó el recelo de quienes pensaban que el nuevo monarca buscaba ampliar la base jurídica de su poder y eliminar cualquier control externo⁷³.

El peligro de que la ley regia derivase en tiranía latía en el ambiente político, y constituía un material de enormes posibilidades dramáticas que Chapman recoge en su tragedia. Por eso la palabra *law* aparece con frecuencia en los diálogos y traspasa los diversos conflictos que se desarrollan en *The Revenge*: como se ha dicho en páginas anteriores, ley de la sangre es la que invoca Charlotte D’Ambois para acuciar a Clermont a vengar al hermano Bussy; igualmente, ley universal y natural del estoicismo es la que Clermont asume como divisa personal; y, al cabo, ley es un instrumento de la voluntad del rey, es decir, de su soberanía absoluta. En la tragedia, esa peligrosa degeneración en la *civil law* como instrumento

⁷⁰ Este mismo argumento, aunque expresado de modos diferentes, fue posteriormente expuesto por Filmer y Hobbes.

⁷¹ *A speech to the Lords and Commons, op. cit.*, p. 185.

⁷² *A speech to the Lords and Commons, op. cit.*, p. 181. Unas líneas más abajo el Rey no deja lugar a dudas del sentido de su razonamiento: “Kings are iustly called Gods, for that they exercise a manner or resemblance of Divine power upon earth. For if you will consider the attributes to God, you shall see how they agree in the person of a King.”

⁷³ Acerca del debate político entre Jacobo I y el Parlamento, véanse: J. P. Sommerville, “James I and the divine right of kings: English politics and continental theory”, y Paul Christianson, “Royal and Parliamentary voices on the Ancient Constitution, c. 1604-1621”, ambos textos, en Linda Levy Peck (ed.), *The mental world, ob. cit.*, pp. 55-70 y 71-95, respectivamente.

de intereses particulares aparece ya consumada y sin posibilidad de enmienda. Antes, la sociedad política funcionaba armónicamente: la virtud de los nobles evitaba los abusos y los reyes “were once most royal; kings sought common good” (I, i, 20). Todo cambió “when pride enter’d them, and rule by power / ... / and all men studied self-love, fraud, and vice” (I, i, 23 y 26). El panorama político en el que ingresa Clermont es ese mundo corrupto y arbitrario, caracterizado por una nobleza vanidosa que basa su grandeza en la herencia recibida pero que carece de virtud personal, y una cabeza, el rey, cuyo objetivo consiste solo en mantener su poder. Chapman presenta a través de las palabras de Baligny la degradación que supone depositar toda autoridad en la arbitrariedad del rey: “Your Highness knows / I will be honest, and betray for you / brother and father; for, I know, my lord / treachery for kings is truest loyalty; / nor is to bear the name of treachery, / but grave, deep policy. All acts that seem / ill in particular respects are good / as they respect your universal rule. / ... / All law, all conscience, concludes it wrong. / Nor is comparison a flatterer / ... / For th’ universal right of your state” (II, v, 29-55).

Ante esta situación, el estoicismo de Clermont encuentra su límite en el diagnóstico de la realidad. Es lúcido entender que la ley ha sido sustituida por los intereses y las ambiciones, pero no cabe intervenir desde los principios estoicos. Es una contradicción imposible de superar; de una lado, el plano de la realidad del juego del poder, para el cual Clermont no es un verdadero político, como sentencia el capitán Maillard: “You are no politician” (IV, i, 48); y de otra parte su rigidez, que pese a su implicación en ese juego, lo considera una “false policy” (IV, i, 90). Pero ahí no se queda el planteamiento chapmaniano, y las contradicciones en la actitud política de Clermont operan más allá de su voluntad de ser un estoico puro. El ejemplo extremo de ello es la sorprendente defensa que hace Clermont de la participación del duque de Guisa en la matanza de San Bartolomé (1572), asunto que sistemáticamente se ha resistido a una interpretación satisfactoria⁷⁴. No es necesario señalar que un suceso de esas características era incompatible con la integridad moral de la que presume Clermont, de ahí la dificultad de entender sus razones. Según Clermont, Guisa habría

⁷⁴ Shona McIntosh, “The Massacre of St Bartholomew on the English stage: Chapman, Marlowe and the Duke of Guise”, *Renaissance Studies*, 26/3 (2012), pp. 325-344.

cometido un error, ciertamente, pero causado por su fe y por obediencia a su soberano (II, i, 204-34). En último término, la argumentación de Clermont no resulta convincente, porque la exculpación de su amigo nace sencillamente deriva de la amistad que les une. Nada estoico, desde luego.

Seguramente sea el suicidio de Clermont, desenlace de la tragedia, el hecho que muestra con más claridad la contradicción entre la voluntad de ser estoico del protagonista y su posibilidad real de serlo⁷⁵. Con ironía como otras veces, Chapman se sirve del acto supremo del estoicismo, la decisión de quitarse la vida, para mostrar cuán lejos de la verdadera *Stoa* se halla Clermont. Porque su inmólación no proviene de una reflexión serena en la cual el sujeto resuelve la imposibilidad de seguir viviendo según sus principios, sino que es un arrebato de desesperación y una clamorosa renuncia a su ideario político. La desesperación le invade al conocer la noticia de que Guisa ha sido asesinado por el rey, y el cambio de criterio proviene de que, ante al asesinato político ordenado por Enrique III, renuncia a levantarse en armas contra el tirano⁷⁶. Ambos desestimientos significan un estrepitoso desmoronamiento de Clermont, abatido por el dolor y atemorizado por un reverencial sometimiento a la legitimidad del poder del rey: "Shall I live, / and he dead, that alone gave means of life to me? / There's no disputing with the acts of kings, / revenge is impious on their sacred persons" (V, v, 149-52). El tratamiento irónico de este momento trágico culmina con las últimas palabras de Clermont, una invocación a la divinidad que recuerda a la que Tácito atribuye a Séneca en el momento final: "I come, my lord! Clermont, thy creature, comes" (V, v, 193)⁷⁷.

En definitiva, en el acto V la voluntad de ser estoico que había sostenido Clermont durante buena parte de la tragedia, se arruina completamente

⁷⁵ O incluso, puede decirse que se certifica con el suicidio la inviabilidad del estoicismo, como afirma Fred M. Fetrow, "Chapman's stoic hero in *The Revenge of Bussy D'Ambois*", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 19/2 (1979), p. 237.

⁷⁶ Contrasta la actitud de Clermont con la del duque de Guisa, quien reafirma, en el momento de verse morir, lo justo de su causa contra el rey Enrique III: "Against the pure form and just power of law" (V, iv, 55). Chapan ya antes había hecho que Clermont manifestase que tenía interiorizado su acatamiento a la suprema autoridad del rey: "Acts that are done by kings are not ask'd why" (III, ii, 205).

⁷⁷ Cornelio Tácito, *Anales*, lib. XV, 64, 4, ed. de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, Biblioteca Clásica, tomo 30. Aquí debe interpretarse que la invocación de Séneca a Zeus alude a la muerte como liberación.

cuando tiene que tomar decisiones extremas y debe actuar. La venganza le conquista cuando cumple el desafío de honor contra Montsurry, la pena le arrebatara cuando se entera de la muerte de Guisa y, por fin, el miedo reverencial a la autoridad del rey lo neutraliza políticamente. Atenazado por todas estas pasiones, cree que solo le queda la puerta del suicidio, luego su decisión no es el triunfo de la razón, sino de la desesperación.

CONCLUSIÓN: EN BUSCA DEL ABSOLUTE MAN.

El ideal del *absolute man*, individuo perfecto, íntegro e invencible, es mencionado en diversas obras de Chapman, desde sus primeras traducciones parciales de la *Iliada*. Da la impresión de que trató de encontrarlo en los personajes homéricos, como Aquiles y Ulises, en los patronos a los que dedica sus trabajos, como Essex, el príncipe Enrique Federico o incluso Robert Carr, y también lo persigue en los protagonistas de sus tragedias⁷⁸. En esta constante búsqueda del tipo humano completo, con sucesivos intentos de encontrar figuras que pudieran aproximarse a éste, encaja el protagonista de *The Revenge of Bussy D'Ambois*⁷⁹.

Si consideramos que en el personaje de Clermont chocan tres poderosas directrices vitales (la defensa del honor familiar, la adscripción personal a la doctrina estoica y el compromiso político), pueden superarse muchas de las objeciones planteadas por la crítica respecto de la tragedia y, a la vez, es posible reubicarla como fuente que explica la condición nobiliaria en la Inglaterra de principios del siglo XVII⁸⁰. Desde esta

⁷⁸ De forma explícita, en las dedicatorias del *Achilles' Shield* a Essex y al lector, dice: "absolute and full soule" y "honest and absolute man's sufficiency", respectivamente; igual en el prefacio a su edición de la *Odisea*. Véase Gilles Bertheau, "Prince Henry as Chapman's *Absolute man*", en Timothy Wilks (ed.), *Prince Henry revived*, *op. cit.*

⁷⁹ Patricia Demers, "Chapman's *The Revenge of Bussy D'Ambois*; fixity and the absolute man", *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 12/1 (1976), pp. 12-20. Ese hombre absoluto al modo de Aquiles lo habría proyectado Chapman en Bussy D'Ambois y Byron, mientras que la alternativa en forma de Ulises se habría reflejado a su vez en Clermont, según plantea Ennis Rees, *The tragedies of George Chapman. Renaissance ethics in action*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1954. El tipo humano perfecto al modo de Hércules, en Eugene Waith, *The Herculean hero in Marlowe, Chapman and Dryden*, Londres, Chatto and Windus, 1962.

⁸⁰ Una perspectiva similar, aplicada a *Bussy D'Ambois* es la de Deborah Montuori, "The confusion of self and role in Chapman's *Bussy D'Ambois*", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 28/2 (1988), pp. 287-299, donde se concluye que la obra no encaja en un único esquema

perspectiva pasan a segundo plano supuestos "defectos" del texto, como la falta de unidad dramática, el abandono de la acción escénica a favor de la exposición de la doctrina estoica, o la débil caracterización de los personajes. Cobra sentido el hecho de que el único personaje que expresa dudas en su pensamiento y cambia de comportamiento sea Clermont, y que asimismo los demás caracteres en confrontación carezcan de fisuras en sus principios, sus objetivos y su conducta. Clermont es complejo y los otros simples; y es así porque toda la carga dramática está depositada en un protagonista que contiene todas las contradicciones, las propias y las que le asaltan desde fuera. Por ello parece prejuicioso encuadrar la tragedia dentro de un denominado teatro filosófico, donde habría poco teatro y demasiada declamación filosófica.

Cierto es que los discursos de Clermont entran dentro de los cánones de un estoicismo riguroso. Pero son solo eso, declaraciones, las que nos lo revelan estoico, no sus actos. Su comportamiento, por un lado en pos de la venganza de su hermano y, por otro, iniciándose en el juego político-cortesano de la mano de su amigo el duque de Guisa, contrasta con sus palabras y, más allá de esta evidencia, su conducta denuncia una inadecuada preparación ideológico-ética para alcanzar tales objetivos. Más que un estoico trágicamente enfrentado ante la miserable condición de la realidad, Clermont acaba siendo un inadaptado, que no es a la postre ni el ser moral que pretender ser, ni el vengador justiciero, ni el atrevido conspirador aliado con su amigo Guisa. Es verosímil que este conjunto de impresiones calaran en el espectador de la tragedia, por cuanto, como se ha tratado de explicar en este trabajo, el contexto político y cultural en el que la escribió Chapman y los londinenses que la vieron estaba dominado por estas mismas tensiones. De una parte, el estoicismo renovado se había abierto camino en la Inglaterra estuardiana, como ética aristocrática alternativa al viejo modelo del caballero protestante isabelino⁸¹. Por otro lado, el culto al honor, incluido el derecho de venganza, actuaba no solo

interpretativo de los sugeridos por la crítica, ni deriva de la colisión de Bussy con la corrupta sociedad cortesana, sino que la verdadera tragedia versa sobre la equivocada percepción de sí mismo que tiene Bussy. Igualmente, véase mi interpretación del *Coriolanus* de Shakespeare, en Adolfo Carrasco Martínez, *ob. cit.*

⁸¹ Reid Barbour, *English epicures and stoics. Ancient legacies in Early Stuart culture*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1998.

como reivindicación de la identidad nobiliaria, sino que también tenía entonces un evidente sentido de rebeldía contra la autoridad de la corona. Finalmente y conectado con esto, en este preciso momento se estaba iniciando un conflicto político de graves consecuencias futuras por las pretensiones de los Estuardo de ampliar su poder frente a los controles de otras instancias institucionales, un conflicto que iba a librar una de sus principales batallas en el campo de la ley y el derecho, y eso es lo que recoge Chapman en su tragedia.

Al final de la representación, al espectador le quedaría esa amarga sensación que seguramente quería compartir con ellos un Chapman insatisfecho e hipercrítico tanto con el poder como con la capacidad del individuo noble por superar las iniquidades del mundo. El noble Clermont no solo ha traicionado su estoicismo al vengar su sangre, sino que la desesperación que le lleva al suicidio certifica su apostasía de sus principios éticos. La virtud ha sido derrotada y ni siquiera ese enorme sacrificio evita que el rey tirano y maquiavélico siga en el poder. Clermont tampoco llegaba a ser el *absolute man*, como no lo habían sido Essex o Somerset.

Como se dijo al principio, la contextualización de *The revenge of Bussy D'Ambois*, o dicho de otra manera, su restitución al momento en que fue ideada, escrita y representada, permite entenderla como la dramatización (una de las posibles dramatizaciones) de algunos de los problemas que estaban de actualidad, colocando a un noble en el centro de las tensiones que se vivían contemporáneamente. La obra no ofrece soluciones concretas, sino que refleja la realidad críticamente. Tomar postura les corresponde a los espectadores.