

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

8  
2 ej'

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA CRUELDAD EN THE WHITE DEVIL DE JOHN WEBSTER

T E S I N A

Que para obtener el título de  
LICENCIADO EN LETRAS INGLESAS

presenta

CLAUDIA LUCOTTI ALEXANDER

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

OFICINA DE  
CONTROL ESCOLAR

OCT. 15 1985

México, D.F.

1985



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LA CRUELDAD EN THE WHITE DEVIL

DE JOHN WEBSTER.

## I N D I C E

	Introducción.	1 - 2
I	<u>The White Devil</u> : un breve análisis.	3 - 11
II	El lenguaje.	12 - 24
III	La actuación.	25 - 29
IV	La muerte de Brachiano.	30 - 42
V	Conclusiones.	43 - 51
VI	Notas	52 - 55
VII	Bibliografía.	56 - 58

## I N T R O D U C C I O N

The White Devil, (1) del dramaturgo inglés John Webster, pertenece a un subgénero de las tragedias isabelinas: las tragedias de venganza. Estas, según A.F. Scott, "tratan sobre hechos sangrientos que exigen retribución, siendo su lema 'ojo por ojo, diente por diente'". (2) Gamini Salgado (3) plantea que la acción de estas obras se halla resumida en las palabras de Horacio al final de Hamlet:

So shall you hear  
Of carnal, bloody, and unnatural acts,  
Of accidental judgements, casual slaughters,  
Of deaths put on by cunning and forced causes,  
And in this upshot, purposes mistook  
Fall'n on the inventors' heads.

No es casual, entonces, que el argumento de The White Devil gire en torno a acciones crueles, venganzas y violencia; de hecho, se cometen en ella seis asesinatos y dos personajes son conducidos a la cámara de torturas donde les espera el tormento, quizá la muerte. Sin embargo la trama no está estructurada alrededor de una simple suma de acontecimientos violentos, sino que responde a un plan global, pues como dice Eric Bentley, "una obra de arte es un crecimiento y no una construcción". (4) Por esto las muertes están estrechamente relacionadas: son resultado del amor ilícito entre

Brachiano y Vittoria y de la necesidad que tienen de deshacerse de sus respectivos cónyuges, lo que a su vez es causa de nuevas muertes, producto de las venganzas que se desatan.

Sin embargo, aunque la trama sea uno de los principales instrumentos para expresar la crueldad en The White Devil, no debe descuidarse la utilería, los sonidos, los personajes, los trajes, el lenguaje y muy en especial la relación entre todos estos factores en el inquietante resultado final.

El presente trabajo tiene un doble propósito. En primer lugar, explora estas diferentes manifestaciones de lo cruel en The White Devil y su interacción, basándose para ello en las concepciones teatrales isabelinas. En segundo lugar, analiza el efecto final que resulta del tratamiento de la crueldad a través de medios diversos pero íntimamente ligados; efecto logrado también en gran medida por un reconocimiento exaltado pero descarnado de la presencia de lo cruel y lo terrible en los seres humanos.

1. THE WHITE DEVIL :  
UN BREVE ANALISIS

Es de central importancia, para una comprensión integral de The White Devil, tener en cuenta las convenciones y los recursos teatrales de la época en que fue escrita. Bertram Joseph (5) plantea que el naturalismo en el teatro isabelino tenía sólo intervenciones esporádicas, pues aún no se habían vuelto influyentes los comentarios de Castelvetro a la Poética de Aristóteles, según los cuales la mimesis aristotélica es una copia fiel de los fenómenos de la naturaleza y el arte dramático el género que mejor puede lograr esta imitación.

Una de las características de peso de esta escasa presencia del naturalismo en el teatro isabelino es considerar el escenario como una de las partes de la obra, siendo el objetivo global sugerir una situación y no que er montar una réplica exacta de la realidad. Las obras de este periodo tendían más a representar mundos imaginarios, estimulando al público por medio de sugerencias extravagantes, que a reconstruir una realidad ya de por sí bastante sórdida. The White Devil también funciona de esta manera, pues no pretende presentar la realidad utilizando una serie de recursos escénicos y de personajes psicológicamente verosímiles, sino que busca crear un ambiente violento mediante ciertos elementos sugestivos que ponen a trabajar la imaginación del público.

En este contexto, el hecho de que la obra se desarrolle en Italia, primero en Roma y luego en Padua, no es casual. Webster, como muchos dramaturgos de su época, logra, con la simple mención del lugar de la acción, al comienzo del primer acto, aprovechar la concepción que tenía el inglés promedio de que los españoles y los italianos eran la encarnación de la traición, la corrupción y la intriga. Italia era considerada la cuna de los máximos vicios, del veneno, la venganza y la violencia. El viajero Thomas Nashe describió los atractivos de este país, en su obra The Unfortunate Traveller, de la siguiente manera:

Italy, the paradise of the earth, and the Epicure's heaven, how doth it form our young master? ... From thence he brings the art of atheism, the art of epicurising, the art of whoring, the art of Sodomitry. The only probable good thing they have to keep us from utterly condemning it, is, that it maketh a man an excellent courtier... which is, by interpretation, a fine close lecher, a glorious hypocrite. (6)

Esta visión de Italia estaba asociada, según Sverker Arnoldsson, (7) con la famosa leyenda negra que circuló por Europa durante los siglos XVI y XVII, cuyos orígenes se encuentran en la Apología de Guillermo de Orange, un violento ataque a Felipe II y España que pronto recayó también



sobre la Iglesia católica, considerada como un poder malvado, y por extensión sobre los italianos, aquellos perversos aliados de la Iglesia y de España.

.M.C. Bradbrook (8) plantea que este proceso basado en la sugerencia se alcanzaba también utilizando objetos de utilidad, que muchas veces representaban todo un entorno: una cama aludía a una recámara, mesas y bancos a una estancia, un altar y una tumba a una iglesia, y flores en una ribera al campo.

Encontramos en The White Devil distintos elementos indicadores de lugar y también de tiempo. En el primer acto, Brachiano llega a ver a Vittoria acompañado por criados que portan antorchas; Flamineo les dice: "You put out all your torches and depart" (I,ii,9). Esto ubica la escena en relación al tiempo, lo cual sugiere a su vez todo un ambiente, pues una visita nocturna de Brachiano no promete nada muy honorable, sobre todo si uno tiene en cuenta lo que significaban la noche y la oscuridad para la mentalidad de la época. Flamineo mismo le dice a Vittoria:

Come sister, darkness hides your blush. Women  
are like curst dogs: civility keeps them tied  
all daytime, but they are let loose at midnight,  
then they do most good or most mischief.

(I,ii,203/206)

Bradbrook (9) asegura que los sonidos eran de suma importancia y acompañaban a todos los momentos culminantes

de las obras. Los truenos eran utilizados para indicar la presencia de lo sobrenatural, el tañer de una campana para crear un ambiente de suspenso y las campanadas de alarma para señalar que la tragedia se había desencadenado. Podría pensarse incluso que los sonidos funcionaban de manera similar a la utilería y que la introducción de un sonido determinado sugería una situación específica para el público. En esta obra de Webster, suena un sennet o cuerno al comienzo del primer acto, cuando Lodovico parte hacia el exilio, el primer hecho doloroso de los muchos que se suceden precipitadamente en The White Devil. Según el Oxford Dictionary (10), el sonido de este cuerno era una señal de alarma o atención en el teatro isabelino.

Hay dos momentos más en que aparecen instrucciones precisas en cuanto a sonidos en el texto: la escena de muerte de Brachiano, en el quinto acto, comienza con gritos y tiros, y la de la muerte de Vittoria, Zanche y Flamineo en el último acto también está anotada con indicaciones de tiros. Es pues interesante notar que en esta obra los sonidos especificados no son placenteros y se asocian con la muerte y la violencia.

El no mostrar una réplica exacta de la realidad, sino sugerirla mediante elementos visuales y sonoros, permitía una acción rápida y fluida, una continuidad ininterrumpida de escenas, que en otro caso hubieran requerido de una serie de cambios escénicos. Esta rapidez, incluso cuando está de por medio un acontecimiento importante o una gran decisión,

presta en general a las obras de este período una sensación de aceleramiento que crea un clima de suspenso y desasosiego. En The White Devil tenemos un tempo rápido producido por acciones violentas que se suceden unas a otras prácticamente sin un momento de respiro\* y que da por resultado una atmósfera opresiva en la que parecería imposible poner freno a la crueldad.

La ausencia de tramas secundarias que atraigan la atención del espectador es otro elemento que contribuye a la rapidez de la acción. Esta no es mermada por el hecho de que la obra tenga dos momentos de clímax: el primero cuando se resuelve la situación de Brachiano y Vittoria con el asesinato de sus respectivos cónyuges y su huida a Padua, y el segundo cuando se realiza la venganza de Francisco con la muerte de Flamineo, Vittoria y Zanche. Este factor, característico del teatro isabelino, aumenta aún más el sentimiento de angustia ya que el segundo clímax es consecuencia del primero y una continuación en lo que se refiere a la presencia de la crueldad. Esta se va acrecentando a lo largo de The White Devil hasta culminar en la terrible resolución final en la que los personajes son conscientes de que van a

\* Lodovico es desterrado, Brachiano y Vittoria se convierten en amantes, Isabella y Camillò son asesinados, Vittoria es arrestada, Flamineo mata a Marcello, Brachiano muere envenenado, Flamineo, Vittoria y Zanche son muertos y, finalmente, Lodovico y Gasparo son llevados a la cámara de tortura.

morir (a diferencia del primer clímax, en el que Isabella y Camillo no lo saben) y por ende la expectativa no es sólo del público sino también de Flamineo, Vittoria y Zanche.

La acción tampoco es frenada por momentos de gran introspección por parte de los personajes. Estos son tratados, en términos generales, de una forma poco compleja por el autor, quien explora sólo una de sus posibles facetas. Por ejemplo, Vittoria e Isabella figuran en la mayor parte de la obra como mujeres involucradas emocionalmente con Brachiano, dejándose de lado sus demás aspectos, mientras que éste aparece casi siempre como un hombre entregado por completo a su pasión por Vittoria (aunque esta pasión, como se analizará más adelante, pase por varias etapas).

Se puede considerar a los personajes de The White Devil no tanto como seres estructurados con un objetivo realista, sino como creaciones cuya presencia es necesaria en primer lugar para el desarrollo de la trama y en segundo lugar para sugerir un determinado ambiente. Distan tanto de tener fines realistas que podemos encontrar en ellos una cierta influencia de las antiguas moralidades medievales en las que, según L.G. Salinger:

Los personajes son simplemente abstracciones personalificadas y tipos morales o sociales que representan las fuerzas más importantes que influyen a favor o en contra de la salvación del individuo y la estabilidad social. (11)

Los dramaturgos isabelinos trabajaron a menudo de esta manera, pues hacía más liviana y efectiva su labor al aprovechar convenciones a las que el público ya estaba acostumbrado. Así, en The White Devil la mayoría de los personajes importantes pueden ser clasificados según un cierto tipo. La 'Noble Prostituta' es encarnada por Vittoria; su hermano Flamineo funciona como el típico 'Insatisfecho' quien, amargado por la pobreza a la que se ha visto reducida su familia, está dispuesto a todo, incluso a prostituir a su hermana y a asesinar a su cuñado; Brachiano representa al 'Villano' que actúa impulsado por la lujuria y el duque Francisco hace el papel del 'Maquiavelo', al aparecer como un gobernante italiano que trama crueles venganzas sin tener presente a Dios en lo más mínimo.

Los trajes y el maquillaje de estos personajes eran elementos clave, si tomamos en cuenta la falta de fondo escénico y la relativa parquedad con que estaba decorado el escenario. Los actores usaban ropa magnífica y costosa; Bradbrook (12) menciona que en un comienzo se acostumbraba usar ropa insólita o novedosa, pero que poco a poco los trajes se fueron acoplando más a los personajes hasta llegar al extremo, por ejemplo, de que en una representación de The White Devil se usaran los cuellos correspondientes a seis distintos órdenes de nobleza.

Además, cierta clase de ropa bien podía ayudar a la rápida identificación del tipo a que pertenecía el personaje sin

tener que esperar a ver su comportamiento para poderlo clasificar. El fantasma es una clara muestra de esto ya que se cubría la cara con harina y utilizaba ropa de cuero o una sábana. Webster se vale de este artificio teatral en el quinto acto, cuando el fantasma de Brachiano aparece: hay en el texto indicaciones para que vista de cuero y cargue una calavera llena de lirios.

Los disfraces eran muy populares en esta época, como puede deducirse del hecho de que prácticamente todas las obras del período incluyen por lo menos a un personaje que hace uso de ellos. En muchos casos el disfraz tenía connotaciones alegóricas, ya que cuando alguien cambiaba de traje, cambiaba también su personalidad. En The White Devil el duque se disfraza de moro, personaje que según G.M. Mathews (13) se asociaba, en la Inglaterra isabelina, con el esplendor, pues entonces llegaban a Londres moros nobles al frente de magníficas embajadas. Sin embargo, también se los asociaba con el salvajismo y la barbarie. El que el duque Francisco se disfraza de moro para viajar a la corte de Brachiano a terminar de realizar su venganza tiene, pues, la máxima significación.

Por otro lado, Bradbrook (14) afirma que los isabelinos se esmeraron en la representación de atrocidades. Para las escenas de mutilación, vejigas de animales proveían de la sangre (o tinta roja) requerida y se empleaban manos y cabezas de utilería; también debe haber habido lenguas para la obra The Spanish Tragedy de T.Kyd y dedos para The Changeling de

Middleton. En The White Devil no hay escenas de mutilación ni indicaciones específicas en cuanto a sangre; sin embargo hay varios asesinatos con espadas y armas de fuego y, si, como asegura Bradbrook, se dedicaba tiempo y esfuerzo a la representación de muertes violentas, es muy posible que haya corrido sangre de animales o tinta roja en esta obra.

A pesar de la existencia de este realismo en cuanto a lo atroz, no podría considerarse al teatro isabelino como realista; las atrocidades, la utilería, el tempo, los trajes y el maquillaje son, como dice Bertram Joseph (15) citando a Thomas Godwin de Abingdon, "ornamentos accidentales" que se utilizaban para sugerir todo un ambiente. En este caso, Webster ubica la obra en una Italia renacentista y palaciega, poblada por personajes malignos que llevan a cabo una serie de acciones violentas a un ritmo veloz.

El que algunos elementos tales como el lugar y el tempo no puedan considerarse crueles por sí mismos, no implica que no logren sugerir un ambiente pleno de horror, evidente en las venganzas tramadas para hacer sufrir al enemigo y en los numerosos asesinatos que tienen lugar, a su vez subrayados por la presencia de tiros, gritos y sangre.

## 2. E L L E N G U A J E

Bertram Joseph asevera que en la Europa renacentista existieron numerosos dramaturgos que usaban su arte como un medio o vehículo para expresar lo que sentían y pensaban. (16) De hecho, al hablar de la relación entre los dramaturgos isabelinos y su obra, este crítico plantea que:

La obra dramática es una historia imaginada que también registra la reacción individual del dramaturgo hacia las personas y las situaciones que estaba imaginando. No sólo las emociones que el dramaturgo imaginó en las mentes de sus personajes, sino también sus propias emociones al imaginarse las de ellos. Una vez hecho esto, si es que estaba bien logrado, nosotros, el público, podríamos inspirarnos con las palabras en que él, el dramaturgo, ha registrado sus pensamientos y sentimientos para, a su vez, poner en funcionamiento nuestra imaginación y lograr reacciones tan cercanas a las del dramaturgo como permitieran nuestras personalidades individuales. (17)

Para Joseph, entonces, la esencia de la mayoría de las obras isabelinas está contenida en las palabras que el dramaturgo ha escogido para elaborar su texto, un hecho que lo obligaba a poner especial cuidado en el lenguaje que utilizaba. Webster, como muchos otros autores de su época, también



concedió especial atención a este aspecto. Por ello consideramos que un estudio de las imágenes más importantes y de las reiteradas alusiones a ciertos temas son indispensables para una mejor comprensión de la obra, ya que es en gran parte a través de ellas que el autor logra crear un clima de crueldad y violencia.

Una característica de peso de The White Devil es la cantidad de imágenes violentas que aparecen en el texto; no obstante, no sólo sorprende el número de éstas, sino también su calidad. H. Price opina que Webster "de todos los dramaturgos isabelinos es el que más se aproxima a Shakespeare en la profundidad, la sutileza y la complejidad de sus imágenes". (18)

En efecto, Webster utiliza una serie de imágenes terribles, la mayoría de las cuales están relacionadas con la tortura, la muerte (en especial los asesinatos), la sangre y la descomposición. Flamineo, el eterno "Insatisfecho", atormentado sin cesar por la pobreza, es un personaje muy propenso a hacer alusiones al tormento. En este contexto, no es casual que en el acto tercero compare, en forma clara y efectiva, la situación de los desafortunados con la de los torturados, de la siguiente manera:

And all the creatures that hang manacled,  
Worse than strappadoed, on the lowest felly  
Of fortune's wheel ...

(III,iii,96/98)

En el acto quinto encontramos otra de las varias alusiones de Flamineo a este tema, cuando hace un paralelismo entre la aparente clemencia de un torturador y la generosidad de Brachiano:

And this miserable courtesy shows as if a  
tormentor should give hot cordial drinks to  
one three-quarters dead o'th'rack, only to  
fetch the miserable soul again to endure  
more dog-days.

(V,i,140/143)

Es importante notar que estas comparaciones son acertadas no sólo en cuanto a la transmisión inmediata de la sensación de lo terrible del trance en que se hallan los sin fortuna o de lo cruel de la hipocresía de Brachiano, sino también en cuanto a la visión del mundo que van conformando, una visión en la que predomina el dolor más profundo y la crueldad más absoluta. El hecho de que Flamineo sea el portavoz de gran número de estas imágenes permite a su vez que los sentimientos de este personaje y su estado emocional vayan volviéndose evidentes para el público.

Al final de The White Devil, otro personaje, Lodovico, alude también a la tortura o, más específicamente, a los implementos de tormento.

...For my part,  
The rack, the gallows, and the torturing wheel,  
Shall be but sound sleeps to me; here's my rest;

(V,vi,299/301)

Las palabras de Lodovico escapan de lo esperado y el hecho de que considere a los instrumentos de tortura y a la tortura en sí como un descanso cuando ya han sido presentadas como algo horroroso, produce una sensación de desasosiego. Hace pensar en lo terrible que debe haber sido la vida de este hombre y por ende en el horror que ha de haber imperado en todo el ambiente en el que se desarrolla la obra.

Las imágenes relacionadas con la muerte, en particular los asesinatos, son más numerosas que las de la tortura, y aún más terribles, ya que tienden a combinar elementos muy disímiles, produciendo un efecto muy desagradable. El mismo Lodovico, al comienzo de la obra, jura vengarse de sus enemigos, si es que alguna vez regresa del destierro, diciendo:

I'll make Italian cut-works in their guts  
If ever I return.

(I, i, 54/55)

Esta cita deja entrever cómo el contraste entre las tripas de sus enemigos y un cierto tipo de encaje italiano logra un efecto aún más cruel que el que se hubiera alcanzado si el personaje hubiera simplemente jurado matarlos.

El duque Francisco, al tramar su venganza contra Brachiano, termina su monólogo combinando de manera inusual elementos diversos, pues como confirmación de la muerte de su enemigo espera, nada menos, que jugar fútbol con su cabeza.

Brachiano, I am now fit for thy encounter:  
Like the wild Irish, I'll ne'er think thee dead  
Till I can play at football with thy head.

(IV,i,135/137)

Brachiano es otro personaje que utiliza un lenguaje en el que abundan las referencias a la muerte y a lo desagradable. Carcomido por los celos, amenaza a Vittoria de la manera más cruel e insólita:

...I'll cut her into atomies,  
And let the irregular north wind sweep her up,  
And blow her int' his nostrils: where's this whore?

(IV,ii,40/42)

Es evidente que no basta con matarla, sino que Brachiano se deleita en imaginar los momentos posteriores al crimen: el cortarla en pedazos muy pequeños para que se los lleve el viento y así penetren en la nariz de Francisco.

Debemos mencionar por otro lado la escena en la que la devota y sacrificada Isabella simula un ataque de furia contra Vittoria, diciendo que quiere

To dig the strumpet's eyes out, let her lie  
Some twenty months a-dying, to cut off  
Her nose and lips, pull out her rotten teeth,  
Preserve her flesh like mummia, for trophies  
Of my just anger!

(II,i,251/255)

Estas líneas son sorprendentes , pues provienen de la boca de una esposa y madre ejemplar. Sin embargo, a la hora de imaginar atrocidades está a la altura de los personajes más malvados de la obra. De manera similar a Brachiano, imagina lo que hará con el cadáver de su rival, pero a diferencia de él plantea además con sumo detalle los horrores que desea inflingirle durante la agonía, que querría prolongar veinte meses.

La presencia de abundantes imágenes relacionadas con la muerte violenta y el gusto evidente que sienten los personajes en imaginar la muerte de sus enemigos, más la gran cantidad de asesinatos que se cometen en el transcurso de la obra, contribuyen a crear todo un ambiente cargado de dolor, horror y sangre. Este último elemento, que con seguridad figuraba en forma concreta en la obra, como ya se mencionó, tampoco está ausente del lenguaje y aparece repetidas veces. Flamineo, en el tercer acto, comenta:

It would do well instead of looking-glasses,  
To set one's face each morning by a saucer  
Of a witch's congealed blood.

(III,iii,89/91)

Este mismo personaje describe en otro lado al doctor que va a realizar el asesinato de Isabella:

...Look, his eye's bloodshot like a needle  
a churgeon stitcheth a wound with.

(II,i,312/313)

Es importante tener en cuenta que las referencias a la sangre no se hallan únicamente en situaciones en las que hay un hecho de sangre de por medio, sino que muchas de ellas aparecen en descripciones y conversaciones independientes. Sin embargo, el que la sangre esté casi siempre presente en la acción o en el lenguaje nos permite conocer hasta qué punto toda la obra está impregnada de ella.

Encontramos en The White Devil aún otro conjunto de imágenes, esta vez relacionadas con la materia en estado de descomposición. Webster introdujo no sólo complejas referencias a lo terrible y a lo desagradable, sino que estas alusiones parecerían formar parte de una secuencia lógica pero abominable: la tortura, la muerte, la sangre y por último la descomposición.

Cornelia, en el quinto acto, dice, tras perder la razón por la muerte de su hijo Marcello:

This rosemary is withered; pray, get fresh.  
 I would have these herbs grow up in his grave,  
 When I am dead and rotten. Reach the bays,  
 I'll tie a garland here about his head;

(V, iv, 66/69)

El parecido entre el estado de este personaje y el de Ofelia en Hamlet es marcado, hablan incluso de manera similar, haciendo referencia a varias plantas (romero, hierbas, laurel) y a lo que se halla en estado de descomposición. Pero a dife-

rencia de lo que ocurre en Hamlet, en The White Devil la mayoría de las imágenes relacionadas con la descomposición posee un tono que bordea en lo nauseabundo al estar muchas veces asociadas con las enfermedades y los cadáveres, sobre todo cuando se refieren a las mujeres.

Brachiano, al describir el aliento de Isabella, lo hace mediante el uso de estos desagradables términos:

Oh, your breath!  
Out upon sweetmeats and continued physic,  
The plague is in them!

(II,i,167/169)

Pero es Monticelso, cardenal y futuro papa, el personaje que más insiste en hacer terribles comentarios sobre las rameras y la putrefacción. De ellas dice:

They are first,  
Sweetmeats which rot the eater; in men's nostrils,  
Poisoned perfumes.

(III,ii,80/82)

(...)

They are worse,  
Worse than dead bodies which are begged at gallows,  
And wrought upon by surgeons...

(III,ii,96/98)

Aunque se podría llegar a pensar en primera instancia que la putrefacción a la que hace referencia Monticelso es una cuestión espiritual, las constantes alusiones que hace, a lo lar-

go de este monólogo suyo, a cuestiones puramente materiales tales como la comida, la bebida, la ropa y el dinero, alejan todas estas imágenes del plano espiritual para situarlas en el más elemental y orgánico.

Webster, entonces, logra, mediante el uso constante de imágenes relacionadas con la tortura, la muerte, la sangre y la descomposición enfatizar y hacer más entendible para el público las emociones crueles y sangrientas que motivan a los personajes, además de dejar traslucir sus emociones para con todos ellos.

La atmósfera de horror es reforzada aún más por las alusiones a animales repulsivos, relacionados con la brujería y la noche. Flamineo, por ejemplo, afirma lo siguiente del embajador español:

...he looks like the claw of a black-bird,  
first salted and then broiled in a candle.

(III, i, 81/82)

Se mencionan también víboras, arañas, escorpiones, moscas, sapos, larvas, lobos, perros muertos, cuervos, etc. Lo diabólico es asimismo enfatizado: hay en la obra veintiséis referencias al diablo, comenzando por el propio título; pero no es un diablo cualquiera, sino uno blanco, de apariencia angelical, que sin embargo es por dentro el mal encarnado. Price comenta que "Vittoria es el diablo blanco, blanco por fuera, pero por dentro el diablo negro". (19)



Las imágenes relacionadas con el veneno se repiten en la obra en las situaciones más diversas. Price (20) comenta que existen más de treinta alusiones a este tema en The White Devil. En la primera escena del primer acto, por ejemplo, Gasparo analiza la caída de Lodovico por medio de imágenes muy próximas a la del veneno:

Your followers  
 Have swallowed you, like mummia, and being sick  
 With such unnatural and horrid physic,  
 Vomit you up i'th'kennel.

(I, i, 16/20)

Encontramos nuevamente una combinación insólita de referencias: Gasparo compara a su amigo Lodovico con carne embalsamada que ha sido tragada por sus aduladores para luego ser vomitado en el arroyo, causando sorpresa no sólo lo desagradable de la imagen sino la situación a la que se la ha aplicado.

En la siguiente escena, Cornelia, madre de Vittoria, se lamenta amargamente de la caída de su hija y alude también al veneno, de esta forma:

O that this fair garden  
 Had with all poisoned herbs of Thessaly  
 At first been planted, made a nursery  
 For witchcraft, rather than a burial plot  
 For both your honours!

(I, ii, 279/283)

Aquí se puede apreciar cómo Cornelia, el único personaje "bueno" además de Isabella, maneja, al igual que ella, imágenes relacionadas con cuestiones desagradables; en este caso el veneno, la brujería y el cementerio.

Por otro lado, en el segundo acto, cuando Isabella habla con su hermano e intercede por su esposo, dice:

...and I do not doubt,  
 As men, to try the precious unicorn's horn  
 Make of the powder a preservative circle  
 And in it put a spider, so these arms  
 Shall charm his poison, force it to obeying  
 And keep him chaste from an infected straying.  
 (II,i,14/19)

Este es otro ejemplo de cómo las alusiones a elementos desagradables, en este caso arañas, veneno e infección, están presentes aun en los discursos de personajes como Isabella, madre y esposa modelo.

Sin embargo, Price (21) afirma que Webster va más allá del simple uso de términos e imágenes para sugerir un ambiente y utiliza un procedimiento particular en el cual fusiona la acción de la obra con el lenguaje en forma mucho más notable que cualquiera de sus contemporáneos salvo, por supuesto, Shakespeare. Este procedimiento es claro en relación al último tema analizado (el del veneno), en donde las imágenes de la ponzoña se van asociando para formar una compleja red estrechamente ligada a la acción de la obra: el

cruel envenenamiento de Isabella, la dolorosa muerte de Brachiano y, a otro nivel, el emponzoñamiento de orden moral que sufre toda la corte en donde se desarrolla la obra.

Resulta muy efectivo fusionar lenguaje con acción, ya que Webster logra crear un ambiente que exhala veneno literal y metafóricamente; esta asociación, de hecho, no sólo concierne al tema del veneno, sino también a los de la tortura y el asesinato, los elementos en estado de descomposición, la sangre, los animales poco agradables y el diablo.

La suma de todos estos elementos, además del argumento, los personajes y el ambiente sugerido por la utilería, los sonidos, los trajes y el tempo, produce un clima de crueldad y violencia similar a los ambientes que logra crear Shakespeare en sus grandes tragedias.

G. Wilson Knight considera que:

Una tragedia shakesperiana ha sido dispuesta tanto espacial como temporalmente. Con esto quiero decir que por toda la obra hay un juego de correspondencias que se relacionan entre sí, independientemente de la secuencia del tiempo que es la trama: tales son la oposición intuición-inteligencia que actúa por todo Troilo y Crésida, el tema de la muerte en Hamlet, el mal como pesadilla en Macbeth. A esto le he llamado a veces la "atmósfera" de la obra. (22)

Más adelante, asevera que para comprender en toda su dimensión una obra de Shakespeare debemos considerarla como "un todo visionario, apretada urdimbre de personificación, sugestión

atmosférica y simbolismo poético directo: tres modos de transmisión, todos de igual importancia";(23) aunque Wilson Knight no descarta que pueda haber muchas otras formas de transmisión de la esencia de una pieza dramática.

Webster, de manera similar a Shakespeare, propone una obra que debe ser percibida en su totalidad para poder captar su realidad central. Es por esto que, tanto la trama como los personajes y el ambiente sugerido por medio de la utilería, los sonidos, etc., además del lenguaje, deben considerarse, aunque se estudien por separado, como partes de un todo; un todo cuyo núcleo es, en este caso, la crueldad más descarnada.

## 3. L A A C T U A C I O N

Sir Richard Baker, en su Chronicles of the Kings of England (1643), dice:

...and therefore a Play read, hath not half the pleasure of a Play Acted: for though it have the pleasure of ingenious Speeches; yet it wants the pleasure of Graceful Action: and we may well acknowledge, that Gracefulness of Action, is the greatest pleasure of a Play. (24)

Consideramos importante esta cita porque pone de relieve otra característica principal del teatro isabelino: la diferencia entre la lectura y la representación de las obras. Si bien esta diferencia no es exclusiva de la época en cuestión, hay que tenerla en cuenta debido a las particularidades de la actuación a fines del siglo XVI y comienzos del XVII en Inglaterra.

Según Joseph (25), una obra dramática era para el público isabelino el resultado del desempeño de los actores, quienes a través de una declamación adecuada, daban vida al texto de una obra en la que se hallaban registradas las ideas y las emociones del dramaturgo. Para esto, los actores necesitaban dominar el arte de la retórica, lo que requería de una prolongada y difícil educación que adiestraba en el control sobre

los miembros, la cara, la voz y la respiración.

Brian Vickers (26), dice que las reglas de la retórica renacentista provenían de la antigüedad clásica, lo mismo que sus cinco etapas de composición. De éstas, hay dos que conciernen a la producción dramática en forma directa: el estilo (elocutio) y la declamación (pronuntiatio). El estilo depende más cercanamente del autor, ya que implica el uso de figuras y tropos que expresen a la perfección sus pensamientos pues como plantea Vickers (27), los recursos de la retórica, lejos de ser fórmulas secas, son canales por donde fluye el sentimiento y la energía, de manera flexible pero poderosa, a disposición de la mente que las maneje.

Bertram Joseph (28) comenta que la declamación, que está a cargo de los actores, es el eslabón entre el autor y el público; la declamación se divide en dos: la voz y el gesto, aunque están íntimamente fusionados entre sí y en la representación teatral ambos se rigen por una serie de convenciones en cuanto a la expresión oral y al movimiento. Joseph (29) también dice que la expresión oral está determinada en parte por la puntuación, que enfatiza algunas palabras del texto, y en parte por ciertos principios de retórica; la combinación de estos dos aspectos produce un determinado efecto rítmico y emocional que varía según las intenciones del dramaturgo.

En The White Devil, por ejemplo, los numerosos soliloquios y diálogos que giran en torno a temas violentos o crueles han de haber sido recitados de forma adecuada al contenido. Salin-

gar señala que "los hombres en The White Devil hablan como truenos, las mujeres son todas unas furias y los terremotos irrumpen en el diálogo con el ardor del granizo". (30)

Este comentario podría aplicarse con acierto a momentos de la obra como el monólogo en que Francisco comienza a tramar su venganza (IV,i,77/138), o el diálogo que mantienen Flamineo y su madre (I,ii, 315/352), en el cual él le recrimina amargamente la dura situación económica que padecen y le dice que hubiera preferido tener como madre a "the commonest courtesan in Rome" (I,ii,341). También cuando Brachiano se dirige a Isabella para poner fin a la relación entre ellos (II,i,153/230) o a Vittoria para acusarla de ramera (IV,ii,15/125), la declamación debe haber sido decididamente tormentosa.

La expresión corporal, de la misma manera que la oral, respondía a un conjunto de reglas aceptadas por el público isabelino. Existía, por ejemplo, una retórica manual, que era fundamental para la representación; pero también eran importantes los gestos convencionales hechos con brazos, cabeza, cara, tronco y piernas. Estos gestos tenían ya vigencia en el Medioevo, tanto en el arte religioso como en el secular.

Michael Baxandall (31) habla de un gesto manual (representado en La primavera de Boticelli) que indicaba bienvenida; otro, hecho con brazos y manos, indicaba vergüenza. Pero había también posiciones corporales que se adoptaban según el tema que se estaba tratando: por ejemplo, cuando se

hablaba humildemente o con delicadeza, había que cruzar los brazos sobre el pecho, como consta en la tercera edición del Mirror of the World de 1520. Joseph (32) inventaría todavía otro conjunto de movimientos cargados de significado: tirarse al piso y mesarse los cabellos para los casos de extrema tristeza; dar brincos para mostrar alegría; fruncir el ceño, apretar los dientes, sacudir el puño derecho y patear el piso para expresar enojo.

Muchos actores eran seguramente buenos gimnastas y algunos incluso buenos espadachines; Bradbrook (33) comenta que en ciertas tragedias de venganza los vengadores realizaban movimientos sincronizados con dejos de ballet, al final de los cuales se cometía un asesinato.

Hay en The White Devil numerosas escenas, sobre todo relacionadas con el sufrimiento, en las que los actores deben haber desplegado una gran actividad física. Tanto Flamineo (III,iii) como Cornelia (V,iv) representan situaciones de locura; Giovanni y Lodovico (II,ii), Cornelia (V,i) y Vittoria (V,iii) interpretan otras de profunda tristeza. Hay varias escenas de intenso dolor físico. Marcello (V,ii) muere atravesado por la espada de Flamineo; la terrible muerte de Brachiano ocurre en V,iii y en la última escena de la obra mueren Vittoria, Flamineo y Zanche. En ésta Flamineo hace un simulacro de su propia muerte insistiendo en que Vittoria y Zanche le disparen, pues "Of all deaths, the violent death is best" (V,iv,119). Momentos después tanto él como las dos mujeres son muertos a puñaladas por Lodovico y Gasparo.



Para representar la muerte de Isabella y de Camillo (II,ii) Webster usa el espectáculo mudo. Estos asesinatos se realizan con un alto grado de crueldad y sufrimiento: Isabella muere ante los ojos de su hijo, luego de besar un retrato de Brachiano que ha sido envenenado. Camillo muere a manos de Flamineo, quien primero lo desnuda y le retuerce luego el cuello para cerciorarse de que esté muerto. Los dos asesinatos suceden en silencio, por lo que seguramente eran doblemente significativos para el público, pues para que una acción silenciosa tenga fuerza debe, en general, representarse en forma exagerada.

Tanto los espectáculos mudos como toda la acción corporal de la obra deben haber funcionado, sin duda, con base en los gestos dramáticos convencionales del periodo isabelino; Joseph plantea que estos gestos eran tan usados que "era posible que la gente que no comprendía completamente las palabras de un autor respondiese, no obstante, de manera satisfactoria (a una obra) gracias al estilo de la actuación".(34)

Tomar en cuenta las convenciones de actuación del periodo es tener en cuenta un modo más de transmisión de la esencia de una obra. En el caso de The White Devil, tanto la voz como el gesto han de haber tendido hacia la crueldad y el sufrimiento y, por ende, no están aislados del núcleo de la obra sino que, muy por el contrario, enfatizan todavía más la violencia que la caracteriza.

## 4. LA MUERTE DE BRACHIANO

La muerte de Brachiano (V,iii) es una de las escenas más crueles y violentas de The White Devil. En ella se presenta una situación extrema: el fin de un individuo que después de haber llegado a su punto de máximo esplendor (poder, fortuna, belleza, pasión, amor) cae al abismo insondable de la muerte. Este personaje agoniza lentamente debido al envenenamiento de su casco y termina siendo estrangulado por Lodovico y Gasparo quienes, disfrazados de monjes, cumplen la venganza de Francisco. Sin embargo, la trama de esta escena no está dada sólo por una suma de hechos, sino que responde a la aplicación de ciertos principios de integración, donde se relacionan la acción, la utilería, los personajes, el lenguaje y el tema.

La escena comienza con indicaciones de gritos y tiros, sonidos que están relacionados con el dolor y la crueldad, y que marcarán el tono de toda esta sección. Se suceden luego los alaridos de desesperación de Brachiano y el llanto de su hijo y de Vittoria, lo que produce, sumado a lo anterior, un efecto de gran sufrimiento.

Otros sonidos de importancia, que introducen un elemento exótico, son los relacionados con el hecho de que Lodovico y Gasparo hablen en latín cuando se presentan disfrazados de

capuchinos, cargando un crucifijo y una vela bendita, y diciendo:

Pray give us leave. Attende, domine Brachiane.

(V,iii,134)

En una época en la que para la mentalidad inglesa común la Iglesia católica representaba la esencia del mal, e incluso, según C.S. Lewis (35), circulaban noticias terribles sobre la Inquisición en España, es de suponer que la aparición de estos dos personajes haya causado espanto. El que estén a las órdenes de Francisco, quien ronda por los alrededores disfrazado de Moro, aumenta lo siniestro de sus respectivas presencias.

Gasparo y Lodovico llegan, en esta escena, a un paroxismo de crueldad que más que completarlos o complejizarlos como personajes los reduce: cumplen simplemente con una venganza con el mayor grado de crueldad posible. En cuanto quedan a solas con Brachiano se quitan el disfraz y comienzan a recordarle todos sus delitos y a describirle su muerte por envenenamiento con refinado detallismo. Finalmente, tras proferir un grito desgarrador ("Vittoria! Vittoria!" (V,iii,171)) lo estrangulan.

Brachiano, como muchas otras figuras trágicas, se caracteriza por funcionar en torno a una idea fija, es decir, con una consistencia de dirección en cuanto al objetivo de sus acciones, que en este caso lo llevan a buscar los amores de

Vittoria sin importarle el precio. Engaña al esposo de ésta con la intermediación del hermano, mata al marido engañado y a su propia esposa, desafía a la Iglesia y a la corte llevándose a Vittoria a Padua y casándose allí con ella.

Sin embargo, a diferencia de Lodovico y Gasparo, Brachiano no es un personaje creado sólo a partir de la acumulación de información sobre una sola faceta de su personalidad. Webster, como muchos otros dramaturgos isabelinos, revela a la hora de la muerte de este personaje una importante verdad sobre él, en lo que Eric Bentley llama "un gran destello dramático". (36)

En este caso, el destello muestra a un ser mucho más complejo que Lodovico y Gasparo, pues en sus últimos momentos, Brachiano no se reduce a representar de forma estrecha una actitud (dar todo por gratificar un deseo) sino que trasciende esto para dar pruebas del amor que siente por Vittoria. Este sentimiento se manifiesta en su ternura para con ella:

Where's this good woman? Had I infinite worlds,  
They were too little for thee: must I leave thee?  
(V,iii,17/18)

y en su preocupación:

Do not kiss me, for I shall poison thee.  
(V,iii,26)

El hecho de que trascienda su modo de ser habitual, tan teñido de crueldad, para de todas formas morir como muere, hace resaltar por contraste la maldad casi obsesiva que marca al mundo que lo rodea.

Su muerte le permite además tomar clara conciencia de su soledad última. Su desgarrante e inútil grito final es quizá el ejemplo más claro de ello. También el hecho de que aparezca al borde de la muerte, incapaz de hacer algo por salvarse, luego de haberle perdonado la vida a Flamineo, acrecienta esta sensación de soledad. Brachiano dice de sí mismo:

I that have given life to offending slaves  
 And wretched murderers, have I not power  
 To lengthen mine own a twelvemonth?

(V,iii,22/24)

En esta cita encontramos presentada con mucha eficacia la sensación de lo efímero y lo fútil de la vida, sentimiento que tuvo gran peso durante el Renacimiento. Brachiano, como la mayoría de los personajes de The White Devil, corre hacia su muerte. Aparece en escena gritando, a raíz de los tormentos que sufre debido al casco envenenado; intenta quitárselo; manda torturar al armero; describe, como era costumbre entre los personajes de las tragedias isabelinas, sus sufrimientos con gran detalle para que el público comprenda lo que le pasa. Luego habla a Vittoria con ternura,

se preocupa por su hijo Giovanni, critica a los médicos, se lamenta por no poder prolongar su vida y medita sobre la muerte natural.

Su segunda aparición, al poco tiempo, difiere de la anterior en dos aspectos: Brachiano entra a escena en cama, lo que sugiere su muerte inminente y adopta una actitud marcadamente negativa. Critica su propio comportamiento como estadista, se ríe de Vittoria, se burla de los curas y hasta cree ver al diablo en persona. La suma de todas las acciones que suceden en esta escena, más el hecho de que ésta transcurra casi sin pausas, establece un tempo acelerado y angustiante.

El final de la escena es muy desagradable: sólo llora Vittoria, mientras que Flamíneo hace comentarios cínicos y Francisco y Zanche mantienen una conversación de doble sentido con dejos escatológicos. El que la vida continúe, a pesar de la muerte de Brachiano, con toda su crueldad y sordidez, agrega a la sensación de aceleramiento ya mencionada, un sentimiento de gran futilidad.

El lenguaje y todo lo relacionado con él tienen mucha importancia en esta escena. Bentley (37) dice que el drama está compuesto por el elemento tiempo y que cuánto habla una persona puede ser tan importante como lo que dice; agrega que por tanto toda escena tiene un ritmo determinado. El comienzo de la escena de la muerte de Brachiano es de un ritmo muy veloz: hablan Brachiano, Flamíneo y el arme-

ro utilizando oraciones cortas, prácticamente reducidas  
 : órdenes y preguntas cargadas de dolor y desesperación:

Brachiano: An armourer! Ud's death, an armourer!

Flamideo: Armourer! Where's the armourer?

Brachiano: Tear off my beaver.

Flamideo: Are you hurt, my lord?

Brachiano: Oh my brain's on fire!

Enter Armourer.

The helmet is poisoned.

Armourer: My lord, upon my soul -

Brachiano: Away with him to torture.

(V,iii,1/5)

Esta rapidez crea un clima de confusión, de poca comunicación, de impotencia ante los hechos y el destino, apropiado a lo que está sucediendo.

Más adelante encontramos otro ejemplo en donde se ve la importancia del efecto que puede lograr un determinado ritmo. Lodovico y Gasparo, al quedarse a solas con Brachiano, le describen su muerte inevitable por envenenamiento, con detallada crueldad. Para esto hacen uso de la stikhomūthía, un recurso que acrecienta la sensación de que Brachiano, ya indefenso, está siendo atormentado por los otros dos, quienes alternadamente lo bombardean con palabras:

Gasparo: Now there's mercury-

Lodovico: And copperas-

Gasparo: And quicksilver-

Lodovico: With other devilish 'pothecary stuff,  
 A-melting in your politic brains: dost hear?

Gasparo: This is Count Lodovico.

Lodovico: This, Gasparo;

And thou shalt die like a poor rogue.

Gasparo: And stink

Like a dead fly-blown dog.

Lodovico: And be forgotten

Before thy funeral sermon.

(V,iii,164/170)

Mediante la enumeración de elementos químicos, estos personajes logran crear todo un efecto de horror acumulativo que llega a su clímax cuando le anuncian a Brachiano que morirá. Sin embargo, y de manera similar a otros personajes de la obra, no interrumpen aquí su conversación sino que la continúan, describiéndole a Brachiano el proceso de descomposición que seguirá a su muerte, utilizando para ello la desagradable imagen de un perro muerto, hinchado y lleno de moscas.

Esta última imagen, como la mayoría de las que aparecen en esta escena, es altamente significativa. Brachiano, por ejemplo, al darse cuenta que va a morir y que su envenenamiento es obra de Francisco, dice:

Indeed I am to blame:

For did you ever hear the dusky raven

Chide blackness? Or was't ever known the devil

Railed against cloven creatures?

(V,iii,90/93)



Estas líneas son interesantes pues presentan algunos temas característicos de la obra: lo oscuro y el diablo, que intervienen en una serie de paralelismos entre Brachiano y Francisco, el cuervo y la oscuridad, y el diablo y las criaturas satánicas.

Acto seguido, Brachiano ordena:

Let me have some quails to supper.

(...)

No, some fried dog-fish; your quails feed on poison.

That old dog-fox, that politician, Florence!

I'll forswear hunting, and turn dog-killer.

(V,iii,94/97)

Aquí intervienen varios elementos que pueden ser agrupados en tres conjuntos principales. En primer lugar, como la palabra quails podía significar, en la época isabelina, además de "perdiz", "mujeres de vida fácil", lo que dice Brachiano tiene doble sentido, sobre todo tomando en cuenta que habla de invitarlas to supper (a cenar) y no llevarlas for supper (para la cena). El que hable de esta manera al borde de la muerte resulta muy desagradable. No obstante, encontrar alusiones a lo sexual entremezcladas con las temáticas de la crueldad y la muerte, es una constante en la obra.

En segundo lugar encontramos citados a los siguientes animales: dog-fish (tiburón pequeño) y dog-fox (zorro macho). Aquí habría que remarcar que ambos términos incluyen la palabra dog, que tiene connotaciones despectivas en la lengua

inglesa, como en muchas otras. Por último, hay que notar la presencia de cuestiones relacionadas con la crueldad: el veneno, la caza y la muerte.

Más adelante, Brachiano comenta:

He will be drunk; avoid him: th'argument is  
fearful when churchmen stagger in't.  
Look you, six grey rats that have lost their tails  
Crawl up the pillow; send for a rat-catcher:  
I'll do a miracle, I'll free the court  
From all foul vermin.

(V,iii,126/130)

Nuevamente encontramos que Brachiano hace referencia a los animales, en este caso desagradables y asociados con la peste y la muerte. La imagen de estos animales, sucios y de color oscuro, trepando por una almohada, usualmente blanca, es repulsiva. Además, funciona como presagio, ya que Lodovico y Gasparo, quienes acaban de hacer su entrada a escena, son de hecho portadores del mal.

Unas líneas más adelante, Lodovico retoma la imagen de la peste al comentar el asesinato de Brachiano de la siguiente manera:

The snuff is out. No woman-keeper i'th'world,  
Though she had practised seven years at the pest-house,  
Could have done't quaintlier.

(V,iii,181/183)

Aquí hallamos otra alusión al tema, precedida por una imagen relacionada con el concepto de la vida como algo fugaz y precario y que puede ser extinguida como la llama de una vela.

Muerto Brachiano, Flamineo dice lo siguiente:

I cannot conjure; but if prayers or oaths  
 Will get to th'speech of him, though forty devils  
 Wait on him in his livery of flames,  
 I'll speak to him, and shake him by the hand,  
 Though I be blasted.

(V,iii,213/217)

Esta imagen de Brachiano, rodeado por cuarenta diablos vestidos con llamas, logra escapar del tono mórbido de todas las anteriores para centrarse en lo diabólico, confiéndole una cierta dignidad final al personaje.

La repetición de algunas palabras muy relacionadas con la trama es otro recurso que ayuda a crear todo un ambiente. Por ejemplo, el sustantivo 'muerte' o el verbo 'morir' aparecen dieciséis veces en esta escena, mientras que el sustantivo 'veneno' o el verbo 'envenenar' se repiten ocho veces. Hay también cinco referencias a matar, cuatro a enfermedades, dos a asesinatos y una a la tortura. Además hay seis alusiones al diablo o a lo diabólico y seis a la esclavitud, las cuales muchas veces están relacionadas o aparecen una después de la otra.

En el transcurso de esta escena se mencionan distintos animales doce veces (screech-owls, dull owl, hoarse wolf, wolf, poultry, dusky raven, quails, dog-fish, dog-fox, grey rats, dead fly-blown dog). Tres de ellos se comen (quails, poultry, dog-fish), cuatro están relacionados con la noche (screech-owls, dull owl, hoarse wolf, wolf), dos son de color oscuro (dusky raven, grey rats) y la mayoría están asociados con cuestiones desagradables o crueles.

La referencia a estos animales en una escena donde los seres humanos, en particular Flamineo, Lodovico, Gasparo y Francisco, se comportan mucho más cruelmente que cualquier bestia, hace... resaltar aún más la brutalidad que los caracteriza y la crueldad imperante en el mundo que los rodea. Cabe agregar que estas alusiones a lo desagradable no son las únicas; Webster menciona también la carroña, los cadáveres, las tumbas, el patíbulo y el infierno.

Nos hallamos, entonces, ante una escena plena de crueldad, sufrimiento, venganza e injusticia. La lenta muerte de Brachiano, vista en el contexto de toda la obra, no atenúa en absoluto lo terrible del hecho. Aunque Brachiano ha organizado la muerte de Camillo e Isabella, el asesinato de estos dos personajes tan grises (el "esposo cornudo" y la "devota esposa") no parece ser razón suficiente para que aquél muera de forma tan cruel. Lo violento y atroz de este hecho se agudiza si tomamos en cuenta que Brachiano,

un personaje poderoso y relativamente complejo, muere a manos de enviados de Francisco, quien se abstiene de intervenir.

Esta escena es uno de los ejemplos más claros de cómo maneja Webster en forma conjunta una gran parte de los recursos teatrales de su época: es decir, la sugerencia de una atmósfera de crueldad mediante el uso de una gran variedad de elementos. Por un lado están los sonidos relacionados con la violencia o con el dolor, los trajes, los personajes y un tempo acelerado y angustiante. Por otro lado está el lenguaje, presente tanto en las imágenes de crueldad como en la repetición de términos poco agradables.

La muerte de Brachiano es también testimonio de cómo Webster no evita algunos de los aspectos más terribles de la vida humana como son el sufrimiento, la soledad y la muerte. Más bien los enfrenta en toda su dimensión, sin ofrecer mayores alternativas, ya que hasta el consuelo religioso resulta repulsivo después de la actuación de Lodovico y Gasparo, quienes prostituyen de manera siniestra todo lo relacionado con la religión.

Pero estos aspectos de la vida humana quizás tengan que tomarse en cuenta necesariamente siempre, ya que, como dice Rainer María Rilke,

Aquel que en algún momento no consiente con determinación a lo terrible en la vida, o incluso no se exalta de ello, nunca tomará posesión de

la inexpresable plenitud de nuestra existencia, sino que camina por las orillas y cuando llegue el día del juicio comprobará que no ha estado ni vivo ni muerto. (38)

Es evidente que Webster acepta, en The White Devil, la existencia de lo terrible, presente en la altísima dosis de crueldad manifiesta en todos los niveles: trama, personajes, lenguaje, etc. No obstante, esta crueldad, que actúa como un gran mal desatado sobre la corte de Padua, es manipulada, dosificada y organizada de tal forma que Webster logra convertirla en lo que Bentley (39) define como un cosmos, el cosmos de la tragedia en donde se integran los personajes, el diálogo y el argumento en un gran todo.

## 5. C O N C L U S I O N E S

La presencia de un cosmos de crueldad, integrado por la trama, los personajes y el ambiente sugerido mediante los disfraces, los sonidos y el lenguaje puede explicarse, en cierta medida, como respuesta a las exigencias y a las expectativas de los espectadores isabelinos.

Este público tenía una serie de rasgos muy particulares, por ejemplo no sorprenderse ante los hechos más violentos como los ajusticiamientos y los espectáculos de luchas entre fieras. Steiner comenta que esta gente

...prefería el romance y el tumulto de la tragicomedia y la comedia-crónica. Se deleitaba con bufones, interludios cómicos y con las acrobacias y la brutalidad de la acción física. El espectador isabelino tenía nervios resistentes e insistía en que se los pusiesen a prueba. Había sangre caliente en el mundo que lo rodeaba y exigía ver sus manifestaciones en escena. (40)

Salinger (41) incluso plantea que el público isabelino, a diferencia del de la antigüedad clásica (en especial la griega), no se conformaba con la simple narración de un hecho violento, sino que deseaba verlo actuado frente a sus ojos con el mayor detalle posible.

El momento histórico también debe haber sido, en parte, la causa de mucha de la violencia en The White Devil. En Inglaterra los Tudor y la naciente burguesía se habían empeñado en cambiar el antiguo orden medieval, sobre todo en cuestiones religiosas, políticas y económicas. Esta isla empezó a convertirse en un estado central poderoso y las reformas permitieron a los monarcas suprimir prerrogativas eclesiásticas y feudales, lo que a su vez dio lugar a un clima favorable a la expansión económica.

El estado suplantó a la Iglesia como gran regulador de la vida colectiva, mientras que una agresiva actitud individualista reemplazó la forma de vida comunitaria típica de las sociedades agrícolas anteriores, donde cada sujeto debía respetar la posición que se le había adjudicado en el orden social. Todo esto estimuló la ambición personal y el deseo de dominar la naturaleza, lo cual, conjuntamente con la disolución de la visión geocéntrica y teocéntrica del universo, produjo una serie de transformaciones: en primer lugar, al variar la posición del hombre dentro del universo, desapareció la idea de que su caída implicaba la de todo el cosmos. Pero a pesar de la pérdida de importancia del ser humano dentro de este nuevo esquema, surgió por otro lado una nueva concepción del individuo, en la que se valoraba sobre todo su autodesarrollo a través de la acción. De hecho, según Maquiavelo, cuyos trabajos fueron muy leídos en la Inglaterra isabelina,



eran los hombres, y no Dios, quienes definían la política.

Un buen ejemplo de este auge del "individuo", sumado al gran descontento que reinaba en esa época, fue la sublevación que dirigió Essex, "Sweet England's Pride", en 1601. Este exfavorito de la reina Isabel I, que había caído en desgracia debido a una campaña fallida contra Irlanda, organizó una rebelión contra la reina, obteniendo buena parte de su apoyo por el malestar que imperaba en el país. Terminó siendo colgado y descuartizado por traidor, lo que marcó para muchos el final de una época y el comienzo de otra aún más sombría y desconcertante. Con Jacobo I en el poder, existió un creciente malestar por la adjudicación de monopolios reales que redundaban en sobornos, juegos sucios y la búsqueda de favor real en la corte, llegándose incluso a pensar que la corrupción imperante sólo podía ser erradicada mediante una forma salvaje de justicia, pues el envenenamiento general de la sociedad impedía otro tipo de solución. Salgado (42) opina que la crueldad y la violencia en The White Devil serían, de hecho, emblemáticas de la degeneración moral de esa sociedad y de su peculiar momento histórico.

La exaltación de lo cruel, presente en la mayoría de las tragedias de venganza isabelinas, incluyendo esta obra de Webster, podría entonces responder tanto a los gustos del público de esa época como a la corrupción y al malestar que reinaban en ese momento. La muerte de Brachiano, pro-

longada y dolorosa, pero acompañada por el goce diabólico de Lodovico y Gasparo, es un ejemplo de esta exaltación de lo cruel, que se acerca incluso al concepto de "drama auténtico" de Artaud, según el cual el verdadero teatro pone al desnudo un conjunto de fuerzas interiores:

Una verdadera pieza de teatro perturba los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual. (43)

La célebre comparación de Artaud entre el teatro y la peste se basa en la idea de que hay en los individuos o en los pueblos un fondo de crueldad latente, una gran cantidad de perversiones del espíritu, de gusto por lo quimérico, lo erótico, lo salvaje y lo sangriento, y que es este fondo lo que se revela tanto en el arte dramático esencial como durante alguna terrible epidemia. Artaud (44) reivindicó la obra 'Tis Pity She's a Whore de Ford, por considerar que llegaba al paroxismo del horror, de la sangre, de las leyes escarnecidas. Podríamos decir que The White Devil (una obra que Artaud también quiso llevar a escena) tiene ese mismo fondo de crueldad, convoca ese gusto latente por lo salvaje y lo sangriento.

Sin embargo consideramos que ni el particular momento histórico ni las características de su público logran explicar completamente la exploración que realiza Webster en The White Devil de las formas más descarnadas de la crueldad.

Esta afirmación se basa en el hecho de que muchas de las tragedias de venganza de contemporáneos suyos, incluyendo otra de sus propias obras: The Duchess of Malfi, introducen, a pesar del momento y del público, algún elemento de esperanza y consuelo en relación a la muerte violenta. Este puede ser tanto el de una vida en el más allá como el de una renovación de la vida en la Tierra.

Un ejemplo de una esperanza tal aparece en The Spanish Tragedy, (45) de Kyd, en la que el personaje Revenge dice, al concluir la obra:

Then haste we down to meet thy friends and foes:  
To place thy friends in ease, the rest in woes!

(IV, v, 45/46)

Aquí Revenge está haciendo referencia a lo que dijo antes el personaje Ghost (el fantasma) de que Horatio, Isabella, Bel-imperia y Hieronimo iban a gozar de una dicha eterna con reminiscencias clásicas, mientras que los villanos Lorenzo y Balthazar iban a sufrir para siempre.

Encontramos otro ejemplo de consuelo en The Revenger's Tragedy, (46) de Tourneur, en la que los vengadores Vindice e Hippolito aseguran morir tranquilos tras haber realizado su venganza, sabiendo además que tanto su madre como su hermana están a salvo de todo peligro. Antonio, el nuevo gobernante, concluye la obra diciendo:

...Bear up  
 Those tragic bodies. 'Tis a heavy season;  
 Pray heaven their blood may wash away all treason.  
 (V,iii,134/136)

Estas palabras no sólo reflejan un sentimiento religioso, sino también el deseo de que la sangre vertida funcione como elemento purificador.

En The Changeling (47), de Middleton, hallamos nuevamente motivos de arrepentimiento y de consuelo. Beatrice, al morir, ruega ser perdonada, mientras que Alsemero, su esposo, plantea la posibilidad de una reconciliación final:

-Your only smiles have power to cause re-live  
 The dead again, or in their rooms to give  
 Brother a new brother, father a child;  
 If these appear, all griefs are reconciled.  
 (V,iii, 224/227)

También en The Duchess of Malfi (48), de Webster, encontramos planteos que hacen más aceptable la muerte. Bosola, al morir, asegura:

Let worthy minds ne'er stagger in distrust  
 To suffer death or shame for what is just.  
 (V,v,102/103)

Por otro lado, Delio, en los últimos versos de la obra, afirma:

Integrity of life is fame's best friend,  
Which nobly, beyond death, shall crown the end.

(V,v,119/120)

Finalmente, podemos mencionar Hamlet (49), donde Shakespeare parecería aludir a una vida más allá de la muerte, a través del concepto clásico de la fama; Hamlet dice, al morir:

O good Horatio, what a wounded name,  
(Things standing thus unknown) shall live behind me.  
If thou didst ever hold me in thy heart,  
Absent thee from felicity awhile,  
And in this harsh world draw thy breath in pain,  
To tell my story.

(V,ii,372/377)

Por su parte, Horatio despide a Hamlet con palabras tiernas y no exentas de asociaciones cristianas:

...good night, sweet Prince,  
And flights of Angels sing thee to thy rest.

(V,ii,389/390)

En The White Devil, a diferencia de estas obras, no hallamos planteos parecidos; desencadenada la tragedia, la mayoría de los personajes muere sin esperanza ni consuelo alguno. El fin de Flamineo es un claro testimonio de la manera en que Webster estudia las consecuencias que pueden

acarrear las formas más extremas de la crueldad. Este personaje, inmerso en un mundo violento y autor, a su vez, de hechos terribles, debe finalmente enfrentar su propia muerte en un estado de soledad absoluta. Su desamparo se incrementa además porque, habiendo llegado al límite de la experiencia humana ("Un hombre que nunca ha matado es una virgen", afirma Cheng en La condición humana de Malraux), no ha podido encontrarle sentido ni al bien ni al mal. Sus últimas palabras son muy significativas:

My life was a black charnel. I have caught  
 An everlasting cold. I have lost my voice  
 Most irrecoverably. Farewell glorious villains.  
 This busy trade of life appears most vain,  
 Since rest breeds rest where all seek pain by pain.

(V, iv, 273/277)

Consideramos, entonces, que The White Devil es un buen exponente del modo de funcionar del teatro isabelino, donde la acción y el lenguaje, la espectacularidad visual y sonora, los gestos y la trama se hallan tan interrelacionados que solo un estudio global de la obra logra aprehender de manera eficaz el corazón del mundo que representa, en este caso un mundo caracterizado por la crueldad.

Pero es además testimonio de la valentía interior de Webster quien, a diferencia de muchos otros de sus contemporáneos, se atrevió a enfrentar, sin atenuante ni consuelo alguno, la crueldad en el mundo y las consecuencias que ésta

tiene para quienes la ejercen. La muerte de Flaminio, sin esperanza ni sentido alguno, sería un claro ejemplo de esta posición de Webster, pudiéndose incluso decir de este personaje lo que Jan Kott ha escrito sobre Macbeth:

Lo único que le queda es el desprecio. El mismo concepto del hombre se ha venido abajo, y no queda más que la nada. (50)

En el caso de esta obra, una nada tan absurda como "un eterno resfriado", que es lo que finalmente contraen la mayoría de los personajes de The White Devil.

## N O T A S

- (1) J. Webster, The white Devil. Se citará según la edición de G. Salgado que aparece en Three Jacobean Tragedies, ed. G. Salgado, London, Penguin, 1979, pp. 137-258.
- (2) A.F. Scott, Current Literary Terms. A Concise Dictionary, London, Macmillan Press, 1979, p.294. Son más todas las traducciones de citas de libros cuyos títulos figuran en inglés.(C.L.)
- (3) Cfr. G. Salgado, ed., Op. cit., p.11.
- (4) E. Bentley, The Life of the Drama, New York, Atheneum, 1970, p.24.
- (5) Cfr. B. Joseph, "The Elizabethan Stage and Acting", en The Pelican Guide to English Literature, vol. II, ed. B. Ford, London, Penguin, 1979, pp. 147 y 158.
- (6) Cit. en L.G. Salinger, "Touneur and the Tragedy of Revenge", en B. Ford, ed., Op. cit., p.336.
- (7) Cfr. S. Arnoldsson, La leyenda negra. Estudios sobre sus orígenes, Goteborg, Goteborgs Universitets, 1960, pp.8-13.
- (8) Cfr. M.C. Bradbrook, Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy, London, Cambridge University Press, 1969, p.11.
- (9) Cfr. Ibid., p.19.
- (10) The Concise Oxford Dictionary, ed. J.B. Sykes, sexta edición, Oxford, Clarendon Press, 1978, p.1034.



(11) L.G. Salingar, "The Revenger's Tragedy and the Morality Tradition", en Elizabethan Drama. Modern Essays in Criticism, ed. R. Kaufman, Oxford, Oxford University Press, 1978, p.209.

(12) Cfr. M.C. Bradbrook, Op. cit., p.15.

(13) Cfr. G.M. Mathews, "Othello and the Dignity of Man", en Marxists on Literature. An Anthology, ed. D. Craig, Middlesex, Penguin, 1977, p.112.

(14) Cfr. M.C. Bradbrook, Op. cit., p.18.

(15) B. Joseph, Op. cit., p.158.

(16) Cfr. Ibid., p.148.

(17) Idem.

(18) H. Price, "The Function of Imagery in Webster", en ed. R. Kaufman, Op. cit., p.225.

(19) Ibid., p.229..

(20) Cfr. Ibid., p.228.

(21) Cfr. Idem.

(22) G. Wilson Knight, Shakespeare y sus tragedias. La rueda de fuego, México, FCE, 1979, p.28.

(23) Ibid., p.38.

(24) Cit. en B. Joseph, Op.cit., p.151.

(25) Cfr. Ibid., p.155.

(26) Cfr. B. Vickers, "Shakespeare's Use of Rhetoric";  
en A New Companion to Shakespeare Studies, ed. K. ...  
y S. Shoenbaum, Cambridge, Cambridge University Press,  
1979, p.83.

(27) Cfr. Ibid., p.91.

(28) Cfr. B. Joseph, Op.cit., p.152.

(29) Cfr. Idem.

(30) L.G. Salingar, "Tourneur...", p.350.

(31) Cfr. M. Baxandall, Painting and Experience in  
Fifteenth Century Italy, Oxford, Oxford University Press,  
1978, pp.65-70.

(32) Cfr. B. Joseph, Op.cit., p.154.

(33) Cfr. M.C. Bradbrook, Op.cit., p.26.

(34) B. Joseph, Op.cit., p.154.

(35) Cfr. C.F. Lewis, "To read him is to grow in mental  
health", en The Faerie Queene. A Selection of Critical Essays,  
ed. P. Bayley, London, Macmillan Press, 1977, p.163.

(36) E. Bentley, Op.cit., p.51.

(37) Cfr. Ibid., p.79.

(38) Cit. en Ibid., p.281.

(39) Cfr. Ibid., p.293.

(40) G. Steiner, The Death of Tragedy, London, Faber & Faber, 1978, p.21.

(41) Cfr. L.G. Salinger, "Elizabethan...", p.56.

(42) Cfr. G. Salgado, Op. cit., p.14.

(43) A. Artaud, El teatro y su doble, Barcelona, EDHASA, 1978, p.29.

(44) Cfr. Ibid., p.31.

(45) T. Kyd, The Spanish Tragedy, en Minor Elizabethan Tragedies, ed. T.W. Craig, London, J.M. Dent & Sons Ltd., 1980, p.105-202.

(46) C. Tourneur, The Revenger's Tragedy, en ed. G. Salgado, Op. cit., pp.41-136.

(47) T. Middleton, The Changeling, en Ibid., pp.259-344.

(48) J. Webster, The Duchess of Malfi, London, Ernest Benn Ltd., 1967.

(49) W. Shakespeare, Hamlet, London, Penguin, 1979.

(50) J. Kott, Shakespeare our contemporary, London, Methuen, 1967, p.77.

## B I B L I O G R A F I A

- Arnoldsson, Sverker. La leyenda negra. Estudios sobre sus orígenes, Goteborg, Goteborgs Universitets, 1960.
- Artaud, Antonin. El teatro y su doble, Barcelona, EDHASA, 1978.
- Baxandall, Michael. Painting and Experience in Fifteenth Century Italy, Oxford, Oxford University Press, 1978.
- Bentley, Eric. The Life of the Drama, New York, Atheneum, 1970.
- Bradbrook, Muriel C. Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy, London, Cambridge University Press, 1969.
- Burkhardt, Jacob. La cultura del Renacimiento en Italia, Barcelona, Ed. Iberia, 1951.
- Cecil, David. "Poets and Storytellers", en John Webster, ed. G.K. y S.K. Hunter, London, Penguin, 1969.
- Joseph, Bertram. "The Elizabethan Stage and Acting", en The Pelican Guide to English Literature, vol. II, ed. Boris Ford, London, Penguin, 1979.
- Kott, Jan. Shakespeare our contemporary, London, Methuen, 1967.
- Kyd, Thomas. The Spanish Tragedy, en Minor Elizabethan Tragedies, ed. T.W. Craig, London, J.M. Dent & Sons Ltd., 1980.

- Lewis, C.F. "To read him is to grow in mental health", en The Faerie Queene. A Selection of Critical Essays, ed. P. Bayley, London, Macmillan Press, 1977.
- Mathews, G.M. "Othello and the Dignity of Man", en Marxists on Literature. An Anthology, ed. D. Craig, Middlesex, Penguin, 1977.
- Middleton, Thomas. The Changeling, en Three Jacobean Tragedies, ed. G. Salgado, London, Penguin, 1979.
- Nietzsche, Friedrich. El nacimiento de la tragedia, Madrid, Alianza, 1980.
- Price, Hereward. "The Function of Imagery in Webster", en Elizabethan Drama. Modern Essays in Criticism, ed. R. Kaufman, Oxford, Oxford University Press, 1978.
- Salgado, Gamini. "Introduction", en Three Jacobean Tragedies, ed. G. Salgado, London, Penguin, 1978.
- Salingar, L.G. "Tourneur and the Tragedy of Revenge", en The Pelican Guide to English Literature, vol. II, ed. B. Ford, London. Penguin, 1979.
- Salingar, L.G. "The Revenger's Tragedy and the Morality Tradition", en Elizabethan Drama. Modern Essays in Criticism, ed. R. Kaufman, Oxford, Oxford university Press, 1978.
- Salingar, L.G. "The Social Setting", en The Pelican Guide to English Literature, vol. II, ed. B. Ford, London, Penguin, 1979.

- Scott, A.F. Current Literary Terms. A Concise Dictionary, London, Macmillan Press, 1979.
- Shakespeare, William. Hamlet, London, Penguin, 1979.
- Steiner, George. The Death of Tragedy, London, Faber & Faber, 1978.
- Tillyard, E.M. The Elizabethan World Picture, London, Penguin, 1975.
- Tourneur, Cyril. The Revenger's Tragedy, en Three Jacobean Tragedies, ed. G. Salgado, London, Penguin, 1979.
- Vickers, Brian. "Shakespeare's Use of Rhetoric", en A New Companion to Shakespeare Studies, ed. K. Muir y S. Shoensbaum, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- Webster, John. The White Devil, en Three Jacobean Tragedies, ed. G. Salgado, London, Penguin, 1979.
- Webster, John. The Duchess of Malfi, London, Ernest Benn Ltd., 1967.
- wilson Knight, George. Shakespeare y sus tragedias. La rueda de tuego, Mexico, FCE, 1979.
- Yates, Frances. La filosofía oculta en la época isabelina, México, FCE, 1982.