

LOS PINCELES Y LA PALETA DEL MITO EN EL TEATRO INGLÉS DEL RENACIMIENTO

Francisco Javier Castillo*

ABSTRACT

This paper aims to be an attempt to go deeper in Christopher Marlowe's technique as a writer through the study of his use of the classical mythology in *Edward II*, one of his best considered plays, and this analysis reveals, among other facts, that myth is a resource which is chosen and used in accordance with the specificities of the play and with the objectives the author tried to reach with it.

KEYWORDS: Mythology, drama, Renaissance, English literature, Christopher Marlowe.

RESUMEN

Este artículo se propone acercarse a la alquimia dramática de Christopher Marlowe a través del análisis del uso que se hace de la mitología clásica en *Edward II*, una de las piezas más destacadas de su producción teatral, acercamiento que revela, entre otras cosas, que el mito constituye un recurso que se elige y se maneja de acuerdo con las especificidades de la obra y con los objetivos que el autor pretende alcanzar en ella.

PALABRAS CLAVE: mitología, teatro, Renacimiento, literatura inglesa, Christopher Marlowe.

We can learn a lot about him from the essays and studies and the debates of scholars; but we can know him only if we venture some little way into the Pierian flood ourselves, and meet him in his own element, which was poetry.
J.B. Steane

En los últimos años y a lo largo de buena parte del siglo pasado, los estudios sobre Christopher Marlowe han conocido un singular desarrollo, si bien con evidentes dificultades y con resultados no del todo homogéneos y satisfactorios e, incluso, apreciablemente contradictorios en ocasiones, pero aunados todos en el objetivo común de rebajar o neutralizar la carga enigmática que posee, sin duda, la biografía de este autor, y de aportar más luz a sus

* Profesor Titular del Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la Universidad de La Laguna (fcastil@ull.es). Sus líneas de investigación comprenden la literatura inglesa del Renacimiento, la narrativa norteamericana de la primera mitad del siglo XIX y la literatura de viajes, además de constantes incursiones en el campo de los estudios insulares, sobre todo en aspectos lingüísticos, históricos y literarios.

obras, a sus técnicas creativas y a sus ideas literarias, así como a sus posiciones personales en diversos niveles. Cuestiones como la política, la religión y la sexualidad han acaparado la dirección de buen número de las aportaciones más recientes, a las que también hay que unir las relativas a los rasgos de su poética y las claves de su psicología. De manera paralela, varios de los estudios profundizan en Marlowe como escritor y como buen conocedor de todos los componentes que intervienen en la creación literaria (Cheney) y esta es la línea de investigación en la que se incardina mi análisis, en el que considero el uso que este autor hace de la mitología clásica en *Edward II*, sin duda alguna, uno de sus trabajos más destacados.¹ Como se sabe, en el Renacimiento arraigó un especial interés por la mitología grecolatina, que es un bagaje esperable de una educación basada en los clásicos y que se consideró como un recurso estético y efectivo.² Mi aproximación busca iluminar un poco más el uso que se hace de estos materiales, todo ello dentro de una incursión que sirve, entre otras cosas, para profundizar en la utilización particular que este escritor hace de este recurso, y también vale en buena medida para acercarnos a los modos que los autores de entonces tienen en este sentido.

Edward II es una pieza escrita en 1592 y uno de sus atractivos es su doble naturaleza. Por un lado muestra los rasgos del drama histórico, esto es, presenta un argumento emocionante, conmovedor, con una sucesión rápida de los hechos y mucha variedad en los incidentes, y, además, como es de esperar en este subgénero, con claro objetivo ejemplarizante, intención didáctica y la búsqueda del sentimiento patriótico. Por otro lado, refleja claros puntos de contacto con la tragedia, que se ven en las escenas desgarradoras, llenas de intervenciones conmovedoras, gran patetismo y dignidad trágica. Otro de los atractivos es que se trata de una obra en la que, de modo diferente al resto de la producción del autor, la acción no pivota sobre un personaje dominante, como es el caso de Faustus, Barabas y Tamburlaine, sino que pone el foco en la debilidad, no en la fuerza. La obra dramatiza la vida de Eduardo II, el sexto monarca de la casa Plantagenet. Nace en 1284 y es el menor de los quince hijos de Eduardo I y de Leonor de Castilla. Como se ve, además de la normanda, tiene también sangre española por su madre, con lo que es nieto de Fernando III el Santo y sobrino de Alfonso X el Sabio. Sube al trono en 1307, con 23 años, y unos meses más tarde se casa con Isabel de Francia, hija del rey Felipe IV el Hermoso. Aunque toma medidas destacables, como la de impulsar el desarrollo de las universidades de Oxford y Cambridge, lo cierto es que su reinado es un periodo de inestabilidad por la debilidad de carácter del rey, por la corrupción en la administración, por las rebeliones de los nobles, los conflictos con Escocia y los movimientos del Parlamento para reforzar su poder. Obligado a abdicar en su hijo y torturado, es asesinado en 1327. Marlowe dramatiza la etapa que va desde 1307, cuando Eduardo sube al trono, hasta finales de 1327, cuando Eduardo III, para vengar a su padre, manda ajusticiar a Mortimer y recluir a la reina Isabel.

Entrando en materia, entre los aspectos más destacados que revela el análisis del uso del material mitológico que se hace en *Edward II*, está el hecho, por otra parte esperable, de que

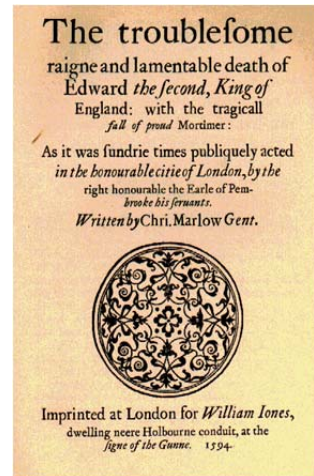
¹ Seguimos la edición de J.B. Steane. Véase Marlowe.

² Entre otras, véanse las aportaciones de Bush; Hamilton; Lotspeich; Martindale; Miller; Root; Rivers; Sawtelle; Seznec; y Wheeler.

Marlowe muestra posiciones similares a los autores del momento en cuanto a la utilización de este recurso. En este sentido se observa claramente que este manejo se produce en el marco de una actitud particular en la que se dan, de forma aunada, el respeto por la tradición clásica, altamente prestigiada y ampliamente conocida, junto a un profundo sentimiento de libertad, que les permite reformular o retocar la historia mítica e incorporar todos aquellos elementos personales, artísticos o de la época que estiman oportunos.

A ello hay que unir, como otro de los aspectos relevantes que muestra el estudio, la utilización, reflexiva y creativa, de los mitos en la construcción de los personajes y las situaciones. Marlowe, al igual que el resto de los escritores de la época, muestra aquí que conoce bien la naturaleza de la mitología grecolatina y también que es consciente de que cada figura de los mitos antiguos lleva consigo una historia y una enseñanza que de ella se desprende, además de estar provista de un alto valor simbólico, por lo que constituye un medio económico, estético y sugerente que se puede aprovechar literariamente. Por eso utiliza aquí este recurso en forma de apuntes o detalles que tienen como objetivo ilustrar, completar y enriquecer de manera puntual, con lo que en este caso el mito funciona como una especie de espejo o fondo escénico de carácter efímero al que el autor recurre cuando lo estima oportuno para sacarle más partido a un pasaje, para iluminar una arista de un personaje o para proyectar en este fondo especular los asuntos y los motivos que se describen en la creación y de este modo contextualizarlos, destacarlos y alumbrarlos con otra luz. En este sentido, cuando nos acercamos al manejo que Marlowe hace de este recurso, se advierte claramente que no lo considera una simple herramienta de ornamentación, sino como un potente instrumento de iluminación y amplificación, de evocación y resonancia, cuyos efectos no se circunscriben a los pasajes correspondientes, ni se agotan en ellos, sino que se prolongan en el resto de la obra.

A lo anterior hay que añadir, como otro aspecto relevante que muestra el estudio, la particular localización de las referencias mitológicas en el cuerpo de *Edward II*. De un total de una treintena de alusiones, las dos terceras partes se localizan en el primer acto y el resto se reparte en los cuatro restantes. Este hecho, por descontado, no responde a la casualidad, sino que se trata de la constatación de la aplicación de un criterio creativo y constructivo. En este punto cabe recordar que, para la composición de esta pieza, Marlowe bebe en los materiales cronísticos de Raphael Holinshed, de John Stow y de John Foxe, pero lo hace como va a ser la norma en la época para este tipo de piezas, esto es, valorando el material que decide usar desde criterios artísticos, adaptándolo y recolocándolo de otra manera si le parece conveniente y descartando todos aquellos pasajes, asuntos y sucesos que no le van a servir en el proyecto creativo. Esto hace que los datos históricos y la secuencia en que estos se producen no se consideren desde el rigor y desde el respeto a la fuente, sino que se tienen en cuenta desde criterios como la economía, la coherencia, el equilibrio y la fuerza dramática.



Basta acercarse al primer acto para ver cómo estos criterios se manejan de forma acertada para introducir y vestir a los principales personajes, las posiciones de cada uno y la naturaleza de los conflictos. En este proceso creativo, el uso que Marlowe hace de la mitología clásica le ayuda, junto a otros recursos, a conseguir sus objetivos, tal y como se muestra en los apartados que siguen.

1. LOS PERSONAJES DE GAVESTON Y EDUARDO

Las primeras referencias mitológicas que encontramos las dispone el dramaturgo con el objetivo de perfilar la imagen de los personajes de Gaveston y el rey, las diferencias que cada uno presenta, así como el tipo de relación que se da entre ellos. Este proceso se abre en el mismo inicio de la obra y vemos cómo Gaveston acaba de llegar a Inglaterra, después de su corto exilio francés, y expresa su alegría por haber regresado:

Sweet prince, I come! these, these thy amorous lines
Might have enforc'd me to have swum from France,
And, like Leander, gasp'd upon the sand,
So thou wouldst smile, and take me in thine arms.
The sight of London to my exil'd eyes
Is as Elysium to a new-come soul.
(I, i, 6-11)

Gaveston había abandonado Inglaterra por orden de Eduardo I, que lo quería alejar de su hijo, el futuro rey, y le había hecho jurar a un grupo de nobles y de destacados miembros de la Iglesia que no permitirían su vuelta. Muerto el férreo y despiadado Longshanks y ya en el trono, al joven monarca le falta tiempo para mandar llamar a su querido exiliado, que se ve a sí mismo como Leandro. No cabe duda de que en esta ocasión Marlowe aprovecha este episodio mitológico por las claras correspondencias que tiene con la historia que dramatiza. A Hero y Leandro los separa el mar, al igual que al rey y a su adorado gascón, y de la misma forma que Leandro cruza a nado el Helesponto para estar con su amada, también Gaveston atraviesa el mar para reunirse con el dueño de su corazón. A ello se añade, también, el relevante factor de la oposición externa y, así, al igual que los amantes de la historia mitológica no cuentan con el consentimiento de sus padres, también en la relación de Gaveston y Eduardo intervienen agentes poderosos (Eduardo Longshanks en un primer momento, luego los nobles y la jerarquía eclesiástica, sin olvidar a la reina) que se oponen frontalmente a la existencia de la relación y al disfrute de los sentimientos. En este punto hay que recordar que Marlowe le tiene un particular cariño a la historia de los amores trágicos de Hero y Leandro, que conoce por los materiales de Ovidio y Museo. Muy conocido es su poema inacabado *Hero and Leander*, que se interrumpe cuando los protagonistas se hacen amantes y que George Chapman completa con posterioridad; pero en la pieza que nos ocupa el dramaturgo utiliza la historia mitológica de forma deliberadamente parcial y controlada, de acuerdo con las limitaciones que el devenir de los hechos históricos impone y en consonancia con las líneas que gobiernan la construcción de los personajes y de la obra en su conjunto.

Es evidente que el uso del relato mítico se ve aquí condicionado por las circunstancias históricas— como el hecho de que es Gaveston el que cruza el mar—y por el dibujo preciso que Marlowe quiere hacer de los dos personajes principales. Ello explica que aparezca Leandro y que, de forma sorprendente, pero de todo punto esperable, no lo haga Hero, una figura que en este caso le correspondería al rey Eduardo, al que nuestro escritor, aunque pinta en todas sus debilidades, no tiene la menor intención de presentarlo explícitamente parangonado con la sacerdotisa de Afrodita.



Jan van den Hoecke. *Hero lamenta la muerte de Leandro*. 1635-1637. Kunthistorisches Museum, Viena.

Como se ha visto en el texto anterior, en estas líneas iniciales de la pieza la mención de Leandro se combina con una referencia mitológica geográfica: la del Elíseo. Gaveston ve la Inglaterra a la que llega como un paraíso; ahora va a contar con el favor, la protección y el cariño del rey, va a disponer de medios que hasta entonces no tenía y espera ser respetado por los principales del reino; los días del exilio han terminado y por eso, como vemos en sus propias palabras, compara la tierra a la que llega con el Elíseo. No se trata, por supuesto, de una referencia gratuita, sino que Marlowe la usa para destacar algunas facetas relevantes de su Gaveston, como la circunstancia—altamente aprovechable en un drama histórico—de que es extranjero y que no valora de manera especial el hecho de estar de regreso en Londres, salvo porque ahora tiene la protección y el cariño de Eduardo y, consecuentemente, se va a resarcir del rechazo y el desprecio de todos aquellos que propiciaron su destierro. Según se puede ver, el dibujo que poco a poco se va haciendo de Gaveston responde a unas posiciones particulares del dramaturgo. El Gaveston que aquí se nos pone delante no es el simple oportunista que trasciende de la crónica de Holinshed, sino una personalidad más rica en aristas, dibujándolo como interesado, ambicioso, intrigante e imprudente, pero también como una personalidad creativa, llena de sensibilidad y de sentimientos (Boas 175), y para ello se vale de los pinceles y la paleta del mito, como se ve en la misma escena inicial, en la que incluye otra alusión, en este caso sobre el episodio de Diana y Acteón.³

Aquí vemos cómo el recién llegado Gaveston va dibujando en su mente todo lo que tiene que hacer para atraer la atención y el afecto del rey y los entretenimientos que va a organizar para divertirlo. Por la noche quiere preparar mascaradas italianas, comedias y espectáculos agradables, y a ello hay que añadir los números de día:

³ Marlowe hace un manejo diferente, manifiestamente más cómico, de la historia de Diana y Acteón en otras obras suyas. La vemos en dos pasajes de *Doctor Faustus*, IV, ii, 50-53, 95-96. En cuanto a Diana, aparece en otras de sus piezas, como en *Tamburlaine the Great. First Part*, V, ii, 453-454, y en *Dido*, I, i, 194; II, i, 275; y III, iii, 4. Para la presencia de Acteón en la producción de Spenser, Shakespeare y Ben Jonson, véase Lotspeich 32; Whitman 2; Root 30; y Wheeler 38.

And in the day, when he shall walk abroad,
 Like sylvan nymphs my pages shall be clad;
 My men, like satyrs grazing on the lawns,
 Shall with their goat-feet dance an antic hay;
 Sometime a lovely boy in Dian's shape,
 With hair that gilds the water as it glides,
 Crownets of pearl about his naked arms,
 And in his sportful hands an olive-tree,
 To hide those parts which men delight to see,
 Shall bathe him in a spring; and there, hard by,
 One like Actaeon, peeping through the grove,
 Shall by the angry goddess be transform'd,
 And running in the likeness of an hart,
 By yelping hounds pull'd down, and seem to die.
 Such things as these best please his majesty.
 (I, i, 57-71)



Tiziano. *Diana y Acteón*. 1556.
 National Gallery, Londres.

Aquí se puede ver que el dramaturgo no echa mano de la historia de Diana y Acteón por el elemento del castigo que la diosa le impone al intruso cazador por la profanación de ver su desnudez,⁴ sino que la utiliza como recurso en la creación de la imagen que quiere transmitir de los personajes de Gaveston y el rey. La pintura que aquí se hace de ambos reúne los aspectos del cariño y de los sentimientos, de las aficiones comunes y de la complicidad, pero también están presentes en este dibujo los elementos de la irresponsabilidad, la

disipación, la lascivia y el erotismo, que son, sin duda, relevantes para el acabado de la imagen de estos dos personajes y para la construcción de la obra. De modo particular, el retrato que Gaveston hace de Eduardo recurriendo al episodio de Diana y Acteón es un dibujo genuino y sincero, hecho desde la cercanía y de los sentimientos compartidos, y constituye el primer toque de pincel que en la obra recibe la pintura de Eduardo, un toque que va a tener un singular rendimiento, porque prepara el camino y adelanta las precisiones que vienen después.

Junto a esto, la unión entre ambos amantes que se refleja en el texto anterior se ve corroborada con otras alusiones míticas posteriores, como la que cierra la primera escena de la obra y que sirve para mostrar otra importante arista del Eduardo marloviano: la sinceridad de sus palabras y la profundidad de sus sentimientos. Estamos en el momento en el que el rey le da la bienvenida a Gaveston. Los nobles le acaban de hacer patente al soberano que se oponen

⁴ Varios autores analizan el uso que Marlowe hace de este mito en la obra que nos ocupa. Véase Barkan; Bowers; y Wessman.

a su presencia en el reino, pero Eduardo lo recibe de forma muy cariñosa y lo corrobora con los cálidos términos que le dirige:

What, Gaveston! Welcome! Kiss not my hand:
 Embrace me, Gaveston, as I do thee.
 Why shouldst thou keel? know'st thou not who I am?
 Thy friend, thyself, another Gaveston!
 Not Hylas was more mourned of Hercules
 Than thou hast been of me since thy exile.
 (I, i, 140-145)

Como se puede ver, en el apoyo mitológico que Marlowe dispone, el monarca aparece aquí comparado con Hércules y, consecuentemente, a Gaveston le corresponde ser Hílas. Sin duda alguna, Eduardo difícilmente puede encajar como símil de Hércules, símbolo de la fuerza y el arrojo, pero realmente aquí el dramaturgo solo pretende circunscribirse a los elementos del cariño, la protección y el dolor que el héroe muestra por Hílas cuando este es secuestrado: la furia con la que lo busca día y noche, los gritos ensordecedores con los que lo llama y la desesperación que siente al no encontrarlo. Eduardo reconoce que ha sentido lo mismo por su amigo exiliado, su Hílas personal. Poco después, al final del acto I, se vuelve a emplear el mismo parangón de Hércules e Hílas,⁵ pero en este caso no se aprovecha para subrayar el sentimiento sincero de Eduardo, sino para recoger la perspectiva de los que advierten la predilección afectiva del monarca hacia Gaveston. Estamos aquí ante una perspectiva más social, que de algún modo intenta normalizar la situación, buscándole una explicación histórica y un parangón destacado. Esto viene en el momento en el que Mortimer el Viejo habla con su sobrino, al que le dice que parte para Escocia, que él se va a quedar allí, y que no se oponga a la voluntad del rey en relación con su favorito, porque los soberanos más poderosos le tuvieron un afecto especial a algunos de sus súbditos y personas más allegadas, al igual que los guerreros más destacados, y echa mano de la historia antigua y de la mitología para apoyar sus palabras:

Thou seest by nature he is mild and calm:
 And, seeing his mind so dotes on Gaveston,
 Let him without controlment have his will.
 The mightiest kings have had their minions;
 Great Alexander lov'd Hephaestion,
 The conquering Hercules for Hylas wept,
 And for Patroclus stern Achilles droop'd. (I, i, 390-396)

⁵ Otras referencias de Hércules las vemos en *Tamburlaine the Great. First Part*, III, iii, 103-104; y en *Dido*, I, i, 15. Viene como Alcides en *Tamburlaine the Great. Second Part*, IV, iii, 12. Sobre el uso que otros autores de la época hacen de las figuras mitológicas de Hércules e Hílas véase Lotspeich 68-69, 71; Sawtelle 61-63, 67; Whitman 117-118, 125; Root 71-74; y Wheeler 112-125.

Como se puede ver, el dramaturgo mantiene la decisión de reservar para Eduardo el rol de Hércules y para Gaveston el de Hilas, correspondencia que se mantiene en los otros dos pares mencionados: Alejandro Magno-Hefestión y Aquiles-Patroclo.⁶ Esta misma perspectiva la vemos también en la primera de las veces que Marlowe se sirve de la historia de Dánae.⁷ Estamos en el acto II, escena ii, cuando el rey recuerda lo mucho que ha echado de menos a Gaveston durante el tiempo de su exilio y para ejemplificarlo se compara con uno de los pretendientes de Dánae cuando estaba encerrada en la torre:

My Gaveston!
 Welcome to Tynemouth! Welcome to thy friend!
 Thy absence made me droop and pine away,
 For, as the lovers of fair Danaë,
 When she was lock'd up in a brazen tower,
 Desir'd her more, and wax'd outrageous,
 So did it sure with me;
 (II, ii, 50-58)

Esto hace que a Gaveston le corresponda el papel, sin duda femenino, de Dánae, en un juego que Marlowe vuelve a mostrar con otras figuras mitológicas de esta obra. Pero también sirve esta referencia para ver cómo el dramaturgo insiste en dibujar, al igual que hace en otros momentos, los sentimientos sinceros del monarca y su decisión de expresarlos y hacerlos públicos. Estos sentimientos son de amor y alegría cuando se encuentra con su amado, según se refleja en el texto anterior, y también cuando percibe una posibilidad de tenerlo cerca, como cuando se entera de que los nobles, por indicación táctica de la reina, adoptan la estrategia de no oponerse al regreso de Gaveston de Irlanda para así tenerlo cerca y controlarlo de modo más efectivo. En este caso la alegría del rey se traduce en el ruego que le hace a Beaumont de que se traslade a Irlanda a toda prisa con las nuevas noticias y que haga su misión como Iris y Mercurio, los parangones mitológicos de la velocidad en los mensajeros: “Beaumont, fly / As fast as Iris or Jove’s Mercury” (I, iv, 372-373).⁸ Pero también vemos cómo lo dominan la desesperación y la pena cuando Gaveston parte para el destierro. Aquí es donde, en consonancia con los tristes sentimientos que atormentan a Eduardo, se produce un cambio en la naturaleza de las referencias mitológicas y aparecen las figuras negras y terribles de los

⁶ Aquiles aparece en diversos momentos de la producción dramática de Marlowe. En *Tamburlaine the Great. First Part* figura una alusión en II, i, 24; en *Tamburlaine the Great. Second Part* vienen otros dos registros en III, v, 68-70, referencias que se completan con otra en *Doctor Faustus*, V, i, 108; y otras dos en *Dido*, II, ii, 121, 205.

⁷ Aparte de las que recoge en *Edward II*, Marlowe no trae otras referencias de Dánae en su producción. Para otros autores del momento véase Sawtelle 46; Whitman 67; Lotspeich 52; Root 51; y Wheeler 38, 78.

⁸ Marlowe también menciona a Mercurio en *Tamburlaine the Great. First Part*, I, i, 14, y en *Dido* es uno de los personajes.

Cíclopes⁹ y las Furias,¹⁰ que el rey trae a sus palabras al final del acto para mostrar la verdadera dimensión de la tristeza y del dolor que lo invaden:

My heart is as an anvil unto sorrow,
Which beats upon it like the Cyclops' hammers,
And with the noise turn up my giddy brain.
And makes me frantic for my Gaveston.
Ah, had some bloodless Fury rose from hell,
And with my kingly sceptre struck me dead,
When I was forc'd to leave my Gaveston!
(I, iv, 314-320)

Estas dos referencias mitológicas, usadas aquí de modo combinado, nos muestran la singular capacidad creativa de Marlowe, porque funcionan de manera efectiva en la representación del infierno personal que para el rey supone el exilio impuesto de Gaveston. En la primera de ellas—la relativa a los Cíclopes—el espejo mitológico nos traslada al ámbito oscuro e inhóspito de la fragua de Vulcano, a la frenética actividad que allí se da y al ruido incesante e insoportable que todo ello genera. Eduardo siente que su corazón es un yunque sobre el que la pena golpea sin cesar, como los mazos de los Cíclopes,¹¹ una referencia que se usa, sin duda con acierto, para describir el insoportable dolor que le produce la separación de su amado.

Junto a esto, que constituye el primer nivel del castigo, está el no menos terrible castigo moral, que Eduardo encomienda a las Furias, las que atormentan a los que hacen el mal y los persiguen sin descanso hasta volverlos locos. En este caso, el propio rey, implacable juez de sí mismo, es el que dicta sentencia e indica el instrumento que se ha de usar en su ejecución: el

⁹ Otra referencia a los Cíclopes en *Dido*, I, i, 147. En *Tamburlaine the Great. First Part*, II, iii, 21, se mencionan las “Cyclopien wars”, pero se trata de los Titanes.

¹⁰ Marlowe también menciona estas criaturas mitológicas en *Tamburlaine the Great. First Part*, IV, iv, 17-20; V, ii, 31. En *Tamburlaine the Great. Second Part*, I, vi, 19-20; III, ii, 12; III, iv, 59; IV, ii, 92. En *Doctor Faustus*, III, iii, 20; IV, iii, 46; IV, iv, 6; y en *The Massacre at Paris*, V, iii, 9-10.

¹¹ Esta referencia tiene una clara procedencia virgiliana. En las *Geórgicas*, libro IV, al describir la febril actividad de las abejas, el poeta las compara con la frenética labor que llevan a cabo los Cíclopes. Junto a esto, esta incesante labor en la morada de Vulcano se trata con más detalle en la *Eneida*, libro VIII. Aquí se refleja cómo las muchas cavernas subterráneas que albergan los hornos de los Cíclopes, retumban con los recios martillazos que estos descargan sobre los yunques, cómo el eco devuelve sus roncós gemidos, que se unen al incesante crepitar del metal derretido y del fuego en las fraguas. Los Cíclopes están ocupados dando forma a uno de los innumerables rayos que Júpiter lanza a la tierra; en otra parte se afanan en concluir un carro para Marte; otros están decorando con escamas de serpientes y oro una aterradora égida; pero lo tienen que dejar todo porque Venus le pide a Vulcano armas para su hijo Eneas, que al punto comienzan a forjar los Cíclopes, inclinándose sobre los yunques y distribuyéndose la tarea. Unos atienden los fuelles; otros templean el metal en el agua de un lago; y la caverna gime con el estruendo de los martillos sobre los yunques.

sello real, el mismo que utilizó para darle validez oficial al documento del destierro de Gaveston.



Tintoretto. *La fragua de Vulcano*. c. 1578. Palacio Ducal, Venecia.

Como se puede ver, es particularmente interesante la atención que el dramaturgo le dedica al personaje de Eduardo, una atención que se ve corroborada, entre otros aspectos, en la utilización meditada y efectiva del recurso mitológico. Las referencias que Marlowe dispone en este sentido se encargan de iluminar la humanidad, la sinceridad y la transparencia del rey como hombre, al mismo tiempo que se insiste en su irresponsabilidad y en su insensatez como gobernante. Esta es la gran columna que sostiene la obra. Eduardo pone su condición de hombre por encima de su condición de monarca. Ve y lleva su reino como una propiedad particular que gobierna a su antojo, y esto lo convierte, a los ojos de

la teoría política de la Inglaterra del momento, en el ejemplo ilustrativo de todo lo que se debe evitar (Tillyard; Thomas).

2. GAVESTON EN LA PERSPECTIVA DE LOS NOBLES

Hasta aquí se ha visto cómo las referencias mitológicas completan, matizan e iluminan los personajes de Gaveston y Eduardo, en la pintura que ellos hacen de sí mismos, pero ahora vamos a considerar otros niveles en los que este recurso también se maneja, centrándonos en aquellas alusiones que los nobles opositores utilizan para comparar e, incluso, insultar al favorito del rey. Como es de esperar, aquí el espejo mitológico se utiliza para desacreditar y, consecuentemente, se sirve de referencias negativas, porque para los poderosos barones, Gaveston no es más que un extranjero del que hay que desconfiar, un advenedizo, un ambicioso y un corruptor, por lo que ponen el foco y los correspondientes términos denigrantes en estos aspectos. Una de estas referencias viene en la escena cuarta del primer acto, con Faetón de protagonista. Los nobles están determinados a que el rey destierre a su favorito y se reúnen en la iglesia de los Templarios con el arzobispo de Canterbury, donde firman el documento del exilio. Para todos los firmantes Gaveston es el parangón de la arrogancia desmedida, un plebeyo que, con el favor del rey, se ha olvidado de sus orígenes. De ahí las palabras airadas de Warwick:

Ignoble vassal, that, like Phaeton,
Aspir'st unto the guidance of the sun!
(I, iv, 16-17)

Marlowe en este caso no se sirve del Faetón del desastre, el que por su irresponsabilidad cubre de llamas todo el universo. Le interesa mucho más quedarse en el arrogante e inexperto Faetón

que, de forma caprichosa e irresponsable, quiere hacer lo mismo que su padre Helios, conducir su carro de fuego a través de los cielos.¹²

La desacreditación de Gaveston no se limita a su actitud, sino que se amplía a otros niveles, como el de su aspecto y también en este caso se recurre a la cualidad especular del mito, como puede verse en la escena final del acto I, donde aparecen Midas y Proteo.¹³ Los nobles desapruban la llamativa forma de vestir de Gaveston, más en consonancia con los modos franceses y exageradamente ostentosa para los estándares más sencillos de la clase alta inglesa, al igual que rechazan el excesivo uso que el gascón hace del oro y las joyas. La desaprobación no se limita a la vestimenta y los complementos del favorito, sino que se extiende a sus criados y ayudantes, que se cambian continuamente de atuendo a cada cual más extravagante, otro proceder que molesta las normas del país, claramente más inclinadas a la sobriedad y la discreción y manifiestamente menos al lucimiento y a la exageración. Por eso el dramaturgo echa mano, como parangones mitológicos, de la proverbial riqueza de Midas y de la capacidad que tenía Proteo de adoptar cualquier forma posible para evitar así la obligación de predecir el futuro, dos comparaciones que aparecen en las palabras con las que Mortimer el Joven se refiere a Gaveston:



Jan Carel van Eyck. *La caída de Faetón*. 1636-1638. Museo del Prado.

He wears a lord's revenue on his back,
And, Midas-like, he jets it in the court,
With base outlandish cullions at his heels,
Whose proud fantastic liveries make such show
As if that Proteus, god of shapes, appear'd.
(I, iv, 409-413)

Además de la arrogancia y la ostentación quedan otros flancos que atacar. Para Mortimer, el gascón es el que perturba la paz de la patria, la causa de todas las desgracias que están

¹² A Faetón lo vemos en otras piezas dramáticas de Marlowe, como en *Tamburlaine the Great. First Part*, IV, ii, 46-51: "But ere I march to wealthy Persia, / Or leave Damascus and th' Egyptian fields, / As was the fame of Clymene's brain-sick son / That almost brent the axle-tree of heaven, / So shall our swords, our lances, and our shot / Fill all the air with fiery meteors." En *Tamburlaine the Great. Second Part*, V, iii, 232, 245: "[...] As precious is the charge thou undertak'st / As that which Clymene's brain-sick son did guide, / When wandering Phoebe's ivory cheeks were scorched, / And all the earth like Aetna, breathing fire. [...] The nature of thy chariot will not bear / A guide of baser temper than myself, / More than heaven's coach the pride of Phaeton".

¹³ Marlowe también menciona a Proteo en *The Jew of Malta*, pról., 10; y en *Dido*, I, i, 76; y V, i, 255.

viviendo y el monstruo que corrompe al rey. Ni que decir tiene que todos los nobles contrarios a Gaveston comparten esta convicción y Lancaster la traduce en palabras en las que el mito fluye:

Monster of men,
That, like the Greekish strumpet, train'd to arms
And bloody wars so many valiant knights,
Look for no other fortune, wretch, than death!
King Edward is not here to buckler thee.
(II, v, 15-19)

En su argumentación, Lancaster quiere articular la comparación más humillante posible y para ello busca un parangón en el que concurren tres circunstancias negativas: que sea mujer, que sea extranjera y que pueda llevar, por méritos propios, la calificación de prostituta. La ramera griega que menciona Lancaster no es otra que Helena de Troya,¹⁴ a la que los troyanos, al decir de Homero, le atribuyeron la causa de los males de su ciudad. Otro tanto hacen los nobles ingleses con Gaveston, que es un extranjero al igual que lo es la amada de Paris, y con ello queda completada la pintura denigratoria que, en el terreno mitológico, arranca en Factón, sigue con Midas y Proteo y llega a Helena.

3. EL PERSONAJE DE LA REINA

Particular interés tienen, también, las referencias mitológicas que Marlowe elige para su pintura de Isabel y que se utilizan para describir su carácter y para reflejar la situación que vive, especialmente la desesperación que siente por la relación entre el rey y Gaveston. Que las cosas no están bien entre Eduardo y su mujer se escenifica especialmente en el momento en el que la fuerte oposición de los nobles y del clero a la permanencia del favorito en la corte se concreta en un ultimátum al rey: o acepta que Gaveston se vaya, o lo deponen y nombran a otro monarca. La desesperación de Eduardo hace que trate despectivamente a la reina y que le diga

¹⁴ Diferente y más benévolo es el tratamiento que Marlowe le da a Helena en otras de sus obras, donde mayoritariamente se destaca su belleza. La cita en *Tamburlaine the Great. Second Part*, II, iv, 85-89: "Her sacred beauty hath enchanted heaven, / And, had she liv'd before the siege of Troy, / Helen, whose beauty summon'd Greece to arms, / And drew a thousand ships to Tenedos, / had not been nam'd in Homer's Iliads". Otra referencia viene en *Doctor Faustus*, V, i, 99-103: "Sweet Helen, make me immortal with a kiss. / Her lips suck forth my soul: see where it flies. / Come, Helen, come, give me my soul again. / Here will I dwell, for heaven is in those lips, / And all is dross that is not Helena". Poco después (108-109) vemos que dice: "Yea, I will wound Achilles in the heel, / And then return to Helen for a kiss". También en esta misma escena (22) figura como "that peerless dame of Grece." Mas alusiones en *Dido*, I, i, 17; II, i, 297; III, i, 142; y en V, i, 44, 48, Dido aparece mencionada como "second Helen." También a Helena se la llama "the Grecian dame" en *Tamburlaine the Great. First Part*, I, I, 66. Además, aparece repetidamente en la producción de Spenser, Shakespeare y Ben Jonson. Véase Lotspeich 67; Sawtelle 60; Whitman 115; Root 71; y Wheeler 111.

que no la quiere ver. Isabel, relegada y humillada, se lamenta de su situación, que Marlowe expresa de forma efectiva sirviéndose de claves mitológicas:

O miserable and distressed queen!
 Would, when I left sweet France, and was embarked,
 That charming Circe, walking on the waves,
 Had chang'd my shape! or at the marriage-day
 The cup of Hymen had been full of poison!
 Like frantic Juno will I fill the earth
 With ghastly murmur of my sighs and cries.
 For never doted Jove on Ganymede
 So much as he on cursed Gaveston.
 (I, iv, 171-180)

Como se ve aquí, Isabel se arrepiente de su compromiso con Eduardo, de su boda y de su traslado a Inglaterra. Desea que Circe hubiera ejercido en ella sus dotes de hechicera y que, antes de arribar a las costas inglesas, la hubiera convertido en un animal,¹⁵ o que en los esponsales, en los que únicamente debían reinar la alegría y la felicidad, bajo la protección de Himeneo, su copa estuviera llena de veneno, que es una forma muy desesperada de mostrar su desdicha.¹⁶ También se compara con Juno para dar una idea cercana del desconuelo, el



Anibale Carracci. *Rapto de Ganimedes*. c. 1600. Palazzo Farnese, Roma.

enfado, la desesperación y los celos que siente.¹⁷ Sus palabras finales mencionan a Júpiter y a Ganimedes,¹⁸ que es el referente mitológico que pinta claramente el triángulo que desespera a Isabel, sobre todo al comprobar que, al igual que Júpiter le prodiga cariño y atenciones a Ganimedes, también Eduardo hace lo mismo con Gaveston. En este último par de referencias míticas se aprecia de nuevo la decisión del dramaturgo de reservar para Eduardo las referencias de autoridad, de poder y aplicarle a Gaveston las de la belleza, la juventud y la atracción.

¹⁵ Otra referencia a Circe viene en *Dido*, IV, iv, 11.

¹⁶ Himeneo aparece también en *The Massacre at Paris*, I, ii, 1.

¹⁷ Otras referencias de Juno vienen en *Tamburlaine the Great. First Part*, IV, iv, 79-80; V, ii, 449; y en *Dido* Juno es uno de los personajes.

¹⁸ Las referencias a Jove son numerosas en las obras de Marlowe. Lo menciona en *Tamburlaine the Great. First Part*, I, i, 14; I, ii, 87; II, iii, 19; II, vii, 17; IV, iv, 79-80; y V, ii, 302; y como Júpiter en II, vi, 4; III, iii, 123; IV, ii, 25. En *Tamburlaine the Great. Second Part*, I, ii, 23-24; I, vi, 26; II, ii, 41; II, iv, 107; III, i, 36-37; III, iv, 49; IV, i, 113, 153, 202; IV, ii, 18; IV, iii, 24; V, iii, 35; como "Saturn's royal son" viene en IV, iii, 125-129. En *Doctor Faustus*, I, i, 75; I, iii, 89; III, i, 3; y como Júpiter en V, i, 12-13. Júpiter es uno de los personajes de *Dido*, donde también aparece como Jove: I, i, 219; IV, i, 18-20; IV, ii, 2, 4; IV, iii, 5; IV, iv, 5; V, i, 24-25. En cuanto a Ganimedes, es uno de los personajes en *Dido*.

4. OTROS MITOS, OTRAS LUCES

Como se ha podido confirmar en el análisis, la mayor parte de las referencias mitológicas de la obra están relacionadas con los personajes de Eduardo, Gaveston y la reina y aparecen mayoritariamente en el primer acto. En el resto de la pieza la presencia del recurso mítico es apreciablemente menor, pero ello no quiere decir, en modo alguno, que carece de relevancia, sobre todo cuando se considera el juego que estas alusiones ofrecen y la multiplicidad de matices y perspectivas que pueden llegar a expresar, como se refleja en la mención de Atlas¹⁹ en el acto III, escena ii. Se trata del pasaje en el que Isabel llega con malas noticias de Francia, porque el rey francés ha invadido Normandía, que es posesión inglesa. Eduardo confía en que las cosas se van a arreglar y quiere enviar una delegación encabezada por la reina y el joven príncipe. Este le dice a su padre que su confianza en él no se verá defraudada y se compara nada menos que con Atlas, en una asociación que puede parecer inicialmente infundada y excesiva, teniendo en cuenta que se trata de un joven inexperto de apenas catorce años, pero que no es así de acuerdo con la evolución y el propósito de la obra:

And fear not, lord and father, heaven's great beams
On Atlas' shoulder shall not lie more safe
Than shall your charge committed to my trust.
(III, ii, 78-80)

Lo interesante en este caso es la vitalidad de esta referencia mitológica, que recupera al final de la pieza toda su fuerza y constituye un ejemplo ilustrativo de cómo este recurso trasciende el pasaje en que se usa, reviviendo y resonando en otras partes de la creación, como es el caso. En la resolución de la obra vemos que el príncipe, ahora rey, muestra su capacidad, su fuerza y su resolución. De la misma forma que Atlas soporta el peso del cosmos, así el nuevo monarca se las arregla para reconducir la situación, gobernar la nación y garantizar la ley y la convivencia social, con lo que el joven Eduardo se convierte en el nuevo Atlas. Siguiendo los patrones del drama histórico isabelino, ahora todo está en su sitio: la legitimidad monárquica garantizada, castigados los traidores y usurpadores del poder real y la unidad de la nación consolidada.

En otros casos se puede apreciar que se produce una traslación del interés que poseen los distintos elementos de cada historia mítica, como se ve en la referencia a Dánae que se recoge en III, iii, y que viene en las palabras del mismo personaje, el rey, pero podemos ver que en



Atlas Farnesio. Estatua romana siglo II. Museo Arqueológico Nacional, Nápoles.

¹⁹ Más referencias de Atlas las tenemos en *Dido*, I, i, 99; y IV, i, 12; en *Tamburlaine the Great. First Part*, II, i, 11; y en *Tamburlaine the Great. Second Part*, IV, i, 131.

este caso el mito se presenta con una perspectiva y un tono netamente diferentes del caso anterior, sin duda mucho más lírico e intimista, que se ha comentado en el primer apartado de las referencias relativas a Eduardo. Ahora estamos en el momento en que Pembroke, Mortimer el Joven, Lancaster, Warwick, Kent y otros barones se han levantado contra el rey. El combate es favorable al monarca, que los encarcela y algunos de los nobles que apoyan al rey, como Spenser y Baldock, ven la necesidad de estorbar las negociaciones de la reina en la corte francesa, a la que se ha trasladado con su hijo en la búsqueda de apoyos. Por eso, Spenser le pide al francés Levune que viaje a Francia y que compre a los nobles franceses para que no apoyen a Isabel. El dinero va a servir para encantar a los franceses, de la misma forma que el oro encantó a los guardianes de Dánae:

Therefore be gone in haste, and with advice
 Bestow that treasure on the lords of France,
 That, therewith all enchanted, like the guard
 That suffer'd Jove to pass in showers of gold
 To Danaë, all aid may be denied
 To Isabel the queen, that now in France
 Makes friends, to cross the seas with her young son,
 And step into his father's regiment.
 (III, iii, 81-88)

Aquí se aprecia claramente que la atención se focaliza en el oro y que las figuras de Jove y de Dánae están relegadas a un plano subsidiario. En otros casos se puede observar que no se echa mano de la figura mitológica, sino de uno de sus símbolos, que se comporta con la misma efectividad en la pintura de los personajes, como se puede ver en el pasaje en el que Mortimer, seguro de sí mismo porque cree controlar todo el gobierno del país, se compara con el roble, el árbol consagrado a Júpiter:

As for myself, I stand as Jove's huge tree,
 And others are but shrubs compar'd to me.
 (V, vi, 11-12)

Mortimer vive su propia realidad y, embriagado por la soberbia, es incapaz de advertir que esa preeminencia de la que habla ya solo existe en su mente y que el roble con el que se compara tiene las horas contadas. Junto a esto, también se observa que algunas de las referencias mitológicas utilizadas en la obra tienen un claro valor metonímico, como las del Sol²⁰ y la Noche, que aparecen en IV, iii. La carta que Levune dirige a Eduardo desde Francia da cuenta de que la reina, con todos los apoyos con los que cuenta, planea desembarcar en Inglaterra y presentar batalla al rey. Este, tras conocer los nombres de los traidores que ahora

²⁰ Marlowe cita a Febo en otras piezas: *Tamburlaine the Great. First Part*, I, ii, 50 y II, iv, 40; *Tamburlaine the Great. Second Part*, I, iii, 51; II, iv, 50; *The Jew of Malta*, II, I, 63; y *Dido*, I, i, 111.

están en el bando de Isabel y los apoyos que esta tiene, les da la bienvenida y desea con todas sus fuerzas verlos cuanto antes en el campo de batalla, con la colaboración benévola del Sol y la Noche, a los que suplica que acorten la duración de sus dominios:

Welcome, o'God's name, madam, and your son!
 England shall welcome you and all your rout.
 Gallop apace, bright Phoebus, through the sky;
 And, dusky Night, in rusty iron car,
 Between you both shorten the time, I pray,
 That I may see that most desired day,
 When we may meet these traitors in the field!
 (IV, iii, 44-50)

5. LOS MITOS TERRIBLES

Otro rasgo que hay que destacar y que refleja la ductilidad y capacidad de adaptación de las historias y las figuras mitológicas, es el de su uso especializado en la creación, donde se ve la evidente correspondencia que estas guardan con el carácter del pasaje o de la escena en que se disponen. Así, en la última parte de *Edward II*, la presencia y la carga de la tragedia son más que patentes y por eso se produce un cambio apreciable en el carácter y en el tono del recurso mitológico elegido. Esto se refleja claramente en el acto IV, escena sexta, cuando Eduardo se encuentra en la abadía de Neath y Leicester llega para dar cuenta de que la voluntad de la reina y del resto de los conspiradores es que se traslade al rey al castillo de Kenilworth. El monarca se opone y es consciente de lo difícil de su situación y por eso acuden a su boca las referencias terribles de Caronte²¹ y de Plutón,²² premonitorias de un desenlace fatal:

A litter hast thou? Lay me in a hearse,
 And to the gates of hell convey me hence.
 Let Pluto's bells ring out of emy fatal knell,

²¹ También aparece Caronte en *Tamburlaine the Great. First Part*, V, ii, 403; previamente, en la misma escena se le nombra como “the ugly ferryman” (183).

²² En *Tamburlaine the Great. Second Part*, I, vi, 16, figura como “Infernal Jove” en boca de Techelles; se trata del pasaje en que Tamburlaine recibe a Theridamas, rey de Argel, que pone su corona, su poder y sus hombres al servicio de su señor; como “black Jove” aparece en V, i, 98; y otra referencia viene en IV, iii, 32-42. También en *Doctor Faustus* vemos otra alusión en III, iii, 21. Faustus le pide a Mefistofeles que lo haga invisible y que pueda hacer lo que quiera sin ser visto. Mefistofeles lo hace y, en la fórmula de encantamiento que emplea, incluye “Pluto's blue fire.” En otros casos aparece citado como Dis, como en *Tamburlaine the Great. First Part*, II, vii, 377. Usumcasane hace un paralelismo entre la realidad del momento y la historia mitológica. Su argumento es que cuando Júpiter –entiéndase Tamburlaine– destronó a Saturno, Neptuno y Dis recibieron una corona, y lo mismo va a pasar con los que apoyan a Tamburlaine, que van a recibir reinos cuando el escita haya dominado Persia. Otra referencia en *Tamburlaine the Great. Second Part*, IV, ii, 87; y en *Doctor Faustus*, V, ii, 126, se alude a “Infernal Dis” como denominación del Inframundo.

And hags howl for my death at Charon's shore.
(IV, vi, 87-89)

Aquí se puede ver que Eduardo no está haciendo un simple ejercicio retórico, sino que advierte que la muerte es una posibilidad muy cercana, al igual que tiene claro que su alma no puede tener otro destino que las cavernas infernales. Otra figura mitológica de carácter terrible viene en la siguiente escena, ya en el acto final. Se trata de Tisífone, una de las Furias o Erinias, que se encargaba de castigar los delitos cometidos por asesinato. Nos encontramos en el castillo de Kenilworth, en medio del enfrentamiento abierto entre los que apoyan al rey y los que quieren derrocarlo. El monarca se queja de su soledad, de las intrigas de Mortimer y de Isabel, del abandono de los nobles. Reconoce que lleva la corona, pero que son sus enemigos los que controlan y ejercen el poder, y admite que Mortimer y la reina son amantes. Pregunta si debe renunciar al trono para que Mortimer sea rey. El obispo de Winchester le dice que pretenden la corona para el príncipe, pero Eduardo tiene claro que no es así, que es cómo él dice, lo que lo lleva a articular una maldición, que evite, con su cumplimiento, que la corona la ciña, injusta e indignamente, la cabeza de un usurpador, un conspirador y un criminal:

But, if proud Mortimer do wear his crown,
Heavens turn it to a blaze of quenchless fire!
Or, like the snaky wreath of Tisiphon,
Engirt the temples of his hateful head!
(V, i, 43-46)

Estas palabras nos ponen delante a un nuevo Eduardo. El monarca al que las obligaciones del gobierno aburrían, que solo tenía tiempo y ánimo para las fiestas y las diversiones y que trata su reino como una propiedad personal, defiende ahora la corona, sus propios derechos y los de su dinastía. Por eso convoca en su llamada a aquellos poderes que lo han puesto en el trono y que pueden y deben corregir la innatural e injusta dirección que han tomado los acontecimientos. Además, no hay más que ver que esta maldición que Eduardo le hace a Mortimer no queda aquí, sino que tiene su continuación un centenar de líneas más adelante, cuando Leicester, siguiendo órdenes de Londres, pasa a Berkeley la custodia del rey. Eduardo sabe que todas estas disposiciones vienen de Mortimer y rompe la carta que las contiene, no sin maldecirlo de nuevo y rogarle al padre de los dioses lo que pide:

This poor revenge hath something eas'd my mind:
So may his limbs be torn as is this paper!
Hear me, immortal Jove, and grant it too!
(V, i, 141-143)

La resolución final de la obra nos muestra que Júpiter, en su calidad de dios máximo del poder y de la justicia, le concede a Eduardo lo que le ruega, como no puede ser de otro modo de acuerdo con el ideario renacentista y con las convenciones del drama histórico isabelino. El

soberano del Olimpo viene en ayuda del rey terrenal y fiel reflejo de ello es el cuerpo descuartizado de Mortimer, que repite los trozos de la carta con los que Eduardo articula su maldición. Junto a esto, la caída de Mortimer también la vemos, mitológicamente hablando, a través de Fortuna, una figura que tiene una presencia habitual en la producción dramática del momento, particularmente en los dominios de la tragedia, y que aquí vemos en sus dos facetas. En primer lugar, como la deidad protectora y benevolente que alumbra todas las decisiones y la trayectoria política de Mortimer, cuya soberbia le hace creer que, como tiene todos los resortes del poder en sus manos, él es el que controla a Fortuna. Así lo vemos en sus palabras con Matrevis y Gurney, en el momento en que se decide que estos van a tener la custodia del rey, que hasta entonces ha estado a cargo de Berkeley, y que es cuando reciben instrucciones precisas sobre cómo maltratarlo y torturarlo:

As thou intend'st to rise by Mortimer,
Who now makes Fortune's wheel turn as he please,
Seek all the means thou canst to make him droop,
And neither give him kind word nor good look.
(V, ii, 54-57)

Pero Fortuna posee también una faceta adversa, y Mortimer tiene también ocasión de contemplarla y de sufrirla. Su triunfo es efímero, no puede mantener el poder mucho tiempo porque lo ha usurpado, se ha rebelado contra el trono y ha conspirado para matar al rey. En este caso, Fortuna le ha dado la espalda, ya no es el hombre privilegiado que domina la situación, sino que recibe el castigo de su ambición y de su traición. La justicia real lo lleva a la muerte ignominiosa de los traidores, aunque él prefiere consolarse con la preeminencia que llegó a tener:

Base Fortune, now I see that in thy wheel
There is no point, to which when men aspire,
They tumble headlong down: that point I touch'd,
And, seeing there was no place to mount up higher,
Why should I grieve at my declining fall?
(V, vi, 59-63)

Como se ha podido ver, las alusiones mitológicas no se utilizan como simples recursos decorativos o como meros elementos culturales, sino que se manejan para sumar matices a los contenidos de la obra y ayudar a perfilar las características de los personajes y la naturaleza y la atmósfera de las descripciones y situaciones, por lo que resulta del mayor interés analizar el proceso en el que esto tiene lugar. Junto a esto, a la luz de la consideración del uso que se hace de la mitología clásica, podemos comprobar de forma fehaciente el amplio conocimiento que Marlowe tiene en este sentido. Conoce los materiales de Ovidio y de Virgilio, a los que se añaden otras fuentes. De igual forma, se puede advertir el discurso

plural y la riqueza de pensamiento que el autor refleja en esta pieza y que es un rasgo propio del conjunto de su obra.

El escritor muestra de forma evidente que forma parte de una época caracterizada por la concurrencia de ideas diversas y en no pocos casos antagónicas, un hecho que produce en los autores una imagen mental lejana de la homogeneidad. En este sentido cabe recordar que la ideología de la Inglaterra isabelina muestra de manera clara la tensión entre discursos distintos: por una parte, la exaltación de la fe en el individuo y en los beneficios del desarrollo sin límite de sus inquietudes intelectuales; y, por otra, la defensa de las convicciones religiosas, en las que todo se superpone a la voluntad divina y que se expresan en unas exigencias morales estrictas y en unos principios doctrinales rígidos, basados en la disciplina, el recogimiento, la interiorización de la experiencia religiosa, unas posiciones y exigencias bastante lejanas de las nociones de la libertad, el antropocentrismo, el disfrute físico y mental, la independencia de criterio y muchos otros conceptos e ideas propios de la filosofía renacentista. Marlowe refleja en su obra todas estas peculiaridades, tensiones y contradicciones y por ello la lectura atenta de *Edward II* revele la presencia de distintos discursos; en algunos casos, es evidente la insistencia en las normas sociales y la intención moralizadora, pero en otros brilla claramente el discurso del antropocentrismo, la libertad personal y las ilimitadas posibilidades de la capacidad creativa, con el uso literario del erotismo y de la sensualidad, de la ironía y, en especial, de la grandeza y la debilidad humana.

Obras citadas

- Barkan, Leonard. "Diana and Actaeon: The Myth as Synthesis." *English Literary Renaissance* 10.3 (1980): 317-359.
- Boas, Frederick S. *Christopher Marlowe: A Biographical and Critical Study*. Oxford: Clarendon, 1966.
- Bowers, Rick. "Edward II, 'Actaeonesque History', Espionage and Performance." *Connotations* 9.3 (1999-2000): 241-247.
- Bush, Douglas. "Spenser's Treatment of Classical Myth." *Edmund Spenser's Poetry*. Ed. H. MacLean. New York: Norton, 1982. 590-600.
- Cheney, Patrick, ed. *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- Hamilton, A.C. "Spenser's Treatment of Myth." *English Literary History* 26.3 (1959): 335-354.
- Leech, Clifford, ed. *Marlowe. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1964.
- Lenihan, William S. "Marlowe's Hero and Leander: Theme and Form." Diss. Iowa State University, 1969. Web 14 Jun. 2017. <<http://lib.dr.iastate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=17090&context=rtd>>.
- Levin, Harry. *Christopher Marlowe: The Overreacher*. London: Faber & Faber, 1961.

- Lotspeich, Henry Gibbons. *Classical Mythology in the Poetry of Edmund Spenser*. Princeton: Princeton UP, 1932.
- Marlowe, Christopher. *The Complete Plays*. Ed. J.B. Steane. Harmondsworth: Penguin, 1985.
- Martindale, Charles, ed. *Ovid Renewed: Ovidian Influences of Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- Miller, Paul A. "Sidney, Petrarch, and Ovid, or Imitation as Subversion." *English Literary History* 58 (1991): 499-522.
- Ovid. *Metamorphoses*. Oxford: Oxford UP, 1987.
- Rivers, Isabel. *Classical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry*. London: Unwin Hyman, 1989.
- Root, Robert Kilburn. *Classical Mythology in Shakespeare*. New York: Henry Holt, 1903.
- Sanders, Wilbur. *The Dramatist and the Received Idea: Studies in the Plays of Marlowe and Shakespeare*. Cambridge: Cambridge UP, 1968.
- Santana Hernández, Christian. *Estudio de las referencias mitológicas clásicas en la Arcadia de Sidney*. Diss. Universidad de La Laguna, 2016.
- Sawtelle, Alice Elizabeth. *The Sources of Spenser's Classical Mythology*. New York,: Silver, Burdett, 1896.
- Seznec, Jean. *The Survival of Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. Trad. Barbara F. Sessions. New York: Princeton UP, 1972.
- Steane, J.B. *Marlowe: A Critical Study*. Cambridge: Cambridge UP, 1965.
- Taylor, A.B. "Arthur Golding and the Elizabethan Progress of Actaeon's Dogs." *Connotations* 1.3 (1991): 207-233.
- Thomas, Arvind. "Land, Law and Desire in Marlowe's *Edward II*." *The Marlowe Society Research Journal* 5 (2008). Web 14 Jun. 2017. <http://www.marlowe-society.org/pubs/journal/downloads/rj05articles/jl05_04_thomas_edwardii.pdf>.
- Tillyard, E.M.W. *The Elizabethan World Picture*. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- Walker, Lewis. *Shakespeare and the Classical Tradition: An Annotated Bibliography 1961-1991*. London: Routledge, 2002.
- Wessmann, Christopher. "Marlowe's *Edward II* as Actaeonesque History." *Connotations* 9.1 (1999-2000): 1-39.
- Wheeler, Charles Francis. *Classical Mythology in the Plays, Masques, and Poems of Ben Jonson*. Princeton: Princeton UP, 1938.
- Wilkinson, L.P. *Ovid Recalled*. Cambridge: Cambridge UP, 1955.