

**TRAGEDIA, CONFUSION Y FRACASO
EN *THE JEW OF MALTA***

**José Manuel GONZALEZ
Universidad de Alicante**

I would have brought confusion on you all

(5.5.87)

The Jew of Malta es una obra de teatro tan original como compleja y difícil¹. Ello le viene, en primer lugar, por ser una obra altamente subjetiva (Kocher 1962: 4) y con un marcado sello personal, donde Christopher Marlowe, su autor, nos vuelve a manifestar sus intereses dramáticos y temáticos permanentes. Su complejidad inherente se acentúa al clasificarla y catalogarla dentro de un género dramático determinado, dado que "Few plays have been given more names: tragedy, comedy, melodrama, farce, tragical-comical, farcical-satirical, 'terribly serious' or 'tediously trivial'; 'terrifying', it seems, cannot be too heavy a term, nor 'absurd' too light"². Si a esto unimos su "unevenness of tone and incongruity of effect" (Bevington 1964: 144), podremos hacernos un juicio valorativo más objetivo de la dificultad reiterada que encierra. Esto nos obliga a ser radicales en nuestro estudio y en nuestros planteamientos de investigación, para, de esta

manera, poder ofrecer una interpretación fiable de la misma. Lo que pretendemos, pues, es llegar a su radicalidad última y definitiva, preguntándonos con W. Sanders "What is actually in the play?", porque "to ask this question... is to discover a great deal more than a vulgar anti-semitism and a melodramatic Machiavellism" (Sanders 1968: 40). Para ello nos centraremos en el análisis de la riqueza temática que contiene, puesto que en este caso "Plot is more important than anything else"³.

Lo religioso, una vez más, vuelve a convertirse en preocupación fundamental para el joven Marlowe. Pero tampoco aquí va a poder resolver su acuciante problemática religiosa. Su angustiada y obsesiva duda existencial seguirá abierta, sin respuesta, incluso más agudizada. Las palabras de Machevill en el prólogo de la obra, cuando dice "I count religion but a childish toy / And hold there is no sin but ignorance", pueden prestarse a una interpretación equívoca. No estamos ante un presupuesto filosófico, el cual vaya a explicitarse o explicarse posteriormente, pero que ya, y desde el principio, se da por sentado. Se trata más bien de un aserto que hay que contrastar, probar y analizar con detalle para conocer su verdad y autenticidad. En esto, precisamente, va a consistir el empeño de Marlowe, en convencerse y demostrar, a través de la representación escénica, su consistencia y certeza. Por ello deberíamos ser más cuidadosos al describir y delimitar el profundo ateísmo marloviano. Estamos ante una postura existencial inquisitiva que se revisa y matiza, y no ante una posición crítica negativa, cerrada y consumada. No podemos olvidar que la religión "was the core of Marlowe's thought and feeling" (Kocher 1962: 7), y que Marlowe incluso llegó a estudiar teología en Cambridge (Weil 1977: 2). Es más, y según H. S. Bennett, Marlowe escribió parte de *The Jew of Malta* "with the Bible before him" (Hunter 1978: 64). Ella era y suponía un centro de indudable interés vital. Intentó convencerse de su viabilidad, pero al final tuvo que desistir en su esfuerzo. Quiso comprender sin creer y tuvo que ceder en su sobrenatural empeño. De esta forma lo religioso se convirtió en la frustración más lacerante de su existencia. Por eso se puede entender, desde esta perspectiva, que "controversy about religion was the ruling passion of his soul" (Kocher 137), y esto puede explicar el esmero y cuidado que Marlowe pone en la selección de sus argumentos teatrales, siempre en consonancia y en sintonía con sus inquietudes y preocupaciones más decisivas. Tampoco la obra que nos ocupa va a cambiar su visión de lo religioso. Su intento va a quedar de nuevo baldío. Su escepticismo ya no se va a centrar en una determinada manifestación religiosa, sino que va a alcanzar de lleno cualquiera de sus variadas expresiones y concreciones. El tratamiento de lo religioso en la obra se centra básicamente en la confrontación dramática entre judaísmo y cristianismo, cargada de una concentrada ironía y de una crítica demoledora. El enfrentamiento se da ya en la segunda escena del primer acto, cuando Ferneze hace saber a Barabas que por ser judío, y "like

infidels", ha de contribuir al pago del tributo exigido por los turcos, debiendo entregar la mitad de su dinero y posesiones. Ante la imperiosidad y trascendencia de la exigencia no le queda otro recurso que apelar a la fe del gobernador de Malta. "Is theft the ground of your religion?" porque bajo ningún concepto está dispuesto a abjurar de sus creencias y convertirse al cristianismo, evitando, de ese modo, el despojo de sus bienes. La infranqueable barrera entre Barabas y Ferneze, entre judaísmo y cristianismo, se irá agrandando hasta llegar a ser insalvable. La enemistad fratricida anida ya en lo más profundo de sus corazones. De ahora en adelante, y hasta el final, el odio entre ambos será a muerte, siendo la profesión religiosa de cada uno de ellos la responsable última de su distanciamiento. Es evidente que el debate religioso que aparece en la obra es eminentemente práctico. No se discuten ni se ponen en tela de juicio los planteamientos teóricos correspondientes, sino que lo que se discute, critica y expone es la vivencia y puesta en práctica de lo religioso. La religión, desde este punto de vista, adquiere un marcado acento mercantilista y manipulador. Es otro bien de consumo más con el que se puede traficar según el dictamen de las diferentes circunstancias. Hay una visión inmanente y materialista de la misma. Se utiliza y manipula para la consecución de otros fines, con lo cual se la viene a despojar de su esencia más definitiva y caracterizadora. Barabas, sin duda, es el máximo representante de una concepción remunerativa y especulativa de lo religioso. La riqueza y la prosperidad material parecen ser la base y el fundamento de una actitud religiosa dependiente y religada con la divinidad. Ellas resumen y expresan con creces los dones recibidos y los anhelos buscados de toda experiencia religiosa:

Thus trowls our fortune in by land and sea,
And thus are we on every side enriched:
These are the blessings promised to the Jews,
And herein was old Abram's happiness:
What more may heaven do for earthly men
Than thus to pour out plenty in their laps,
Ripping the bowels of the earth for them,
Making the sea their servant, and the winds
To drive their substance with successful blasts? (1.1.105-113).

Una visión de la religión como ésta no puede ser convincente ni tener expectativas de compromiso. Una confianza en los cielos como dispensadores de prebendas y riquezas acaba por terminar. El sueño de Barabas, apenas soñado, se rompe y se difumina, porque con sus posesiones deberá contribuir al pago del tributo a los turcos. Y por si fuera poco su casa se convertirá en convento para uso de los cristianos. Sin embargo él sigue pensando que la abundancia material

es el signo más distintivo de la profesión religiosa, siendo cómo no patrimonio exclusivo de los judíos. De esta manera *poverty* y *wealth* son mucho más que meros indicadores de diferencias económicas y sociales, viniendo a ser lo que define y distingue a un cristiano de un judío. Todo, pues, gira y se reduce al brillante relucir del oro. La trasposición que se ha llevado a cabo es del todo pertinente. Así nos encontramos con que "Money is religion" (Steane 1964: 177). Y en consecuencia la religión más auténtica y verdadera será aquella que ofrezca una mayor retribución económica y una rentabilidad más beneficiosa. Paralelamente, y junto a la penuria de recursos materiales, existe una fe deficiente y precaria. Lo económico, pues, relativiza todo, siendo el referente fundamental y el elemento contrastivo de todo comportamiento religioso. Sin riqueza la fe no puede ser fuerte y desarrollarse. "A Christian poverty" conlleva la falta de "fruits in all their faith". Sin embargo es interesante hacer notar cómo esta concepción de la religión no es sólo la de Barabas, no es únicamente sostenida por los judíos. También los cristianos son especialmente sensibles a profesar un utilitarismo mercantilista de lo religioso. Será uno de los representantes de la oficialidad eclesiástica, Friar Jacomo, quien ponga de relieve lo importante y apetecible de los bienes terrenales sin los cuales la conversión no parece ser plena y total. Es más efectiva y definitiva, si va acompañada de otros bienes más tangibles y perecederos. "I shall convert an infidel, / and bring his gold into our treasury" (4.1. 161-162). La ambición de los tesoros del judío guarda una estrecha relación con el hecho de su conversión. Ambas expectativas están al mismo nivel, implicándose mutuamente. La una parece ser la condición para la consecuencia de la otra. Sin embargo esta manipulación y adulteración de la religión se va a poner contra sus usuarios y adeptos, porque ella no es garantía de prosperidad y bienestar interminable. Cuando no cumple su cometido específico y su función correspondiente y no se tiene en consideración su dimensión espiritual, se transforma en un sinsentido existencial que irremediabilmente conduce al fracaso y al despojo. Barabas, en definitiva, es víctima de la adoración de su becerro de oro. Su judaísmo deja mucho que desear, siendo tan sólo expresión de su estatus social y de su poderío económico. La religión ha pasado a ser algo externo y anecdótico. No es un valor primario determinante del comportamiento humano. Se llega así a un fariseísmo ilimitado donde la hipocresía es la norma ética fundamental. Marlowe sabe por sus conocimientos teológicos adquiridos en Cambridge que es la característica esencial del judaísmo bíblico, y también la del judío maltés, tal y como se presenta en la obra. Es curioso observar cómo Barabas proyecta sobre los demás, sobre los cristianos en concreto, su conducta falsa y retorcida. Ellos, según él, dejan mucho que desear en sus actuaciones, que no son precisamente un dechado de claridad y transparencia. En ellas sólo hay "malice, falsehood, and excessive pride" (1.1.119). La hipocresía se entiende como un radical aparentar, "As first mean truth and then

dissemble it" (1.2.300). Las apariencias y el engaño han de ser tales que no debe caber duda alguna sobre su veracidad y realidad. Para describir esta actitud judaica básica se recurre a citas evangélicas. Hay, pues, que ser "as innocent and harmless as a lamb" y al mismo tiempo "to have more of the serpent than the dove" (2.3.36-37). Todos los que rodean a Barabas y viven bajo su techo han de acatar, sin paliativo alguno, este principio consuetudinario de sus creencias y prácticas religiosas. En caso contrario han de morir, como les sucede a Abigail y a Ithamore, sus seres más cercanos y queridos, pero que una vez que son conscientes de la monstruosidad de sus acciones y velan por sus intereses personales, deciden romper con la falacia y la mentira, y ser y actuar por ellos mismos. Ellos han sido manipulados por el judío para llevar a cabo sus maquiavélicos planes de destrucción, venganza y engaño; pero finalmente se dan cuenta de que los que engañaban habían sido engañados. Estas son las palabras de lamento de Abigail por su complicidad en la hipocresía y maldad de su padre para enfrentar a Ludowick y a Matthias, y que acabará con la muerte de ambos: "O wretched Abigail, what hast thou done?" (2.3.324). Son el resultado del reproche que ella misma se hace ante la catástrofe que se avecina, por lo que decide vivir en autenticidad consigo misma convirtiéndose al cristianismo y, para mayor desgracia y ofuscación de Barabas, profesando en un convento. Intimamente unida a esta actitud hipócrita, y como consecuencia de ella, se encuentra una acentuada intransigencia que, siendo originariamente religiosa, se extiende a todas las manifestaciones vitales, desembocando en odio atroz y en desprecio insultante, donde todo, incluso la manipulación y el abuso, está permitido. Así habla el judío a su hija: "Use him as if he were a Philistine. / Dissemble, a wear, protest, vow to love him, / He is not the seed of Abraham..." (2.3.232-35). Todo está justificado contra aquéllos que no pertenecen a la estirpe elegida; más aún para quienes son "Gentiles" y ante quienes "We turn into the air to purge ourselves" (2.3.47). Y curiosamente la razón que se arguye para defender este comportamiento injurioso es de cuño religioso: "This offspring of Cain, this Jebusite / That never tasted of the passover, / Nor e'er shall see the Land of Canaan, / Nor our Messiah that is yet to come..." (2.3.305-8). Este odio no es exclusivo de Barabas, aunque en él adquiera sus tonalidades más trágicas y agresivas. Ferneze también odia al judío, si bien de una forma menos apreciable y más sutil y sofisticada, y por motivos más prácticos que religiosos. Por ello su alianza, al final de la obra, y a pesar del deseo positivo e interesado del judío, no va a ser posible ni factible. El cristiano no es capaz de cumplir lo que se propone, después que la maldad de Barabas ha urdido con todo ingenio y agudeza la muerte de Ludowick, su hijo. En la obra, de este modo, no se satisface ni una postura ni otra. Tanto el cristianismo como el judaísmo sobre todo, parecen contravenir una recta intelección y vivencia de lo religioso. En ambos casos predomina una visión material, superficial y externa de la religión. No creemos

que Marlowe en esta ocasión sea "not a defender of Jews, he is an attacker of Christians" (Kocher 1962: 130). No se trata ni siquiera de un ataque; es más bien una exposición irónica de dos formas de entender y practicar la religión, pero que no pasan de producir desencanto, así como confusión y aversión. A Marlowe sólo parece quedarle, como a Barabas, gritar con todas sus ansias y fuerzas: "help me, Christians" (5.5.71).

La apreciación de Abigail de que "There is no love on earth" (3.3.47) expresa y resume el tono trágico de *The Jew of Malta*, porque todo está supeditado a aparentar y poseer. De aquí que el desastre y el descalabro existencial sean lo previsible. La riqueza y el poder lo son todo. Por eso el único móvil posible será el placer. Se actúa por el "hermoso placer de los dineros" (2.1.68). Ante ellos se renuncia a todo y por ellos se está dispuesto a todo. Asistimos, ya desde el principio, a una consagración cósmica de las riquezas, a su exaltación infinita y total, "Infinite riches in a little room" (1.1.37). Su presencia y posesión se experimenta como una experiencia transcendental consumativa. Ellas, en principio, pueden ser la solución para la plena realización del hombre. Hay, pues, un regusto positivo y una aceptación de la acumulación de interminables riquezas. En esto puede que resida la diferencia más apreciable entre Barabas y Volpone. Para éste el amasar bienes es expresión de su tacañería y estrechez, que poco a poco le van encerrando en su alcoba. Se trata de una experiencia individual y cerrada (cf. Steane 1964: 167-68), fruto de un exacerbado egoísmo. En la vivencia del judío encontramos algo distinto. Marlowe quiere que caigamos en la cuenta de la bondad y la felicidad que el poseer conlleva. Es un acontecimiento que supera y rebasa los límites espacio-temporales dados. Por otro lado lo que siente Barabas por su oro es amor. Goza con su mirada e incremento, para lo cual invierte, compra y recauda. En él no sólo hay mezquindad o tacañería, sino un desmedido amor por las riquezas. Ellas son las causantes del materialismo crematístico de la obra y las que determinan todo comportamiento y toda situación. "It is gold that determines peace or war" (Steane 1964: 169). La inconsistencia ética y existencial que advertimos en los personajes hace que pierdan intensidad dramática y no sean sino meras representaciones y personificaciones de valores y, sobre todo, de contravalores. La deficiente caracterización de las *dramatis personae*, posiblemente su deficiencia más acusada y criticable, nos hace remontarnos a la puesta en escena de las moralidades. El mismo Barabas es la encarnación del vicio, o mejor "vice secularized" (Bevington 1964: 150). Su maldad es connatural con él, conforma lo más profundo e íntimo de su ser. Es malvado por naturaleza. Lo religioso en él es algo secundario, perteneciente a otro nivel menos relevante y sobresaliente de su personalidad. El mal es prioritario en él a lo demás. La religión no es más que un instrumento, un medio, más privilegiado si se quiere, del que se sirve para aparentar un status y beneficiarse de una determinada situación social, a la vez

que un refugio siempre abierto y accesible, cuando las circunstancias son adversas. Su maldad se puede calificar de monstruosa y maquiavélica, al no conocer límite alguno. Su mismo físico revela su ser. Su aspecto parece ser consecuencia de una deformación de la naturaleza humana, siendo la forma y tamaño de su nariz su rasgo más llamativo y extraño, incluso para Ithamore, su cómplice en el mar: "O mistress! I have the bravest, gravest, secret, subtle bottle-nosed knave to my master, that ever gentleman had!" (3.3.9-10). Su monstruosa apariencia es de lo más raro y peculiar: "The monster is á composite figure. Partly it is the ethnic stereotype of the Jew...; partly the stock figure of the usurer" (Sanders 1968: 38). Con un físico así, sus acciones no podían ser sino las de un "wicked Jew" (4.1.24). Su forma de ser y de actuar guarda una estrecha relación con la figura de Aaron y de Iago, de los que bien podría ser modelo y origen. Sin embargo, podemos decir que su potencialidad maligna es pasiva, se realiza cuando se siente acosado y sin salida. Sólo se comporta con monstruosidad inaudita en las ocasiones límite. No es de su esencia el continuo perpetrar el crimen y la destrucción como puede ser el caso de Aaron, a quien Shakespeare no concibe sino haciendo y tramando el mal. El no busca conflictos ni enfrentamientos. Lo que únicamente le interesa es su dinero; pero cuando se ve asediado, entonces no repara en nada, recreándose en sembrar el odio y la muerte, y mostrando una habilidad y una preparación sorprendentes para la improvisación y la maquinación de sus sangrientos planes. A tanto llega su perversidad que no repara en envenenar a su propia hija por haber decidido entrar en un convento:

Ay, but Ithamore seest thou this?
It is a precious powder that I bought
Of an Italian in Ancona once,
Whose operation is to bind, infect,
And poison deeply: yet not appear
In forty hours after it is ta'en. (3.4.67-72)

Una vez más Barabas se ayuda de Ithamore, su fiel sirviente, para llevar a cabo su venganza. Es curioso hacer notar cómo el envenenamiento es una de sus formas más recurridas de destrucción. Se utiliza aquí y también en la muerte de Ithamore, Bellamira y Pilia-Borza. Se usa para hacer desaparecer a los seres más queridos. ¿Será acaso un rasgo de piedad? Es difícil imaginarlo, dadas las características de la personalidad del judío y de los sentimientos que anidan en su corazón. Parece ser más bien que esta infección y envenenamiento físicos sean muestra y expresión de la podredumbre y de la corrupción que se palpa y siente en todo el devenir escénico de *The Jew of Malta*. Esta puede ser la razón última y definitiva del fracaso y del desencanto que nos transmite la obra. Nada escapa a la contaminación existencial que asola al mundo y que infecta a toda la

naturaleza. Si los valores no existen, si la religión es falacia y apariencia, se debe a la corrupción del hombre y del universo. La muerte es la única salida posible que queda para librarse del sinsentido del existir, ya que todo parece fracasar. Incluso la venganza, muy socorrida en la representación dramática, tampoco conduce a nada. Al contrario, ella va a ser la que va a precipitar los acontecimientos.

El tema de la venganza gozaba de una gran popularidad en la época isabelina. El público reclamaba este tipo de teatro, que tenía sus pertinentes repercusiones éticas y sociales. Precisamente, su interés residía en la relación que guardaba con algunas de las cuestiones entonces más debatidas, como era el tema del honor (Ford 1976: 334). La venganza que hallamos en este caso no es de esta clase. No se trata de un ajuste de cuentas para vengar el agravio sufrido. Es más destructiva y radical. Se ajustaría más a la definición que de ella da Thomas Hobbes en su *Leviathan*. Para él es "the retribution of evil for evil" (Hobbes 1962: 163). Su papel es decisivo para la trama argumental de la obra: "Revenge is of vital importance because it (inevitable disaster) and its results motivate the actions of the protagonist throughout the major portion of the play" (Bowers 1959: 108). Lo que más llama la atención es que ella es un presupuesto de la situación escénica. Se parte de ella como una actitud concomitante con la enemistad existente entre judíos y cristianos. Hay, pues, un clima de venganza contenida anterior al desarrollo de la acción, siendo uno de sus antecedentes fundamentales. No es algo que se improvisa, sino algo que aflora con reiteración y que mantiene la trama argumental. Sin ella, *The Jew of Malta* perdería gran parte de su interés dramático. Es interesante observar cómo la venganza, omnipresente de principio a fin, a la vez que se va intensificando y agudizando, se va haciendo más ostensible y evidente. Al comienzo existe una gran reserva hacia ella. Parece ser la carta que Barabas y Ferneze quieren jugar, pero que esperan el tiempo propicio y la ocasión oportuna para ejecutarla. Buscan por todos los medios que sea una venganza refinada y lo más sutil posible, puesto que lo trascendente y decisivo es que pase desapercibida. Tiene que dar la sensación de que se actúa por otros móviles y con otros fines. El fariseísmo, la hipocresía y los intereses políticos van a ser la fachada que esconda un desmedido y casi obsesivo afán vengativo. La venganza, en este caso, no resulta ser tan primaria, natural y sangrienta como en *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd (cf. Clemen 1961: 142 ss). El imperioso deseo de vengar que corroe y perturba se manifiesta en toda su desnudez y fuerza en el acto segundo. Es cuando el judío Barabas nos da a entender con una contundencia inesperada sus propósitos vengativos, "But I have sworn to frustrate both their hopes, / And be reveng'd upon the (aside) Governor" (2.3.147-8). Al llegar Matthias, el auténtico y sentido amor de Abigail, nos confiesa cuál es su resolución. Su hija no será para ninguno. No tanto por odiar a los cristianos cuanto por ser el momento idóneo para llevar a cabo su

venganza, no sobre Ludowick, sino sobre su padre, centro privilegiado y único de su fiebre vengativa. Barabas se va a convertir en un consumado maestro de lo que daríamos en llamar la venganza indirecta. El quiere evitar, por todos los medios, una confrontación directa por el gobernador, para así hacerla más despiadada y cruel, y para, al mismo tiempo, evitar toda sospecha, por mínima que ésta pudiera ser. Para ello todo medio es lícito, incluso hasta el jugar con los sentimientos más íntimos y profundos de su propia hija. Hay que hacer notar cómo el público conoce con antelación el complot vengativo, mientras que los personajes involucrados en la representación dramática lo desconocen, e incluso no tienen la más mínima sospecha al respecto. Marlowe se cuida mucho de que haya una revelación progresiva, para, de esta manera, despertar y mantener vivo el interés dramático y para que no decaiga la tensión del discurso teatral. Para ello recurre con frecuencia a las aclaraciones que el mismo Barabas hace de sí y de su comportamiento. Esto, junto con sus monólogos, son la clave para conocer sus maquinaciones y sus verdaderas intenciones, porque en su actuar, y también cuando se trata de la venganza, siempre hay una dualidad de estructuras. Por un lado estaría lo que llamaríamos la estructura superficial de su conducta, lo que aparece, pero no es. Mientras que por otro lado estaría la estructura profunda, que sería la que en definitiva motivaría las diferentes formas de actuación y la que justificaría y daría sentido a su universo de valores éticos. Una vez que el proceso vengativo se ha puesto en marcha, es imposible detenerlo. Más aún si la adversidad se cierne sobre el judío, que ya no puede escapar a su destino como consecuencia de su práctica destructiva y falaz. Al final su ansia vengativa es universal. No conoce restricción alguna, ni distinción de credos, edad o sexo. Su furia desatada es irrefrenable:

What, all alone? Well fare sleepy drink.
I'll be revenged on this accursèd town;
For by my means Calymath shall enter in.
I'll help to slay their children and their wives,
To fire the churches, pull their houses down,
Take my goods too, and seize upon my lands:
I hope to see the Governor a slave,
And, rowing in a galley, whipped to death. (5.1.61-68).

La tragedia está servida. Es curioso observar cómo aquí aparece con diáfana claridad el objetivo prioritario y básico de la actitud vengativa de Barabas, su obsesión maquinativa; pero que queda un tanto difuminada dentro de ese contexto de venganza general que guarda proporción con la maldad que anida en lo más hondo de él y con su radical opción de posesión ilimitada, y sobre todo exclusiva, de riquezas. Ya se encuentra fuera de sí. El ello es incapaz de

controlar al desafiante y mostruoso ego. Ahora escuando conocemos al genuino judío. Las formalidades y los disfraces han desaparecido. Lo más horrendo e inhumano es previsible y posible. El mal ya tiene identidad propia: la del judío de Malta. Sin embargo, esto va a servir para poco. Es más, ello va a suponer su inmediato y fulminante fin. Ferneze es consciente de la inmensidad y desintegración de su poder maligno y no puede hacerle concesión alguna. Su muerte es una necesidad. Su eterna venganza en perpetua maquinación no ha solucionado nada. La elección de un contravalor para realizar sus planes tampoco ha dado resultado. Tan sólo ha servido para contagiar la obsesión vengativa a los otros personajes, consiguiéndose así el clímax dramático. La infección llega a todos; pero resulta más llamativa y sorprendente esta ansia de revancha en la bella y dócil Abigail, quien está dispuesta a llevar a cabo "extreme revenge" (3.3.42). La confusión de nuevo se ha apoderado del escenario. Los personajes parecen ser y actuar *contra natura*. Las circunstancias hacen que se comporten de un modo extraño e inesperado. El mal y el caos que Barabas siembra e incita crean un ambiente tenso y enrarecido, donde todo está abocado al desastre y a la nada.

Lo político es otro de los puntos de interés que pone a nuestra consideración *The Jew of Malta*. El término *policy* aparece con cierta profusión en ella, teniendo, en principio, un sentido amplio. Se suele entender por él una actuación concreta que se pretende realizar. En este sentido la utilizan tanto Ithamore, "O, my master has the bravest policy" (3.3.12) como Abigail, "Was this the pursuit of thy policy" (3.3.37). Hay una concepción eminentemente práctica de lo político con esta significación general. No es una teoría a aplicar, sino una acción programada concreta y particular que se ejecuta para la consecución de un fin determinado y definido. Pero también hay un tratamiento más específico y no menos interesante de lo político entendido como aquello relativo al poder, llegándose a concebir como una profesión especializada que requiere una dedicación y una preparación. La misma palabra *policy* se utiliza para referirse a esta forma especial de actividad pública. Barabas así lo reconoce, "Ay, policy? that's their profession, / And not simplicity, as they suggest" (1.2.163-164). La política es complejidad y engaño. Hay una clara contraposición entre lo que se dice y lo que se hace. Las apariencias también son fundamentales en lo político, y ante lo cual el sagaz judío se pone en guardia. Su afirmación adquiere una relevancia especial, dado que es una repetición irónica de la frase anteriormente dicha por uno de los caballeros. "And that will prove but simple policy" (1.2.162). La política parece tener algo de maquiavelismo. Es difícil aquilatar el conocimiento que del mismo tenía Marlowe, puesto que "Elizabethans knew little of Machiavelli at first hand" (Bawcutt 1978: 11). En todo caso el maquiavelismo que encontramos en la obra no sería puro, académico, sino que sería de un marcado carácter popular (Bawcutt 1978: 11), distorsionado y adulterado por

los ataques de Gentillet y otros hacia él mismo. Es posible que algunas escenas de *The Jew of Malta* hayan sido tomadas de *Il Principe*. Ello podría ocurrir en el acto quinto, cuando Barabas invita a Calymath a un banquete con la intención de matarle. Esta trampa es muy parecida a la que se menciona en el capítulo VIII del libro de Maquiavelo, donde Fermo invita a los ciudadanos más representativos y cualificados de la ciudad a participar en un ágape, lo que aprovecha para asesinar a todos, y de esta forma conseguir el dominio de la ciudad. Pero igualmente podría estar tomada del *Libro de los Macabeos*, cuando al final del libro primero Ptolomeo usa la misma estratagema para terminar con Simón Macabeo y dos de sus hijos. Fuera de toda hipótesis y con una mayor probabilidad es muy posible que Marlowe tuviese un cierto conocimiento de esta obra, pues "It is clear that Marlowe had at least some knowledge of the political and the controversial writings of his day" (Bawcutt 1978: 25). Ya en el mismo prólogo hay un intento de exposición resumida del maquiavelismo. Es evidente a todas luces que no estamos ante una presentación precisa y rigurosa de sus presupuestos y principios; pero sí se puede observar que comparte una preocupación semejante y una posición crítica parecida con la teoría maquiavélica, tratando y considerando los temas maquiavélicos básicos relativos a la política y a la religión. Pero la presencia de Maquiavelo no se limita a esto. Barabas podría ser uno de sus personajes más representativos, encarnando y practicando algunas de sus ideas fundamentales, como podrían ser la perversidad congénita, la justificación de cualquier medio para la consecución de un fin y la política de apariencias. La gran diferencia estaría en que, en esta ocasión, nos movemos dentro de intereses exclusivamente económicos y dentro de una marcada caracterización religiosa. Con su actuación el maquiavelismo se extiende y cobra una fuerza y expresividad dramáticas. Sin embargo el judío no es el origen de su presencia e influencia. Está en el ambiente antes de que se inicie la acción teatral. Machevill antecede a Barabas.

La división política fundamental que existe en la isla de Malta a lo largo de la representación es la de conquistadores y conquistados o la de gobernante y gobernados. Hay un enorme abismo entre el poder oficial constituido y los súbditos en cuestión, que sólo han de obedecer, aunque ello suponga, en el caso del judío, una injusticia que clama al cielo. Ante este sistema político concreto no queda otra salida que la aceptación y la sumisión. O se está de un lado o de otro. Barabas es consciente de la disyuntiva política:

Why let 'em come, so they come not to war;
Or let 'em war, so we be conquerors:
(aside) Nay, let 'em combat, conquer, and kill all,
So they spare me, my daughter, and my wealth. (1.1.153-156)

Dada la importancia y trascendencia de lo económico, lo político se diluye y queda confundido. Prácticamente la política queda reducida a la economía. Todo se mira y se mide por el oro. Ello va a explicar el fracaso final compartido de mandatarios y mandados, de cristianos, turcos y judíos. Tan sólo Del Bosco, el vicealmirante español, sabe lo que es política y actúa en consecuencia, "Therefore be ruled by me, and keep the gold" (2.2.39). Su elección es la del político. Le interesa sobre todo el dominio y el control de la isla. Lo demás es secundario. No tiene inconveniente en pactar y dejar el oro para el gobernador y sus seguidores, porque lo fundamental está asegurado. Supera la tentación de compartir riquezas y poder, porque ello precipitaría los acontecimientos y anticiparía el desastre. No sucede lo mismo con Barabas, quien confiesa que los judíos "come not to be kings" (1.1.131), pero que al final no puede resistir la tentación del poder, consiguiendo ser nombrado gobernador por Calymath. La política es el único recurso que le queda, cuando ha sido despojado de todo. Es la forma de recuperar lo perdido. Y en esto va a residir su último y más lamentable error. Su alianza con Ferneze, su eterno enemigo, va a significar su muerte y más estrepitoso fracaso al utilizar los recursos económicos como medios políticos. Política y economía son dos esferas diferentes que se complementan; pero que nunca se pueden confundir, ya que pertenecen a planos distintos de la realidad. Esta exuberancia, relevancia y prioridad de lo económico se puede justificar por la proliferación mercantilista que tuvo lugar en aquella época con la apertura de nuevos mercados y que en la obra tiene un cumplido y fiel reflejo⁴. Por eso Barabas piensa que la política es algo que se puede comprar, almacenar y manipular. Su política particular y peculiar de apariencias y de engaño de poco le ha servido. La política tiene una dimensión social y pública esencial que nunca existió para él y ante la que sus inmensas riquezas y sueños de oro han de someterse y acatar. Por fin se da cuenta de que no lo puede todo. Sin embargo ya es demasiado tarde. Su tragedia es ya historia irreversible.

La complejidad tensa y complicada de *The Jew of Malta* termina en la simplicidad de la nada. La profusión y abundancia material acaban con todo. Parece que Marlowe sigue con sus mismas dudas y sospechas. El fracaso y la confusión siguen sin solución. Ni lo espiritual (religión) ni lo material (riquezas) pueden librar al hombre de su sinsentido existencial. De ahí que lo grotesco y lo irónico traten de aligerar y suavizar el sostenido tono pesimista de la obra. La corrupción alcanza tanto a lo personal como a lo social. La tragedia de Barabas llega a convertirse en la tragedia de Marlowe. Por eso el fracaso de *The Jew of Malta* es un fracaso compartido.

NOTAS

1. Para M. C. Bradbrook es "one of the most difficult of Elizabethan plays" (Leech 1964: 120).
2. Steane 1964: 166. Sin embargo parece ser que la crítica se decanta por interpretar esta obra como una farsa, cuya naturaleza, en último término, se remontaría a las moralidades y a los interludios, donde el vicio aparecía personificado (Eliot 1932; Spivack 1938). Es interesante notar a este respecto la posición crítica de W. Sanders, quien viene a matizar las posturas de T. S. Eliot y de C. Lamb (Sanders 1968: 38).
3. Craik 1966: XIV. La edición de Craik será la que utilizaremos en el presente estudio.
4. Ello explica el que "Marlowe mocks his heroes in a remarkably subtle fashion", y la relación del dramaturgo con el público, que tiene una doble vertiente, "one satiric and the other tragic" (Weil 1977: 5).

REFERENCIAS

- BAWCUTT, N. W., ed. 1978. *The Jew of Malta*. By Christopher Marlowe. Manchester UP.
- BEVINGTON, D. M. 1964. "The Jew of Malta". En Leech 1964.
- BOWERS, F. T. 1959. *Elizabethan Revenge Tragedy 1587-1642*. Gloucester (MA): Peter Smith.
- CLEMEN, W. 1961. *English Tragedy Before Shakespeare: The Development of Dramatic Speech*. London: Methuen. Reimp. 1980.
- CRAIK, T. W., ed. 1966. *The Jew of Malta*. Por Christopher Marlowe. London: Benn. Reimp. 1979.
- ELIOT, T. S. 1932. "Marlowe". En T. S. Eliot, *Selected Essays, 1917-1932*. London: Faber and Faber. Reimp. 1980.
- FORD, Boris, ed. 1976. *The Pelican Guide to English Literature*. Vol. 2. 1959. Harmondsworth: Penguin.
- HOBBS, Thomas. 1962. *Leviathan*. London: Collins.
- HUNTER, G. K. 1978. *Dramatic Identities and Cultural Tradition Studies in Shakespeare and His Contemporaries*. Liverpool UP.
- KOCHER, Paul H. 1962. *Christopher Marlowe: A Study of His Thought, Learning and Character*. 1946. New York: Russell and Russell.
- LEECH, C., ed. 1964. *Marlowe: Twentieth Century Views*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall.

- MARLOWE, Christopher. 1966. *The Jew of Malta*. Ed. T. W. Craik. London: Benn. Reimp. 1979.
- SANDERS, W. 1968. *The Dramatist and the Received Idea*. Cambridge UP.
- STEANE, J. B. 1964. *Marlowe*. Cambridge UP.
- SPIVACK, B. 1938. *Shakespeare and the Allegory of Evil*. New York.
- WEIL, Judith. 1977. *Christopher Marlowe, Merlin's Prophet*. Cambridge UP.

LAS DIMENSIONES TEXTUALES Y EL PROCESO DE LECTURA

Carlos INCHAURRALDE BESGA
Universidad de Zaragoza

La importancia de la enseñanza de la lectura, como una de las destrezas lingüísticas básicas, está fuera de toda duda. Mucho se ha escrito sobre su metodología, que en el campo de la enseñanza del inglés ha sido estudiada por autores diversos. Los profesionales de la enseñanza de una segunda lengua tienen mucho material al que acudir, pero tan importante como el método es el "porqué". En este artículo expongo dos cuestiones de interés en este campo: (a) la constatación de que, además de la posible coexistencia de sistemas de signos distintos, existen dos tipos de estructuración que se complementan en todo texto, y (b) un intento de explicación del proceso psicológico que se da en la lectura, basándome en los modelos de funcionamiento de la memoria más conocidos. Dos cuestiones que intento compaginar en un tratamiento conjunto, pues considero que se explican mutuamente.

1. La multidimensionalidad del texto.

1.1. Signos conceptuales y signos contornuales.

El aspecto más inmediatamente aparente del texto (y por texto aquí entenderemos predominantemente el texto escrito, con todas las posibilidades de