

# Sir Thomas More y Thomas, Lord Cromwell

## La contienda del sujeto político en el teatro renacentista inglés

Autor:

Lasa, Cecilia Evangelina

Tutor:

Margarit, Lucas

2017

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magister de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas en Lenguas Extranjeras y Literaturas Comparadas

Posgrado

**Universidad de Buenos Aires**  
**Facultad de Filosofía y Letras**

Secretaría de Posgrado

Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras  
y en Literaturas Comparadas

Trabajo final de tesis

Director: Dr. Lucas Margarit

Codirector: Dr. Miguel Vedda

Maestranda: Prof. Cecilia Lasa

DNI: 31.530.760

Correo electrónico: cecilia\_ev\_lasa@hotmail.com

Título: *Sir Thomas More y Thomas, Lord Cromwell: la contienda del sujeto político en el teatro renacentista inglés*

Fecha de entrega: 7 de abril de 2017

## Contenidos

<b>I. Introducción</b>	<b>1</b>
<b>II. Discusiones en torno al Renacimiento en el Occidente europeo</b>	<b>5</b>
<b>III. El Renacimiento inglés y las dinastías Tudor y Estuardo</b>	<b>11</b>
<b>IV. Abordaje para la labor teatral sobre la historia</b>	<b>18</b>
<b>a. Tomás Moro y Tomás Cromwell en la Modernidad temprana inglesa</b>	<b>14</b>
<b>V. Antecedentes y estado actual del tema: datación, autoría y crítica</b>	<b>29</b>
<b>VI. Política trágica en <i>Sir Thomas More</i> y <i>Thomas, Lord Cromwell</i></b>	<b>32</b>
<b>a. La conceptualización del sujeto político</b>	<b>33</b>
<b>b. La injerencia familiar en el recorrido trágico</b>	<b>43</b>
<b>c. Conflictos sociales como catalizadores del ascenso y del descenso trágicos</b>	<b>48</b>
<b>d. El sujeto político como director de escena</b>	<b>64</b>
<b>e. El silencio real como condicionante trágico</b>	<b>70</b>
<b>VI. Conclusiones</b>	<b>77</b>
<b>VII. Bibliografía</b>	<b>83</b>

## **I. Introducción**

El Renacimiento en el Occidente europeo constituye un punto de inflexión respecto del que el escenario inglés en particular no es la excepción. Como prueba del carácter desestabilizador de la experiencia renacentista (Heller, 1980; Garin, 1984 y 1986), este momento histórico presenta una sensibilidad sobre sí mismo (Rico, 1993; Garin, 1984): se trata de un período en el que quienes poseen acceso a patrimonios culturales comienzan a interpelar de modo cada vez más sistemático la naturaleza y la función del hombre en la Tierra. Su pensamiento deja de articularse en la analogía que se le atribuye al Medioevo, según la cual el individuo opera como nexo entre esferas celestiales y terrenales y, de manera paulatina, empieza a regirse por la diferencia en la que se asienta su unicidad respecto de otros hombres y también de lo divino (Spencer, 1967; Tillyard, 2011). Si bien esta concepción del Renacimiento encuentra sus detractores (Kristeller, 1993; Burke, 1987), el caso particular de Inglaterra a fines de siglo XV parece confirmar el estatuto de dicho período como transición a la Modernidad temprana (Thomas Crane, 2003; Margarit, 2008, 2009 y 2013): la emergencia de la dinastía Tudor, que unifica el reino luego de la Guerra de las Dos Rosas, se corresponde con la paz interior y la estabilidad económica que permiten el ingreso a las islas de los debates intelectuales que ya tienen más de un siglo en el continente en el marco de los estudios humanistas.

Entre las polémicas más candentes respecto de la posición de ser humano en la Tierra y su relación tanto con otros hombres como con la esfera divina, se distingue la discusión sobre la legitimidad de la autoridad soberana (Hankins, 1996). A partir de la Reforma protestante, la concepción del rey como asiento del poder divino en la Tierra comienza a sucumbir, proceso acompañado por el progresivo pasaje de economías de autosuficiencia medievales hacia el mercantilismo comercial, alimentado por la expansión conquistadora sobre América. En este contexto, el sistema feudal que caracteriza al orden monárquico del Medioevo arroja signos de caducidad. Frente a este panorama, mientras las potencias europeas se encaminan hacia la Contrarreforma, Enrique VIII en Inglaterra se encuentra en la necesidad política de ahondar en la tendencia secularizadora: sin la anuencia papal para anular su matrimonio con Catalina de Aragón, a causa de la imposibilidad de concebir un heredero para su trono, promulga en 1534 el Acta de Supremacía por la cual se erige líder supremo de la Iglesia anglicana. Si bien el monarca se manifiesta ortodoxo en las formas cristianas, su

decisión da cuenta de una nueva concepción de la labor política en la que la religión ya no constituye el criterio irrefutable de legitimación de autoridad, sino que se la reduce a un instrumento subsidiario del ejercicio público del poder. Esta modalidad lo acerca a la propuesta de Nicolás Maquiavelo, quien pondera a un líder político virtuoso que desempeñe su cargo con prudencia racional, independiente de regulaciones religiosas, como propone en *El príncipe* ([1513] 1993). Tal concepción se aleja de posiciones de gran peso en la época, como la de Erasmo ([1511] 1932, [1501] 2007, [1528] 2009) y la de Tomás Moro ([1528], 2004; [1516] 2009),<sup>1</sup> quienes también caracterizan el perfil del buen gobernante, aunque en términos de un caballero cristiano. Mientras que para el estadista italiano un gobernante virtuoso es aquel que instrumenta su propio gobierno, para el pensador roterodamense y su correligionario inglés, la virtud se mide en función de la capacidad del príncipe para constituirse en instrumento de la fe cristiana. Estas dos posturas evidencian la contienda respecto de la constitución del sujeto político en función de la importancia que le asignan a la secularización.

El ámbito teatral inglés no resulta impermeable a la problemática en torno a la construcción de la autoridad política. Prueba de ello constituye el gran número de puestas teatrales sobre diversos reyes en la historia de las islas (Champion, 1989; Margarit, 2009). El teatro no opera únicamente como el escenario que absorbe y despliega los materiales y contradicciones sociales de la época; también se presenta como el espacio propicio para reelaborar los conflictos sociales y reflexionar sobre su propio quehacer. De este modo, expone sus indisociables dimensiones artística y política. Tal es el caso de las piezas que aquí se estudian: *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell*. Se trata de obras apócrifas que recrean la vida pública de los dos cancilleres y que han sido atribuidas a William Shakespeare –aunque pocas dudas restan respecto de la participación parcial del dramaturgo en la primera–. Como figuras históricas, los letrados que dan nombre a los textos teatrales poseen inquietudes humanistas y desempeñan un papel decisivo en la inscripción de Inglaterra en los senderos de la Modernidad: Moro contribuye a legitimar la autoridad soberana asesorando en cuestiones intelectuales y estatales a Enrique VIII y Cromwell es el gran gestor de la Reforma en Inglaterra y del surgimiento de la Iglesia anglicana. No obstante, el monarca acusa a ambos estadistas de alta traición, por lo que finalmente se

---

<sup>1</sup> Para referir a la figura histórica del humanista, emplearé el sintagma Tomás Moro, tal como se lo conoce en nuestra lengua. Para aludir al personaje, respetaré el nombre en inglés, More. El mismo criterio regula las referencias a Cromwell.

los ejecuta: al primero por negarse a reconocer al rey como máximo líder espiritual y al segundo por su insistencia en radicalizar la Reforma protestante. Sin embargo, la religión es una temática prácticamente nula en *Thomas, Lord Cromwell*: la obra pone en escena la carrera política de tendencias maquiavélicas de un personaje que se presenta a la vez como miembro de la burguesía comercial en ascenso durante el Renacimiento inglés, capaz de poner en riesgo la soberanía monárquica. Por su parte, *Sir Thomas More* despliega sobre el escenario una política de estado de cuño humanista que propone una autoridad fundada en la retórica tal como la conciben los *studia humanitatis*. Desde esta perspectiva, el lenguaje, que se ofrece como herramienta de educación e intervención concreta en la arena social para optimizar las condiciones de vida, adquiere una fuerza incipientemente inclusiva que amedrenta la autoridad real. La religión, entonces, en las dos obras se sustrae de su naturaleza netamente temática y se constituye en un artificio de composición teatral: en un personaje como More que se resiste a relegarla a un plano secundario es el procedimiento formal que la obra construye para visibilizar el riesgo que comporta su política humanista, mientras que en un protagonista como Cromwell, las motivaciones religiosas solo solapan el impetuoso crecimiento de un burgués ascendente.

Si en la historia esta controversia se dirime mediante un viraje hacia el absolutismo monárquico, las obras teatrales adoptan una impronta trágica por la que Cromwell y More son también responsables de su caída: ambos se muestran irreflexivos frente a un soberano ausente pero avasallador. Su postura inalterable, derivada de la ceguera mercantilista del primer estadista y del apego a la religión del segundo, no les permite esbozar una resolución alternativa al conflicto social con que las piezas los enfrentan. *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* ponen en escena la contienda del sujeto político en el marco del Renacimiento inglés: el carácter humanista de la política de More y el sesgo maquiavélico del proyecto político de Cromwell conllevan una amenaza para la monarquía, por lo que para ambos el desenlace es trágico, alimentado también por la resistencia a la secularización y la exacerbación mercantilista que los torna inflexibles. Para abordar, entonces, la política trágica de las obras como hipótesis de lectura, se proponen cinco líneas de análisis: la construcción de sus personajes principales como sujetos políticos, sus vínculos familiares, su abordaje de conflictos sociales, su constitución como directores de escena y su relación con la figura soberana que, aunque aparece solo referida, se configura como el gran director teatral. Cada uno de estos ejes permite observar tanto el despliegue del proyecto humanista de

More y del ideario burgués de Cromwell como sus límites y sus alcances. Asimismo, este recorrido se sustenta en una breve reseña teórica de la Europa renacentista y, en particular, de las disquisiciones sobre el ejercicio público del poder. Se provee, además, un sucinto marco histórico que permite localizar estas cuestiones en la Inglaterra del Renacimiento. Se ofrece también un marco metodológico que explicita la especificidad del análisis de las llamadas piezas teatrales históricas y detalla las particularidades de este trabajo de tesis.

## II. Discusiones teóricas en torno al Renacimiento europeo

Entre las diferentes teorizaciones de las que el Renacimiento de Europa Occidental ha sido objeto, se encuentra aquella que lo entiende en términos de punto de inflexión en la historia de Occidente. En esta línea, Agnes Heller considera el fenómeno que se extiende desde principios del siglo XIV hasta comienzos del XVII como “una revolución social y económica” (1980: 9). En este sentido, sucesos como la creación de la imprenta moderna, el arribo y la posterior colonización de América y la Reforma protestante contribuyen a la formulación del Renacimiento como

un proceso social global que va de la esfera económica y social, en que resulta afectada la estructura básica de la sociedad, al campo de la cultura, comprendiendo la vida cotidiana y la mentalidad diaria, la práctica de las normas morales y los ideales éticos, las formas de conciencia religiosa, las artes y las ciencias (*Ibidem*: 8).

En el marco de esta modificación estructural, la invención de Gutenberg promueve las condiciones para la consolidación de la cultura escrita; el expansionismo marítimo europeo en combinación con la riqueza de América sientan las bases para una economía crecientemente mercantilista que constituye “la primera etapa [...] de transición del feudalismo al capitalismo” (*Idem*). Por su parte, el protestantismo no solo propugna una nueva fe, sino que, además, propicia modalidades políticas tendientes al Parlamentarismo –como lo confirma Inglaterra mediante la República del puritano Oliver Cromwell ya avanzado el siglo XVII–. Este contexto constituye para Eugenio Garin, que encabeza una de las posturas “clásicas en los estudios renacentistas del siglo XX, [...] una ruptura [...] que define dos épocas” (Ciordia, 2011: 9) y en la que “están las complejas raíces de la civilización moderna” (Celenza, 2004: 25). En este quiebre como signo de una Modernidad temprana, el individuo en tanto categoría ontológica se torna objeto de interpelación. Según Heller, “[c]on el Renacimiento aparece una concepción dinámica del hombre” (1980: 7). Tal dinamismo está conferido por la sensibilidad histórica que se le atribuye al sujeto del Renacimiento (Rico, 1993: 43- 44; Celenza, 2004: 20), “la ‘conciencia’ [...] de hallarse en un cambio de rumbo en la historia, conciencia clara, articulada y fijada [...] en una muy precisa interpretación de su propia época y de la precedente” (Garin, 1984: 44). A partir de dicha percepción de sí, el individuo se piensa como una entidad distinta respecto de la concepción medieval, según la cual es un hermeneuta de signos divinos (Spencer, 1967: 6). A diferencia de



este supuesto, el hombre renacentista es consciente de su materialidad histórica y de su capacidad de incidir en ella. Este reconocimiento es la variable que define la propiedad vanguardista adjudicada al Renacimiento (Rico, 1993: 76).

No obstante, la noción de ruptura asociada al período renacentista europeo no se encuentra libre de cuestionamientos. Martín Ciordia reseña tres focos de resistencia: la crítica medievalista, la crítica contemporánea y la lectura de Paul Oskar Kristeller, un referente obligado en el campo de estudios renacentistas (2011: 9). En cuanto a la primera, los especialistas en la Edad Media se resisten “a considerar su propio campo de estudio [...] como un mero campo de muerte entre la Antigüedad y el inicio de la Modernidad con el Renacimiento” (*Ibidem*: 7- 8). Concebir el Renacimiento en términos de ruptura implica elevarlo por encima de aquello de lo que se diferencia, el Medioevo, al cual los propios pensadores renacentistas le impugnan “el mal estilo latino de los autores medievales, [su] ignorancia [...] en cuestiones de historia y literatura antigua y su interés en cuestiones supuestamente inútiles” (Kristeller, 1993: 125). Este es también uno de los argumentos de Peter Burke, quien considera un mito (1987: 1) la ecuación entre Renacimiento y cambio radical, que atribuye a Jacob Burckhardt (1961: 88-91). En segundo lugar, desde la óptica de la posguerra, la experiencia renacentista se ha tornado objeto de crítica en tanto los conflictos bélicos del siglo XX han desmantelado la pretensión civilizatoria de Occidente, en cuya matriz se ubica el Renacimiento europeo (Ciordia, 2011: 8). Entre quienes teorizan esta postura, Linda Hutcheon observa en la actualidad una “‘crisis in legitimation’ that [...] has certainly meant a rethinking and putting into question of the bases of our western modes of thinking that we usually label, perhaps rather too generally, as liberal humanism (2004: 8).<sup>2</sup> Luego de la Primera y la Segunda Guerras Mundiales, se evidencian los actos de barbarie cometidos en nombre del optimismo en el progreso y la liberación de los pueblos a partir del conocimiento, que tiene su germen en la Modernidad temprana renacentista. Finalmente, Ciordia recupera los aportes de Kristeller, para quien el Renacimiento no es sino la reactualización “de una antiquísima disputa cultural entre la filosofía y la retórica” (2011: 9), por lo que, indica el escritor alemán, “los humanistas no inventaron un campo de estudio o una actividad profesional nuevos, sino que introdujeron en las tradiciones de la retórica italiana medieval un estilo nuevo,

---

<sup>2</sup> “‘crisis de legitimación’ que [...] implica, en verdad, volver a pensar y cuestionar las bases de nuestros modos de pensar occidentales que con frecuencia llamamos, quizás a riesgo de generalizar, Humanismo liberal”. Esta y todas las traducciones del inglés consignadas en notas al pie me pertenecen.

clasicista” (1993: 128). Las tres posturas reseñadas no piensan el fenómeno cultural en cuestión en clave de ruptura, sino que ponderan su continuidad con otros estadios de la historia.

El conflicto en la definición de una categoría como la de Renacimiento en términos de continuidad y discontinuidad no hace más que enfatizar su propiedad de crisis transicional. En Europa, esta experiencia se convierte en territorio fértil para la reflexión sobre el quehacer político, cuyos máximos exponentes son Erasmo de Rotterdam, Tomás Moro y Nicolás Maquiavelo (Hankins, 1996: 118; Thomas Crane, 2003: 15). El interrogante que agrupa a estos intelectuales es qué hacer con el legado clásico heredado a la luz de las imposiciones históricas circundantes, tan disímiles respecto del contexto del que ellos sustraen su material de estudio. En palabras de Francisco Rico, frente a “la idea [de] que los *studia humanitatis* así concebidos, haciendo renacer la antigüedad, lograrán alumbrar una nueva civilización” (1993: 18), la pregunta es: “¿Cómo se enlaza el sueño grandioso de toda una civilización con un pormenor de sintaxis, con la ortografía de un diptongo, con la errata salvada?” (*Ibidem*: 42). El presente renacentista se enfrenta con diversos problemas. Por un lado, la Antigüedad se ofrece como un objeto de estudio fragmentado (*Ibidem*: 38). Por otro, resultan, al menos en apariencia, irreconciliables el mundo antiguo y el mundo cristiano en el que se desarrollan los estudios humanistas: los tiempos pretéritos que celebra el Renacimiento son tiempos paganos. Estos conflictos ubican “[d]e un lado, [...] la tensión entre *pietas* y *litterae*; y de otro lado, la oposición dentro de las letras, entre *litterae* humanistas y *litterae* escolásticas” (Ciordia, 2007: XCV). En las coordenadas teóricas que dibujan estas disquisiciones, Erasmo, Moro y Maquiavelo toman diversas posiciones por medio de las que enuncian diferentes concepciones del hombre en tanto sujeto político.

En lo que respecta a Erasmo, su mirada sobre la religión no es contemplativa y sobre ella se erige una concepción del Humanismo concomitante. En *El Enquiridion o manual del caballero cristiano*, escrito en 1501, el pensador explica: “Enquiridion [...] quiere decir arma muy pequeña y muy manual, como una daga o puñal, para que nunca le dexes de la cinta y le tengas tan a mano que ni en la mesa ni en la cama le quites de a par de ti” (1932: 148-149). Las letras poseen fuerza educativa y performativa y son capaces de operar sobre la esfera vital. Adquieren, además, un valor determinante que les provee la fe cristiana:

*Conviene a saber que nuestra consideración y pensamientos sean en Jesu Christo, que es nuestra cabeça y nuestra verdadera salud, mediante el cual avemos de ser salvos. Y sobre todo hallarás una espada maravillosa, que es la palabra de Dios, la cual, tratándose espiritualmente, es tan complida y tan afilada, que alcanza hasta las entrañas y hasta el alma, y no ay cosa que le pongan delante que todo no lo corte a cercén (Ibidem: 146-147; énfasis en el original).*

Es desde una perspectiva intelectual que contempla una *vita activa* y religiosa que se han de aprehender las enseñanzas del pasado; estas solo confirman su validez si su “discurso se adecua a las personas y circunstancias presentes” (2009: 108), como plantea Erasmo en *Ciceroniano* [1528]. Condena así la extracción del conocimiento antiguo sin una mediación reflexiva en relación con el presente histórico que es su depositario. En esta línea, en *Elogio de la locura* [1511], el autor arremete en clave irónica contra concepciones y usos epistemológicos que no se adapten a tales propuestas: desdeña al “sabio [que] se refugia en los libros de los antiguos y aprende entonces meras argucias verbales” (Erasmo, 2007: 48) y llama “pensaderos” o “cadalsos” (*Ibidem*: 90) a las escuelas como un gesto de objeción al conocimiento irreflexivo que, lejos de liberar a los hombres como prometen los estudios humanistas, los torna esclavos. Para Erasmo, las letras, la religión y la política no son excluyentes.

Fiel a los principios erasmianos, Moro los materializa al conjugar en su propia persona a un individuo letrado y a un funcionario del estado: el intelectual es tal en la medida en que se responsabiliza por una acción política concreta. En *Utopía* [1516] expone con claridad esta coalición cuando hace de sí mismo un personaje que combina estos aspectos (Moro, 2009: 3; 27) e interpela a Rafael Hitlodeo, el viajero que narra su experiencia en la isla que da nombre al relato. En ocasión de su conversación sobre el vínculo entre política y filosofía, en general, y sobre la asesoría al rey, en particular, Rafael opina que “entre los gobernantes la filosofía no tiene lugar” (*Ibidem*: 59). El personaje de Moro objeta: “Bien, [...] eso es cierto, pero para la filosofía escolástica, que cree que cualquier cosa es adecuada para cualquier sitio. Pero existe otra filosofía, más política, que reconoce el escenario, se adapta al libreto, y desempeña su papel de un modo honesto y adecuado” (*Idem*). Propugna una filosofía moderna, una filosofía de la actuación en la vida pública, una *philosophia civilior*, que no es incompatible con la doctrina cristiana (*Ibidem*: 61). Así lo confirma en *A Dialogue Concerning Heresies* [1528], donde celebra la Iglesia católica como única y verdadera expresión eclesiástica: “Nor can I see why you should reckon reason for an enemy to faith [...] How can reason – unless reason is unreasonable – more disdain to hear the truth of any point of

faith than to see the fact of many natural phenomena of which reason can no more arrive at the cause than it can in the articles of the faith?" (2004: 276).<sup>3</sup> Para Moro, al igual que Erasmo, las *bonae litterae* no entran en pugna con las *sacrae litterae* puesto que, para ambas, el buen gobernante se propone como instrumento de sus enseñanzas para optimizar la vida en sociedad. Por esta razón, el estudio no es privativo del ejercicio político, sino condición necesaria.

Finalmente, Maquiavelo, abanderado, al igual que Erasmo y Moro, de una conducta racional en la labor política, propone un modelo secularizado, a diferencia de ellos. Su mayor expresión al respecto se encuentra en *El príncipe*, escrito en 1513. No se trata enteramente de una serie de prescripciones sobre las conductas que un buen gobernante debe adoptar para constituirse como tal; el trabajo del estadista italiano es también descriptivo y analítico, en tanto logra percibir y dar cuenta de las exigencias que la Modernidad temprana propone para el quehacer político. El siguiente pasaje permite ilustrar algunos de los puntos principales de su teoría política:

si uno se comporta con cautela y paciencia, y los tiempos y las cosas van de manera que su forma de gobernar sea buena, tiene éxito; pero si los tiempos y las cosas cambian, se arruina porque no cambia su manera de proceder; no existe hombre tan prudente que sepa adaptarse a esta norma, ya sea porque no pueda desviarse de aquello a lo que le inclina su propia naturaleza, ya sea porque habiendo triunfado avanzando siempre por un mismo camino, no puede ahora persuadirse a sí mismo de la conveniencia de alejarse de él. Y así el hombre cauto cuando es hora de proceder con ímpetu no sabe hacerlo y fracasa; mientras que si modificase su naturaleza de acuerdo con los tiempos y con las cosas no alteraría su fortuna (1993: 104-105).

Una conducta racional es la que define, entonces, al gobernante virtuoso, puesto que le permite evaluar las circunstancias de un entorno cambiante y actuar acorde con ellas. La íntima relación entre tales circunstancias, por un lado, y sus decisiones y su accionar, por otro, sustrae la política de su rol subsidiario de un plan divino, absoluto e inalterable. Si bien esta sustracción está sujeta a los avatares de la fortuna (*Ibidem*: 104), Maquiavelo deposita una sólida confianza en el comportamiento racional que hace a la virtud del sujeto político nuevo. En el contexto de la Europa del Renacimiento, en transición hacia la Modernidad, este relativismo ha sido acusado de falta de moral. Por el contrario, lo que Maquiavelo propone es una ética para la política, cuyo rasgo definitorio es la secularización, de la cual se desprende –una vez que se han quebrado

---

<sup>3</sup> “No puedo ver por qué consideras que la razón es enemiga de la fe [...] ¿Cómo puede la razón –a menos que la razón no sea razonable– desdeñar la verdad de cualquier punto de la fe más que ver muchos fenómenos naturales cuyas causas la razón no puede aprehender más que algunos aspectos de la fe?”

los vínculos analógicos con el plano celestial— la necesidad de saber adaptarse con cautela a las demandas circundantes.

Estos aspectos teóricos demoran en llegar al suelo inglés, aunque, cuando lo hacen, este se muestra permeable a tales disquisiciones. Las ideas de Erasmo, difundidas en Inglaterra de la mano de Moro y otros humanistas, conviven con la propuesta de Maquiavelo, ya que si bien *El príncipe* se publica de manera póstuma en 1532, circula en las islas como manuscrito desde su fecha de composición y en forma de plagio en latín desde 1523 (Coby, 2009: 33). El propio territorio inglés opera como escenario para la puesta y actuación de los límites y los alcances de las políticas de la Modernidad temprana. Son estas las controversias que *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* tematizan, por medio de los estadistas que las protagonizan, a la luz de la especificidad de la historia inglesa.

### III. El Renacimiento inglés y las dinastías Tudor y Estuardo

Mientras que en el siglo XIV, Europa Continental muestra signos del elevado nivel de actividad cultural asociado al Renacimiento, Inglaterra se mantiene al margen de este fenómeno. Así lo testimonia el humanista italiano Poggio Bracciolini, quien en 1418, al viajar a Inglaterra convocado por Enrique de Beaufort, obispo de Winchester, se alarma ante el estado de la isla al punto de concebirla como “a cultural backwater” (Thomas Crane, 2003: 18):<sup>4</sup> “There [is] virtually no interest in humanist education, no adequate libraries to be found, nor [do] English monasteries contain interesting manuscripts” (*Idem*).<sup>5</sup> Esta infertilidad tiene sus orígenes en la serie de conflictos bélicos que impiden el pleno desarrollo sociocultural del país y que recién vislumbran una solución hacia fines del siglo XIV con el ascenso de Enrique VII. Entre 1455 y 1485 tiene lugar en Inglaterra la Guerra de las Dos Rosas, por la que dos dinastías se disputan el acceso a la corona y su continuidad en ella: la casa de York y la casa de Lancaster. Cuando Enrique VII, perteneciente a esta última, vence a Ricardo III en la batalla de Bosworth, celebra su triunfo con el matrimonio con Isabel, la heredera de la casa de York y logra la paz civil en las islas. Al incrementarse el presupuesto nacional, ya que no se desvían fondos para la actividad bélica, el territorio insular comienza a experimentar estabilidad y prosperidad económicas.

La paz interna genera las condiciones para ese desarrollo cultural del que Inglaterra, en comparación con el florecimiento europeo en el continente, se ha privado. La inserción de las tierras inglesas en el derrotero renacentista se convierte de este modo en política de estado:

Henry VII took a greater interest in humanism and humanist scholars than had any previous English monarch. He discovered [...] the value of humanist writers as propagandists for his regime. It was important to shore up the somewhat shaky Tudor claim to the throne by careful retelling of the history of the Wars of the Roses, emphasising the providential accession of Henry in bringing an end to a long period of violence and unrest (*Idem*).<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> “estancamiento cultural”.

<sup>5</sup> “No hay interés alguno en la educación humanista, ni bibliotecas adecuadas, ni los monasterios ingleses poseen manuscritos interesantes”.

<sup>6</sup> Enrique VII cobró más interés en el Humanismo y los académicos humanistas que cualquier monarca inglés anterior. Descubrió el valor de los escritores humanistas en tanto proveedores de propaganda a favor de su gobierno. Era necesario apuntalar el endeble reclamo del trono por parte de los Tudor mediante un relato cuidadoso de la Guerra de las Dos Rosas, que enfatizara el ascenso providencial de Enrique al trono al finalizar un largo período de violencia y agitación.

La ampliación de la red de las llamadas *grammar schools*, la renovación de la propuesta curricular, la mayor impresión y circulación de libros vinculados con esta revolución educativa y la creación de un aparato burocrático letrado que paulatinamente se haga cargo de la administración de cuestiones del estado constituyen pruebas irrefutables del renacer inglés. Indisociable de este crecimiento resulta el uso mitológico que se les infunde a estas políticas para afianzar la dinastía de los Tudor, instrumentadas como propaganda para justificar el débil reclamo al trono del flamante soberano (Margarit, 2009: 35; Thomas Crane, 2003: 18), que se sustenta en el parentesco con su abuelo materno Juan de Gante, Duque de Lancaster e hijo de Eduardo III, así como en el parentesco con su abuela paterna, la francesa Catalina de Valois quien, antes de sus segundas nupcias con Owen Tudor, contrae matrimonio con Enrique V. En este panorama se plantea una de las controversias de la época respecto del estatuto del conocimiento y de las letras: en su relación estrecha con la esfera social, sobre la cual el incipiente intelectual ha de intervenir para constituirse como tal, ¿cómo puede esta figura, que se erige como tal gracias a la burocracia del estado, mantener una mirada crítica que ha de fundarse en una posición relativamente independiente?

Esta pregunta se complejiza por el particular sello que la Reforma protestante imprime en la Inglaterra del Renacimiento. El renacer cultural de la isla alcanzado a partir de la estabilidad política y económica cobra una dirección específica con el sucesor de Enrique VII: “Con Enrique VIII se determina [...] en Inglaterra el ingreso del reino a la Modernidad” (Margarit, 2009: 31). Es posible atribuir al surgimiento de la Iglesia anglicana tal determinación. Frente a la imposibilidad de concebir con Catalina de Aragón un varón que herede y asegure su trono, y carente del consentimiento papal para anular su matrimonio con la hija de los reyes de España, Enrique VIII promulga en 1534 el Acta de Supremacía, por la que “the King our Sovereign Lord, his heirs and successors kings of this realm, shall be taken, accepted, and reputed the only Supreme Head in earth of the Church of England called *Anglicans Ecclesia*” (2005: 101).<sup>7</sup> En su institución como máxima autoridad religiosa de su estado, el soberano consolida su estatuto monárquico al elevar las necesidades de la política nacional por sobre las políticas dictadas por la Iglesia de Roma. Si bien no se trata de un ejercicio de funciones públicas secularizado *stricto sensu*, sí se observa la subordinación del plano religioso al

---

<sup>7</sup> “el Rey nuestro Lord Soberano, sus herederos y reyes sucesores de este reino, serán considerados, aceptados y reconocidos como el único Jefe Supremo en el ámbito de la Iglesia de Inglaterra llamada *Anglicans Ecclesia* [Iglesia anglicana]”.

plano político, que encuentra también su correlato económico ya que Inglaterra deja de ser tributaria impositiva de la Iglesia de Roma.

Mientras que el reinado de Enrique VIII opera como ambientación para *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell*, el período bajo el comando de su hija Isabel I funciona como contexto de producción y de recepción inmediato. Luego de los breves reinados de su hermano Eduardo VI, de su sobrina segunda Juana Grey y de su hermana María I –que repone el catolicismo y reanuda relaciones con el Papado–, Isabel da comienzo a cuarenta y cuatro años de gobierno asediados por conflictos internos y externos. Por un lado, restaura la Iglesia anglicana en Inglaterra, lo que aumenta la tensión con Escocia, que se proclama católica y cuya reina, María Estuardo, también reclama el trono inglés y participa por ello en numerosas conspiraciones. Asimismo, Isabel debe enfrentar levantamientos en Irlanda, tanto por cuestiones religiosas como territoriales. Por otro lado, la reina mantiene tensas relaciones con Francia, por su alianza con los Estuardo, y con España, que apoya a la resistencia católica escocesa e irlandesa. Recién se logra una relativa estabilidad cuando Isabel ordena la ejecución de María Estuardo en 1587 y cuando, un año después, detiene la invasión española al derrotar la Armada Invencible. No obstante, otro problema se le presenta a la soberana en torno a la cuestión de un matrimonio que le permita garantizar un heredero, especialmente en el ocaso de su reinado. Se trata de un momento histórico caracterizado por

the anxieties of a country whose queen in 1599 had reigned for over forty years (more than her father, Henry VIII) and who in her sixty-sixth year was older than any English monarch since Henry I. And not only did she have no acknowledged successor, but also various parties—Spain openly and immediately, Scotland more circumspectly—were prepared to use force to impose their own candidates (Dutton, 2005: 185).<sup>8</sup>

En el tema de la sucesión se cifra, también, la cuestión del ejercicio del poder y de las cualidades que hacen al buen soberano. Es por eso que este contexto nutre las producciones teatrales de la época con material para su composición. Además, Isabel se comporta como mecenas del quehacer artístico, por lo que no resulta inesperado que los hombres de letras le rindan pleitesía mediante sus obras.

---

<sup>8</sup> las ansiedades de un país cuya reina en 1599 había reinado por más de cuarenta años (más que su padre Enrique VIII) y a sus sesenta y seis años era mayor que cualquier monarca desde Enrique I. Y no solo no tenía un heredero reconocido, sino que varios bandos –España de forma abierta e inmediata, Escocia de modo más circunspecto– estaban preparados para emplear la fuerza e imponer sus propios candidatos.



El patronazgo se extiende incluso hasta Jacobo VI de Escocia y I de Inglaterra – sucesor de Isabel, que instaura la dinastía de los Estuardo en el trono inglés–, a la vez que se prolongan conflictos en torno a la administración y la estabilidad de la corona. Educado como integrante de la Iglesia protestante escocesa, Jacobo se muestra tolerante con las facciones católicas, pero poco flexible respecto de sus demandas, razón por la que en 1605 tiene lugar la llamada “conspiración de la pólvora”, mediante la cual un grupo de católicos intenta asesinar al monarca durante la apertura de las sesiones parlamentarias. Su política inflexible con la cuestión religiosa se traslada hacia su relación con el Parlamento, al que finalmente disuelve. Gobierna sin él alrededor de siete años. Por este motivo, su reinado, en el que se identifican tendencias absolutistas, comienza a gozar de impopularidad, alimentada también por un malestar financiero – luego de esta particular experiencia monárquica, continuada por su hijo Carlos I, Inglaterra verá el impetuoso regreso del Parlamento de la mano de Oliver Cromwell–. Con la dinastía de los Estuardo, entonces, se completa un escenario político rico en temas vinculados con el ejercicio del poder que se filtran y abordan en el escenario teatral del Renacimiento inglés.

#### **a. Tomás Moro y Tomás Cromwell en la Modernidad temprana inglesa**

En la Inglaterra renacentista, de secularización incipiente, que da sus primeros pasos hacia la Modernidad, la cuestión soberana es protagonista incuestionable de la escena política. En este sentido, cómo legitimar el poder de un individuo sobre la masa social, cómo instruir la autoridad de tal sujeto en el gobierno y cómo lograr que los gobernados la acaten constituyen interrogantes que dan lugar a una figura política específica: la del estadista. En este contexto, Tomás Moro y Tomás Cromwell se presentan como estadistas de la Inglaterra moderna. Su emergencia como interlocutores válidos e idóneos en materia de estado se explica por su pertenencia a un nuevo orden socioeconómico que se desarrolla en el Renacimiento inglés. Sintetiza Margarit:

Otros de los cambios que sufre la sociedad inglesa de los siglos XVI y XVII es la aparición de una nueva clase social que son dueños de tierras. Es una especie de clase media rural que también llevaba consigo la necesidad de educarse [...] a través de [...] las “grammar schools”. Eran escuelas públicas [...] donde los alumnos tenían las posibilidades de aprender a leer y a escribir y estudiar latín. [...] Esta clase media, en cierto modo, tenía como contrapunto a una clase de terratenientes pero no en el sentido del feudalismo medieval. Esta gente fue comprando tierras a partir de cierto progreso social que le permitía la educación.

Lo que se manifestaría acá es una evidente movilidad social y una capacidad de ascenso social. Este tipo de cambios va a mostrar una conformación inicial de lo que después fue el capitalismo (2013: 30).

Esta serie de cambios, a los que se suma “el crecimiento de las grandes ciudades, sobre todo de Londres” (*Ibidem*: 30), revela que en la Inglaterra del Renacimiento la educación humanista y la constitución de la burguesía en ascenso tienen lugar en el marco de la formación de un sistema político que muestra signos propios de un estado moderno. Para él se formarán ciudadanos como Moro y Cromwell y en él se desempeñarán como miembros de una incipiente clase media letrada capaz de asesorar al soberano.

En el proceso de modernización inglés, la figura histórica de Moro (Londres, 1478-1535) desempeña un papel insoslayable. Formado en filosofía y letras, es uno de los máximos exponentes del Humanismo en Inglaterra, junto con John Colet (1467-1519), pionero en educación, y William Grocyn (1446-1519). Motivado por inquietudes espirituales, vive durante cuatro años en el monasterio de la Cartuja y finalmente decide “reintegrarse plenamente al mundo secular” (Galimidi, 2009: VIII). Luego de contraer matrimonio, ejerce diversas funciones públicas, sin abandonar sus estudios ni sus lecturas teológicas. Esta breve reseña biográfica inscribe a Moro en la corriente humanista según la cual el crecimiento intelectual, el ejercicio político y la instrucción religiosa son variables indisociables para la construcción del buen líder político –el príncipe cristiano, como lo llama Erasmo–. La suma de esos aspectos le permite ganar el favor real. Moro, en efecto, contribuye a la consolidación de la figura de Enrique VIII a partir de la edición de *Asserio Septem Sacramentorum* (1520), que el monarca redacta en contra de Martín Lutero, y de la composición de *Historia de Ricardo III*, pieza de publicación póstuma fundamental en la construcción de mito Tudor. Su alianza con el soberano concluye cuando se rehúsa a avalar la disposición de 1534 y, acusado de traición, es encarcelado y luego ejecutado. Puede observarse que el ejercicio político de Moro no se despliega de modo pleno en la línea de la secularización, razón por la cual encuentra su límite.

El descenso de Moro es correlato del ascenso de su contemporáneo Cromwell (Surrey, c. 1485-1540), pieza clave en la política Tudor y sus primeros pasos hacia la Modernidad. Escasa es la información sobre este hijo de padre comerciante que realiza numerosos viajes por Europa antes de entrar al servicio de Enrique VIII, quien lo designa a cargo de numerosas funciones (Everett, 2015: 12). Considerado “the architect

of Reformation” (Carlton, 1973: 118)<sup>9</sup> en Inglaterra, comienza a ganarse la confianza real gracias a sus gestiones para la promulgación del Acta de Supremacía. Sus biógrafos han detectado en el trazado de sus movimientos y redes políticas una impronta maquiavélica. Se estima que, en sus viajes e intercambios epistolares, accede en 1539 a publicaciones de Maquiavelo, aunque ya desde 1535 se observan referencias al estadista italiano en los escritos y propagandas de uno de sus secretarios (Coby, 2009: 33). Otras versiones indican que “Machiavelli came into England by way of Thomas Cromwell” (*Ibidem*: 31),<sup>10</sup> como testimonia el cardenal Reginald Pole en su *Apologia Reginaldi Poli ad Carolum Quintum Caesarem*, del año 1539, en referencia a una conversación que sostiene con Cromwell en 1528 (*Idem*). Sus preocupaciones por un estado de creciente secularización –rasgo que lo aleja de Moro y que constituye el ámbito para su promoción política, social y económica– alimentan sus deseos de radicalizar la Reforma protestante en Inglaterra. En su caso, es su tendencia radical la que lo enfrenta con Enrique VIII quien, seis años después de la promulgación del Acta, adopta un viraje ortodoxo en la relación entre política y religión. Al igual que Moro, es acusado de traición y muere ejecutado en 1540.

Este marco histórico, del que dan cuenta *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell*, instala la cuestión soberana en el seno de las inquietudes renacentistas de Inglaterra en los albores de la Modernidad. Al interrogante respecto de la relación entre las letras y la política, se suman: “is one saved by works and faith or by faith alone? Does the power to make law reside with parliament or crown? Does the king’s power derive from God or the people?”<sup>11</sup> (Kamps, 2003: 11). Las piezas selectas, “linked with a small group of plays dealing with the lives of the friends and advisers of kings” (Jowett, 2011: 29),<sup>12</sup> recogen estas preguntas en su abordaje de las carreras políticas de dos asistentes de Enrique VIII y su formación como estadistas. La religión, en *Sir Thomas More*, es el procedimiento que solapa la amenaza para la monarquía del poder inclusivo de la política humanista que despliega su protagonista y es el artificio que evidencia la falencia trágica del exponente de los *studia humanitatis* en el territorio inglés. Por otro lado, la ausencia de la cuestión religiosa como temática preponderante en *Thomas, Lord Cromwell* es el recurso formal por el que se cifra la burguesía en

---

<sup>9</sup> “el arquitecto de la Reforma”.

<sup>10</sup> “Maquiavelo ingresó a Inglaterra de la mano de Tomás Cromwell”.

<sup>11</sup> “¿Uno se salva por la fe y las acciones o solo por la fe? ¿El poder de sancionar leyes reside en el parlamento o en la corona? ¿La autoridad del rey proviene de Dios o del pueblo?”

<sup>12</sup> “relacionadas con un pequeño grupo de obras que tratan la vida de amigos y asesores de reyes”.

ascenso que pone en riesgo el orden monárquico y que, en su exacerbación mercantilista, también obtura su propio desarrollo como grupo social emergente. Las figuras históricas de los estadistas devenidas en personajes ficticios de estas “unroyal histories” (*Ibidem*: 29)<sup>13</sup> permiten estudiar cómo se conciben y fundamentan los proyectos políticos que cobran forma en las piezas teatrales en un contexto de transición hacia la Modernidad temprana en Inglaterra.

---

<sup>13</sup> “piezas históricas no reales”.

#### IV. Abordaje para la labor teatral sobre la historia

El quehacer crítico sobre dos piezas teatrales históricas del Renacimiento inglés, que poseen además una impronta trágica, no escapa a las problemáticas que se ciñen sobre las literaturas comparadas. Respecto de estos estudios, René Wellek afirma: “The most serious sign of the precarious state of our study is the fact that it has not been able to establish a distinct subject matter and a specific methodology” (1963: 282).<sup>14</sup> Dada esta falencia, un emprendimiento como el del presente trabajo, en la órbita de los estudios literarios comparatísticos, intenta explicitar, entonces, una temática específica y una metodología particular. En relación con la primera, esta tesis ha decidido comparar las obras *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* en torno la concepción de sujeto político que propugnan en el contexto de la Modernidad temprana inglesa. En cuanto a la aproximación metodológica, Henry Remak indica que un rasgo definitorio que exigen las literaturas comparadas es su naturaleza relacional (en Praver, 1973: 9). Con el fin de articular los vínculos entre las obras a estudiar, se han delineado cinco ejes en torno a la política trágica que se pone en escena: la construcción de los protagonistas como sujetos políticos, su relación con su entorno familiar, la resolución de los conflictos con que los enfrenta la trama, su constitución como directores de escena y sus vínculos con la figura monárquica. Cada una de estas líneas de análisis permite estudiar los límites y los alcances de la carrera política de More y Cromwell como estadistas –en particular, el despliegue del proyecto humanista del primero y del ideario burgués del segundo–. Las relaciones que estos ejes vertebran suponen una labor que, según David Palimbo-Liu, “involves in a serious way historical work” (2011: 58).<sup>15</sup> Es por eso que, finalmente, la lectura y análisis de los textos se realizará a la luz de la sociología de la literatura, que pondera la autonomía literaria en relación crítica con procesos de índole social e histórica, cuyo exponente es, entre otros, György Lukács ([1920] 1970).

En el ámbito de la crítica inglesa, en particular, una de las corrientes que se inscribe en la línea descrita es el materialismo cultural. Esta propuesta se apoya sobre cuatro vectores: contexto histórico, método teórico, compromiso político y análisis textual. Jonathan Dollimore y Alan Sinfield especifican:

---

<sup>14</sup> “El síntoma más serio del estado precario de nuestro estudio es el hecho de que no ha sido capaz de establecer un tema determinado ni una metodología específica”.

<sup>15</sup> “implica trabajo histórico de un modo serio”.

Historical context undermines the transcendent significance accorded to the literary text and allows us to recover its histories; theoretical method detaches the text from immanent criticism which seeks only to reproduce it in its own terms; socialist and feminist commitment confronts the conservative categories in which most criticism has hitherto been conducted; textual analysis locates the critique of traditional approaches where it cannot be ignored (1994: vii).<sup>16</sup>

El análisis literario se constituye como tal en la medida en que puede poner en relación el carácter ineludible de las condiciones históricas de producción y recepción inmediatas, los rasgos –también históricos– de los diferentes modos de recepción posteriores que logren sistematizar una metodología de lectura, el reconocimiento de la dimensión política de la apropiación crítica de textos y el anclaje de estos vectores en la materialidad de la palabra escrita y los sentidos que genera dicha escritura. Este trabajo intentará, entonces, identificar procedimientos literarios específicos del corpus diseñado y ponderar su relación con los contextos de producción y recepción, a la luz del marco teórico expuesto.

La observación del vínculo entre texto y contexto, mediado por una metodología de lectura que se sabe política, convoca la categoría de género. Al respecto, los aportes de Bajtín constituyen una referencia obligada:

El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados [...] concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. Estos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no solo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea, por la selección de recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición o estructuración (Bajtín, 2008: 245).

Tal definición resulta productiva para la presente investigación puesto que explicita que los aspectos formales del lenguaje literario se encuentran en íntima relación con la serie social, de la que se sustrae el material para la composición artística y a la que esta se dirige. Este lazo, además, es definitorio para el tipo de obras teatrales que aquí se explorarán en tanto recuperan los temas para su elaboración del orden histórico. No obstante, esta forma de producción textual constituye para la crítica un género en sí mismo no solo por la temática que abordan, sino porque suponen un trabajo de apropiación artística de las fuentes por las cuales acceden a información sobre sucesos pasados, como las crónicas de Polidoro Virgilio, Edward Hall y Raphael Holinshed,

---

<sup>16</sup> El contexto histórico socava la significación trascendental que se le adscribe al texto literario y nos permite recuperar sus historias; el método teórico sustrae al texto de la crítica inmanente que solo busca reproducirlo en sus propios términos; el compromiso socialista y feministas se enfrenta a categorías conservadoras sobre las cuales se ha conducido la mayor parte de la crítica; el análisis textual localiza la crítica de los enfoques tradicionales donde no puede ignorarse.

entre otros. Respecto de esta tarea de apropiación, Kewes reseña tres aspectos: “its Englishness, its open-endedness, and its didacticism” (2003: 171).<sup>17</sup> La primera característica le adscribe a la pieza teatral un valor ideológico en cuanto la hace responsable de contribuir a la creación de una mitología en torno a la dinastía Tudor. El segundo rasgo remite al procedimiento de condensación temporal de este tipo de puestas que provoca un efecto de recepción particular: “Any dramatization of the past evokes memories of what had come before and foreshadows what was to come later” (*Ibidem*: 182),<sup>18</sup> por lo que el espectador puede asociar, gracias a la mediación teatral, un suceso pasado y concluido con su propio presente, aún inconcluso. Por último, el sentido didáctico se explica por la función social que el Renacimiento inglés les adscribe a estas obras: versar sobre lo que constituye un buen gobierno y, de manera concomitante, a un buen gobernante. Esta tríada, entonces, se presenta como principio constructivo de las piezas históricas y las distingue de otras formas textuales más estables y con mayor tradición, como la comedia y la tragedia (*Ibidem*: 170).

Una contribución seminal en torno a la consideración genérica diferenciada de las obras históricas la ofrece Eustace M. W. Tillyard. En *Shakespeare's History Plays*, publicado en 1944, el crítico inglés plantea: “the picture we get from Shakespeare's Histories is that of disorder” (1969: 7).<sup>19</sup> Desde esta perspectiva, y a la luz de la anterior reseña que caracteriza al Renacimiento inglés como un período de transición a la Modernidad, las piezas teatrales históricas encuentran en sucesos de tiempos pretéritos los temas para la puesta en escena de las ansiedades presentes en torno a cuestiones políticas como la sucesión en el trono, los rasgos del buen gobernante, el desempeño soberano adecuado, entre otros. Este tipo de producción teatral cumple, entonces, con la función de contribuir a la formación del mito Tudor. Tillyard agrega, en esta línea, una valoración mayor que excede a dicha dinastía y que se extiende a la monarquía como sistema político: “Behind disorder is some sort of order or ‘degree’ on earth, and that order has its counterpart in heaven. This assertion has nothing to do with the question of Shakespeare's personal piety: it merely means that Shakespeare used the thought-idiom

---

<sup>17</sup> “la condición inglesa, los finales abiertos y el didactismo”.

<sup>18</sup> “cualquier dramatización del pasado evoca memorias de lo que ha pasado y anticipa lo que vendrá después”.

<sup>19</sup> “la imagen que nos hacemos [de la Historia] a partir de las Historias de Shakespeare es la del desorden”.

of his age” (*Ibidem*: 8).<sup>20</sup> Las piezas históricas, entonces, emplean el lenguaje de la correspondencia analógica que dramaturgos como Shakespeare heredan de la cosmovisión medieval inglesa, según la cual el mundo terrenal opera como reflejo de un orden jerárquicamente mayor –el celestial– (Spencer, 1967: 19), que el propio Tillyard sistematiza en *The Elizabethan World Picture: A Study of the Idea of Order in the Age of Shakespeare, Donne & Milton*, publicado en 1942. En el contexto de la Segunda Guerra Mundial, el académico especula que “if the Elizabethans believed in an ideal order animating an earthly order, they were terrified lest it should be upset, and appalled by the visible tokens of disorder that suggested its upsetting” (2011: 16).<sup>21</sup> Las obras históricas, particularmente las shakespearianas, que siguen un patrón de restauración eventual del orden (Hawkins, 2009: 90), asumen de este modo una dimensión conservadora, como se deduce de la interpretación de Tillyard, ya que refuerzan “the great theme of the whole cycle of Shakespeare’s History Plays: the beginning in prosperity, the distortion of prosperity by a crime, civil war, and ultimate renewal of prosperity” (1969: 261).<sup>22</sup> Frente a la crisis renacentista, estos dramas no proponen una alternativa política sino la reposición del orden que se encuentra bajo amenaza, según se infiere de los cuestionamientos al poder que realizan los pensadores consignados, tales como Erasmo, Moro y Maquiavelo –pese a que el mismo Tillyard reseña la importancia del estadista italiano (*Ibidem*: 21 y ss.)–. Si bien su lectura ya no cuenta con el favor de la crítica (Hawkins, 2009: 67; Hattaway, 2002: 9), sus ideas han logrado llamar la atención sobre la valoración literaria de producciones de esta índole que se constituyen como tales a partir de su quehacer sobre fuentes históricas.

El estudio de las piezas que emprende el presente trabajo amerita, entonces, la exploración de dos elementos que hacen a su identidad genérica: la labor de composición artística y el conjunto de hechos y procesos que conforman el material histórico sobre el que se trabaja. Estos factores indisociables configuran una relación que expone como resultado al drama histórico en términos de “una reflexión sobre los hechos históricos como una respuesta a las preocupaciones de [la] contemporaneidad” en la que emerge (Margarit, 2009: 31). De este modo, para una comprensión cabal de

---

<sup>20</sup> “Detrás del desorden hay algún tipo de orden o “gradación” en la tierra, y ese orden tiene su contraparte en el cielo. Esta afirmación no tiene nada que ver con la cuestión de la piedad personal de Shakespeare: simplemente quiere decir que Shakespeare está usando el lenguaje de su época”.

<sup>21</sup> “si los isabelinos creían en un orden ideal que alimentaba el orden terrenal, los aterrorizaba que fuera alterado, y se horrorizaban frente a las muestras visibles de desorden que sugerían tal alteración”.

<sup>22</sup> “el gran tema del ciclo de las obras históricas de Shakespeare: prosperidad en un comienzo, la distorsión de la prosperidad por un crimen, una guerra civil, y finalmente la renovación de la prosperidad”.



este tipo de textos, el análisis en ellos sustentado posee una doble dirección: ha de contemplar no solo la historia a la que remiten, sino el contexto en el que se producen ya que “cada presente supone una relación diferente del pasado y una construcción diversa de él” (Vedda, 2011: 122).

En el caso particular de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell*, estas obras erigen al Renacimiento temprano inglés en el escenario en que se ambientan y al Renacimiento tardío en el marco que contiene su producción. Así, por un lado, el conflicto de estas obras se desarrolla alrededor de 1534, año en que se promulga el Acta de Supremacía. Por otro, el contexto de producción de las piezas teatrales tiene lugar hacia fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, y coincide con las postrimerías de la Inglaterra isabelina e inicios del absolutismo jacobino. Isabel I es la última autoridad de la dinastía de los Tudor y durante su mandato debe librar frentes internos y externos: los constantes enfrentamientos con Escocia en torno a la posesión del trono y, en relación con esta contienda, la tensión entre católicos y protestantes así como el asedio y la amenaza de las potencias extranjeras de España y Francia –disputas por el dominio de los mares y por la soberanía sobre territorios en el continente, respectivamente, también vinculadas con la cuestión religiosa–. Esta situación conflictiva mengua cuando Jacobo VI de Escocia accede al poder como Jacobo I de Inglaterra, conciliando en su figura de monarca a un rey de origen escocés que mantiene el anglicanismo como religión oficial de las islas. Se observa una continuidad, entonces, entre el contexto que recrean las obras y los contextos de producción y recepción inmediatos: el entorno conflictivo se presenta como condición para la emergencia del sujeto político de la Inglaterra renacentista en términos de figura que absorbe y formula interrogantes y propuestas respecto de la autoridad que ejerce el poder público. Este sujeto político es también condición formal para la tragedia.

El arco temporal que dibujan las obras a estudiar entre la Inglaterra de Enrique VIII, por un lado, y la de Isabel I y Jacobo I, por otro, evidencia las ansiedades en torno al ejercicio y sucesión soberanas. En su calidad de piezas históricas, en consonancia con las obras shakespearianas de similar naturaleza que integran la edición *in folio*, las apócrifas *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* se hacen depositarias de la contienda política del Renacimiento inglés. Esta tarea supone, en primer lugar, un trabajo de reelaboración de las fuentes históricas consultadas,

ya no una acumulación de datos o hechos del pasado ni como florilegio de normas y consejos morales que deben exigir los gobernantes, sino como una fuente de datos que pueden coexistir más allá de un orden cronológico o un orden moral, de donde surgen caracteres que darán profundidad dramática a cada uno de los personajes involucrados en los conflictos representados (Margarit, 2009: 35).

Si la historia deja de concebirse, para la producción teatral, como un mero inventario de sucesos pasados y se la piensa como un reservorio al cual apelar para reconstruir la problemática social, la ficción resultante adquiere un nuevo estatuto:

Shakespeare verá en la historia un modo de conocimiento del contexto en el cual se encuentra él, [...] una reflexión acerca de la experiencia que tiene el hombre isabelino frente a un orden político y social impuesto pero en el que subyace una mutabilidad que lo conduce directamente a la inestabilidad (*Ibidem*: 35).

Tanto por la ambientación de los textos como por el marco en el que emergen, la experiencia renacentista se constituye en el trasfondo histórico ineludible para el estudio de la construcción del sujeto político en las obras que conforman el corpus de este trabajo: “a remarkable outburst of plays in the late 1580s and the 1590s that fictionalize history by framing stories from the lives of well-known English statesmen and past English monarchs” (Champion, 1989: 219).<sup>23</sup> Las piezas históricas, entonces, se presentan como ficciones que recogen el conflicto social y contribuyen a elaborarlo.

Esta conceptualización, no obstante, no las coloca en el lugar subsidiario de presentarse como un mero apéndice o instrumento de la historia. Dicha consideración se inscribe a nivel formal en la construcción de personajes, en la elaboración de conflictos dramáticos y en el desarrollo de la trama teatral. Las obras en cuestión se diferencian de aquellas cuya autoría shakespeariana es indiscutible en que no representan la vida de monarcas ingleses. Sin embargo, al igual que ellas, comparten la preocupación por la construcción del líder político:

El príncipe renacentista es el verdadero héroe de estas piezas, no como un ser inalcanzable colocado en ese lugar por la divina providencia, sino como un hombre que alcanza el trono e intenta mantener el poder y su sistema político a través de la acción, lo que lo convierte en portador de una nueva visión del mundo y, por lo tanto, de su representación en escena (Margarit, 2009: 35).

En virtud de esta concepción de la pieza teatral histórica, el presente trabajo se propone abordar los siguientes interrogantes en el análisis literario crítico de *Sir Thomas More* y *Thomas Lord Cromwell*: ¿Cómo se constituyen sus protagonistas en su función de

---

<sup>23</sup> “Un considerable estallido de obras entre fines de 1580 y 1590 que ficcionalizan la historia por medio de relatos sobre la vida de reconocidos estadistas y monarcas ingleses”.

estadistas? ¿Qué modelo de gobernante propugnan? ¿Sobre qué proyecto político se articulan? ¿Cuál es la reacción de la realeza frente a estos sujetos políticos y sus propuestas? ¿Tal respuesta se esgrime en la línea de continuidad o de ruptura planteada por el Renacimiento? ¿Por qué fracasan, tal como se deduce de la inscripción de las piezas en la tragedia? Estas preguntas apelan a la impronta trágica que se distingue en las piezas en cuestión.

La mención de la tragedia como flexión genérica de la pieza histórica exige un breve repaso de la relación entre el Renacimiento inglés y las tradiciones dramáticas heredadas del período clásico. Al respecto, Margarit señala: “Los autores isabelinos no conocían la tragedia griega. Lo que se conocía en ese entonces eran las diez tragedias de Séneca que se habían publicado en conjunto en el año 1581 pero que circulaban en ediciones separadas ya desde alrededor de 1560” (2013: 60). Es la vertiente latina, y no la griega, la que moldea el texto trágico de la Inglaterra renacentista. En esta dirección, es de referencia ineludible el texto de Thomas Stearns Eliot que versa sobre la apropiación de fuentes romanas durante la era renacentista inglesa. El escritor inaugura su ensayo “Seneca in Elizabethan Translation”, publicado en 1927, con una afirmación categórica: “No author exercised a wider or deeper influence upon the Elizabethan mind or upon the Elizabethan form of tragedy than did Seneca” (1934a: 65).<sup>24</sup> El crítico procede luego a reseñar aquellos aspectos del teatro senequiano que hallan eco en la Inglaterra de fines de siglo XVI y principios de siglo XVII, entre los que se destaca el hecho de que “[i]n the drama of Seneca there are no conflicts, except the conflict of passion, temper, or appetite with the external duties” (*Ibidem*: 71).<sup>25</sup> Aquello que el drama del Renacimiento inglés recupera del drama de Séneca es un problema medular en el marco de una transición a la Modernidad: la tensión entre el ímpetu individual, propio de un sujeto que comienza afirmarse de modo más secularizado, y las imposiciones sociales, de mayor envergadura, que lo exceden y que le exigen su adaptación. Se trata, de hecho, de la crisis que atraviesan los protagonistas de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* –el primero por su apego inmutable a la religión y el segundo por su exacerbado impulso mercantilista como burgués en ascenso–.

---

<sup>24</sup> “Ningún autor ejerció una influencia mayor o más profunda en la mente isabelina o en la forma isabelina de la tragedia que Séneca”.

<sup>25</sup> “[e]n el drama de Séneca no hay conflictos, salvo el conflicto entre la pasión, el temperamento, o el apetito con los deberes externos”.

La influencia senequiana en la tragedia del Renacimiento inglés habilita, asimismo, una lectura política del estoicismo que propugna el filósofo y dramaturgo latino. Esta relación puede apreciarse en la importancia que el estoicismo le adjudica al individuo, según comenta Eliot en otro ensayo de 1927, “Shakespeare and the Stoicism of Seneca”:

In Elizabethan England we have conditions apparently utterly different from those of Imperial Rome. But it was a period of dissolution and chaos; and in such a period any emotional attitude which seems to give a man something firm, even if it be only the attitude of ‘I am myself alone’, is eagerly taken up. I hardly need – and it’s beyond my present scope – to point out how readily, in a period like the Elizabethan, the Senecan attitude of *Pride*, the Montaigne attitude of Scepticism, and the Machiavelli attitude of Cynicism, arrived at a kind of fusion in the Elizabethan individualism.

This individualism, this vice of *Pride*, was, of course, exploited largely because of its dramatic possibilities (1934b: 132).<sup>26</sup>

El giro antropocéntrico de la Inglaterra renacentista presenta al hombre ya no con una entidad superior metafísica, sino con la supremacía de un orden político y social mayor con el que ha de enfrentarse y mantenerse en diálogo si es que ha de evitar un final funesto. La afirmación de sí entra en colisión con los mandatos sociales, se torna inflexible y genera entonces las condiciones para la tragedia. Esa autoafirmación cobra tal desmesura que pierde su carácter reflexivo –rasgo fundante, paradójicamente, del antropocentrismo secularizado del Renacimiento– y conduce a un desenlace trágico. La apelación al estoicismo de Séneca se explica, a esta luz, en que su concepción trágica permite, en el contexto de la crisis de la Inglaterra de fines de siglo XVI y principios de siglo XVII, actualizar la tragedia en clave moderna. En estos términos lo explica el mismo Eliot:

there is, in some of the great tragedies of Shakespeare, a new attitude. It is not the attitude of Seneca, but is derived from Seneca; it is slightly different from anything that can be found in French tragedy, in Corneille or in Racine; it is modern [...]. I cannot say that it is Shakespeare’s ‘philosophy’. Yet many people have lived by it; though it may only have been Shakespeare’s instinctive recognition of something of

---

<sup>26</sup> En la Inglaterra isabelina tenemos condiciones en apariencia totalmente diferentes respecto de la Roma Imperial. Pero era un período de disolución y caos; y en tal período cualquier actitud emocional que parezca dar al hombre algo firme, incluso si se da en la actitud de “yo mismo en mi soledad”, se recibe con entusiasmo. No tengo la necesidad –que excede los límites del presente trabajo– de señalar con qué avidez, en un período como el isabelino, la actitud senequiana del orgullo, la actitud del escepticismo de Montaigne, y la actitud maquiavélica del cinismo, llegaron a una suerte de fusión con el individualismo isabelino.

Este individualismo, este vicio del orgullo, fue, por supuesto, explotado en gran medida por sus posibilidades dramáticas.

theatrical utility. It is the attitude of self-dramatization assumed by some of Shakespeare's heroes at moments of tragic intensity (*Ibidem*: 129).<sup>27</sup>

La actitud con la que están imbuidos los héroes trágicos recoge el conflicto que define al hombre moderno secularizado del período renacentista inglés. Cada vez más libre de las limitaciones impuestas por la religión gracias a un ejercicio intelectual más intenso originado en políticas humanistas, debe enfrentarse a otras imposiciones, ya no metafísicas, sino concretas: el estado de la Modernidad temprana. Mientras que el género de las piezas históricas elabora esta tensión política, la impronta trágica, por su parte, da cuenta del momento en que la reflexión que el propio Humanismo renacentista ha promovido parece disolverse.

Finalmente, desde una perspectiva contemporánea, es posible pensar las piezas históricas que presentan una flexión hacia la tragedia en otra clave genérica, especialmente si se considera la dimensión política que la presente investigación intenta recuperar: el ensayo. En efecto, señala Hattaway en relación con la valoración propedéutica que reviste a las piezas históricas, particularmente las shakespearianas:

If Shakespeare was setting out to educate his audience he offered not just moral exhortation, lessons in providential history or repetitions of Tudor propaganda, but sketched out situations and motivations in all their complexity, writing theatrical essays on political ‘edification’, on the possibilities of and impediments to wisdom and reformist visions (2002: 21).<sup>28</sup>

En el espectro que se dibuja entre la pieza histórica, que instala conflictos políticos, y la advertencia que profiere la tragedia, al insistir sobre una conducta mesurada para evitar que tales conflictos desemboquen en la muerte, la puesta en escena es la puesta de un llamado a la reflexión sobre la vida política del individuo inserto en el tejido social. Sobre el escenario, los personajes de este tipo de obras representan al individuo de la Modernidad temprana en Inglaterra, que es un sujeto político en formación que se ensaya como tal. Sus parlamentos en relación con sus acciones constituyen un ensayo

---

<sup>27</sup> Hay, en algunas de las grandes tragedias de Shakespeare, una actitud nueva. No es la actitud de Séneca, sino que deriva de Séneca; es diferente de lo que pueda encontrarse en la tragedia francesa, en Corneille o en Racine; es moderno [...]. No puedo decir que es una “filosofía” de Shakespeare, aunque mucha gente ha vivido de ella, pese a que pudo haber sido solo el reconocimiento instintivo de Shakespeare de algo con utilidad teatral. Es la actitud de la teatralidad de sí que asumen algunos de los héroes de Shakespeare en los momentos de intensidad trágica.

<sup>28</sup> Si Shakespeare planeaba educar su audiencia, no solo ofrecía exhortaciones morales, lecciones en la historia providencial o repeticiones de la propaganda Tudor, sino que diseñaba situaciones y motivaciones en toda su complejidad al escribir ensayos teatrales sobre la “formación” política en torno a las posibilidades de la sabiduría y las visiones reformistas, así como sus limitaciones.

político, en donde se explicitan “los dos sentidos que conviven en la designación que Montaigne acuñó para el género” (Ciordia, Jordão Machado y Vedda 2012: 8):

el término ensayo sugiere, por un lado, la proximidad a la experiencia, por oposición al pensamiento especulativo y dogmático; por otro, una práctica experimental, es decir, una indagación desprovista de certezas previas y empeñada en adentrarse en territorios desconocidos, o en descubrir dimensiones insospechadas en la realidad conocida (*Idem*).

El sujeto político de los dramas históricos se constituye como tal en la vida práctica y secularizada, que a su vez se nutre de la reflexión que, según el Humanismo renacentista, debe acompañar su ejercicio vital. Por último, es posible pensar el término “ensayo” en función de su acepción teatral: el sujeto político de las obras históricas del Renacimiento inglés es un actor cuyo escenario para sus proyectos políticos es la esfera vital, en donde la individualidad de sus propuestas entra en juego con un orden social que, al mismo tiempo que les permite desplegarlas, intenta limitarlos.

*Sir Thomas More y Thomas, Lord Cromwell* se comportan de modo anfibio en lo que respecta a su pertenencia genérica. Lejos de prestarse a una clasificación que les es externa, las obras adoptan rasgos formales de las piezas históricas shakespearianas, de la tragedia latina de Séneca y del ensayo moderno en el marco de la transición hacia la Modernidad en Inglaterra. El lazo estrecho entre la temática de las obras y su sustrato histórico prescribe que More, Cromwell y sus proyectos políticos no han de superar la autoridad monárquica. No obstante, la verosimilitud de las piezas no se apoya exclusivamente en ese vínculo, que lejos de operar como limitación, conmina a la exploración artística, que se inclina hacia la tragedia. Las piezas ponen en escena un argumento ya conocido por la audiencia isabelina y jacobina y por el lector contemporáneo instruido en la historia de Inglaterra. Por esta razón, el interés que ellas pueden suscitar no es solo temático, sino también formal: es en la elaboración de la tragedia donde exploran el conflicto político renacentista y donde se ensayan los límites y alcances de sus propuestas respecto del ejercicio del poder. Si el proyecto humanista y el proyecto burgués, encarnados por More y Cromwell, respectivamente, fracasan, este límite se debe a la imposibilidad interna de los personajes de congeniar sus motivaciones individuales con las demandas sociales externas, corporeizadas en una figura soberana absolutista que reemplaza el designio divino. Es a partir del giro trágico que las piezas confirman su estatuto artístico: “en la medida en que no solo es una configuración autónoma, sino *fait social*, la obra de arte no puede existir sin extraer de

la realidad ‘externa’, no solo sus materiales y formas, sino aun las contradicciones fundamentales de la época” (Vedda, 2006: 49). En la construcción del desenlace trágico que las obras elaboran sobre la base ofrecida por las fuentes históricas, *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* confirman su dimensión artística a la vez que adoptan una postura política –donde se inscribe el ensayo como indagación reflexiva y el ensayo como práctica actoral– por la que develan el carácter paradójico del Renacimiento inglés, dado que, a la vez que presenta un germen revolucionario para la construcción del sujeto político moderno, les impone un límite conservador al consolidar la monarquía como sistema de gobierno.

## V. Antecedentes y estado actual del tema: datación, autoría y crítica

*Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* integran la serie llamada *The Shakespeare Apocrypha*. Se trata de un conjunto de piezas atribuidas parcial o totalmente a William Shakespeare que ha sido objeto de intensas discusiones que recaen especialmente sobre la pertinencia de incluir estas obras en el canon shakespeariano. Por la naturaleza de esos debates, priman disquisiciones en torno a la autoría de las piezas y su datación.

En cuanto a *Sir Thomas More*, la obra sobrevive solo en manuscrito, intitulado *The Booke of Sir Thomas Moore*, que se encuentra en la Biblioteca Británica (Jowett, 2011: 5). Parte de la crítica (Gabrieli y Melchiori, 1990; Jowett, 2011) coincide en que Anthony Munday compone la pieza en colaboración con Henry Chettle, y otros dramaturgos intervienen con sucesivas adiciones, tales como Thomas Dekker y Thomas Heywood. Se sabe, además, que esta composición colectiva se somete a la revisión de Edmund Tilney, maestro de ceremonias de Isabel I y de Jacobo I. Se le adjudica a Shakespeare una participación en ella, identificado como la “mano D”. Esta intervención está a cargo, principalmente, del parlamento de More en torno a la insurrección con la que se inicia la obra (Tucker Brooke, 1908: li), aunque se estiman otras (Tucker Brooke, 1908: li- lii) e incluso una revisión total del escrito (Jowett, 2011: 21). Se especula que su colaboración tiene lugar entre los años 1590 y 1605. Estas conclusiones se basan en análisis comparativos que han puesto a *Sir Thomas More* en relación con otras obras del poeta, atendiendo a presencias y recurrencias lexicales, sintagmáticas y de tópicos y recursos dramáticos. Esta reseña recoge las principales contribuciones de *Shakespeare and Sir Thomas More. Essays on the Play and its Shakespearian Interest*, a cargo de Trevor Howard Hill (2009), publicado inicialmente en 1989. Asimismo, son insoslayables los aportes del ensayo seminal de Peter W. M. Blayney en “*The Booke of Sir Thomas Moore Re-Examined*” (1972) en lo que respecta tanto a la autoría como a la fecha de composición y puesta en escena de la pieza. En cuanto a sus fuentes, Gabrieli y Melchiori (1990: 7) y Jowett (2011: 32) señalan la indiscutible injerencia que ejerce *Chronicles of England, Scotland, and Ireland*, publicada parcialmente en 1577, a cargo de Raphael Holinshed, entre otros. Los críticos, además, reseñan la influencia de *The Life and Death of Sir Thomas More*, de Nicholas Harpsfield (Gabrieli y Melchiori, 1990: 7; Jowett, 2011: 32) y de *Acts and Monuments*, de John Foxe (Gabrieli y Melchiori, 1990: 9; Jowett, 2011: 53). Gabrieli y Melchiori



son categóricos en desestimar las crónicas de Edward Hall como fuente histórica y los escritos sobre la vida de Moro redactados por su yerno William Roper como fuente biográfica (1990: 7).

*Thomas, Lord Cromwell*, por su parte, no ha recibido, cuantitativa ni cualitativamente, la misma atención que *Sir Thomas More*. Esto se debe a las sospechas que recaen sobre la atribución de la obra a Shakespeare, propuesta en el siglo XVII. La mayor evidencia al respecto es provista por las iniciales “W.S.” en la portada que encabeza el texto, aunque esta resulta débil, dado que las mismas pueden identificar a otros dramaturgos de la época, tales como Wentworth Smith o William Sly (Champion, 1989: 219; Maxwell, 1956: 3; Tucker Brooke, 1908: xx). Asimismo, aspectos formales también abonan la controversia respecto de la autoría. Por un lado, Champion se remite a la opinión de August Wilhelm Schlegel en *Über dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen* [1809-1811], para quien esa obra “not only [is] by Shakespeare, but [...] belong[s] [...] to his maturest and most excellent work” (Champion, 1989: 219).<sup>29</sup> Sin embargo, se ha observado también que la estructura, caracterizada por una falta de una unidad temática, y la variedad léxica del texto no se condicen con otros trabajos del dramaturgo inglés (Maxwell, 1956: 74; Tucker Brooke, 1908: xvii). Más allá de estas diferencias, existe consenso en cuanto a la fecha de producción de *Thomas, Lord Cromwell*: se sabe que se la registra en 1602 y que se la publica más tarde durante ese mismo año (Champion, 1989: 219; Tucker Brooke, 1908: xxix), por lo que es contemporánea a *Sir Thomas More*. Entre sus fuentes se consigna *Book of Martyrs*, de Foxe (Tucker Brooke, 1908: xxviii).

Como puede observarse, el interés de la crítica especializada ha sido unánime respecto de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* en cuanto a su autoría y datación. No obstante, estas dos obras han sido poco indagadas en clave de análisis literario. Al respecto, se distingue el artículo de Paul Dean, “Dramatic Mode and Historical Vision in Henry VIII” (1986), en el que algunas escenas de las piezas son objeto de un breve comentario en torno a cómo reproducen, a menor escala, la autoridad del soberano. Este territorio inexplorado por la crítica se constituye en un espacio fértil para la actividad de investigación que este trabajo se propone. En este sentido, se pretende abordar las aristas literarias de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* en relación con la construcción del sujeto político en el teatro renacentista inglés. Para ello,

---

<sup>29</sup> “no solo es de Shakespeare, sino que pertenece [...] a sus trabajos más maduros y excelsos”.

se dispone de dos ediciones fundamentales de la primera obra teatral: una al cuidado de los críticos italianos Vittorio Gabrieli y Giorgio Melchiori en 1990 para la colección “The Revels Plays” y otra realizada por el crítico inglés John Jowett en 2011 para “The Arden Shakespeare”. Ambas ediciones cuentan con un rico aparato filológico. Esta última, que divide la obra solo en escenas, es la que se utilizará para citar y referir fragmentos de la misma. En lo que respecta a *Thomas, Lord Cromwell*, se destaca el exhaustivo artículo de Larry Champion, “Dramatic Strategy and Political Ideology in *The Life and Death of Thomas, Lord Cromwell*”, publicado inicialmente en 1989 y luego en 1990 como capítulo del libro *The Noise of Threatening Drum: Dramatic Strategy and Political Ideology in Shakespeare and the English Chronicle Plays*. Las citas y referencias de esta obra provienen de la edición de *The Shakespeare Apocrypha*, a cargo de Charles Tucker Brook.

## VI. Política trágica en *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell*

El estatuto político que reviste a los protagonistas de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* se confirma a través de un giro trágico que se les imprime a ambas obras. Si estas piezas históricas devienen en tragedia, tal curso responde tanto a la necesidad de verosimilitud histórica como a un procedimiento formal por el cual se visibilizan, aunque de modo solapado, los límites y los alcances de los programas que los estadistas que dan nombre a las obras intentan implementar: More porta un proyecto incipientemente moderno fundado en los principios de los *studia humanitatis* y Cromwell es el exponente de la propuesta política y económica de la burguesía en ascenso. Aunque los letrados no componen figuras reales o imperiales (Champion, 1989: 222; Jowett, 2011: 29), a diferencia de los dramas históricos del Renacimiento inglés más reconocidos –los de Shakespeare, en particular (Margarit, 2009: 35)–, comparten con ellos dos aspectos indisociables: el itinerario que transitan para erigirse como líderes políticos y el ideario del gobernante virtuoso que suele desplegarse a través de ese recorrido, en el que se constituyen como estadistas. Específicamente, su desarrollo obedece al patrón de ascenso y caída que se les adscribe a las obras shakespearianas (Hawkins, 2009: 78), por el que adoptan la forma trágica.

En virtud de este rasgo, se construyen personajes que labran su carrera política mediante la resolución de conflictos que ponen a prueba su pericia tanto en la actuación teatral como en la actuación respecto de asuntos públicos. Así lo hacen hasta un desenlace que se traduce en su muerte física, concomitante con la muerte simbólica de sus proyectos, a partir de un punto de inflexión en el que confluyen, en una tensión irresoluble, disposiciones externas e internas: por un lado, dejan de gozar del favor real por la amenaza que su crecimiento político representa para la figura regia y, por otro, se muestran incapaces de sobreponerse a la imposición soberana. Estas cualidades se desprenden de los itinerarios trágicos que recorren los protagonistas de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell*, en los que se puede apreciar cinco instancias distintivas: la concepción como sujetos políticos que formulan sobre sí mismos los personajes de More y Cromwell, sus vínculos familiares, su desenvolvimiento en situaciones problemáticas, su construcción como directores de escena en clave de metáfora soberana, y la presencia real, silente pero no por eso menos performativa, que se les impone como si fuera el gran director teatral. A lo largo de estos ejes cobra forma la política trágica que regula las piezas teatrales: ellos permiten observar los límites y

los alcances del proyecto humanista de More y del ideario burgués de Cromwell en un marco socioeconómico que les facilita condiciones de desarrollo, pero que los cercena cuando su crecimiento se convierte en una amenaza para el poder establecido.

#### a. La conceptualización del sujeto político

El acceso a altos rangos del estado por parte de los protagonistas de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* constituye un mecanismo desestabilizador para la propia monarquía si se considera que, en ambos casos, ninguno de ellos pertenece por derecho de sangre a la aristocracia. A More se lo inviste como *Sir* (vi, 221-223)<sup>30</sup> e inmediatamente como *Lord Chancellor* (vi, 229).<sup>31</sup> Cromwell, por su parte, corre una suerte similar: se lo nombra *Sir, Chief Secretary*,<sup>32</sup> *Lord Keeper of the Privy Seal*<sup>33</sup> y *Master of the Rolls* (VI, i).<sup>34</sup> Sus nombramientos como integrantes del *Privy Council*<sup>35</sup> del rey ratifican, sin dejar de afirmar el sistema de gobierno imperante, el germen desestabilizador de la Inglaterra renacentista expresado en una primera instancia de movilidad social. Junto con esta variable, tomar forma una concepción de autoridad que se dirime como tal en el trazado de una carrera política por parte de individuos particulares a partir de acciones concretas y no en función de lazos sustentados en la consanguinidad vicaria del poder divino.

Esta política crecientemente secularizada del Renacimiento inglés, asociada con el carácter cada vez más permeable de las fronteras que separan los estratos sociales medios de los superiores, da lugar a la conformación de una burguesía letrada y, en íntima relación con este fenómeno, la edificación de un aparato burocrático ilustrado integrado por ese grupo social (Thomas Crane, 2003: 21; Margarit, 2013: 30). Asimismo, el ascenso de figuras como More y Cromwell ratifica el carácter indisociable de los estudios humanistas respecto del accionar en la *res publica*: “los *studia humanitatis* pueden y deben traducirse ‘in actum’, encauzarse ‘ad vitam’” (Rico, 1993: 61). Es en ese vínculo donde comienza a desplegarse la paradoja que las obras presentarán a sus protagonistas:

---

<sup>30</sup> Título inglés otorgado a quienes se destacan por su profesión o comportamiento.

<sup>31</sup> Funcionario superior, responsable del sello real, nombrado directamente por el rey.

<sup>32</sup> Secretario de estado.

<sup>33</sup> Funcionario de alto rango, encargado del sello privado del rey.

<sup>34</sup> Juez de alto rango.

<sup>35</sup> Cuerpo de consejeros del rey.

Humanist education appeared at just the right time to provide an alternative set of credentials for preferment: rigorous rhetorical training and discipline in hard work, organization and diligence. Men trained in this way provided ideal bureaucrats and many were preferred by Henry VIII and by his advisers More, Thomas Wolsey and Thomas Cromwell. However, the idealistic rhetoric of educational theory which argued that humanist education produced virtuous citizens who could improve society by advising the prince, yielded to reality: the need to ingratiate, to compromise and to sway with prevailing winds (Thomas Crane, 2003: 21).<sup>36</sup>

En el carácter paradójico que se observa en el Humanismo inglés –desde la dinastía Tudor hasta el advenimiento del absolutismo de los Estuardo de la mano de Jacobo I– puede distinguirse un movimiento parabólico de ascenso y descenso que anticipa la tragedia: la propia monarquía ofrece las condiciones para la emergencia de una burguesía ilustrada capaz de socavar la autoridad real a partir de los proyectos políticos que ese grupo formula. Frente a esta amenaza, esa misma monarquía que fomenta la promoción social de More y Cromwell será la que los limite, al punto tal de quitarles la vida y dar una muerte simbólica a las ideas que propugnan.

Los protagonistas de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* difieren, no obstante, respecto de la naturaleza de sus itinerarios políticos y, en consecuencia, de su desenlace trágico. En cuanto a More, él ya posee el cargo de máxima autoridad en su comunidad –es el *sheriff*–;<sup>37</sup> un joven estudiante, por otra parte, compone al personaje de Cromwell. Mientras que el funcionario de la ciudad de Londres se ofrece como portador de una formación ya adquirida y una madurez profesional concomitante, Cromwell se instala en los estadios primeros de su crecimiento profesional. Esta diferencia anticipa el tipo de trayectoria que desarrollarán: el recorrido parabólico que signa la tragedia de ambos estadistas será más pronunciado en el caso de *Thomas, Lord Cromwell*, tal como lo asume el protagonista homónimo, cuando se encuentra próximo a su muerte: “The greater the men, more sudden is their fall” (V, v, 9).<sup>38</sup> Su pendiente de ascenso se encuentra más acentuada puesto que parte de un origen más humilde: se trata del hijo de un herrero que a partir del estudio edifica su propia carrera política. Tal precipitación no se observa en el derrotero trágico de More, ya que su educación previa

---

<sup>36</sup> La educación humanista aparece en el momento justo para proveer una alternativa al sistema de acreditación: formación retórica rigurosa y disciplina en el trabajo, organización y diligencia. Los hombres así formados cumplían con el ideal burocrático y muchos eran seleccionados por Enrique VIII y sus consejeros: Moro, Wolsey y Tomás Cromwell. No obstante, la retórica idealista de la teoría educacional que sostenía que la educación humanista producía ciudadanos virtuosos capaces de mejorar la sociedad al asesorar al príncipe sucumbió a la realidad: la necesidad de congraciarse, de negociar y de seguir la corriente imperante.

<sup>37</sup> Autoridad con funciones administrativas y judiciales. Las crónicas Hollinshed y Harpsfield consignan que Moro desempeñó el cargo de *undersheriff* –de menor rango– (Jowett, 2011: 134).

<sup>38</sup> “Cuantos más grandes son los hombres, más repentina es su caída”.

lo convierte en un personaje más cauto, aunque esa misma formación, imbricada con su fuerte catolicismo, no le permite conservar la claridad racional para afrontar la autoridad real. Por otro lado, la impetuosa premura de Cromwell se inscribe a nivel formal: la obra yuxtapone diferentes escenas de modo abrupto (Tucker Brooke, 1908: xii), sin un enhebrado que paulatinamente construya la trama, lo cual puede explicar la presencia de un coro que confiere unidad narrativa al informar los cambios en la ambientación (II, i; III, ii, IV, i) y compele a espectadores y lectores a “as swift as is the winde, / Skip some few yeares,” (III, ii, 183-184).<sup>39</sup> Por su parte, *Sir Thomas More* condensa alrededor de veinticinco años mediante una temporalidad que concatena escenas de modo necesario y fluido. En ambos casos, cautela y precipitación, respectivamente, dan lugar al riesgo que cada personaje presenta a la corona.

Dicha amenaza, en cuanto a *Thomas, Lord Cromwell*, se manifiesta ya en las escenas inaugurales en la herrería del padre del joven Thomas, localización que sirve un doble propósito. En primer lugar, deja al descubierto el espacio de pertenencia originario del protagonista: un ámbito de trabajo artesanal. En segundo lugar, permite anticipar que su carrera como estadista lo alejará de sus condiciones sociales primarias. Estas funciones comienzan a dibujar el patrón de ascenso de Cromwell: su estatuto como figura política consiste en una creciente diferenciación respecto de la esfera socioeconómica de la que proviene y en una identificación con la burguesía en ascenso. Tal tendencia se observa en el diálogo entre tres empleados del viejo Cromwell que discuten sobre el hijo de su patrón ofreciendo una caracterización del mismo en términos hiperbólicos: “My young Maister Thomas, he keepes such a quile in his studie, with the Sunne, and the Moone, and the seauen starres, that I do verily thinke heele read out his wits” (I, i, 6-10).<sup>40</sup> En clave humorística, los artesanos presentan a un Cromwell totalmente absorbido por sus estudios y enajenado de su entorno, como lo confirma el protagonista frente a la labor de los herreros: “Peace with your hammers! Leave your knocking there: / You doe disturbe my study and my rest. / Leave off, I say, you madde me with the noyse” (I, ii, 14-16).<sup>41</sup> Esta primera aproximación al personaje permite su caracterización inicial como estadista: se trata de una persona letrada, lo cual condice

---

<sup>39</sup> “tan rápido como el viento, saltar unos años”.

<sup>40</sup> “mi amo, el joven Tomás, hace tanto alboroto con su estudio, con el sol, la luna, las siete estrellas que creo que se va a leer los sesos”.

<sup>41</sup> “¡Dejen sus martillos en paz, basta de golpear! / Perturban mi estudio y mi descanso. / Váyanse, les digo, me enloquecen con ese ruido”.

con los requisitos que se tornan necesarios para el acceso a la corte (Thomas Crane, 2003: 21) y que lo inscribirán en un nuevo grupo social en formación.

Tal construcción consiste, no obstante, en un artificio de la pieza teatral, ya que biografías recientes sitúan la educación de Cromwell una vez iniciados sus viajes, precisamente en Florencia (Coby, 2009: 46), ciudad emblemática del Renacimiento. En este sentido, la presencia ruidosa de los artesanos no solo actúa en detrimento de su tranquilidad y su estudio, sino que también es metáfora de la obstrucción de su ascenso político y económico. Radica en este punto un primer índice de su desenlace trágico. Por un lado, el personaje comienza a erigirse como príncipe maquiavélico, distinto de “muchos [que] han creído y creen que las cosas del mundo están hasta tal punto gobernadas por la fortuna y por Dios, que los hombres con su inteligencia no pueden modificarlas ni siquiera remediarlas” (Maquiavelo, 1993: 104). Cromwell logra desasirse del peso de fuerzas abstractas y se perfila como estadista secularizado, capaz de doblegarlas a través de su estudio. Los *studia humanitatis* ofrecen a Cromwell los medios para constituirse como líder político, aunque su filiación a ellos no es genuina, puesto que su saber no se dirige al círculo vital y social (Rico, 1993: 61), sino que apunta a sustraerlo de él para satisfacer sus motivaciones personales. Además, la satisfacción individual impide el despliegue de facultades maquiavélicas: el ejercicio de la soberanía se corresponde, según el estadista italiano, con conductas encaminadas a garantizar la gobernabilidad y el funcionamiento del Estado. Como se anticipa en la dedicatoria de *El príncipe*: “para conocer bien la naturaleza de los pueblos hay que ser príncipe y para conocer bien la de los príncipes hay que ser del pueblo” (Maquiavelo, 1993: 4). Quien gobierna de modo virtuoso no responde exclusivamente a intereses personales como los que ostenta Cromwell. Es entonces su incapacidad de ejecutar una política maquiavélica plena uno de los aspectos en los que comienza a cifrarse su caída trágica.

El modo en que el protagonista de *Thomas, Lord Cromwell* dirime la relación entre los intereses personales y las demandas sociales lo diferencia de su contraparte en *Sir Thomas More*. En las dos obras, se demora la presencia de los estadistas mediante una escena protagonizada por personajes de órdenes sociales económicamente desfavorecidos. En el caso de la primera pieza, dicha escena remite a un conflicto privado, mientras que en lo que concierne a la segunda pieza, refiere a un conflicto público. *Sir Thomas More* representa la angustiante situación –de sustrato histórico (Fitzpatrick, 2004: 34)– que atraviesa un grupo de londinenses dada la escasez de





La reflexión concomitante con un parlamento de esta naturaleza constituye en un ensayo en un doble sentido: Cromwell pone al descubierto tanto la metodología de su actuación en el escenario político como la formulación de su ideario. Su proyecto se verbaliza en la metáfora del vuelo por el que el hijo del herrero se separa de su condición. Esta figura retórica opera en relación con dos campos semánticos que adquieren especial relevancia en virtud del contexto del Renacimiento inglés: economía y religión. El proceso de conversión en hombre letrado conduce a Cromwell a adquirir distinción social por el bienestar económico asociado (Margarit, 2013: 30), como lo sugieren los símiles en los que el estudio es *a minerall of golde*<sup>45</sup> y sus libros, *all [his] wealth*<sup>46</sup>. Asimismo, su alfabetización adquiere carácter divino. Tal yuxtaposición semántica no es caprichosa: pone en pie de igualdad el poder que confiere la esfera religiosa con el que otorga un medio secular, el dinero. El léxico revela que el aprendizaje de Cromwell exacerba su función instrumental, como se desprende de la personificación que le adjudica el término ambivalente *armes*: son los brazos que contienen su conocimiento y lo embriagan de felicidad así como las armas con las que se equipa en su escalada social. Su capital cultural constituye, según Champion, la serie de recursos “to develop the intellect as a means of improving one’s social standing” (1989: 221).<sup>47</sup> El saber se transforma en una herramienta de ascenso, gracias a las condiciones que su medio le posibilita: “the play depicts something of the excitement of a new social mobility in a recently reunited English society that is growing increasingly wealthy and powerful under a forceful king” (*Ibidem*: 221).<sup>48</sup> El contexto de Inglaterra bajo la dinastía Tudor promueve las condiciones necesarias para la emergencia y el desarrollo de figuras como la de Cromwell al canalizar sus aspiraciones en hechos concretos. Ese mismo marco histórico, no obstante, también refuerza la figura del monarca como garante de tales circunstancias. Cromwell, cual Ícaro moderno, deja de observar ese hecho debido al vuelo imprudente y enajenado que lo conducirá a su caída.

A causa de su imprudencia, el protagonista de *Thomas, Lord Cromwell* no se permite profundizar la vertiente maquiavélica que ostenta al comienzo de la obra. En su segundo soliloquio, expresa:

---

<sup>45</sup> “una mina de oro”.

<sup>46</sup> “toda [su] riqueza”.

<sup>47</sup> “para desarrollar el intelecto como medio para mejorar la posición social”.

<sup>48</sup> “la obra revela algo de la excitación de una nueva clase social en una Inglaterra recientemente unida que se vuelve cada vez más rica y poderosa bajo el mando de un rey convincente”.

Why should my birth keepe downe my mounting spirit?  
 Are not all creatures subiect vnto time [...]?  
 Theres legions now of beggars on the earth,  
 That their originall did spring from Kings:  
 And manie Monarkes now whose fathers were  
 The riffe -raffe of their age [...]  
 And from the dunghill minions doe aduance  
 [...] The Riuer Thames, that by our doore doth passe,  
 His first beginning is but small and shallow:  
 Yet keeping on his course, growes to a sea. (I, ii, , 63-64, 67-70, 72, 74-78).<sup>49</sup>

En el parlamento se observa una apropiación del género medieval llamado “danza de la muerte” –adscripto, por su carga alegórica, a las piezas didácticas conocidas como “moralidades”– a la luz de inquietudes seculares. Si la danza macabra, al personificar la muerte, recuerda la mortalidad como un rasgo universal e inherente a los hombres que, como tal, los equipara, Cromwell, en el marco de la Modernidad temprana inglesa, sugiere que las diferencias en función del origen no son más que desigualdades sociales. A partir de las imágenes que emplea propone entonces otra expresión de autoridad asentada sobre el recorrido político realizado, lo que despoja a la procedencia de su carácter determinante. La metáfora fluvial es la verbalización de ese ímpetu: del mismo modo que las aguas del Támesis aumentan su caudal, el prometedor estadista incrementa su poder socioeconómico. Una imagen de similar naturaleza propone Maquiavelo para dar cuenta del gobernante virtuoso del Renacimiento:

creo que quizás es verdad que la fortuna es árbitro de la mitad de nuestras acciones, pero que también es verdad que nos deja gobernar la otra mitad, o casi, a nosotros. Y la comparo a uno de esos ríos impetuosos, que cuando se enfurecen inundan las llanuras, destrozan árboles y edificios, se llevan tierra de aquí para dejarla allá; todos le huyen, todos ceden a su furia sin poder oponerles resistencia alguna. Y aunque sean así, nada impide que los hombres, en tiempos de bonanza, puedan tomar precauciones, o con diques o con márgenes, de manera que en crecidas posteriores o bien siguieran por un canal o bien su ímpetu no fuera ya ni tan desenfrenado ni tan peligroso. Lo mismo ocurre con la fortuna que demuestra su fuerza allí donde no hay una virtud preparada capaz de resistírsele; y así dirige sus

---

<sup>49</sup> ¿Por qué mi origen ha de detener mi espíritu que se eleva?  
 ¿No es que todas las criaturas están sujetas al tiempo?  
 Hay legiones de mendigos en la tierra  
 Que fueron reyes en su origen  
 Y muchos monarcas ahora cuyos padres fueron  
 La chusma de su época; [...]  
 Desde los estercoleros miles avanzan  
 [...] El Támesis que pasa por nuestra puerta es,  
 cuando nace, pequeño y poco profundo,  
 pero al avanzar crece hasta el mar.

ímpetus hacia donde sabe que no se han hecho márgenes ni diques que puedan contenerla (1993: 104).

Cromwell se muestra en el comienzo como un príncipe que logra vencer la fortuna y dominarla, pero carece de la previsión necesaria para eventualmente medir el caudal de su propio crecimiento. En un contexto de transición hacia la secularización paulatina del estado, las palabras de Cromwell portan una fuerza sísmica, por lo que otros actores sociales –el rey y sus consejeros– intentarán luego detenerlo.

Así, el carácter paradójico de la coyuntura inglesa renacentista y su confluencia con el instrumentalismo de Cromwell son responsables de su destino trágico. Por un lado, su carrera hacia el ejercicio público se erige como amenaza al orden monárquico que promueve los medios para su promoción social: el protagonista es la voz representativa de la incipiente burguesía londinense, por lo que la nobleza tenderá a abortar su crecimiento. Al respecto, Champion indica:

Given such volatile conditions in what Terry Eagleton has recently described as a ‘class society in crisis,’ it is understandable that the government was ‘obsessed with the fear of revolts, riots, and armed assaults’ and that in this particular play the character of the young Cromwell, a commoner whose ‘heart proud’ and spirit are ‘Too high indeed, my state being so mean,’ many an aristocrat would consider an impudent upstart deserving of his fate. Indeed to some spectators, Thomas’s second soliloquy would be little less than revolutionary (1989: 225).<sup>50</sup>

El deseo fervoroso de abandonar un trasfondo social humilde y acceder a un estrato superior es un pasaje desestabilizador para la realeza, que se piensa inmutable desde una mirada medieval que sostiene que “[f]rente a esta movilidad y conciencia de cambio no solo había que lograr un orden sino que esto también se ligaba con la conservación de las jerarquías” (Margarit, 2013: 31). Dueño de dicha conciencia, Cromwell profiere palabras a las que puede adscribirse una propiedad cuasi revolucionaria: su modo de relacionarse con su contexto –mediante el estudio como llave de acceso a estratos económicos y políticos superiores– porta la promesa de subvertir el orden social en el que se inserta. Este gesto se entiende como una intimidación al *statu quo*, especialmente por parte de quienes ya integran los altos puestos socioeconómicos y, por ende, los

---

<sup>50</sup> Dadas las volátiles condiciones de lo que Terry Eagleton ha descrito recientemente como “una sociedad de clases en crisis”, es entendible que el gobierno esté “obsesionado con el miedo a revueltas y disturbios y asaltos armados” y que en esta obra en particular el personaje del joven Cromwell, un ciudadano común cuyos “corazón orgulloso” y espíritu son “muy elevados, de hecho, para [su] miserable condición”, muchos aristócratas lo habrán considerado un trepador insolente merecedor de su destino. Efectivamente, el segundo soliloquio de Cromwell es bastante revolucionario.

espacios de toma de decisión política. De este modo, el mismo contexto que garantiza las condiciones para la movilidad social las socava: en el momento en que quienes provienen de estamentos inferiores acceden a las prerrogativas propias de la nobleza, esta aborta ese proceso de crecimiento. Pero, por otro lado, el personaje no cumple *stricto sensu* con las máximas humanistas, en tanto sus estudios le reportan un beneficio individual que no redundaría en una optimización de condiciones sociales mayores. No se perciben en Cromwell intenciones de modificar el estado de cosas, sino de acceder a él y ratificarlo. El acceso al conocimiento y a cargos de la esfera pública se piensa entonces como privilegio, de naturaleza individual, y no como derecho. Cuando su individualismo instrumental e incauto se encuentra con el individualismo aristocrático, el desenlace trágico es inminente, dado que esa tensión carece de resolución conciliatoria.

El personaje de More, por su parte, también es sensible a la movilidad social del Renacimiento inglés, aunque, desde su perspectiva, esta se inscribe en un plan divino mayor y no responde al mérito individual como lo plantea *Thomas, Lord Cromwell*. Luego de ser nombrado canciller, el ex *sheriff* reflexiona:

It is in heaven that I am thus and thus;  
And that which we profanely term our fortunes  
Is the provision of the power above,  
Fitted and shaped just to that strength of nature  
Which we are borne withal. Good God, good God,  
That I from such an humble bench of birth  
Should step as 'twere up to my country's head,  
And give the law out there (viii, 1-8).<sup>51</sup>

Mientras que Cromwell se propone como instrumentador de sus propias fortunas, More se piensa como instrumento de una entidad espiritual superior. Desde la óptica que tiende a conciliar las *bonae litterae* con las *sacrae litterae*, su carrera de ascenso en la política proviene del intelecto con el que un poder superior lo ha dotado, que ha de dirigirse al mundo de los hombres para *give the law out there*.<sup>52</sup> En esa relación entre los planos celestial y terrenal, el sujeto político es un canal de los preceptos divinos para

---

<sup>51</sup> Es por orden divina que soy esto y aquello;  
Y aquello que, profanos, llamamos fortuna  
Es la providencia de poderes superiores,  
Ajustada y modelada acorde a la fuerza de la naturaleza  
Con la que nacemos. Buen Dios, buen Dios,  
Que yo, de una mesa tan humilde,  
Dé pasos hasta prácticamente la cabeza de mi país,  
Y allí sancione leyes...

<sup>52</sup> "sancionar leyes allí".

el ejercicio de una correcta vida pública. More se propone como caballero cristiano, alineado con la propuesta de Erasmo en su *Enquiridión* cuando plantea en su regla V “[q]ue todas las cosas visibles y temporales se deven [sic] tener en poco en comparación de las invisibles y eternas, a las cuales siempre hay que levantar nuestro coraçon” (1932: 108). Esta concepción, por la que quien desempeña la autoridad política debe oficiar de medio con el mundo no terrenal al conjugar la fe cristiana y la formación letrada, no es para la monarquía menos peligrosa que la de Cromwell: More desliza una comparación según la cual ha dado sus pasos hasta llegar a lo que él llama su *country’s head*,<sup>53</sup> posición que le confiere autoridad para la administración de leyes –potestad que se arroga el soberano–.

La conceptualización de sí que elaboran los protagonistas de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* es, a la luz de esta primera aproximación, responsable del giro trágico de las piezas. Se trata de un procedimiento que expone el carácter irresoluble que liga las inquietudes individuales –de naturaleza mercantil en Cromwell y de impronta religiosa en More– con las imposiciones sociales. Estas provienen de una monarquía que se eleva por encima del poder eclesiástico y que habilita el ingreso de una burguesía letrada al aparato burocrático del Estado pero que, en la tendencia absolutista que se filtra desde el contexto de producción de las obras, cercena ese mismo movimiento. En virtud de este contexto, tematizado en las obras teatrales, la consideración del protagonista de *Sir Thomas More* como mártir (Hoenselaars, 2002: 30) por atenerse a los principios de su conciencia encuentra resistencias. Cronistas como Hall y Holinshed muestran reticencia respecto de la consideración heroica de la figura histórica: el primero sospecha si este es “a foolishe wyseman, or a wyse foolishman” (en Monta, 2003: 112)<sup>54</sup> mientras que el segundo afirma que se logra “an uneasy degree of ambiguity about More by separating a martyr's fervent devotion from the cause martyrdom might signify or support” (*Ibidem*: 115).<sup>55</sup> El propio texto teatral intenta desambiguar estas posiciones al sembrar dudas acerca de la apreciación positiva de la conducta de More cuando el conde de Surrey, luego de la muerte del estadista, concluye la obra reduciendo la postura del humanista a un error resultante de un comportamiento necio (xvii, 125-126). Esta equiparación opera como instrucción de interpretación para la audiencia y el público lector: More se ha alienado en su religión, tanto como

---

<sup>53</sup> “la cabeza de [su] país”.

<sup>54</sup> “un sabio tonto o un tonto sabio”.

<sup>55</sup> “un incómodo nivel de ambigüedad [...] al separar la ferviente devoción del mártir de la causa que su martirio podría [...] apoyar”.

Cromwell en su escalada socioeconómica. Este último, a diferencia del erudito devenido en necio, se instala en el límite que More no cruza por su insistencia en mantener a la política en un plano subsidiario de la religión. El hijo del herrero reviste de un pragmatismo que comienza a delinearlo como un sujeto maquiavélico porque pertenece a un grupo de hombres que,

analizando sus acciones y su vida, [...] no obtuvieron de la fortuna nada más que la ocasión, que les proporcionó la materia sobre la cual plasmaron la forma que mejor les pareció: sin ocasión, la virtud de su ánimo se habría extinguido, y sin esa ocasión la virtud se les habría presentado en vano (Maquiavelo, 1993: 23).

Para el éxito político de Cromwell confluyen las condiciones materiales circundantes y sus propias disposiciones personales: se trata de un hombre que ve en su entorno histórico la posibilidad de ascender políticamente y, por medio de este crecimiento, acceder a otros estratos, diferentes de su espacio social de origen. Pero este desarrollo no desemboca en una intervención genuina sobre el campo social –máxima humanista y supuesto maquiavélico–. Ya sea a causa de la devoción religiosa de uno como del ímpetu mercantilista de otro, More y Cromwell pierden capacidad reflexiva para evaluar y sobreponerse a su coyuntura: las circunstancias, en Inglaterra, tienden a fortalecer la monarquía en el contexto de la crisis renacentista. Eventualmente, ambos socavan sus propios proyectos políticos, por lo que la tragedia que presentan las piezas es individual, ya que los protagonistas son ejecutados, y social, porque con ellos muere la posibilidad de una alternativa a la monarquía.

#### **b. La injerencia familiar en el recorrido trágico**

Tanto en *Sir Thomas More* como en *Thomas, Lord Cromwell*, el núcleo familiar desempeña un papel de suma influencia en la construcción de sus protagonistas y sus trayectorias trágicas. En ambos casos, se observa la supremacía de los personajes masculinos –padres e hijos, biológicos y políticos–, mientras que las voces femeninas canalizadas por madres y esposas, aunque pertinentes al desarrollo de la trama, se marginan o se acallan. En esas relaciones que More y Cromwell desarrollan con los integrantes de su familia se dirimen aspectos vinculados con sus programas políticos que, además, signan sus tragedias.

En primer lugar, la figura paterna opera como un punto de referencia para los personajes centrales de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell*. En las dos obras, a

los padres se les adscribe un origen humilde, caracterización que sirve como procedimiento para incrementar la pendiente de ascenso de ambos personajes en el trazado de sus carreras políticas. Asimismo, ese movimiento adquiere un carácter político en la medida en que se propone como desestabilizador de un ordenamiento jerárquico que, desde una óptica conservadora, se pretende natural. Respecto de lo paternal como garante del orden preestablecido, Spencer identifica una serie de paralelismos –“the relations of children to their parents, with the relation of man to the state, and with the relation of the gods to man”<sup>56</sup> (1967: 142)– que lo hacen posible y cuya alteración supone una violación a la “[n]atural law, justice and religion” (*Idem*).<sup>57</sup> Las esferas familiar, sociopolítica y espiritual se mancomunan en el marco de la cosmovisión heredada por los isabelinos (Tillyard: 2011) para sostener el *statu quo* monárquico de la sociedad medieval. En este sentido, la relación con la figura paterna que los protagonistas subvierten no es sino una imagen proléptica y una pequeña puesta en escena de lo que sucederá en el escenario mayor de la política en lo que respecta al ejercicio de la autoridad.

Estas cavilaciones se presentan como objeto de reflexión por parte de los protagonistas de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell*. More pondera al respecto cuando se lo nombra Lord canciller:

I, in my father's life,  
To take prerogative and tithe of knees  
From elder kinsmen, and him bind by my place  
To give the smooth and dexter way to me  
That owe it him by nature! (viii, 8-12).<sup>58</sup>

El flamante miembro del consejo privado del rey observa en su promoción política un sesgo antinatural dado que es él ahora quien ha de recibir las reverencias de sus mayores, entre los que se encuentra su padre. La imagen de la pieza, entonces, resulta elocuente en tanto evidencia los rasgos de la política que More propone: ya no se sustenta en los lazos sanguíneos, sino en el desempeño individual que, dado que no sigue el curso natural heredado de tradiciones medievales, compone una fuerza

---

<sup>56</sup> “la relación entre los hijos con sus padres, con la relación entre el hombre y el estado, con la relación entre los dioses y el hombre”.

<sup>57</sup> “[I]ey natural, justicia y religión”.

<sup>58</sup> ¡Que yo, en el mismo tiempo de vida que mi padre,  
Tome precedencia y el tributo de la reverencia  
De mis mayores, y a él, por mi función,  
Ofrecerle la derecha  
Que le debo por naturaleza!

efectivamente desestabilizadora. Jowett indica que *Thomas, Lord Cromwell* emplea la misma imagen, con la diferencia de que el protagonista homónimo “insists on kneeling before his father” (2011: 218):<sup>59</sup>

**Old Crom.** How? one *Cromwell* made Lord Keeper [...]?

I neuer hard better newes [...]

**Crom.** [...] Father, on my knee I craue your blessing. [...]

**Old Crom.** Now if I die, how happy were the day,

To see this comfort raines forth showers of joy (IV, ii, 98-99, 102, 105-106).<sup>60</sup>

La genuflexión evidencia el tipo de relación que Cromwell establece con el poder: al acceder a estratos sociales superiores reproducirá las condiciones de desigualdad y se arrodillará ante quien deba. El ascenso –que More observa como “antinatural”– y sus implicancias son aquí legitimados por el padre: la imagen empleada por el progenitor según la cual la lluvia del bienestar presente sucede a los chubascos de felicidad esporádicos de tiempos pasados confirma la lógica mercantilista con la que el viejo Cromwell ha educado a su hijo. El gesto de reverencia, entonces, no se origina a causa de respeto, sino que es la recompensa simbólica que el hijo del herrero ofrece a su padre, sin considerar una compensación de índole material que el anciano puede necesitar dada su situación económicamente menos favorable que la del reciente asesor del rey, cuyo proceso de acumulación de capital ya ha comenzado. Las figuras paternas, entonces, explicitan el comportamiento de los personajes con la autoridad: More es consciente de que su saber y su accionar público lo colocan por encima de ella, mientras que Cromwell muestra obsecuencia. En estos gestos se cifra la amenaza que los protagonistas comportan tanto al orden real como a sus propios proyectos políticos: More no se atreverá a cuestionar la autoridad divina y colocar el bien común que defiende por encima de ella, mientras que la condescendencia de Cromwell respecto de la aristocracia de la que quiere ser parte –originada en un plan instrumental e individualista propia de un burgués en ascenso– lo dejará sin aliados genuinos con los cuales reponerse a las demandas monárquicas.

En lo que respecta a los hijos de los protagonistas, estos se transforman en depositarios del pedido final de More y Cromwell cuando se avecina la tragedia:

---

<sup>59</sup> “insiste en arrodillarse ante su padre”.

<sup>60</sup> **Viejo Crom.** ¿Cómo, un Cromwell hecho Guardián del Sello Real?

Nunca recibí mejores noticias [...]

**Crom.** ¡Mi envejecido padre! [...]

Padre, de rodillas ansío tu bendición. [...]

**Viejo Crom.** Si muero ahora, cuán felices eran los días,

Para ver esta lluvia de comodidad luego de chubascos de alegría.



asumen la responsabilidad del relato de su historia a generaciones futuras. En el caso de *Sir Thomas More*, el hijo político del personaje central, Roper, es el encargado de dicha tarea. Luego de intentos fallidos para lograr que el letrado cambie su tesitura frente a una muerte inminente, Roper se rinde y afirma: “The blood you have bequeathed these several hearts / To nourish your posterity, stands firm” (xiii, 49-50).<sup>61</sup> Si se considera que la figura histórica de William Roper es quien escribe la primera biografía del estadista, esta imagen de la obra condensa el estatuto de los estudiosos humanistas en el marco del advenimiento de las monarquías absolutas en Europa: su intervención en el mundo se limitará a la narración del pasado y ya no a la intervención en el presente. Por otro lado, el uso que *Thomas, Lord Cromwell* hace del vínculo filial reafirma la estrechez de miras política del protagonista:

**Crom.** [...] Come hether, Harry Cromwell.  
 Marke, boye, the last words that I speake to thee.  
 Flatter not Fortune, neither fawne vpon her;  
 Gape not for state, yet loose no sparke of honor;  
 Ambition, like the plague see thou eschew it;  
 I die for treason, boy, and neuer knew it.  
 [...] And after say that Gardiner was my fall (V, v, 93-98, 108).<sup>62</sup>

Quien ha erigido su carrera doblegando a la fortuna aconseja, en un giro conservador, tomar distancia de ella, de cara a su muerte. Por esta, culpa a uno de los asesores del rey, que efectivamente ha tramado su caída trágica, pero no admite que su propio instrumentalismo engeguedor no le ha permitido prever comportamientos de este tipo. El diálogo entre los protagonistas y sus hijos es el recurso formal que expone la responsabilidad de More y Cromwell en el devenir funesto de las piezas: su obstinación con la religión, por un lado, y con la promoción social, por otro, les impide desarrollar sus ideas políticas, incipientemente modernas en la medida en que proponen una concepción de autoridad ya no fundada en el derecho de sangre.

Paradójicamente, en el momento en que las obras intentan reafirmar el legado de sus protagonistas, confirman su retirada, en consonancia con el estatuto de los *studia humanitatis* hacia principios de siglo XVII. Afirma Rico al respecto: “Es justamente ese

---

<sup>61</sup> “La sangre que has legado a estos corazones / Permanece firme para alimentar la posteridad”.

<sup>62</sup> **Crom.** [...] Ven aquí, Harry Cromwell.  
 Escucha, pequeño, las últimas palabras que voy a decirte.  
 No coquetees con la fortuna, ni la desdeñes,  
 No te quedes boquiabierto por el capital, ni pierdas ni una pizca de honor  
 Escapa de la ambición como de la peste;  
 Muero por traición, pequeño, y nunca la conocí.  
 [...] Cuenta que Gardiner fue mi caída.

impulso a salir del núcleo filológico, ese empeño por conquistar el mundo lo que se pierde según se acerca [...] al *fin de siècle*. [...] El destino de las vanguardias es quemarse o bien diluirse en la cultura establecida” (1993: 76). La conminación *ad vitam* de los estudios intelectuales humanistas pone a prueba a More y Cromwell y mide el límite de sus proyectos políticos.

Por su parte, el papel de los personajes femeninos es, aunque acallado, determinante en el itinerario trágico de los protagonistas de *Thomas, Lord Cromwell* y *Sir Thomas More*. En lo que respecta a la primera obra, la figura materna aparece en boca del viejo Cromwell: “but it was his mothers doing / To send him to the Vniuersitie” (i, ii, 56-57).<sup>63</sup> Se trata, entonces, de un personaje de índole “instrumenta[l] para crear al protagonista” (Storni Fricke, 2013: 97) puesto que gracias a su incentivo, el joven se inicia en el cultivo de su intelecto. En el caso de *Sir Thomas More*, la esposa de More trata de apropiarse de ese reducto instrumental e intenta descomprimir la tragedia mediante la apelación a lo onírico. Cuando More, luego de haberse negado a avalar el Acta de Sucesión, queda detenido en su domicilio, ella experimenta una pesadilla que luego relata a su yerno Roper:

Methought twas night,  
And that the King and Queen went on the Thames  
In barges to hear music. My lord and I  
Were in a little boat [...]   
being near,  
We grappled to the barge that bare the king.  
But after many pleasing voices spent  
In that still moving music house, methought  
The violence of the stream did sever us  
Quite from the golden fleet, and hurried us  
[...] Just opposite the Tower,  
[...] Till that we sunk. Where arm in arm we died (xi, 8-26).<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> “Fue cosa de la madre / Mandarlo a la Universidad”.

<sup>64</sup> Creo que era de noche,  
Y que el Rey y la Reina fueron al Támesis  
En una gabarra a escuchar música. Mi lord y yo  
Estábamos en un pequeño barco  
[...] y, cerca del rey,  
Forcejamos con una grapa su barcaza;  
Pero luego de muchas voces agradables  
De aquella música incansablemente conmovedora,  
[...] La violencia de la corriente nos separaba  
de la flota dorada, y nos impulsaba  
[...] Justo frente a la Torre, y ahí se dio vuelta  
(...) Hasta que nos hundimos, donde, sujetos de nuestros brazos, morimos.

La señora, protegida por el marco del sueño y el lenguaje de la metáfora, denuncia y deja al descubierto las limitadas opciones de intervención genuina del estadista en un marco político crecientemente absolutista y en el escenario que lo recrea. Cuando intenta, mediante un lenguaje diáfano, persuadir a su esposo de que revea la inmutabilidad de su decisión frente a la demanda de Enrique VIII, More, inflexible, se rehúsa a escucharla y comienza a hablar en latín, excluyéndola (xiii, 30), para consolarse finalmente en la libertad que su mirada religiosa le promete en la muerte (xvi, 81). En la yuxtaposición de escenas que protagoniza la mujer de More, se presenta una ironía: el hombre de letras no puede leer imágenes metafóricas y se resiste a comprender el mensaje del lenguaje llano. El humanista fracasa en su vínculo con el mundo terrenal y traiciona así su formación. La actuación del personaje femenino en *Sir Thomas More* es más crítica que en el caso de *Thomas, Lord Cromwell* –donde la mujer solo aparece referida– ya que intenta alertar al personaje principal sobre la tragedia que sobrevendrá a sus acciones.

En la configuración familiar de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* puede observarse, en virtud de lo expuesto, una pequeña obra teatral que devela su impronta genérica a partir de los vínculos que allí se desarrollan. La voz paterna opera como el guión sobre el que los protagonistas han de montar su actuación, mientras que las voces femeninas funcionan como didascalías que indican el comportamiento específico que deben seguir los personajes. En lo que respecta a Cromwell, la madre es responsable por su iniciación en su formación intelectual, mientras que, en el caso de More, su mujer es quien intenta recordarle al humanista su compromiso con la vida para evitar su caída trágica. Los hijos, por su parte, constituyen la audiencia a la que está dirigida la tragedia. El escenario familiar se presta como una puesta en abismo por la que se codifican para los espectadores de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* protocolos de interpretación política y artística de estas piezas de la Inglaterra del Renacimiento.

### **c. Conflictos sociales como catalizadores del ascenso y del descenso trágicos**

Las diversas situaciones problemáticas que se desarrollan en *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell*, además de introducir temáticas como el malestar de los estratos sociales inferiores, los abusos de los potentados y las relaciones con

extranjeros, entre otros, poseen una motivación formal vinculada con el programa político de cada protagonista. En este sentido, el planteo de conflictos, su abordaje y su resolución no solo alimentan el desarrollo de la trama, sino que también constituyen el artificio por el cual More y Cromwell vehiculizan, a la vez que forman, el sujeto político que proponen. En lo que respecta al ex *sheriff* londinense, los problemas que se le presentan le permiten exponer los principios de su visión humanista, mientras que aquellos a los que se enfrenta Cromwell visibilizan el sesgo mercantil de su carrera. En ambos casos, pese a esas diferencias, las situaciones conflictivas por las que atraviesan también anticipan las limitaciones de sus respectivos proyectos frente a la autoridad real en el marco de la Inglaterra renacentista.

En lo que respecta a *Sir Thomas More*, la pieza enfrenta a su protagonista con John Lincoln, de profesión *broker*,<sup>65</sup> con el fin de denunciar la obsolescencia de la mirada medieval, como pretende la incipiente Modernidad inglesa durante la dinastía Tudor. Ciudadano alfabetizado que logra canalizar por escrito los males que aquejan a su gente (Champion, 1989: 224- 225; Fitzpatrick, 2004: 34), Lincoln lee a sus pares una invectiva dirigida a los funcionarios londinenses en mando:

To you all the worshipful lords and masters of this city that will take compassion over the poor people your neighbours, and also of the great importable hurts, losses, and hindrances, whereof proceedeth extreme poverty to all the king's subjects that inhabit within this city and suburbs of the same (i, 118-123).<sup>66</sup>

En un momento en que la historia asume una impronta antropocéntrica y una dirección hacia la secularización, Lincoln recuerda a los gobernantes que la pobreza no es intrínseca a un grupo social, sino contingente a variables económicas mayores como las que él enumera. Pone al descubierto que los problemas que recaen sobre los damnificados –“fatherless children [...] artificers [...] and [...] merchants” (i, 142-125)–<sup>67</sup> también les competen a quienes ejercen el poder sobre ellos. Atenta de este modo contra la noción de predestinación o gracia divina que aún persiste en el Renacimiento inglés (Margarit, 2013: 28) y que justifica un sistema político –la monarquía–, un sistema socioeconómico –el feudalismo– y la pobreza concomitante. Este agente expone el tejido social que atraviesa a él y sus camaradas y sobre esa dimensión insiste: “the redress must be of the commons knit and united to one part” (i,

---

<sup>65</sup> Agente financiero.

<sup>66</sup> A todos los venerados señores y amos de esta ciudad, que se compadecerán de esta pobre gente, sus vecinos, y de los grandes daños insoportables, las pérdidas, los obstáculos desde donde procede una extrema pobreza hacia todos los sujetos del rey que habitan esta ciudad y los suburbios de la misma.

<sup>67</sup> “niños huérfanos [...] artesanos [...] y [...] comerciantes”.

129-130).<sup>68</sup> Se desprende de esta conceptualización de la pobreza que esta situación, así como su resarcimiento, exigen una política de estado. El personaje evidencia la caducidad de la cosmovisión medieval y del sistema socioeconómico concomitante –la relación analógica entre macrocosmos y microcosmos atribuida a la organización feudal (Spencer, 1967)– y demanda medidas de otra naturaleza.

El estado de emergencia social exige resoluciones que hacen a More y su política de cuño humanista necesarios. El futuro canciller ofrecerá una solución pública a un conflicto que los ciudadanos, frente a la falta de respuesta por parte de las autoridades, pretenden finalmente resolver en términos de venganza, como plantea el mismo Lincoln: “It is hard when Englishmen’s patience must be thus jettied on by strangers, and they not dare to revenge their own wrongs” (i, 26-29).<sup>69</sup> El agente se presenta como portavoz de un malestar social, para el que demanda una política de estado específica, pero no puede percibir la contradicción en la que incurre al proponer como solución la represalia como promesa de justicia por mano propia –materializada en fogatas que arderán durante los festejos de *a-Maying* (iv, 38-40)–<sup>70</sup>. De este modo, paradójicamente, pierde la visión social que él mismo exige, como intenta hacérselo notar Sherwin, orfebre preocupado por sus intereses económicos (Gabrieli y Melchori, 2007: 87): “that would much endager the whole City / Whereto I would not the least prejudice” (iv, 41-42).<sup>71</sup> Lincoln no se somete a un acto reflexivo que le permita medir las consecuencias de mayor escala que su accionar ha de producir, incapacidad verbalizada por el bufón: “Use no more swords / Nor no more words, / But fire the houses” (iv, 33-35).<sup>72</sup> Es la facultad reflexiva de la que Lincoln carece lo que More es capaz de alentar en tanto exponente del compromiso entre las letras y la vida pública que prometen los *studia humanitatis*. La incorporación temprana de personajes pertenecientes a estratos populares sirve al propósito de caracterizar al protagonista homónimo como mediador entre ellos y los demás actores sociales. Así, el conflicto socioeconómico se presta como material de composición viable en la medida en que permite poner en escena los alcances de una política humanista.

Si More es quien asume esa demanda política al intentar apaciguar el conflicto desatado, su propuesta ha de ser superadora del planteo de Lincoln y el llamado a la

---

<sup>68</sup> “El resarcimiento debe ser de todos juntos como un único cuerpo”.

<sup>69</sup> “Es duro ver que la paciencia de los ingleses deba así someterse a los atropellos de los extranjeros, y que no se atrevan a vengar sus propios males”.

<sup>70</sup> Festividad que tiene lugar el primero de mayo.

<sup>71</sup> “Eso pondría en grave peligro a la ciudad / A la que no me animaría a perjudicar en lo más mínimo”.

<sup>72</sup> “No usen más espadas, / No usen más palabras / ¡Prendan fuego las casas!”

reflexión es el componente humanista que lo hace posible. Su accionar, al igual que el de Cromwell, constituye un ensayo político tanto en clave de su actuación teatral como en términos de la exposición reflexiva de sus ideas. El hasta ahora *sheriff* es consciente de que los reclamos del agente financiero y sus seguidores requieren un abordaje que se eleve por encima de la coyuntura y que apunte a una resolución estructural mayor. A esta relación apela en el parlamento que corporeiza su *inventio*, destinado a calmar la masa sublevada:

Look, what you do offend you cry upon,  
That is, the peace. Not one of you here present,  
Had there such fellows lived when you were babes  
That could have topped the peace, as now you would,  
The peace wherein you have till now grown up  
Had been ta'en from you, and the bloody times  
Could not have brought you to the state of men.  
Alas, poor things, what is it you have got,  
Although we grant you get the thing you seek? (vi, 71-79)<sup>73</sup>

El protagonista demuestra un agudo análisis de la situación a partir del cual deduce un patrón paradójico en relación con aquello que los propios ciudadanos reclaman: ellos exigen la restitución de un orden quebrantando la legalidad que lo garantizaría. Una vez identificada esta paradoja, intenta revertirla al colocar a sus interlocutores en la posición del objetivo que pretender atacar. Este proceder crea un vínculo de empatía con su audiencia, necesaria para que ella reflexione sobre la modalidad y objeto de su accionar. Tal serie de estrategias retóricas da cuenta de la impronta humanista del proyecto político de More: “Humanist writers found in rhetoric [...] the key to practical living, [...] advocated the *vita activa*, the life of political and civic involment. Rhetoric was central to this life, particularly [...] understood on the Ciceronian model of “the union of wisdom and eloquence” (Herrick, 2005:160; énfasis en el original).<sup>74</sup> En las palabras del estadista es factible apreciar el deseo de iluminar a los ciudadanos al promover su

---

<sup>73</sup> Miren, en lo que inciden es aquello por lo que se lamentan,  
Es decir, el orden. Ni uno de los aquí presentes...  
Si cuando eran bebés hubieran vivido tales muchachos  
Que podrían haber derrocado el orden como lo hacen ustedes ahora;  
Si el orden en el que hasta ahora han crecido  
Les hubiera sido quitado, y tiempos sanguinarios  
No los hubieran dejado madurar a la adultez...  
¡Ay, pobres criaturas! ¿Qué ganan  
Aunque le concedamos lo que desean?

<sup>74</sup> “Los escritores humanistas encontraron en la retórica [...] la clave de la vida práctica [...] propugnaban la *vita activa*, la vida del compromiso político y cívico. La retórica era un componente central de esta forma de vida, en particular la retórica entendida según el modelo ciceroniano de “la unión de la sabiduría y la elocuencia”.”

reflexión e interpelar, en términos concretos, su conducta. Se trata de un humanista que propicia la educación y no el castigo inmediato. De hecho, antes de partir a su encuentro, el entonces *sheriff* comenta ante la emergencia de la situación: “If we expect the safety of the city, / ‘Tis time that force or parley do encounter / With these displeased men” (v, 16-18).<sup>75</sup> Mediante su retórica, More, en la resolución del problema, despliega su plataforma.

El optimismo en el diálogo genuino, rasgo humanista (Marsh, 2006: 265) que More demuestra en el ejercicio del poder público, favorece una nueva concepción de política. La autoridad que le confiere el saber no es una autoridad que acalla, sino que llama a la reflexión, en línea con la propuesta de los *studia humanitatis* de que “el mundo puede corregirse como se corrige un texto o un estilo” (Rico, 1993: 44). Es por eso que la interrogación se constituye como principio constructivo de los parlamentos del estadista:

What had you got? I’ll tell you: you had taught  
How insolence and strong hand should prevail,  
How order should be quelled. And by this pattern  
Not one of you should live an aged man;  
For other ruffians, as their fancies wrought,  
With selfsame hand, self reasons, and self right,  
Would shark on you, and men like ravenous fishes,  
Would feed on one another (vi, 91-98).<sup>76</sup>

More, en su *dispositio*, ahonda en la ruptura del orden que paradójicamente los ciudadanos defienden hasta que visibiliza la futilidad de su proceder para lograr los objetivos deseados. La metáfora en relación con la fauna marítima posee en este punto un doble propósito. Por un lado, se esgrime como estrategia retórica y didáctica para evidenciar que el proceder de los ciudadanos ofrece una solución coyuntural y no apunta a revertir un orden de desigualdad estructural en las relaciones de poder. Por otro lado, y a la luz del desenlace trágico de *Sir Thomas More*, la imagen empleada por el funcionario lo revela a él mismo como estrecho de miras: no logra ver que su planteo es

---

<sup>75</sup> “Si deseamos seguridad para nuestra ciudad, / Es hora de que la fuerza o la palabra se encuentren / Con estos hombres ofuscados”.

<sup>76</sup> ¿Qué ganan? Les diré: han mostrado  
Cómo prevalecen la arrogancia y la mano dura,  
Cómo se acalla el orden. Y con este precedente  
Ninguno de ustedes llegará a viejo,  
Porque otros rufianes, según manden sus caprichos,  
Con la misma mano, las mismas razones, el mismo derecho,  
Los atacarán como tiburones, y los hombres como peces hambrientos,  
Se devorarán los unos a los otros.

más desestabilizador para la monarquía que la revuelta de los ciudadanos, por lo que es a él a quien se le impone cuidarse de los *ravenous fishes*.

Mediante su retórica humanista, entonces, More comienza a presentarse como una amenaza para el orden político vigente que, en el contexto de producción de la obra, empieza a consolidarse hacia el absolutismo. La propuesta de educar a un pueblo implica el usufructo de condiciones sociales más igualitarias, donde los propios integrantes de la sociedad se mancomunen de forma tal de no atacarse como animales salvajes al punto de llegar a una “mountainish inhumanity” (vi, 156).<sup>77</sup> La propia monarquía tampoco percibe la amenaza a su propio orden que un aparato burocrático letrado comporta, puesto que los piensa como instrumentos ancilares de su política. De hecho, el conde de Surrey es quien decide apelar a la ayuda del humanista para pacificar a los londinenses sublevados:

Now I bethink myself of Master More,  
One of the sheriffs, a wise and learned gentleman,  
And in especial favour with the people.  
He, backed with other grave and sober men,  
May by his gentle and persuasive speech  
Perhaps prevail more than we can with power (iii, 85-90).<sup>78</sup>

Surrey, como representante de la realeza, da cuenta de los usos que la dinastía Tudor hace de los hombres ilustrados: ellos son una herramienta para garantizar la gobernabilidad. Desde esta óptica, el Humanismo se relega a una función subsidiaria (Thomas Crane, 2003: 21) que anticipa el conflicto principal de la pieza. La resistencia que More ofrecerá a someterse a ese lugar de acción marginal se piensa, en virtud de la perspectiva de la nobleza, como un gesto de sublevación, que ya se prefigura en el levantamiento de Lincoln y sus compañeros.

No obstante, More accede a convertirse en instrumento del estado siempre que ese órgano se piense como instrumento de la religión, y en este punto puede reconocerse el rasgo individual que, en contraste con demandas políticas mayores, lo conduce a su final trágico. De hecho, cuando el *sheriff* se muestra en su función de mediador

---

<sup>77</sup> “Inhumanidad ingente”.

<sup>78</sup> Ahora pienso en el señor More,  
Uno de los alguaciles, caballero sabio y erudito,  
Que goza del favor de la gente.  
Él, apoyado por otros hombres serios y sobrios,  
Podría por medio de su discurrir gentil y persuasivo,  
Quizás, imponerse más que nosotros con el poder.



humanista de los conflictos sociales, lo hace en nombre de una entidad superior, como se transluce en su advertencia a los ciudadanos insurrectos:

First, 'tis a sin  
Which oft th'apostle did forewarn us of,  
Urging obedience to authority;  
And 'twere no error, if I told you all,  
You were in arms 'gainst <God>.  
[...] For to the king God hath his office lent  
Of dread, of justice, power and command;  
Hath bid him rule, and willed you to obey.  
And, to add ampler majesty to this,  
He hath not only lent the king His figure,  
His throne and sword, but given him His own name:  
Calls him a god on earth (vi, 6-109; 112-118).<sup>79</sup>

El levantamiento de los ciudadanos es, ante todo, un desacato a la autoridad religiosa, *a sin*.<sup>80</sup> En segunda instancia, se trata de una rebelión en contra del rey. El monarca es *a god on earth*,<sup>81</sup> por lo que su autoridad es la forma vicaria de un poder celestial. A la impronta humanista de More se le agrega una dimensión religiosa. En esta conjunción se revela que la autoridad que propone el personaje es la de un príncipe cristiano, como lo plantea Erasmo en su *Enquiridion*:

*Conviene a saber que nuestra consideración y pensamientos sean en Jesu Christo, que es nuestra cabeça y nuestra verdadera salud, mediante el cual avemos de ser salvos. Y sobre todo hallarás una espada maravillosa, que es la palabra de Dios, la cual, tratándose espiritualmente, es tan complida y tan afilada, que alcanza hasta las entrañas y hasta el alma, y no ay cosa que le pongan delante que todo no lo corte a cercén* (1932: 146-147; énfasis en el original).

Subvertir la relación jerárquica que coloca a la máxima autoridad religiosa por encima de la máxima autoridad política es lo que More llama *error*. Esta tesitura será juzgada hacia el final de la obra con la misma expresión nominal (xvii, 126), ya que su propuesta

---

<sup>79</sup> Primero, es un pecado  
Del que con frecuencia los apóstoles nos advirtieron,  
Compeliéndonos a la obediencia a la autoridad.  
Y no estaría equivocado, si les dijera a todos,  
Que se levantaron en armas contra <Dios>.  
[...] Porque al rey Dios le ha prestado su cargo  
De reverencia, de justicia, poder y control;  
Le ha ordenado gobernar, y predispuesto a ustedes a obedecer.  
Y para agregar mayor importancia a esto,  
Él no solo ha prestado al rey Su figura,  
Su trono y espada, sino que le ha dado Su propio nombre:  
Lo llama el dios en la tierra.

<sup>80</sup> "un pecado".

<sup>81</sup> "un dios sobre la tierra".

política, tanto por su insistencia en la ampliación del saber como por su apego al catolicismo, constituye una amenaza a la figura soberana de Enrique VIII.

Otro de los conflictos donde se explicitan los límites del proyecto político de More en el contexto de la Inglaterra renacentista es el que atañe a Falconer, un criado que participa en una refriega callejera. Cuando se dirige en la oficina del protagonista de la pieza, afirma que él “will appear before no king christened but my good Lord Chancellor” (viii, 50-51).<sup>82</sup> Respecto de la investidura soberana que Falconer le adjudica al letrado, Jowett señala: “Falconer’s solipsistic expression seems to include More as a King [since] More has stewardship of symbols of royal authority present on stage” (2011: 222).<sup>83</sup> Tanto el texto como la puesta en escena teatrales materializan la amenaza que el estadista y su proyecto comportan para el poder monárquico: el humanista se afirma en el ejercicio público al mismo nivel que el soberano. Además, en el encuentro con Falconer, el protagonista refuerza su impronta religiosa dado que la resolución del asunto se apoya en la soberanía divina. More observa, en la larga y desprolija cabellera del pendenciero, el correlato material de su desacato, por eso lo conmina a cortarla bajo amenaza de prisión. Cuando el muchacho afirma no poder hacerlo porque ha hecho una promesa, el Lord canciller le responde:

Vows are recorded in the court of Heaven,  
For they are holy acts. Young man, I charge thee  
And do advise thee start not from that vow.  
And, for I will be sure thou shalt not shear,  
Besides, because it is an odious sight  
To see a man thus hairy, thou shalt lie  
In Newgate till thy vow and thy three years  
Be full expired. Away with him! (viii, 117-123).<sup>84</sup>

El humor irónico es aquí el procedimiento por el cual queda al descubierto que, para More, la religión no obstruye la vida pública virtuosa, siempre que la política se conduzca sobre el supuesto de que ella es subsidiaria de un orden divino. Esta presunción es para él innegociable, lo cual derivará en una postura inflexible que le

---

<sup>82</sup> “no comparecer[á] ante ningún rey cristiano, sino ante mi buen Lord canciller”.

<sup>83</sup> “La expresión solipsista de Falconer refiere a More como un rey porque está a cargo de los símbolos de autoridad real que están sobre el escenario”.

<sup>84</sup> Las promesas quedan registradas en la corte del Paraíso, Porque son actos sagrados. Joven, le ordeno Y le aconsejo, ciertamente, que no se retraiga con esa promesa. Y, porque estoy seguro de que no se la sacará de encima –Además, porque es una vista detestable Un hombre así de peludo–, permanecerá En Newgate hasta que su promesa y sus tres años Se cumplan. Llévenselo.

impedirá esbozar soluciones alternativas a las demandas regias que se oponen a sus creencias.

En efecto, cuando el orden político terrenal pretende secularizarse y hacer de la religión su instrumento, el proyecto de More encuentra su límite. Así lo sugiere un tercer conflicto por el que una ciudadana le recuerda sus peticiones al funcionario que se encuentra ya en prisión luego de negarse a avalar el Acta de Supremacía labrada por Enrique VIII. More le responde:

I had such writings as concern thee near,  
But the king  
has ta'en the matter into his own hand;  
He has all I had. Then, woman, sue to him.  
I cannot help thee (xiv, 38-42).<sup>85</sup>

En la hipérbole que refiere al despojo total de responsabilidades por parte del monarca hacia More puede leerse la contienda del Renacimiento inglés en torno al ejercicio de la autoridad y su conceptualización: una política de estado de impronta humanista amenaza al poder absoluto regio, que no admite compartir y redistribuir sus incumbencias. No obstante, ese proyecto moderno se pone en peligro cuando el Lord canciller anula su capacidad reflexiva, que exige siempre, a la luz de la retórica del Humanismo, la consideración de las variables sociales de acuerdo con las cuales ajustar la conducta. Este ejercicio retórico posee un correlato político, como se indica en *El príncipe*: “triumfa el que acomoda su manera de proceder a las circunstancias del momento, e igualmente fracasa quien en su proceder entra en desacuerdo con ella” (Maquiavelo, 1993: 104). More, desde su inalterable tesitura religiosa, entra en pugna no solo con el sistema monárquico, sino también con el ideal retórico de los *studia humanitatis*: “the application of reason to the solution of the practical problems of human social life” (Herrick, 2005: 161).<sup>86</sup> Debido al abandono de la razón para su vida práctica y una necesidad concomitante comienza su descenso trágico.

Si More no es capaz de contemplar una variable instrumental para su proyecto, el protagonista de *Thomas, Lord Cromwell*, por el contrario, exacerba esa dimensión hasta transformarla en el sustrato de su programa político, como evidencia su abordaje de

---

<sup>85</sup> Tenía esos papeles que le conciernen;

Pero el rey

Ha asumido el asunto en sus propias manos;

Él tiene todo lo que yo tenía. Entonces, mujer, demándaselos a él,

No puedo ayudarte.

<sup>86</sup> “la aplicación de la razón para la solución de los problemas de la vida social de los hombres”.

conflictos. La resolución de situaciones problemáticas revela que su tratamiento no persigue un fin mayor, como en el caso de su contraparte, sino el propósito de favorecer su propio ascenso político y económico. Desde esta perspectiva, Cromwell solo provee soluciones superficiales a los problemas que aborda, como lo entiende uno de los ciudadanos que se pronuncia respecto del inminente desenlace funesto que se cierne sobre el consejero del rey: “All that I have, I did enjoy by him / And if he die, then all my state is gone” (V, iv, 10-11).<sup>87</sup> El comentario de este personaje menor tiene una función temática y formal: por un lado, expone la precariedad del abordaje de conflictos por parte de Cromwell en la medida en que su ausencia equivale al retorno de los mismos; por otro, condensa un breve protocolo respecto de cómo reinterpretar en clave utilitarista sus intervenciones a la luz de su final trágico. Entre ellas, se distingue su encuentro con Bannister, un comerciante cuyas finanzas están arruinadas, y su esposa, a quienes un agente financiero, Bagot, intenta despojar de su paupérrimo capital conminándolos a pagar la deuda contraída con un mercader florentino, Frescoball. Si bien este los libera del pago inmediato de su deuda, la pareja permanece sumida en circunstancias sumamente desfavorables. Cromwell, portador de “[a]n Angells voyce” (II, i, 39 )<sup>88</sup> intenta resolver su situación comprometiéndose a hablar con Bagot, aunque solo logra una falsa promesa de su parte. Asimismo, les ofrece unos “Angells to releue [their] neede” (46).<sup>89</sup> Caracterizar la voz del futuro canciller con un término religioso que a su vez refiere a una denominación pecuniaria no es una ecuación inocente. Por una parte, anticipa la naturaleza inmediata y coyuntural de la capacidad resolutive del ascendente hijo del herrero y, por otra, actualiza, en boca de otros personajes, la relación que Cromwell establece entre dinero y religión: esta constituye para él un bien de cambio. La obra adquiere así un cariz netamente mercantil: “By emphasizing such class division and oppression, the play- wright forces the spectators to confront a stage world characterized [...] by blatant efforts to gain self-gratification and a social hierarchy that utilizes a sense of mobility as a strategy of containment” (Champion, 1989: 228).<sup>90</sup> Cromwell es un personaje representativo de la burguesía en ascenso que en su individualismo instrumental y mercantil no intenta anular las inequidades sociales; por el contrario, las reproduce. Se confirma de este modo que si bien la pieza toma como

---

<sup>87</sup> “Todo lo que tengo es gracias a él. / Si muere, pierdo todo mi patrimonio”.

<sup>88</sup> “Voz de ángel”.

<sup>89</sup> “Unos ángeles para aliviar su necesidad”.

<sup>90</sup> “Al enfatizar la división social y la opresión, el dramaturgo fuerza a los espectadores a confrontar el escenario de un mundo caracterizado tanto por el esfuerzo flagrante de obtener una autogratificación como por una sensación de movilidad como estrategia de contención”.

personaje central a quien orquesta la Reforma protestante (Carlton, 1973: 118), no explora la religión como temática, sino que esta queda relegada a la conformación del sujeto político burgués.

En esta línea, la mediación social de Cromwell, a diferencia de More, solo logra soluciones coyunturales que no prosperan en cambios estructurales, puesto que estas persiguen el único objetivo de su optimización socioeconómica. Cuando More emplea la palabra para intentar intervenir en una problemática de modo que su accionar redunde en un bienestar público, Cromwell hace uso de la moneda cual placebo para calmar el conflicto e instrumento para su desarrollo económico personal. More, distanciándose de Cromwell, compone a un intelectual en el sentido humanista en tanto su saber está al servicio de la ciudad y su vida pública no actúa en detrimento de su carrera política: la dimensión de lo concreto es constitutiva del conocimiento. Él manifiesta plena conciencia de que la pobreza, por ejemplo, no suscita un levantamiento aislado, sino que se corresponde con un malestar de envergadura geográfica y social mayor frente al cual la efectividad de la palabra equivale al impacto de la fuerza. Cromwell establece otra relación con el saber: sus conocimientos no se dirigen a la *res publica*; permanecen, por el contrario, en el plano de lo privado, donde él labra su carrera política. Así lo confirma su decisión luego de su improductiva mediación frente al problema de los Bannister: no se cerciora de la efectividad de las palabras que promete Bagot, sino que determina que “Hereafter, time in travel shall be spent” (II, ii).<sup>91</sup> Cromwell iniciará una serie de viajes –la pieza documenta Francia, Italia, España, Alemania y Holanda (III, iii)– en los que se formará como humanista, aunque el saber que adquiere es netamente instrumental, despojado de una reflexión sobre su dimensión social. Pierde de este modo el rasgo que Maquiavelo considera necesario para quienes construyen la autoridad con “*armis propriis et virtute*”: la prudencia (1993: 21). En su avasallante escalada, Cromwell se deshace de la cautela necesaria para mantener su propuesta política y observar “las dificultades que [...] nacen en parte de las nuevas formas e instituciones que se v[e] obligad[o] a introducir” (*Ibidem*: 23); en su caso, una organización sociopolítica que comienza a desestabilizar a la monarquía, pero que fracasa por el egoísmo imprudente del estadista.

El protagonista de *Thomas, Lord Cromwell* intenta legitimar sus gestos al tratar de conferirles una pretensión de honestidad, donde se revela, no obstante, que sus

---

<sup>91</sup> “De aquí en adelante, dedicaré mi tiempo a viajar”.

conductas responden a la lógica de la devolución de favores que mercantiliza relaciones. Entre los comportamientos que obedecen a “a pattern of self-serving actions” (Champion, 1989: 226)<sup>92</sup> puede mencionarse su encuentro con un Frescoball ya en decadencia. Recordando la asistencia provista por el mercader en ocasión de ser víctima de unos *banditti* durante su estadía en Italia, Cromwell afirma:

Sixteene Duckets you gaue me for to cloathme,  
Sixteene to beare my charges by the way,  
And sixteene more I had for my horse hier:  
[...] Therefore receiue of me these foure seuerall bags;  
In each of them there is foure hundred marke;  
And bring me the names of all your debtors,  
And if they will not see you paide, I will:  
O God forbid, that I should see him fall,  
That helpt me in my greatest need of all (IV, iv, 24-35).<sup>93</sup>

El ascenso y caída económicos de Frescoball da cuenta de la movilidad social que afecta la sociedad renacentista. Este personaje, así como el señor y la señora Bannister, son casos representativos del conflicto social, como lo son los ciudadanos que inauguran la escena en *Sir Thomas More*. No obstante, *Thomas, Lord Cromwell* no elabora dicho conflicto, sino que lo subyuga a la lógica instrumental que lo origina –el intercambio comercial desigual–. De este modo, la pieza mercantiliza las situaciones problemáticas: estas se convierten en meros bienes de cambio, en cuya compra y venta Cromwell labra su carrera política.

Puede distinguirse otro caso, asimismo, donde la instrumentación de los conflictos sociales alcanza un punto paroxístico y donde comienza a cristalizarse la condición de Cromwell como miembro de una burguesía que reniega de su pasado e intenta hacerse un lugar en la nobleza. Este comportamiento se despliega cuando él debe rescatar al conde de Bedford, preso en Bolonia. Allí monta una puesta en escena en la que hace pasar a Hodge –uno de los herreros de su padre que lo acompaña en su aventura por el continente– por el noble, de modo tal que el artesano permanezca encerrado para poder liberar al aristócrata:

---

<sup>92</sup> “Patrón de conductas conducentes al beneficio propio”.

<sup>93</sup> Me diste dieciseis ducados para vestirme,

Dieciseis para otros gastos

Y dieciseis para alquilar un caballo

[...] Entonces deja que dé estos bolsones,

Hay cuatrocientos marcos en cada uno;

Y tráeme los nombres de tus acreedores,

Y, si no te dan por pago, yo lo haré.

¡Que Dios no permita que vea caer

A aquellos que me ayudaron en mi mayor necesidad!

Heuens graunt this pollicie doth take successe,  
 And that the Earle may safelie scape away.  
 And yet it greeues me for this simple wretch,  
 For feare they should offer him violence: 90  
 But of two euils, tis best to shun the greatest,  
 And better is it that he hues in thrall,  
 Then such a Noble Earle as he should fall (III, ii, 87-93).<sup>94</sup>

Cromwell conduce la lógica mercantil del intercambio hasta una instancia en la que es capaz de trocar personas y, en la desigualdad que produce el trueque, no duda en someter al ya sometido. Condenar al humilde herrero a prisión a cambio de la libertad del noble es la conducta que la obra celebra como requisito que signa el éxito de Cromwell. De hecho, al finalizar la escena, el coro afirma: “And now imagine him to be in England, / I Seruant vnto the maister of the Roules, / Where in short time he there beganne to florish. / An houre shall show you what few yeares did cherish” (III, ii, 185-188).<sup>95</sup> Su decisión habilita una doble lectura: en primer lugar, confirma la mercantilización de relaciones como medio de promoción social y, en segundo lugar, reproduce el sistema de inequidades en tanto los estratos inferiores han de pagar la deuda de los estamentos superiores, corporeizados en Hodge y Bedford, respectivamente. En este doble juego, Cromwell emerge como un burgués implacable e irreflexivo, rasgos por los cuales comienza a socavar su propio camino de ascenso maquiavélico.

Es en la carencia de reflexión donde el protagonista de *Thomas, Lord Cromwell*, se enfrentará con el límite de su plataforma política, fundada en una mercantilización despiadada. La obra expone dicho límite al trazar un paralelismo entre el personaje de Bagot y el propio Cromwell. El agente es un “vicious social riser” (Champion, 1989: 227)<sup>96</sup> que opera como artificio para poner al descubierto la identidad del hijo del herrero. Así lo expone el siguiente diálogo en el que Cromwell lo reprende por los daños que ha intentado infligir a los Bannister:

---

<sup>94</sup> Dios quiera que esta medida tenga éxito  
 Y que el conde pueda escapar a salvo.  
 Pero me da lástima este pobre diablo  
 Por lo que puedan hacerle.  
 Pero entre dos males, siempre es mejor evitar el peor,  
 Y es mejor que él viva en esclavitud  
 Y no un conde tan noble.

<sup>95</sup> “Ahora imagínenselo en Inglaterra / como *Master of the Rolls* / Donde, en poco tiempo, comenzará a florecer / Una hora les mostrará lo que unos pocos años abrigaron”.

<sup>96</sup> “un arribista vicioso”.

**Bagot** [...] But yet I doe commend your wit in this,  
 To make a show of what I hope you are not;  
 But I commend you and tis well done: 51  
 This is the onelie way to bring your gaine.  
**Crom.** [...] I, like an hipocrite, to make a show  
 Of seeming vertue and a diuell within! [...]  
**Bagot** Nay, good maister Cromwell; be not angrie, sir.  
 I know full well you are no such man;  
 But if your conscience were as white as Snow,  
 It will be thought that you are other wise.  
**Crom.** [...] Shall Cromwell liue to haue his faith misconstered?  
 Antwarpe, for all the wealth within thy Towne,  
 I will not stay here not two houres longer. (II, ii, 51-68).<sup>97</sup>

Bagot explicita sus sospechas respecto de la honestidad de Cromwell y, además, lo presenta como un actor, lo cual sugiere que sus buenas acciones no son sino una puesta en escena que redundan en beneficios personales –*your gaine*–.<sup>98</sup> El personaje se muestra entonces como un espectador perspicaz que exhibe los métodos actorales de Cromwell. Como actor sensible a la recepción de sus conductas, él se manifiesta alarmado por una devolución inesperada: su *faith [has been] misconster'd*.<sup>99</sup> Lejos de juzgar sus comportamientos, Bagot lo incita [*t]o make a show*.<sup>100</sup> Unas escenas más tarde, de hecho, Cromwell montará el espectáculo por el que se consagrará con la nobleza al liberar a Bedford. No obstante, cual mal actor, con una pretendida indignación frente a los comentarios de Bagot, desoye el consejo principal del agente financiero: actuar con verosimilitud –*'tis well done*–.<sup>101</sup> En este gesto se evidencia nuevamente su carácter irreflexivo, en el que se inscribe el germen trágico de su condición como actor político y teatral.

De hecho, *Thomas, Lord Cromwell* enfrenta a su protagonista con personajes que concretan las advertencias de Bagot y que demuestran su impericia política y actoral en

---

<sup>97</sup> Bagot. [...] Te recomiendo que con tu ingenio  
 Montes un espectáculo de lo que espero tú no eres  
 Pero te recomiendo que esté bien hecho;  
 Es la única forma en que te traerá beneficios.  
 Crom. [...] ¿Que como un hipócrita yo haga un espectáculo  
 De una virtud en apariencia, que guarda el diablo por dentro? [...]  
 Bagot. No, no se enoje señor Cromwell.  
 Sé que usted no es ese hombre,  
 Pero si su conciencia fuera tan blanca como la nieve,  
 Pensaría que es otra cosa.  
**Crom.** [...] ¿Cromwell ha de vivir para ser malinterpretado?  
 Antwerp, ni por toda tu riqueza,  
 Me quedaré más de dos horas aquí.

<sup>98</sup> “beneficios”.

<sup>99</sup> “sus intenciones serán malinterpretadas”.

<sup>100</sup> “Montar un espectáculo”.

<sup>101</sup> “que esté bien hecho”.



lo que respecta a la resolución de conflictos. Ya en pleno goce del favor del rey, Cromwell se enfrenta a Gardiner, con quien comienza a experimentar rispideces respecto de la expropiación de propiedades eclesiásticas y quien pergeñará luego su destino trágico:

**Crom.** [...] I know you bear me hard, about the Abbey landes.

[...] I am no enemy to religion,  
But what is done, it is for Englands good.  
What did they serue for but to feede a sort  
Of lazie Abbotes and of full fed Fryers?  
They neither plow, nor sowe, and yet they reape  
The fat of all the Land, and sucke the poore: [...]

**Gard.** [...] Where now may poore distressed people go,  
For to releue their neede, or rest their bones,  
[...] And where religious men should take them in,  
Shall now be kept backe with a Mastiue dogge,  
And thousand thousand—

**Nor.** O, my Lord, no more: thinges past redresse  
Tis bootelesse to complaine. (IV, ii,71; 76-81; 86-87; 89-95).<sup>102</sup>

En este intercambio, se cifran las limitaciones y las posibilidades del proyecto político de Cromwell: la religión es simplemente un recurso subsidiario e instrumental para caracterizar su despiadado ascenso a las altas esferas de poder, teñido por un discurso que, al descalificar a los clérigos, intenta revestir sus acciones con un sentido de justicia. No obstante, las tierras expropiadas quedan bajo disposición real (82) y no se someten a una redistribución entre grupos sociales en emergencia, a los que tanto Cromwell como Gardiner hacen referencia. Se confirma aquí que las decisiones políticas del personaje principal son solo superficiales y que no conforman una intervención estructural, sino que refuerzan las diferencias sociales una vez que él ha alcanzado los estamentos superiores. Pero en su escalada, el favorito del rey no repara en que expone, mediante su conducta irreflexiva y su inmadurez actoral y política, sus intenciones a otros actores

---

<sup>102</sup> **Crom.** [...] Sé que no soy santo de tu devoción por lo ocurrido con las tierras de la Abadía

[...] No soy enemigo de la religión,  
Pero todo se hace por el bien de Inglaterra.  
¿Para qué sirven, sino para alimentar  
A abades ociosos, y frailes bien alimentados?  
No labran, no siembran, y cosechan  
La abundancia de la tierra, y se aprovechan de los pobres [...]

**Gard.** [...] ¿Dónde van air ahora los pobres angustiados  
Para aliviar sus necesidades, o descansar sus huesos?  
[...] Donde fuera que los clérigos les dieran asilo,  
Ahora los contendrán mastines.  
Y miles y miles de...

**Nor.** Mi Lord, por lo que se hizo  
Es inútil lamentarse.

que constituyen su competencia y que emplearán sus descuidos actorales para socavar su carrera. Cromwell se asemeja a aquel príncipe que se construye a sí mismo asegurándose enemigos en su ascenso, comportamiento de limitada cautela (Maquiavelo, 1923: 21) por el que eventualmente resulta responsable de su propia caída.

Mediante la yuxtaposición de Bagot con el personaje central de *Thomas, Lord Cromwell* y la de Lincoln con el protagonista de *Sir Thomas More*, las obras trazan los límites y los alcances de los idearios políticos de los estadistas en cuestión. La interacción entre los miembros de cada par permite exaltar las cualidades de Cromwell y More, a la vez que expone sus falencias. Tanto Bagot como Cromwell obedecen a una lógica mercantil de ascenso que perfila la burguesía del Renacimiento inglés: a ambos les interesa “be sure of coyne” (I, iii, 11).<sup>103</sup> Su ambición, favorecida por un contexto de movilidad social, los acerca a la esfera real, que finalmente aborta su escalada: Bagot “is hanged, for buying [stolen] iewels of the Kinges” (V, ii, 150)<sup>104</sup> y Cromwell es ajusticiado por intentar robar las potestades del rey. Champion identifica, no obstante, una diferencia:

Bagot's methods are simply too obvious, and those above him in social status refuse to condone his efforts to rise in station; Thomas, on the other hand, serves the purposes of the aristocracy, and his advancement results not so much from innate ability and intelligence as from his ability to be useful to his social superiors (1989: 227).<sup>105</sup>

Bagot incurre en la torpeza de revelar las motivaciones de su conducta, tal como se evidencia en su explicitación de los mecanismos de ascenso de la sociedad inglesa renacentista; Cromwell intenta disfrazarlos con pretendida dignidad. En los dos casos, ambos se exhiben instrumentadores de su propia carrera, ingenuos respecto de que esa misma dinámica les recordará que ellos no son sino instrumentos de una clase que la movilidad social no logra desterrar: la nobleza. En el caso de *Sir Thomas More*, a Lincoln así como a More también se los ajusticia por orden del rey. El primero, mediante su invectiva, y el segundo, por medio del proyecto político humanista articulado en su actuación concreta en el escenario político, presentan demandas a la esfera soberana, lo cual los conduce, como a sus pares en *Thomas, Lord Cromwell*,

---

<sup>103</sup> “asegurarse la moneda”.

<sup>104</sup> “Ha sido ahorcado por comprar joyas robadas del rey”.

<sup>105</sup> “Los métodos de Bagot son simplemente muy obvios y quienes se encuentran por encima de él en la escala social se rehúsan a condonar sus esfuerzos para elevar su posición; Tomás, por otro lado, sirve a los propósitos de la aristocracia y sus avances son el resultado no tanto de una capacidad y una inteligencia naturales, sino de su capacidad de ser útil a sus superiores”.

hacia la muerte. Si el desenlace trágico se dilata en el caso de More respecto de Lincoln es porque el primero reporta una utilidad al aparato burocrático de la aristocracia, gracias a su erudición, al igual que Cromwell en comparación con Bagot.

Los conflictos a los que More y Cromwell se enfrentan sirven a múltiples propósitos. En primer lugar, los personajes aquejados por diversas problemáticas a las que los estadistas intentan ofrecer soluciones dan cuenta de una Inglaterra en ebullición económica, social y política. Permiten, entonces, contextualizar la trama. En segundo lugar, operan como el artificio formal por el cual los protagonistas de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* despliegan su propuesta política. La situación de la emergencia social que atraviesan los comerciantes londinenses en la primera pieza expone la obsolescencia de la economía feudal y exige otro modelo político. Se propicia, de modo alternativo, el proyecto humanista que More conduce, con una fuerte base en la retórica y, en consecuencia, con una firme confianza en la posibilidad de la palabra para intervenir en el tejido social. Esta plataforma alberga una amenaza para la propia monarquía que condecora al personaje puesto que sus medidas apuntan a promover la reflexión entre los oprimidos sublevados, proponiendo otro tipo de autoridad. No obstante, este mismo gesto reflexivo que More exige a los insurrectos es aquel del cual se despoja frente a la imposición real por encima de la autoridad divina de la cual él se piensa instrumento. More parece traicionar así su propio proyecto. En oposición, Cromwell se desplaza a lo largo del vector instrumental del que carece el humanista, al punto tal que su pragmatismo domina su conducta política, privándolo de la cautela necesaria para constituirse en un sujeto maquiavélico pleno. Evidencia de este comportamiento irreflexivo es su individualismo, que solo busca su promoción social, por la cual no teme en incurrir en la mercantilización de las relaciones. En este trayecto, se hace de enemigos frente a cuyas conspiraciones permanece enajenado. Es así como, en tercer lugar, los estadistas de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell*, dueños de una tesitura inflexible en un contexto social intenso que intenta imponérselos, atentan contra sus propios proyectos políticos y desencadenan la tragedia.

#### **d. El sujeto político como director de escena**

La actuación política de los protagonistas de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* se dirime en el terreno de la actuación teatral. Desde esta óptica, los extensos parlamentos de Cromwell y More –en mayor medida– son ensayos teatrales y, a la vez,

cavilaciones desplegadas sobre el escenario. Constituyen, de este modo, el procedimiento por el cual se logra el montaje de sus programas políticos. En su formación como estadistas, entonces, se observa también la construcción de un director de escena: las piezas ejecutan pequeñas puestas en abismo donde queda en evidencia la pericia de los protagonistas como directores teatrales y políticos.

En lo que respecta a *Sir Thomas More*, el juicio a un ladronzuelo provee una de las ocasiones en las que el personaje principal exhibe su maestría política y teatral. En este procedimiento judicial, un personaje llamado Smart acusa a Lifter, que compone a un carterista, de haberle robado siete libras. El magistrado Suresby acusa al querellante de ser también responsable del delito por “with such a sum to tempt necessity” (ii, 24).<sup>106</sup> Para demostrar el razonamiento falaz del juez, More en su condición de *sheriff* planea un ardid por el que Lifter robará el dinero de Suresby, cuya suma es de diez libras, a cambio de lo cual le condonará su pena:

Perform it, Lifter, and expect my best.  
[...] I'll be thy setter;  
I'll send him hither to thee presently,  
Under the colour of thine own request  
Of private matters to acquaint him with (ii, 76; 80-83).<sup>107</sup>

Tanto el léxico –*perform*,<sup>108</sup> *setter*–<sup>109</sup> como la acción descripta construyen a un More que, cual director, profiere indicaciones, propicia las condiciones para la verosimilitud de la puesta en escena y crea una atmósfera adecuada. Este montaje se muestra sensible respecto de la puesta en abismo, dado que el propio Lifter, antes de comenzar la obra, conmina a la audiencia: “Silence there, ho! Now doth the Justice enter” (ii, 95).<sup>110</sup> Asimismo, mediante numerosos apartes y juegos de palabras, explicita ante el público su oficio de ladrón y de actor. Finalmente, la obra montada por More resulta exitosa no solo porque Suresby ha aprendido su lección, sino porque el propio Lifter es capaz de enunciarlo: “I see the purpose of this gentleman / Is but to check the folly of the Justice, / For blaming others in a desperate case, / Wherein himself may fall as soon as any” (ii,

---

<sup>106</sup> “tentar la necesidad con semejante suma”.

<sup>107</sup> Actúe, Lifter, y espere lo mejor de mí.

[...] Yo seré quien organice todo.

Lo enviaré inmediatamente hacia aquí por tí,

Con el pretexto de que tú lo requieres

Por asuntos privados que le atañen.

<sup>108</sup> “actuar”.

<sup>109</sup> “ambientador”.

<sup>110</sup> “¡Silencio allí! Aquí viene el juez”.

90-93).<sup>111</sup> En consonancia con su proyecto político, More ha educado al ladrón. La obra dentro de la obra es el recurso formal por el cual el estadista responde uno de los interrogantes que mantienen en vilo a los pensadores del Humanismo: “¿Cuál era, si en realidad lo había, el vínculo entre los grandes logros que reivindicaban los *studia humanitatis* y la minuciosa información gramatical y literaria que en la práctica ofrecía Guarino o los escurridizos detalles lingüísticos que desvelaban a Valla?” (Rico, 1993: 36). En su plataforma humanista, el teatro es para More aquello que permite que los esfuerzos intelectuales se dirijan *ad vitam*; es por eso que él, como representante del movimiento, ha de erigirse director de escena.

En una línea similar, se inscribe una broma a Erasmo de Rotterdam en ocasión de su visita a Inglaterra. El estadista intenta poner a prueba al estudioso roterodamense: “I’ll see if great Erasmus can distinguish / Merit and outward ceremony” (viii, 40-41).<sup>112</sup> Esta puesta recupera otra de las obligadas preguntas del Humanismo: “¿Cómo se pasaba “from ‘standards in arts’ to ‘standards of living’?”” (Rico, 1993: 36). Para la generación de humanistas a la que More y Erasmo pertenecen, es condición *sine qua non* que los *studia humanitatis* tengan un contacto genuino con la esfera vital, de lo contrario, la pretensión se torna objeto de mofa, como lo documenta, de hecho, *El elogio de la locura*. Para vehiculizar estas ideas, More solicita a un empleado que se haga pasar por él:

sir, take my seat;  
 You are Lord Chancellor. Dress your behavior  
 According to my carriage; but beware  
 You talk not over much, for twill betray thee:  
 Who prates not much seems wise; his wit few scan;  
 While the tongue blabs tales of the imperfect man.  
 [...] Well, sir, I’ll hide our motion. Act my part  
 With a firm boldness, and thou winst my heart (viii, 34-39; 45-46).<sup>113</sup>

Nuevamente, cual director de escena, More instruye a su actor para lograr verosimilitud en su actuación y el léxico empleado –*take my seat*,<sup>114</sup> *dress your behavoir*,<sup>115</sup> *I’ll hide*

---

<sup>111</sup> “Veo que el propósito de este caballero / No es otro que reprender la estupidez del juez / Por culpar a otros en un caso tan serio, / En el que él mismo puede fallar tanto como otros”.

<sup>112</sup> “Veré si Erasmo puede distinguir / El mérito de la pompa”.

<sup>113</sup> *sir*, tome mi lugar;

Usted es el Lord canciller. Vista su conducta

De acuerdo con mi porte. Pero cuídese

De no hablar demasiado, porque eso lo delatará.

Quien no habla demasiado parece sabio, su ingenio pocos han de juzgar,

Mientras que la lengua sobre hombres imperfectos no deja de parlotear.

[...] Bien, *sir*, ocultaré nuestros movimientos.. Si mi papel logra actuar

Con firmeza , mi corazón ha de ganar.

*our motion*,<sup>116</sup> *Act my part*—<sup>117</sup> remite a otra puesta en abismo, que, como en el caso anterior, es concomitante con la instrucción humanista: formar al hombre sabio.

Una tercera instancia instituye a More como director teatral. En ella, con mayor explicitud, se revela la dimensión política de los pequeños montajes que orquesta el personaje. Se trata de una moralidad que, como tal, persigue los mismos objetivos que las puestas en abismo anteriores, pero posee un valor agregado: el de enfrentarse con el peso de la autoridad real, que se apersona como interrupción de la obra. En este caso, el Lord canciller contrata a unos actores itinerantes para agasajar a funcionarios en su morada y afirma respecto de la pieza que conducirán:

*The Marriage of Wit and Wisdom?* That, my lads;  
I'll none but that; the theme is very good,  
And may maintain a liberal argument:  
To marry wit to wisdom, asks some cunning;  
Many have wit, that may come short of wisdom.  
We'll see how Master poet plays his part,  
And whether wit or wisdom grace his art (ix, 64-70).<sup>118</sup>

Otra vez, el léxico empleado por More – *theme*,<sup>119</sup> *argument*<sup>120</sup>, *play his part*,<sup>121</sup> *his art*—<sup>122</sup> revela su familiaridad con el mundo teatral. Asimismo, la evaluación que realiza sobre la pieza confirma la impronta humanista de su proyecto político: quien profese las máximas de los *studia humanitatis* ha de contar con la percepción rápida del ingenioso y la reflexión del sabio. Como observa Jowett, “[d]rama played a major role in the educative mission of English and continental Humanism” (2011: 71).<sup>123</sup> Además, en esta instancia, More ayuda a resolver con verosimilitud la falta de un actor e incluso él mismo actúa el personaje del “buen consejero”, tal como ha intentado serlo con su soberano: “list to Good Council, and be ruled by me” (viii, 270).<sup>124</sup> Al igual que

---

<sup>114</sup> “tome mi lugar”.

<sup>115</sup> “disfrace su conducta”.

<sup>116</sup> “ocultaré nuestros movimientos”.

<sup>117</sup> “Actúe mi papel”.

<sup>118</sup> ¿*El matrimonio entre Ingenio y Sabiduría?* Esa, mis muchachos,  
No querré otra sino esa. El tema es muy bueno y posee un argumento humanista.

Casar al ingenio con la sabiduría requiere de astucia.

Muchos tienen ingenio, pero andan cortos de sabiduría.

Veremos cómo el dramaturgo actúa su parte,

Si con ingenio o sabiduría dota su arte.

<sup>119</sup> “tema”.

<sup>120</sup> “argumento”.

<sup>121</sup> “actúe su papel”.

<sup>122</sup> “su arte”.

<sup>123</sup> “el drama desempeñó un papel fundamental en la misión educativa del Humanismo inglés y continental”.

<sup>124</sup> “escucha al Buen Consejero, y obedézcame”.

Cromwell, hace uso de un género teatral para encauzar sus ideas políticas. Luego de esta intervención, se resuelve el problema planteado por la moralidad –distinguir la sabiduría auténtica de la vanidad–, y se presenta el gran conflicto de la trama matriz: el rey convoca de urgencia a su canciller y demanda su acuerdo para conferirle la máxima autoridad política y religiosa de Inglaterra –aunque la pieza no explicita que se trata del Acta de Sucesión–. El consejero que More corporeiza, tanto en *Sir Thomas More* como en *The Marriage of Wit and Wisdom*, ha de limitarse a esa función subsidiaria de una entidad jerárquica mayor. No es él quien ha de gobernar –*rule*, como dice el canciller en su papel de actor–, sino una política que emplea, en contra de sus creencias, a la religión como instrumento. En este contexto, solo el soberano puede desempeñarse como director de escena teatral y política. La interrupción de la pieza que More intenta dirigir opera como recordatorio de tal condición.

En lo que respecta a *Thomas, Lord Cromwell*, su protagonista también se enfrenta con un monarca ausente como gran director teatral cuando él como estadista intenta ocupar esa posición. Ya ha dado pruebas de tal gesto cuando monta el ardid para liberar al conde de Beford y ordena a su sirviente: “Go, take thy place, Hodge; lie call them in” (III, ii, 115).<sup>125</sup> A partir de esa indicación que actúa como didascalia, Cromwell simula no haber podido resolver la aflicción del conde y escapa con este, disfrazado de siervo. Ostenta aquí sus dotes actorales, así como su capacidad de dirigir la obra de su creación –su carrera política–, articulada en su lógica mercantilista y de ascenso social. Luego de consagrarse como director de escena, logra ingresar a las esferas de gobierno cercanas a Enrique VIII. Se convierte, de hecho, en asesor del Cardenal Wolsey, Lord canciller a quien sucederán More y luego el propio Cromwell, para quien el prelado ha obrado como referente:

And likewise Wolsey, the wonder of our age,  
His birth as meane as mine, a Butchers sonne,  
Now who within this land a greater man?  
Then, Cromwell, cheere thee vp, and tell thy soule,  
That thou ruaist Hue to flourish and controule (I, ii, 79-83).<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> “Hodge, anda y toma tu lugar mientras los llamo”.

<sup>126</sup> Como Wolsey, la maravilla de nuestra época,  
Su cuna tan humilde como la mía, hijo de un carnicero...  
¿Quién en esta tierra es ahora más grande?  
Cromwell, arriba los ánimos, y dile a tu alma  
Que vivirás para florecer y controlar.

Cromwell admira la actuación de Wolsey porque este ha prosperado económicamente y ha logrado desempeñarse en lugares de toma de decisión política. Como él, labra su camino de ascenso, aunque en su escalada no logra percibir que comparte el escenario del estado con otros actores que obedecen al rey como gran director de escena. Champion observa en este punto:

Either view of Thomas –whether that of the heroic overachiever or that of the time-serving scoundrel– assumes a spectator who endorses a hierarchical society, albeit one with a degree of social fluidity, and a monarch whose near-absolute power is evident even in his physical absence (1989: 226).<sup>127</sup>

De hecho, señala el personaje de Gardiner: “Heres honors, titles, and promotions: / I feare this climing will haue a sudden fall” (VI, i, 70-71).<sup>128</sup> Este funcionario y otros que se desempeñan como actores del monarca que es también director comienzan a tenderle una trampa –otra puesta en escena– para que se lo acuse de alta traición. La pieza no repone lo que tiene lugar en la historia: Cromwell desea radicalizar la Reforma en Inglaterra, a lo que la figura regia se niega dado que, en términos religiosos, se muestra conservador, y solo ha llevado a cabo un cambio en la religión para garantizar la continuidad soberana. Cromwell intenta, entonces, seguir instrumentando el camino hacia la secularización porque esta ha sido el medio de acumulación de capital cultural y económico, pero otros personajes –actores que obedecen al rey silente– le hacen notar que él no es el director de escena.

Las puestas en abismo consignadas constituyen artificios mediante los cuales los protagonistas de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* exponen cuánto de actuación teatral puede percibirse en la actuación política, y viceversa. En su desempeño sobre el escenario político, ambos exponen sus proyectos y son ellos mismos ejecutores de su instrumentación. En el punto más alto de sus carreras se descubren como directores de escena solo para que se les recuerde de su estatuto como actores subordinados a la dirección del monarca. En este sentido, dirigir la escena política es la gran metáfora soberana sobre la que se articulan las obras.

---

<sup>127</sup> “Cualquiera de las dos visiones sobre Thomas –el héroe con muchos méritos o el canalla oportunista– presupone un espectador que respalda una sociedad jerárquica, aunque exista movilidad social, y un monarca cuyo poder cuasi absoluto es tan evidente incluso en su ausencia física”.

<sup>128</sup> “Aquí veo honores, títulos, ascensos: / Me temo que esta escalada provocará una caída trágica”.



### e. El silencio real como condicionante trágico

A Enrique VIII, quien en última instancia determina el descenso trágico de los protagonistas de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell*, no se le asigna un personaje concreto por medio del cual actuar, tanto en clave teatral como en clave política. En las dos obras, el soberano es una entidad referida y se hace presente en los parlamentos de otros personajes o en las acciones que ordena ejecutar –entre ellas, la muerte de More y Cromwell–. Respecto de la pieza protagonizada por el instrumentador de la Reforma, Champion observa: “Interestingly, Henry VIII never appears on stage, although, as Ribner observes, he is ‘felt’ as an ‘unseen but inexorable power whose relations to his victims, though not at all clear, are above scrutiny, much less criticism” (1989: 230).<sup>129</sup> En un principio, este tipo de construcción artística puede explicarse en virtud de las rigurosas revisiones y censuras a las que se someten los textos dramáticos en la Inglaterra renacentista, como observa Jowett (2011: 3), quien coincide con Champion sobre la ubicuidad silenciosa del monarca ya en relación con *Sir Thomas More*: “Henry nevertheless exerts a determining influence overall the major events. [...] The King, the unseen prime mover, assumes a virtually providential role, more manifest in its effects than the power of God, and yet unknowable, omnipotent and unnervingly quiet” (3).<sup>130</sup> El crítico le asigna al rey un papel por encima de la autoridad divina en una Inglaterra que se inicia en el camino de la secularización y, al lexicalizar en tales términos la construcción de ese personaje ausente, permite pensar al monarca en términos de motor primero y director de escena. La “sensación” de la presencia regia admite una lectura formal como procedimiento para confirmar y elevar su poder. El rey se erige desde un silencio que es tanto promotor de sentidos como performativo, capaz de determinar el derrotero de los personajes principales de las obras. Así, el soberano asume el estatuto de un director teatral y la dimensión política de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* reafirma su imbricación con la vertiente artística a partir de la construcción paulatina de la silente figura real.

En el caso de *Thomas, Lord Cromwell*, Enrique VIII se presenta inicialmente como el referente del personaje central homónimo. Así lo confiesa el protagonista: “The

---

<sup>129</sup> “Es interesante que Enrique VIII nunca aparece en escena, pese a que, como Ribner observa, se lo “siente” como un poder invisible pero inexorable cuya relación con sus víctimas, aunque no de modo claro, está por encima del escrutinio, mucho menos de la crítica”.

<sup>130</sup> “Enrique, no obstante, ejerce una influencia determinante sobre todos los acontecimientos más importantes. El rey, el invisible motor primero, asume un papel providencial, expreso de modo más concreto en sus efectos que Dios y, aun así, inescrutable, omnipotente y ominosamente silencioso”.

time will come I shall hold golde as trash: / And here I speake with a presaging soule, / To build a pallace where now this cottage standes, / As fine as is King Henries house at Sheene” (I, ii, 48-51).<sup>131</sup> La conceptualización del monarca deja translucir su ubicuidad: el rey es un punto de partida –en tanto opera como motivación que dirige su accionar– y, en simultáneo, un punto de llegada –puesto que el hijo del herrero aspira a una posición similar a la del soberano, materializada en su vivienda–. Dicha posición es, asimismo, un *locus* de concentración económica, como lo sugiere el símil áureo con el que Cromwell inicia sus palabras. Tal concepción evidencia la lógica mercantil que sustenta su actuación política, facilitada por un contexto de movilidad social: se confirma aquí que el proyecto político de Cromwell es el programa económico de la burguesía en ascenso de la Inglaterra del Renacimiento. Es este marco el que ratifica a Cromwell como actor y a Enrique VIII como director teatral:

What the play depicts above all is a society in which law and order are at worst a sham and at best a device for privileging the aristocracy. Social mobility, for some more accurately social mutability, is in most instances little more than a desperate and sometimes pernicious effort to cater to and enjoy the pleasures of the privileged class (Champion, 1989: 227).<sup>132</sup>

En virtud de dicha dinámica, Cromwell en tanto actor puede descender en la escala socioeconómica del mismo modo en que asciende, especialmente cuando su crecimiento, dada la forma en la que él lo concibe, no apunta sino a reproducir las diferencias sociales y, además, constituye una amenaza para quien concentra la autoridad política y el capital financiero. En sus aspiraciones de burgués ascendente se localizan las causas de su crecimiento, pero también las de su caída trágica, en la medida en que representan un riesgo para el escenario político que le ha dado lugar, al intentar convertirlo en director de escena, función destinada al soberano.

Asimismo, en su relación con el rey ausente, Cromwell muestra sus propios límites como sujeto político maquiavélico. En la obra que monta Enrique VIII en torno al Acta de Supremacía, el monarca se vale de otros actores, además del protagonista de *Thomas, Lord Cromwell*. El canciller, incauto, no logra percatarse de que él forma parte de una escena teatral y política mayor, como lo sugiere el nuevo actor favorito del rey,

---

<sup>131</sup> “Habrá un tiempo en el que sostenga el oro como la basura / Y aquí presagia mi alma: / Construiré un palacio donde ahora está esta cabaña / Tan elegante como la casa del rey”.

<sup>132</sup> La obra resalta una sociedad en que la ley y el orden son una farsa, en el peor de los casos, y un dispositivo para privilegiar la aristocracia, en el mejor de los casos. La movilidad social –o mutabilidad social, como dicen con mayor exactitud– es en la mayoría de las ocasiones un esfuerzo desesperado y a veces pernicioso para satisfacer y disfrutar los placeres de la clase privilegiada.

Gardiner: “Theres Thomas Wolsay, hees alreadie gone, / And Thomas Moore, he followed after him: / Another Thomas yet there doth remaine, / That is farre worsse then either of those twaine”(IV, v, 54-57).<sup>133</sup> La sucesión da cuenta del estado renacentista inglés en clave de un escenario “depicted as a web of intrigue in which the ruler appears to play one favorite off another in order to maintain his absolute power. In this regard Cromwell, like those before him, is simply one whose usefulness has been exhausted” (Champion, 1989: 230).<sup>134</sup> La labor política se propone entonces como un constante ensayo en el que los diversos actores ponen en escena su papel y sus ideas frente a un director teatral regio que juzga sus actuaciones. En su alienación, ya presente desde su caracterización inicial, Cromwell se deshace de la prudencia maquiavélica al no percibir que la lógica mercantil de la cual él tanto se ha beneficiado se extiende hacia los demás actores y que puede tornarse víctima de esa misma dinámica.

Tiene lugar entonces un mercado de la actuación política en el que prima la competencia actoral. Cromwell se mantiene enajenado al respecto, socava así su perfil maquiavélico e incurre en uno de los errores que activan el desenlace trágico: “el príncipe ha de procurar [...] evitar todo aquello que le haga odioso o digno de menosprecio” (Maquiavelo, 1993: 65). En su individualismo, Cromwell pierde perspectiva respecto de la presencia de otros actores y del director de escena real: su pobre percepción es responsable de una actuación de igual naturaleza. De hecho, no cobra conciencia de los alcances de sus conductas a largo plazo, que actúan en detrimento propio. Así lo deja en evidencia Gardiner cuando él y otros nobles pergeñan su caída:

**Nor.** [...] Tis true, he rules the King euen as he pleases.

**Suff.** How shall we do for to attache him, then?

**Gar.** [...] by an Acte he made himselfe, 105

With an intent to intrap some of our hues,

And this it is: If any Councillor

Be conuicted of high treason, he shall

Be executed without a publike triall.

This Act, my Lords, he causd the King to make.

**Suff.** A did indeed, and I remember it,

And now it is like to fall vpon himselfe. (IV, v, 103-112).<sup>135</sup>

<sup>133</sup> “Thomas Wolsey, ya murió, / y Thomas More, le siguió: / Queda otro Thomas / Que es mucho peor que los otros dos”.

<sup>134</sup> “representado como una red de intrigas en la que el líder parece reemplazar un favorito por otro con el objeto de mantener su poder absoluto. Al respecto, Cromwell y quienes lo precedieron, son aquellos cuya utilidad puede agotarse”.

<sup>135</sup> **Nor.** [...] Es cierto: comanda al rey a su antojo.

La actuación política y teatral del protagonista de *Thomas, Lord Cromwell* persigue como fin exclusivo la compensación individual, por lo que él se ha encargado de asegurarse de que ningún oponente pueda gozar de las prerrogativas a las que accede como favorito del monarca. Se trata de un proyecto que en el mediano plazo muestra sus falencias en tanto se monta no solo en el desplazamiento de otros actores, sino también en la puesta de sus vidas bajo amenaza. Es un gesto incauto, ya que Cromwell no percibe que él mismo es un actor –y no un director de escena– que puede resultar víctima de las trampas que él crea, como sugiere el personaje de Suffolk.

En lo que respecta a *Sir Thomas More*, Enrique VIII como ausente director teatral es el procedimiento necesario para evidenciar el límite del proyecto político del protagonista. En la conceptualización del rey se distinguen dos direcciones en función del recorrido parabólico de More: por una parte, cuando el canciller se encuentra bajo la mirada protectora del monarca, este es vicario de la autoridad divina; por otra, cuando el soberano en sí mismo es la autoridad, a la que se le debe rendir culto cual dios, More deja de gozar de su favor. Muestra de la primera dimensión la ofrece el protagonista en la ya comentada escena de apaciguamiento de los ciudadanos (i), en la que esgrime como argumento la contigüidad que liga a un Enrique VIII terrenal con el poder celestial. En este marco, su papel actoral en la escena política es claro: “as D.M. Palliser observes, such a cult of monarchism ‘reflects a position in need of buttressing rather than one of unassailable strength’” (Champion, 1989: 224).<sup>136</sup> Su actuación ha de ser subsidiaria de las directrices del soberano como director de escena. Es este el vértice desde el cual se desprende la vertiente descendente y trágica de la parábola que dibuja la carrera política de More, que signa también la tensión entre las letras y el poder soberano:

This is no age for poets; they should sing  
To the loud canon *heroica facta*;

---

**Suff.** ¿Cómo tenderemos su trampa, entonces?

**Gar.** [...] por un Acta que él mismo labró

Con la intención de comprometernos.

Y es la siguiente: si se acusa a un consejero

De alta traición, será

Ejecutado sin juicio público.

Él mismo se la hizo proclamar al rey.

**Suff.** Así es, lo recuerdo,

Y ahora recaerá sobre él.

<sup>136</sup> “como observa Palliser, tal culto a la monarquía “refleja una posición que necesita andamiaje más que presentarse como fortaleza inasequible””.

*Qui faciunt reges heroica carmina laudant:*  
And, as great subjects of their pen decay,  
Even so unphysicked they do melt away (viii: 210-214; énfasis en el original).<sup>137</sup>

More, incluso antes de su encarcelamiento, esboza la paradoja del humanista: el mismo contexto que le ha permitido florecer le demanda obsecuencia, sustrayendo las letras de una posición crítica y desplazándolas al espacio ancilar de la adulación. Así se pone en escena la presencia real, frente a la cual More, como Cromwell, se muestra sin herramientas actorales, aunque los motivos difieren: su obstinación religiosa no le permite ni obedecer ni enfrentar al soberano como director de escena, por lo que a su programa humanista no le espera otro final que la tragedia. Su limitada actuación política y actoral imprime el sello funesto en la obra que monta Enrique VIII.

Los protagonistas de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* se presentan como actores que no logran percatarse de que el silencio del monarca es capaz de comandar acciones, cual didascalias. En ocasión del arresto de More, el conde de Surrey se asume como personaje que verbaliza la ausencia regia: “Our words are now the King’s” (xiii, 138).<sup>138</sup> El humanista no ha sabido leer esas didascalias y su ingenuidad queda en evidencia cuando, al comenzar su carrera de ascenso, atribuye sus logros a la fuerza abstracta del *fatum*. More afirma al respecto: “New days beget new tides / Life whirls ‘bout fate, then to a grave it slides” (vi, 255).<sup>139</sup> Por su parte, Cromwell realiza una afirmación similar: “This is but course, which in the name of Fate / Is seene as often as it whirls about” (I, ii, 74-75).<sup>140</sup> El ex *sheriff* luego reemplazará *fate*<sup>141</sup> por designio divino. Aun así, tanto él como Cromwell equiparan el silencio regio con una fuerza abstracta e ignoran el carácter performativo que su ausencia adquiere. Al respecto, Jowett señala: “Life is seen as a wheel turning on the axis of fate. The medieval figure of the wheel of fortune lies in the background to the image. In the play’s terms, ‘fate’ is

---

<sup>137</sup> Este no es tiempo para poetas. Deberían cantar  
Al elevado canon *heroica facta*.

*Qui faciunt reges heroica carmina laudant.*  
Y, como los grandes tópicos de su pluma fallecen,  
aun así, sin inspiración, desaparecen.

<sup>138</sup> “Nuestras palabras son las del rey”.

<sup>139</sup> “Nuevos días traen consigo nuevas olas / La vida gira en torno al destino, luego se desliza hacia la tumba”.

<sup>140</sup> “Este no es sino el camino que, en nombre del destino, / Se ve con la misma frecuencia con que remolina”.

<sup>141</sup> “destino”.

a heavily euphemistic way of referring to Henry VIII” (2011: 204).<sup>142</sup> Cromwell, imbuido por una mirada mercantil, y More, desde su inquebrantable perspectiva religiosa, se construyen como actores inflexibles que no logran percibir que, desde bambalinas, el monarca dirige la obra del Renacimiento inglés. De este modo, las piezas, debido al limitado desempeño actoral y político de sus protagonistas, desencadenan en la tragedia.

Finalmente, mediante el silencio real, las dos piezas no dejan de pronunciarse respecto de los desenlaces funestos que recaen sobre sus protagonistas. En el caso de *Sir Thomas More*, es el conde de Surrey quien verbaliza el juicio negativo que recae sobre su protagonista: “A very learned worthy gentleman / Seals error with his blood” (xvii, 125-126).<sup>143</sup> La aserción del noble esconde una paradoja: la tragedia se desencadena por la equivocación de un erudito, conducta impensada dada tal condición. Su comportamiento, entonces, deviene en estulticia. Asimismo, su necedad porta una carga irónica: el verbo utilizado para dar cuenta de ella es *seal*, que remite también al atributo –el sello real– que se le adjudica a More cuando se transforma en consejero del rey. La ironía es el artificio por el que se revela que el protagonista no ha cumplido con la máxima humanista por la cual la actividad pública es una dimensión constitutiva de los *studia humanitatis*. En este sentido, More prefiere la reclusión inflexible en su conciencia religiosa antes que estudiar y proponer alternativas a la demanda soberana. La ironía también se hace presente en la conclusión de *Thomas, Lord Cromwell* puesto que una vez que se ha ejecutado a su protagonista, se anuncia un indulto del monarca:

**Suff.** [...] sir Ralph, repriues comes now too late.  
**Gar.** My conscience now telles me this deede was ill:  
Would Christ that Cromwell were aliue againe.  
**Nor.** Come, let vs to the king, whom well I know,  
Will grieue for Cromwell, that his death was so (V, v, 145-149).<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> “La vida se concibe como una rueda que gira alrededor del eje del destino. Detrás de esta imagen se encuentra la imagen medieval de la rueda de la fortuna. En los términos que propone la obra, “destino” es un fuerte eufemismo para referir a Enrique VIII”.

<sup>143</sup> “Un valioso letrado / Sella su error con sangre”.

<sup>144</sup> **Suff.** [...] Sir Ralph, el indulto llega demasiado tarde.

**Gar.** Mi conciencia ahora me informa que este acto no fue bueno.

¡Cristo quisiera que Cromwell estuviera vivo!

**Nor.** Vamos con el rey, bien sé

Que se lamentará por Cromwell, que su muerte haya sido así.

Si efectivamente Enrique VIII es el gran director de escena detrás de estas decisiones, su gracia tardía resulta sospechosa. Champion observa respecto de la imagen en apariencia comprensiva del rey:

And, at the very least, one must assume that he would strike out with rage against those who perpetrated the action without his permission. Without such a response one must logically infer that Henry was privy to the action and that his reprieve is merely a ploy. Or, if the play would have the spectators believe the King is unaware of the assassination, they must also assume an absolutism involving an incredible indifference at the highest level to the human dimensions of his political power (1989: 230-231).<sup>145</sup>

Por acción o por omisión, e incluso por delegación de responsabilidades en otros voceros, el silencio real se torna ubicuo y, en su ubicuidad se ratifica la función regia del director de escena, al tanto de todo lo que acontece sobre el escenario. En virtud de la construcción del soberano silente como director teatral, a los protagonistas de las piezas se les imponen requisitos actorales. Ya sea por llamarse al silencio como More, o por hablar más de lo debido como Cromwell, los dos personajes confirman un desempeño actoral y político limitado que frente a la poderosa dirección soberana no encuentra otro final que la tragedia.

---

<sup>145</sup> Como mínimo, debe asumirse que despotricaría de furia en contra de quienes hayan perpetrado semejante acción sin su permiso. Sin esa respuesta, debemos inferir, por lógica, que Enrique sí estaba al tanto y que su indulto es un mero ardid. O, si la obra insiste en mostrar a un rey ignorante de un asesinato, también debe asumirse un absolutismo que implica una diferencia increíble en los estratos superiores respecto de las dimensiones humanas de su poder político.

## Conclusiones

El presente trabajo ha intentado describir y analizar la apropiación de la contienda renacentista en torno al sujeto político que realiza el teatro inglés de la época a partir de las obras apócrifas *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell*, atribuidas a Shakespeare. En el uso y apropiación del material histórico y de las reflexiones teóricas sobre la naturaleza y función de la autoridad del gobernante en los albores de la Modernidad, se ha observado que las piezas adoptan una impronta trágica que se entiende a la luz de los cambios sociales y económicos que atraviesa Inglaterra desde fines del siglo XV hasta principios de siglo XVII. La estabilidad civil del territorio luego de la Guerra de las Dos Rosas y la necesidad de la dinastía Tudor de legitimarse en el trono permite el ingreso de inquietudes humanistas –traducidas en políticas de estado concretas– y la formación de un aparato burocrático letrado, que también es partícipe de la movilidad social del período, en el marco mayor del pasaje de modos de producción feudales a otros apoyados en los vínculos mercantiles del expansionismo colonial. En consideración de estos procesos, se entiende el ascenso e ingreso a las esferas políticas de los personajes de More y Cromwell. No obstante, las mismas condiciones que promueven su desarrollo son las que cercenan su crecimiento cuando este se presenta como una amenaza para la continuidad monárquica. Sin embargo, no son solo factores externos a los protagonistas los que propician el desenlace funesto de las piezas teatrales: su constitución individual –materializada en un apego a la autoridad divina en el caso de More y en una reafirmación de conductas mercantilistas en lo que respecta a Cromwell– es también responsable de las tesituras inflexibles que dan forma a la tragedia. Así, al doblegar la política ante la religión, el primero parece traicionar la dirección *ad vitam* en la que se encauzan los *studia humanitatis*, mientras que el segundo fracasa en desestabilizar la monarquía y proponer un sistema político alternativo. Para estudiar esta propuesta de lectura inicial, se han trazado cinco ejes que han permitido trazar los límites y los alcances de los proyectos de cada protagonista: los estadistas han labrado su trayectoria a partir de una conceptualización de sí, de sus vínculos con sus familias y con otros actores sociales, de su función como director de escena y de los lazos con el soberano como gran director teatral. Estos ejes han permitido explicitar la paradoja que regula la política trágica de las obras.



Respecto de la construcción de los personajes principales de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* como sujetos políticos y su desenlace trágico, resulta fundamental la relación paradójica que ellos establecen con los estudios humanistas. En ambos casos, su crecimiento intelectual les posibilita acumular el capital cultural necesario para que, en tanto hombres que no provienen de la aristocracia, puedan edificar su carrera política como estadistas y accedan a las altas esferas de la nobleza en calidad de consejeros reales. En lo que atañe a Cromwell, su desarrollo lo asemeja al príncipe maquiavélico que logra asirse del poder político sobreponiéndose a los condicionamientos que lo acechan por fortuna. Esta observación se desprende de parlamentos en los que se imprime un gesto ensayístico: sus palabras vehiculizan una reflexión sobre la naturaleza del quehacer político y son el medio por el que se entrena para su actuación sobre el escenario de la Modernidad temprana de Inglaterra. Además, su trayectoria se traduce en un florecer socioeconómico que lo transforma en un burgués en ascenso, representante de un grupo social que de modo incipiente comienza a desestabilizar la autoridad monárquica, aunque solo reproduce las diferencias sociales y no las combate. En este punto se despliega el germen de la tragedia, a la que también contribuye el protagonista de la pieza: Cromwell mercantiliza sus vínculos con el saber y reviste sus estudios de una instrumentalidad engeguecedora que lo despoja de todo carácter reflexivo, que es necesario para afrontar las demandas de otros actores políticos –incluso el propio soberano–. Se aleja, entonces, de la caracterización maquiavélica primera en la medida en que no se apropia de manera plena de la virtud racional con la que se identifica al sujeto político moderno. Por el contrario, More no se presenta como instrumentador de un programa de gobierno, sino que se piensa como instrumento. Sus *studia humanitatis* lo construyen en un intelectual capaz de dirigir una *vita activa* en la esfera pública y al servicio de ella. Desde esta óptica, su quehacer también reporta una amenaza a la monarquía porque la forma de autoridad propuesta se sustenta en la pericia y formación adquirida y no exclusivamente en el derecho de sangre. En esta labor, él como humanista es también instrumento de la esfera divina, soberana por sobre la terrenal. Desde su perspectiva, las *bonae litterae* no resultan incompatibles con su creencia cristina. No obstante, la pieza teatral pone en escena su inclinación religiosa, piedra angular de su itinerario, en términos de necesidad ya que su apego por la religión lo sume en un estado inflexible que, frente a la autoridad real, no le permite evaluar soluciones alternativas a la genuflexión a la que cree estar condenado. A partir de la caracterización de sus protagonistas, las piezas revelan una paradoja: la monarquía

absorbe a quienes se forman en los estudios humanistas; pero, cuando esa formación revela signos de amenaza para dicho sistema de gobierno, se cierne la tragedia sobre ellos, alimentada por su apropiación limitada de los estudios intelectuales. Este rasgo individual, por una parte, conduce a Morea soslayar los principios humanistas de traducir el conocimiento *in actum* en la esfera social y, por otra, le impide a Cromwell cultivar la virtud del príncipe moderno.

Los vínculos familiares también tienen injerencia en la impronta trágica de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell*. En ambos casos, la familia es el espacio de socialización primaria donde los protagonistas comienzan a perfilarse como estadistas y donde se encuentra el germen fatídico de su plataforma política. Para los dos personajes centrales, la figura paterna es el parámetro a partir del cual se mide su crecimiento: ambos emprenden un recorrido de ascenso socioeconómico y cultural que los distancia de su círculo de origen. More, desde su filiación religiosa, entiende este recorrido como antinatural y en esta concepción se observa el asedio de un final trágico sobre el estadista puesto que, al enajenarse en la religión, pierde contacto con la esfera vital e ignora así las máximas del Humanismo. Cromwell también se presenta como personaje alienado a partir de la relación que establece con su padre: en el gesto genuflexo que esgrime ante él se cifra su obsecuencia con la autoridad paterna en los ámbitos familiar y social, corporeizada en el rey. Su propuesta política no apunta a socavar los fundamentos de la nobleza, sino a reproducirlos una vez que logra ingresar en ella. La responsabilidad de la tragedia inminente que lo acecha también recae sobre su madre, a quien se atribuye la iniciación de su hijo en los estudios humanistas. La figura femenina en *Sir Thomas More* desempeña, por el contrario, una función más poderosa: la esposa del protagonista asume por momentos el papel de humanista al intentar llamarlo, aunque fútilmente, a la reflexión para impedir el desenlace funesto. Finalmente, las generaciones que suceden a los cancilleres acusados de alta traición se materializan en el hijo biológico de Cromwell y en el hijo político de More: ambos se comportan como la audiencia depositaria del ideario político de sus padres frente a la tragedia y se los hace responsables de transmitirlo. En los vínculos familiares quedan plasmados, entonces, el comportamiento que los protagonistas de las piezas desplegarán en una escala mayor.

Fuera del círculo familiar, las relaciones sociales de los estadistas de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* –y los conflictos concomitantes que deben abordar en tanto sujetos políticos– constituyen el artificio por el cual se dirimen los límites y los

alcances de sus proyectos. En cuanto a More, su abordaje de problemas públicos es el procedimiento por el cual se explicita el compromiso de las letras humanistas con la esfera social. Frente al estado de emergencia que viven los ciudadanos londinenses, el letrado intenta soluciones que superan la coyuntura y propicia, en consecuencia, la educación de los damnificados por medio del empleo de una retórica precisa que los incita a la reflexión. Su propuesta política se vehiculiza en extensos parlamentos a través de los que ensaya como actor teatral de la escena moderna inglesa y como estadista reflexivo respecto de la labor política. Mediante este ensayo de doble dimensión amedrenta, por su carácter moderno, a la realeza de la época –apoyada en el inamovible derecho de sangre– ya que produce de este modo otra formulación de autoridad: en su actuación social despliega sobre el escenario político un ensayo sobre la naturaleza del ejercicio del poder. No obstante, su programa se ve amenazado también por la paradójica falta de reflexión que él ostenta y que deviene en un final trágico: el plano subsidiario al que relega la política respecto de la religión es el sello fatídico que da muerte a su persona física así como a su ideario humanista vanguardista. Las proposiciones políticas de Cromwell, por otro lado, poseen también un sesgo modernizador por el ímpetu desestabilizador de la monarquía que se desprende de su comportamiento como miembro de la burguesía en ascenso del Renacimiento inglés. Pero, a diferencia de More, en su abordaje de problemas sociales, ofrece soluciones superficiales puesto que para él la resolución de conflictos es un medio de promoción económica individual. En su desempeño actoral en el escenario político, prima la falta de rigurosidad en la reflexión, por lo que no logra producir, a través de sus acciones, un ensayo sobre la construcción de la autoridad de la solidez retórica con que sí lo hace el protagonista de *Sir Thomas More*. Su implacable lógica instrumental se torna tan alienante que no solo lo conduce a mercantilizar sus vínculos sociales, sino que también obtura la percepción de que él mismo puede convertirse en víctima de la dinámica que pergeña, como de hecho sucede. Por la torpeza con la que conduce su carrera política, la obra lo torna responsable de su tragedia. Las problemáticas que abordan ambos estadistas sirven para medir su pericia política y en ellas comienza a tomar forma la clausura trágica que recae sobre sus proyectos, que se explica, además, por su carácter paradójico: More y Cromwell propugnan propuestas modernas capaces de socavar los fundamentos de la nobleza, pero que se debilitan eventualmente por la postura inflexible en la que ellos se suman al abogar de manera irreflexiva por aquello mismo que les ha permitido su ascenso.

Finalmente, el desenlace trágico tiene lugar por el enfrentamiento irresoluble entre los sujetos políticos que componen los protagonistas de *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* en términos de directores de escena y el mismo monarca como autoridad teatral. Un ausente Enrique VIII es el responsable de la dinámica socioeconómica que caracteriza el escenario del Renacimiento inglés y que favorece el ingreso a escena de More y Cromwell como estadistas, así como la puesta de sus proyectos políticos. Sus actuaciones, entonces, son políticas y artísticas a la vez. En tanto ejecutores de su propia propuesta asumen el papel de actores y de directores teatrales. Es en esta imagen donde toma forma la amenaza que comportan cuando desobedecen o ignoran las didascalias provenientes de un soberano silente, que se vale de otros personajes para dar a conocer su guión. En la encrucijada actoral y política comienza a desencadenarse la tragedia. Esta forma de apropiarse del conflicto histórico revela la paradoja de la Inglaterra renacentista, que promueve las condiciones para la formación de un grupo de letrados que en la esfera pública encuentra la posibilidad de ejercer sus conocimientos pero que no duda en cercenarlos cuando su ejercicio comienza a desestabilizar la autoridad soberana. Asimismo, *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* dejan en evidencia la eventual inmadurez política y actoral de sus actores quienes, por su inflexibilidad, no logran terminar de delinear un sujeto político moderno pleno capaz de sobreponerse a las indicaciones del soberano como gran director de escena.

En virtud del recorrido analítico que ha intentado realizarse, puede ofrecerse una doble explicación a la caída trágica de los protagonistas, al interior y al exterior de los personajes de cada pieza teatral. Por un lado, la propuesta humanista de More y la burguesía en ascenso que representa Cromwell comienzan a delinear una política moderna que socava la autoridad del gobierno monárquico que le ha dado lugar en el aparato burocrático del estado. Por otro, la inscripción de More en los *studia humanitatis*, imbricada en su fe cristiana, es responsable de su obstinación final, del mismo modo que el ímpetu mercantil que favorece el ascenso de Cromwell lo ciega y lo transforma en un arribista incauto. De este modo, ambos estadistas exponen limitaciones actorales en un escenario político de una dinámica socioeconómica tan intensa como el de la Modernidad inglesa temprana durante el Renacimiento. En el encuentro de las paradojas internas y externas se prepara la trama para la tragedia: los protagonistas de las obras estudiadas no logran diseñar alternativas ante las imposiciones de un director de escena que no se apersona físicamente y que en tal

silencio confirma su poder. La impronta trágica es, por último, el artificio por el cual *Sir Thomas More* y *Thomas, Lord Cromwell* hacen su labor artística sobre la historia y reelaboran la contienda del sujeto político del escenario de la Inglaterra del Renacimiento.

## VII. Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. “El problema de los géneros discursivos”. En *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo XII editores, 2008, pp. 245-290.
- Blayney, Peter. W. M. “*The Booke of Sir Thomas Moore* Re-Examined”. En *Studies in Philology*, Vol. 69, No. 2 (abril de 1972), pp. 167-191. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4173757>. Último acceso: 2 de noviembre de 2012.
- Burckhardt, Jacob. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Traducción de S.G.C. Middlemore. Nueva York: The New American Library, 1961.
- Burke, Peter. *The Renaissance*. Londres: Macmillan, 1987.
- Carlton, Charles. “Thomas Cromwell: A Study in Interrogation”. En *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, Vol. 5, No. 2 (verano de 1973), pp. 116-127. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/404814>. Último acceso: 16 de noviembre de 2014.
- Celenza, Christopher. “Italian Renaissance Humanism in the Twentieth Century: Eugenio Garin and Paul Oskar Kristeller”. En *The Lost Italian Renaissance: Humanists, Historians and Latin’s Legacy*. Baltimore y Londres: John Hopkins University Press, 2004, pp. 16-57.
- Champion, Larry. “Dramatic Strategy and Political Ideology in *The Life and Death of Thomas, Lord Cromwell*”. En *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 29, No. 2, Elizabethan and Jacobean Drama (primavera de 1989), pp. 219-236. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/450472>. Último acceso: 16 de noviembre de 2014.
- Ciordia, Martín. “Introducción”. En Erasmo de Rotterdam *Elogio de la Locura*. Traducción y edición de Martín Ciordia. Buenos Aires: Colihue, 2007, pp. VII-XCVIII.
- Ciordia, Martín. “Perspectivas de investigación en los estudios renacentistas”. En Ciordia, Martín *et al.*, *Perspectivas actuales de la investigación literaria*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de Universidad de Buenos Aires, 2011, pp. 7-43.
- Ciordia, Martín, Carlos Eduardo Jordão Machado y Miguel Vedda. “Introducción”. En Ciordia, Martín, Carlos Eduardo Jordão Machado y Miguel Vedda (comps.),

- Filosofías provisionarias. Reflexiones en torno a ensayos y ensayistas*. Buenos Aires: Gorla, 2012. pp. 7-10.
- Coby, Patrick. *Thomas Cromwell: Machiavellian Statecraft and the English Reformation*. Nueva York: Lexington Books, 2009.
- Eliot, Thomas Stearns. "Seneca in Elizabethan Translation". En *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber, 1934a, pp. 65-105.
- . "Shakespeare and the Stoicism of Seneca". En *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber, 1934b, pp. 126-140.
- Enrique VIII. "Act concerning the King's Highness to be Supreme-Head of the Church of England and to have authority to reform and redress all errors, heresies, and abuses in the same". En Stater, Victor (ed.), *The Political History of Tudor and Stuart England: A Sourcebook*. Londres y Nueva York: Routledge, 2005, p. 101.
- Erasmus de Rotterdam. *El Enquiridion o Manual del Caballero Cristiano*. Edición de Dámaso Alonso. Madrid: Aguirre, 1932.
- . *Elogio de la Locura*. Traducción y edición de Martín Ciordia. Buenos Aires: Colihue, 2007.
- . *El Ciceroniano*. Traducción de Manuel Mañas Núñez. Madrid: Akal, 2009.
- Everett, Michael. *The Rise of Thomas Cromwell. Power and Politics in the Reign of Henry VIII*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2015.
- Dean, Paul. "Dramatic Mode and Historical Vision in Henry VIII". En *Shakespeare Quarterly*. Vol. 37, N° 2 (verano de 1986), pp. 175-189. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/2869956>. Último acceso: 14 de diciembre de 2015.
- Dollimore, Jonathan y Alan Sinfield. *Political Shakespeare*. Manchester: Manchester University Press, 1994.
- Dutton, Richard. "'Methinks the truth should live from age to age': The Dating and Contexts of *Henry V*". En *Huntington Library Quarterly*. Vol. 68, N° 1-2 (2005), pp. 173-204. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/hlq.2005.68.1-2.173>. Último acceso: 1 de septiembre de 2014.
- Fitzpatrick, Joan. "Food and Foreignnes in *Sir Thomas More*". En *Early Theatre. A Journal Associated with the Records of Early English Drama*. Vol. 7, No. 2 (2004), pp. 33-47. Disponible en: [digitalcommons.mcmaster.ca/earlytheatre/vol7/iss2/2](http://digitalcommons.mcmaster.ca/earlytheatre/vol7/iss2/2) Último acceso: 20 de diciembre de 2014.
- Gabrieli, Vittorio. y Giorgio Melchiori (eds.). *Sir Thomas More*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

- Galimidi, José Luis. "Introducción". En Moro, Tomás. *Utopía*. Edición de José Luis Galimidi. Buenos Aires: Colihue, 2009, pp. VII-XXXIV.
- Garín, Eugenio. *La Revolución cultural del Renacimiento*. Traducción de Domènec Bardagà. Barcelona: Crítica, 1984.
- Garín, Eugenio. *El Renacimiento italiano*. Traducción de Antoni Vicens. Barcelona: Ariel, 1986.
- Hankins, James. "Humanism and the Origins of Modern Political Thought". En Krayer, Jill (ed.), *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 118-141.
- Hawkins, Sherman. "Structural Patterns in Shakespeare's Histories". En Bloom, Harold (ed.), *William Shakespeare: Histories*. Nueva York: Infobase Publishing, 2009, pp. 67-92.
- Hattaway, Michael. "The Shakespearean History Play". En Hattaway, Michael (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 3-24.
- Heller, Agnes. *El hombre del Renacimiento*. Traducción de J. F. Yvars y Antonio Prometeo Moya. Barcelona: Península, 1980.
- Herrick, James. *The History and Theory of Rhetoric: An Introduction*. Boston: Pearson Education, 2005.
- Hoenselaars, Ton. "Shakespeare and the Early Modern History Play". En Hattaway, Michael (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 25-40.
- Howard-Hill, Tevor H. (ed.). *Shakespeare and Sir Thomas More: Essays on the Play and its Shakespearian interest*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. Londres y Nueva York: Routledge, 2004.
- Kamps, Ivo. "The Writings of History in Shakespeare's England". En Dutton, Richard y Jean E. Howard (eds.), *A Companion to Shakespeare's works. Volume II. The Histories*. Malden, Oxford, Victoria y Berlín: Blackwell Publishing, 2003, pp. 4-25.
- Kewes, Paulina. "The Elizabethan History Play: A True Genre?". En Dutton, Richard y Jean E. Howard (eds.), *A Companion to Shakespeare's works. Volume II. The Histories*. Malden, Oxford, Victoria y Berlín: Blackwell Publishing, 2003, pp. 170-193.



- Kristeller, Paul. *El pensamiento renacentista y sus fuentes*. Traducción de Federico Patán López. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Jowett, John. (ed.) *Sir Thomas More*. Londres: The Arden Shakespeare, 2011.
- Lukács, György. *El alma y las formas/ Teoría de la novela*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona y México: Grijalbo, 1970.
- Maquiavelo, Nicolás. *El príncipe*. Traducción de Helena Puigdomenech. Barcelona: Altaya, 1993.
- Margarit, Lucas. "Introducción". En Shakespeare, William, *Enrique VIII*. Traducción de Lucas Margarit. Buenos Aires: Losada, 2008, pp. 9-25.
- . "Las piezas históricas de Shakespeare". En William Shakespeare, *Obras completas. IV. Dramas históricos*. Buenos Aires: Losada, 2009, pp. 27-43.
- . *Leer a Shakespeare*. Buenos Aires: Quadrata, 2013.
- Marsh, David. "Dialogue and Discussion in the Renaissance". En Norton, Glyn (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism, Volume III*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 265-270.
- Maxwell, Baldwin. *Studies in the Shakespeare Apocrypha*. Nueva York: King's Crown Press, 1956.
- Monta, Susannah. "'The Book of Sir Thomas More' and Laughter of the Heart". En *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 34, No. 1 (primavera de 2003), pp. 107-121. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/20061315>. Último acceso: 2 de noviembre de 2012.
- Moro, Tomás. *A Dialogue Concerning Heresies*. En Wegemer, Gerard y Stephen Smith (eds.), *A Thomas More Source Book*. Washington D.C.: The Catholic University of America Press, 2004, pp. 270-280.
- Moro, Tomás. *Utopía*. Traducción y edición de José Luis Galimidi. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Palimbo-Liu, David. "Method and Congruity: The Odious Business of Comparative Literature". En Behdad, Ali y Dominic Thomas (eds.), *A Companion to Comparative Literature*. Oxford: Blackwell Publishing, 2011, pp.46-59.
- Prawer, Siegbert Salomon. *Comparative Literary Studies. An Introduction*. Nueva York: Barnes & Nobles, 1973.
- Rico, Francisco. *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Madrid: Alianza, 1993.

- Spencer, Theodor. *Shakespeare and the Nature of Man*. Nueva York: Collier Books, 1967.
- Storni Fricke, Verónica. *La crítica feminista de la obra de William Shakespeare*. Tesis doctoral inédita. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2014. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1513>. Último acceso: 15 de noviembre 2016.
- Thomas Crane, Mary. "Early Tudor Humanism". En Hattaway, Michael (ed.), *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Malden y Oxford: Blackwell, 2003, pp. 13-26.
- Tillyard, Eustace. *Shakespeare's History Plays*. Londres: Barnes & Noble, 1969.
- Tillyard, Eustace. *The Elizabethan World Picture: A Study of the Idea of Order in the age of Shakespeare, Donne & Milton*. Londres: Transaction Publishers, 2011.
- Tucker Brooke, Charles Frederick (ed.). *The Shakespeare Apocrypha*. Oxford: Clarendon Press, 1908.
- Vedda, Miguel. "Introducción". En *La sugestión de lo concreto. Estudios sobre teoría literaria marxista*. Buenos Aires, Gorla: 2006, pp. 39-55.
- . "Panorama actual de la germanística". En Ciordia, Martín *et al.*, *Perspectivas actuales de la investigación literaria*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de Universidad de Buenos Aires, 2011, pp.79-122.
- Wellek, René. "The Crisis of Comparative Literature". En *Concepts of Criticism*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1963, pp. 282-295.