



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL DRAMA *GÓTICO* EN LA OBRA *EL ESPECTRO DEL CASTILLO* DE MATTHEW LEWIS

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA

ALMA GABRIELA TORRES GONZÁLEZ

Asesor de tesis: Rosa María Ruiz Rodríguez

MÉXICO

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

Agradezco el apoyo de:

Rosa María Ruiz Rodríguez
Profesora del Colegio de Literatura Dramática y Teatro

Oscar Martínez Agíss
Profesor del Colegio de Literatura Dramática y Teatro

Mtro. Antonio Alcalá González

La versión en castellano de la obra aquí anexada, y que hizo posible el presente trabajo de investigación, fue cortesía de Editorial Valdemar.

ÍNDICE

	PÁGINA
INTRODUCCIÓN	3
1 “GÓTICO ORIGINAL”	7
1.1 Antecedentes de la literatura gótica	7
1.2 Lo <i>gótico</i>	14
1.2.1 El <i>gótico</i> literario	16
1.2.2 La popularidad del <i>gótico</i>	18
1.2.3 La significación del <i>gótico</i>	20
2 DRAMA <i>GÓTICO</i>	22
2.1 <i>El castillo de Otranto</i> y su papel en el drama <i>gótico</i>	22
2.2 Matthew Gregory Lewis	31
2.2.1. La literatura de M. G. Lewis	35
2.3 Sobre el teatro de M. G. Lewis	37
2.3.1. El teatro <i>gótico</i> de M. G. Lewis	40
3 CONSIDERACIONES PREVIAS AL ANÁLISIS	43
3.1 Drama <i>gótico</i> frente a la novela	43
3.2 Metodología	50
4 <i>EL ESPECTRO DEL CASTILLO</i>	52
4.1 Aspectos dramáticos	52
4.2 Aspectos de escenificación	63
4.3 El <i>gótico</i> puesto en escena	75
CONCLUSIÓN	81
OBRAS CITADAS	86
ANEXO	90

INTRODUCCIÓN

El ser humano siempre ha tenido la necesidad de explicar su entorno y para ello se vale de los medios a su alcance. Cuando aún no existía la ciencia como forma de conocimiento veraz y comprobable, entonces el hombre recurría a su imaginación para especular alguna respuesta a los eventos naturales cuya causa no comprendía. La imaginación es una de las pruebas acerca de la existencia del alma e inteligencia humana; es el lugar donde descansan las historias, los personajes y los escenarios que inquietan los sentidos del mismo ser.

No es novedad, entonces, que desde los inicios de la humanidad comenzaran a gestarse seres mitológicos con más de una cabeza, un solo ojo o híbridos que arrojan fuego. Más tarde, devino, con la evolución social y biológica del ser humano, la construcción de figuras concretas míticas e intimidantes como las brujas, los demonios, los vampiros, los lobos, las hadas, los duendes. Primero, todos ellos se daban cita frente a alguna fogata nocturna en el bosque por medio de la palabra de algún mortal. Más tarde, éstos fueron teniendo recorridos encuentros en pasajes oscuros de grandilocuentes edificios gracias a la pluma de algún poeta inmortalizado por sus versos.

Así, pues, los bosques encantados y la oscuridad nacieron antes que el hombre mismo. Fue éste quien les dotó de habitantes sobrenaturales mediante su impetuosa imaginación. No obstante, las nociones de monstruo, temor, horror y miedo se ven afectadas por el paso de los años, sin que ello les haga perder su vigencia. En cada siglo se descubren nuevas formas de abrumar los sentidos. La capacidad de asustar depende en gran medida del grado de susceptibilidad y disposición anímica del individuo ante eventos fuera de lo común. Sin embargo, este último aspecto parece aminorarse conforme el conocimiento científico avanza.

Pero, aún con los avances de cualquier tipo, la imagen ha sido de las principales vías para causar calosfríos. Los fantasmas y los monstruos han tomado forma en obras pictóricas de diferentes épocas; ya sean como seres ocultos escondidos en los claroscuros de la media noche o puestos en último plano tras la víctima en habitaciones penumbrales; son figuras con ojos expresivos y cuyos rasgos decrepitos son exaltados por el trazo del pincel. De manera semejante, pero con palabras y figuras retóricas, las atmósferas misteriosas y turbias son recreadas en la literatura fantástica.

Así, con cientos de años como antecedente, acaeció un momento histórico específico en la Europa de la Ilustración y durante el reinado de Jorge III. Las condiciones sociales e ideológicas de este momento dieron lugar a un estilo que exaltó el gusto por las figuras nacidas de la superstición de antiguas civilizaciones. Se trató del movimiento literario de la Inglaterra de fines del siglo XVIII: el *gótico*. Un estilo que aunque no inauguraba la fascinación por lo sensacionalista, lo fantástico y lo sobrenatural, sirvió de inspiración a autores de narrativa posteriores.

Es posible ver la resonancia (aunque lejana y modificada del modelo original) del estilo de autores como Matthew Lewis, Robert Maturin o Ann Radcliffe en tendencias de moda y cine actuales, las cuales gozan de popularidad hasta en los más jóvenes. Con esta literatura se gestó el *gótico* como “etiqueta” para los aspectos oscuros, macabros o incluso sangrientos.

Es cuando cabe preguntarse si este movimiento con tanto éxito en las librerías inglesas del XVIII, no tuvo una manifestación teatral. De haberla habido, se puede especular que, dado el lugar del teatro para la sociedad de esos años aunado a su gusto por la literatura gótica, haya tenido buena acogida.

No obstante, pareciera que los escenarios que colocaron espectros ante los espectadores londinenses son pasados de largo por la historia del teatro. Jeffrey Cox explica el ensombrecimiento de tal materia desde el punto de vista histórico en relación al canon del estudio teatral, para lo cual introduce la noción de “dramatic ideology”, que define en su Introducción a *Seven gothic dramas*:

[...] there is what we might call the ‘peak phenomenon’: a small number of great figures are seen as speaking to one another across the age [...] The rest of dramatic history is largely condemn to silence.¹

A lo que agrega:

The history of drama –particularly as it is embodied in anthologies and survey courses— leaps over the nineteenth century, or at least that part of it that precedes the advent of Ibsen, Strindberg, Checkov, and Shaw. However refined specific scholarly analyses of early nineteenth-century plays are, we teach a vastly simplified version of the history of the drama [...].² (3)

¹ [...] existe lo que podemos llamar el ‘fenómeno pico’: un reducido número de grandes figuras son vistas como las voceadoras de otras a lo largo del tiempo [...] El resto de la historia del drama es largamente condenado al silencio.

² La historia del drama –particularmente la incorporada en antologías y cursos de investigación—salta por encima del siglo XIX, o al menos aquella parte de la que procede el advenimiento de Ibsen, Strindberg, Chéjov y Shaw. Todavía enseñamos una versión muy simplificada de la historia del drama, a pesar de los sofisticados análisis académicos sobre obras de principios del siglo XIX [...].

Por lo expuesto, puedo puntualizar que los motivos que me llevaron a la construcción de esta tesis fueron una reflexión acerca del gusto vigente hacia lo facineroso, lo mágico, lo sobrenatural, lo atemorizante, lo diabólico y lo oculto. A esto se sumó mi observación respecto a la falta de interés en un teatro que aborde tales temas, lo cual hace que haya una carencia en cuanto a material dramático y de investigación sobre *gótico*. ¿Por qué no tomarlo en cuenta, si, siendo un arte visual y, particularmente, vivencial, es capaz de despertar los sentidos de un público cada vez más apático e insensible a los hechos terrenales?

Por todo, el objetivo de esta tesis es hacer una exposición del drama *gótico*, tomando como modelo *El espectro del castillo*. Es importante señalar que lo que aquí se pretende no es otra cosa sino exponer una obra como ejemplo, mediante un análisis primordialmente dramático, para evidenciar la existencia de drama *gótico*. A esto, agrego el fin de mirar la relevancia social que esta manifestación inglesa guardó como vía de entretenimiento para la gente del siglo XVIII.

Así, pues, resta subrayar que no son los ingleses los autores de una literatura sin precedentes. Por el contrario, el *gótico* es un movimiento con influencias vastas de distintos aspectos: genéricas, personajes estereotipados, supersticiones de antaño, atmósferas románticas, escenarios medievales y, más aún, el propio nombre *gótico* es retomado de un movimiento arquitectónico consolidado siglos atrás. Pero lo que se quiere con este trabajo es traer a la investigación teatral de la actualidad un movimiento que existió con sus propios intereses, autores, significación y cuyo eco resuena en la vida del siglo XXI cuando se escucha música “gótica”, moda “gótica”, películas “góticas”. Entonces, ¿Por qué ignorar un teatro *gótico*?

1. “GÓTICO ORIGINAL”

Este apartado inicia con la historia de la palabra *gótico*, cuyo origen data de los godos y de éstos se desata toda la concepción que reviste al *gótico* literario de la Inglaterra del XVIII. Resulta importante señalar lo anterior porque en la actualidad hay una profunda deformación de la noción inmediata de dicha palabra cuando se usa sólo para referirse a fantasmas, monstruos y oscuridad. No es que tales acepciones resulten falsas, pero una simplicidad así empaña a esta concepción, hasta el punto de ser la generadora de estereotipos. Por tal razón, luego de partir de la génesis de la palabra *gótico* y el contexto en medio del cual adquirió su resignificación, daré paso a exponer una serie de consideraciones respecto a lo que el término *gótico* encierra a partir de una revisión acerca de lo que no necesariamente es.

1.1. Antecedentes de la literatura gótica

Cuando Walpole agregó al título de su novela, *El castillo de Otranto*, el adjetivo “gótica”, estaba consciente del escándalo y las críticas que ello acarrearía; y es que sabía que todo un estigma negativo envolvía a esta palabra.

Es posible entender la polémica de tal connotación durante la época del autor (segunda mitad del siglo XVIII), si nos remontamos a la historia que precede la noción de *gótico*, en las épocas de antaño en las que este término se construyó con los adjetivos de barbarie, zafiedad, ignorancia o superstición. Los dos primeros están inspirados en la tribu germánica del norte, los godos; pueblo nómada temido por ser acérrimos guerreros, distinguidos por contar entre sus logros bélicos la derrota del Imperio Romano y, por ello, condenados en el Renacimiento por haber causado el

declive del esplendor cultural clásico (tan apreciado más tarde en el siglo XVIII)¹ (Sowerby 15-25).

Por otra parte, sus connotaciones de superstición e ignorancia se derivan de la Edad Media, caracterizada por la hegemonía de la Iglesia. Dicha institución introdujo la figura de Dios como ente supremo y como regente de la humanidad para someter el comportamiento y la conciencia de la sociedad. La sacra institución buscó generar un ambiente que inspirara temor hacia lo superior y hacia lo divino para hacer efectiva, en las personas, la sensación de que una figura omnipotente los mandaba. De ahí que para la construcción de las catedrales se ideara todo un sistema encausado a recrear atmósferas místicas o de espiritualidad. Este estilo arquitectónico, denominado *gótico*, siguió al románico y cumplía con características específicas que se citan a continuación. Cabe observar que su estética estuvo inspirada en la estructura natural de los bosques -por ser éstos considerados el santuario natural de Dios-:

Forests were the first temples of God [...] These vaults incised with leaves, these socles that support the walls and end brusquely like broken tree trunks, the coolness of the vaults, the shadows of the Sanctuary, the dark aisles, the secret passages, the low doors, all of this evokes in a Gothic church the labyrinths of the forests; it all makes us conscious of religious awe, the mysteries, and the divinity.² (Snyder, citado por Prendergast en <http://www.usask.ca/english/frank/gothtrad.htm>)

¹ Se sugiere la lectura del libro: Jordanes. *Origen y gestas de los godos*. Ed. y trad. de José María Sánchez Martín. España: Cátedra, 2001.

² Los bosques fueron el primer santuario de Dios [...] estas bóvedas cortadas por la vegetación, esos pedestales que sostienen las murallas y que terminan abruptamente como troncos de árboles rotos, la frialdad de las bóvedas, las sombras del Santuario, los corredores oscuros, los pasajes secretos, las puertas subterráneas, todo esto evoca en una iglesia Gótica los laberintos semejantes a los bosques; todo ello nos hace conscientes del temor religioso, los misterios y la divinidad.

Durante los años correspondientes al medioevo, la Iglesia condenaba como sacrílego a aquél que profesara la ciencia. De ahí que para los ilustrados del siglo XVIII, la Edad Media fuera considerada un momento en la historia en el que prevaleció un oscurantismo intelectual. Por el contrario, los estudiosos del dieciochesco eran partidarios del florecimiento científico y humanístico, así como del pensamiento filosófico penetrante; en consecuencia, dieron lugar a la era de la razón. De acuerdo con esto, durante los años ilustrados era visto como retrógrado e irracional aludir a aspectos anteriores al Renacimiento, tal como lo hacía la literatura gótica.

Los intelectuales ilustrados criticaron constantemente el contenido y la estética de este tipo de literatura. Más aún, algunos eruditos de la época argumentaban que las historias góticas no eran sino un tipo de romance - definido por Galván y Pérez como “cuadros de costumbres carentes de unidad estructural”³ (22)-.

Los romances corresponden al género anterior a la consolidación de la novela. Por consiguiente, para la segunda mitad del siglo XVIII era una forma de literatura anticuada. Entonces, el *gótico* propuesto por Walpole era desdeñado por la época en la que el concepto de progreso era favorecido, debido a que retomaba rasgos literarios primarios.

Por el contrario, Galván y Pérez explican que la novela inglesa -recién definida durante la primera mitad del siglo XVIII por autores como Daniel Defoe, Henry Fielding o Samuel Richardson, entre otros-, fue adquiriendo importancia en forma paralela al ascenso de la clase burguesa en Inglaterra, de manera que los gustos de tal estrato social decidieron en gran medida el rumbo de este género. La novela surgió como la expresión

³ De acuerdo con Botting, los “romances” son relatos de aventuras y hechos exóticos en los que lo sobrenatural se manifiesta y que, por lo tanto, distan de pretender realizar una descripción o recreación de la realidad. Estos relatos aluden a la cultura medieval en tanto que implican extravagancia y fantasía al incluir elementos como caballeros, gigantes, entidades fabulosas y ciertamente, incidentes maravillosos (*Gothic* 24).

de una sociedad estable y próspera que buscaba para su recreación literaria, un retrato realista y verosímil del mundo que les rodeaba (21-23). Por tal razón, debía tomar la imagen de la realidad de su momento y con ello recurrir a los conflictos de todos los días acontecidos ante los ojos de los lectores.

En el apartado “In gothic darkly: heterotopia, history, culture” del libro *A companion to the gothic*, Fred Botting expone que la sociedad ilustrada vio en este incipiente género un medio para cultivar a la población mediante el ejemplo de los héroes literarios, el valor de la virtud y de la bondad, así como la ausencia de vicios. Por lo anterior, se exigía de éste recrear escenarios, personajes y tramas que dejaran fuera lo sensacionalista, lo maravilloso y cualquier rasgo que negara lo real. El motivo de tal limitante era que esta última serie de elementos no sólo se consideraba como propia de la ignorancia, sino que estorbaba al fin constructivo que se esperaba de las novelas, ya que si la realidad se distorsionaba con elementos inexistentes, lugares lejanos y épocas anacrónicas, el balance de identificación se vería obstruido. Así, más que incitar a los lectores a imitar una conducta apropiada, se les ofrecería el gusto de parecerse al héroe protagónico, con lo cual se temía que el sentido de la realidad fuera perdido y con ello, fracturado el orden discriminatorio entre virtud y vicio (8-9).

Otra particularidad contextual que llevó a mirar el *gótico* de manera negativa fueron los principios perseguidos durante la llamada época augusta, cuyo apelativo abarca de los años posteriores a la Restauración hasta finales del siglo XVIII. Durante estos años el gusto por la cultura clásica fue característico. De ahí que se le diera el nombre de época augusta, como alusión al periodo acaecido en Roma en tiempos de

Augusto⁴ (Galván-Pérez 18). Cuando Horace Walpole hizo explícito el término *gótico* como manifestación literaria en su obra *El castillo de Otranto*, estaba atentando contra los valores clasicistas predominantes en la Inglaterra del siglo XVIII. Lo anterior porque al apuntar algo como *gótico* se hacía referencia también a los godos, aquél pueblo mencionado al inicio de este apartado: guerreros causantes del declive romano.

Por todo, en favor de la “razón” se rechazaba lo supersticioso y lo ilusorio por considerarlo falto de madurez y negar el progreso humano. Paradójicamente, la ficción gótica encontró su debida conveniencia en ese contexto en el que el desarrollo intelectual no eximía a la población de los conflictos políticos, ni de las crisis económicas, según es apuntado por Botting con las siguientes palabras:

The projection of the present onto a Gothic past occurred, however, as part of the wider process of political, economic and social upheaval: emerging at a time of bourgeois and industrial revolution, a time of Enlightenment philosophy and increasingly secular views, the eighteenth-century Gothic fascination with a past of chivalry, violence, magical beings and malevolent aristocrats is bound up with the shifts from feudal to commercial practices in which notions of property, government and society were undergoing massive transformations. ‘Gothic’ thus resonates as much

⁴ César Augusto (27 a. C. - 14 d. C.) es considerado el primero y más importante de los emperadores romanos. Luego de un reinado como autócrata durante más de cuarenta años, dio a la República romana la calidad de Imperio. Durante este período destacan, además, los poetas Virgilio y Horacio. Para profundizar en este tema, se sugiere la bibliografía: Shotter, David. Introducción. *Augustus Caesar*. Nueva York: Routledge, 2005.

with anxieties and fears concerning the crises and changes in the present as with any terrors of the past.⁵ (*Gothic 3*)

Al respecto, Ulrich señala que los años que anteceden a la Ilustración corresponden al sistema económico medieval, que entre otras cosas implicaba una libertad laboral para el campesino, pues éste producía para satisfacer sus propias necesidades (163). Towson, por su parte, observa que el auge económico de Inglaterra durante el siglo XVIII fue el motor que le permitió a este país ser el iniciador de la Revolución Industrial, con lo que sobrevino la industrialización (279). Tales cambios estaban en manos de las clases altas, en tanto que para el pueblo la instauración de fábricas implicó un giro drástico en su ritmo de trabajo y atentaba contra su sostén económico:

Las fábricas trajeron consigo una transformación poco anhelada en lo referente a la disciplina de trabajo. Cuando la gente trabajaba en casa podía hacerlo cuando quería, y con frecuencia se tomaban el día lunes como día festivo (San Lunes). En las fábricas se impuso la tiranía del reloj, todos trabajaban jornadas iguales [...] y la disciplina era feroz. (Towson 292)

⁵ La proyección del presente sobre un pasado Gótico aconteció, sin embargo, como parte del amplio proceso de agitación política, social y económica: emergió en un tiempo de burguesía y revolución industrial, en una época de filosofía Ilustrada y de acrecentado panorama secular. La fascinación gótica del siglo XVIII con un pasado de caballería, violencia, seres fantásticos y aristócratas malévolos está estrechamente relacionada con los cambios de las prácticas feudales a las comerciales, debido a las cuales las nociones de propiedad, gobierno y sociedad estaban sufriendo una transformación masiva. [...] De esta forma, el Gótico evoca las ansiedades y los temores propios de las crisis y los cambios del presente, así como algunos terrores del pasado.

Asimismo, para implementar la actividad agrícola se realizaron cambios administrativos –como el establecimiento de cercamientos-⁶ que llevó a ensanchar las filas del campesinado pobre (Towson 281).

El alejamiento de un antaño basado en la tradición provocó algo más que mera nostalgia. Towson agrega que las mayorías rechazaron los cambios no sólo por la afectación económica que les causaba, sino por una inclinación hacia el conservadurismo que intentaba frenar la supresión de las libertades y los derechos tradicionales (302). El *gótico*, entonces, por su recurrente uso de elementos correspondientes a la estética medieval, significó para el pueblo una forma de retomar los lazos con el pasado.

Aunado a lo anterior, los estudiosos de la época ilustrada llegaron al punto de una sobriedad intelectual, carente de emoción: “La ilustración radical”, afirma Ulrich, “resultaba superficial, poco profunda, se perdía en críticas o en la cháchara moralista, e impedía que salieran a flote las fuerzas del alma” (223). Esa “fría luz” -expresión que Ulrich toma prestada del poeta Frederic Novalis respecto a dicho periodo (223)-, causó reacciones que dejaron ver la melancolía por la época de la caballería, de los castillos y del feudo (225).

En 1740 el clérigo anglicano Edward Young escribió *Pensamientos nocturnos* -meditaciones realizadas a lo largo de nueve noches que aluden al misterio de los cementerios, así como de la naturaleza, lo divino, la muerte y la inmortalidad (224)-. Esa obra, dice Ulrich, puede verse como un primer indicio, apreciado en Inglaterra, que atentó contra lo que la Ilustración propugnaba, y como tal, resulta ser un antecedente del posterior movimiento prerromántico -acaecido durante la década de 1760-

⁶ Esta medida consistía en el levantamiento de vallas o muros para separar las propiedades y cerrar los terrenos comunales. Con esto se cambió del sistema medieval de campos abiertos a los de propiedades cerradas pertenecientes a un solo dueño (Towson 282).

1770 y caracterizado entre otras cosas, por dar al ocultismo, a la alquimia y a la magia un enfoque científico y paracientífico- (223). Indicios contrapuestos como estos desembocaron en lo que más tarde se conocería como el movimiento romántico surgido en Alemania, del cual es posible hacer una analogía con el *gótico* de acuerdo con los intereses que plantea su estética:

A partir de la década de 1770, la juventud de Alemania se desahogó con el periodo de las *juventudes literarias*. [...] El mundo regresaba a la Edad Media como reacción alemana ante la Ilustración, ante el racionalismo que había rebasado los límites. Más tarde dicho movimiento se impondrá en toda Europa con el nombre de Romanticismo. [...] Alemania regresa al castillo y al monasterio, vuelve a glorificar con nostalgia una Edad Media. (Ulrich 224)

Semejante a los románticos, los novelistas *góticos* observaron los escenarios medievales y les pareció atractivo retomarlos en un panorama de reforma sociopolítica y de avance racional, con el fin de recuperar la pasión y la espiritualidad propias del ser humano.

1.2. Lo *gótico*

De acuerdo con el diccionario de la Real Academia de la Lengua, el *gótico* es el arte que se desarrolló en Europa desde el siglo XII hasta el Renacimiento. El *gótico* también proviene del latín *gothicus*, adjetivo que hace referencia a los guerreros cuya historia es posible apreciar en *La gética* de Jordanes.

Por otra parte, si miramos en nuestro alrededor actual, la acepción común de *gótico* se relaciona con tinieblas, terror, espanto o miedo. Sin olvidar que todo ello puede involucrar una tendencia de moda que abarca la forma de vestir –ropa aterciopelada, cabello negro, maquillaje blanco, joyería de plata, cadenas, crucifijos, entre otros tantos aspectos- y un estilo de música con bastante popularidad entre los seguidores del movimiento *Punk* en las décadas de 1970 y 1980. Acerca de este último caso, Cavallero afirma que el uso más actual del término *gótico* es el que busca mostrar una estética oscura y, con ello, es el que ha llevado a conformar la denominada subcultura gótica (12).

Nada de lo anterior resulta, sin embargo, erróneo. La palabra en sí misma, como ya se ha mencionado, tiene una historia que ha sido retomada según los intereses de cada época. Con todo lo ya expuesto, cabe resumir los tres momentos por los que *gótico* ha transitado: la antigüedad, la que se refiere a un pueblo bárbaro; la Edad Media, que corresponde a las construcciones que recrean un ambiente de espiritualidad al tiempo que intimidan con paisajes sombríos; y la del siglo XVIII, que retoma las dos nociones anteriores para trasladarlas a la literatura.

Este último momento histórico es lo que permitió a dicha palabra evolucionar en diferentes géneros que subrayan lo sobrenatural, las situaciones fantasmales, las muertes, lo sangriento o la brujería. No obstante, considerar el *gótico* literario desde estos elementos, su característica más atractiva, lleva a mirarlo de forma superficial sin reparar en la esencia de esta literatura, que surgió, como ya se dijo, no de forma accidentada, sino como reacción a su época.

1.2.1. El gótico literario

Si bien la oportunidad de alfabetización en Inglaterra aumentó gracias a la industrialización, también es cierto que la Revolución Industrial implicó debates. Como todo cambio revolucionario fue algo difícil de asimilar por ciertos sectores de la época, sobre todo si se recuerda que con la introducción de las máquinas la necesidad de la mano de obra se redujo, pues con éstas se permitió al hombre prescindir del hombre.

Al respecto, es posible hablar de un antiindustrialismo, explicado por Mori como una oposición al avance tecnológico y, en general, un rechazo -por parte de los innovadores en técnicas y lenguajes artísticos- hacia el nuevo panorama industrial. Mori ilustra este punto con el discurso que Mary Wollstonscraft Shelley pone de manifiesto en *Frankenstein*: “la profundidad de los abismos que el avance de la ciencia aplicada podría abrir en el futuro de la humanidad” (150). En esta novela es posible observar la confrontación entre la ciencia y el saber humano: el poder que la erudición brinda puede maravillar y derrocar a su mismo creador.

Los relatos *góticos* fueron una expresión que estuvo de lado de las clases que no tenían a su alcance el control de los cambios económicos y políticos; al mismo tiempo, criticaron la exaltación de la ciencia por encima del ser humano mediante el conservadurismo que propugnaba. Como Walpole, Shelley o Lewis, hubo otros tanto autores y lecturas que siguieron tal ideología.

A las obras realizadas dentro del *gótico* inglés les pertenecen ciertas características y tópicos específicos que están relacionados con el contexto en que floreció esta manifestación literaria. Tales aspectos serán abordados en el siguiente capítulo. Por ahora es pertinente señalar que según la forma en que dichos aspectos se estructuran, las historias góticas

del siglo XVIII se bifurcan en historias de terror u horror. Acerca de su distinción, Devendra Varma explica que no es lo mismo “oler la muerte” que “tropezar con el cadáver” (citado por Cavallero 3).

El terror es asociado con atmósferas en las que la percepción subjetiva del ser humano es la dominante. De acuerdo con la revisión que Cavallero realiza en *The gothic vision*, dentro de una historia de terror se introducen objetos de naturaleza indefinible a los que la sugestión es la encargada de darles forma. En este caso, el miedo parte de escenarios vastos, oscuros y con una energía tan indomable para el hombre como las olas del mar. En las historias de terror el autor evoca elementos (como ruido de cadenas o llantos de ultratumba), pero la mente del personaje es la que absorbe el poder irresistible del objeto o sonido. Como se ve, y citando a Cavallero, “reason fleetingly gives way to the imagination”⁷ (5).

Ann Radcliffe es la autora que reviste de terror su ficción. Esta escritora genera un ambiente hostil y apabulla al personaje con hechos misteriosos. No obstante, al final de la narración deja al descubierto los motivos enteramente razonables que explican cada uno de los eventos fantasmagóricos acontecidos.

Por otra parte, dentro del estudio expuesto por Cavallero, el horror se entiende como un fenómeno corpóreo que viene a romper con el entendimiento que el hombre ha creído lograr sobre su entorno. Las historias de horror generan una confrontación entre la ciencia que el ser humano cree poseer y la superstición innata del mismo (1-5). Mediante este contraste consigue sembrar una inquietud en el lector/espectador que germina durante la ficción presentada y trasciende hasta después de haber cerrado el libro o salido del teatro.

⁷ “La razón efímera da lugar a la imaginación”.

Si se toman como modelos a los autores góticos Matthew Lewis y Ann Radcliffe, la diferencia entre horror y terror consiste en que el primero no presenta explicación racional alguna y con ello genera una turbación que despierta superstición. Radcliffe, sin embargo, reafirma a la persona en su realidad al dar a entender que todo este tiempo fuiste tú, personaje-lector-espectador, el que imaginaste que había monstruos en la oscuridad.

Estos dos autores marcaron la distinción entre el horror y el terror de manera tan delineada, al grado incluso de formarse lo que algunos estudiosos posteriores han denominado “escuela femenina” y “escuela masculina” y, sobre lo cual, Robert Miles dedica un estudio breve en *A companion to the gothic* (43-54). Lo cierto es que, ya sea terror u horror, ambos despiertan un mismo sentimiento: el miedo. Para tal fin, uno y otro parten del momento en que se suscitan circunstancias inesperadas con connotaciones que trastornan la certeza del ser humano acerca de su rededor.

1.2.2. La popularidad del gótico

La literatura gótica resultó ser un medio de entretenimiento efectivo para las clases menos privilegiadas y, ¿por qué no?, para las menos cultivadas. Fue una literatura bastante consumida y difundida por esa mayoría que era el pueblo. Pues bien, estos factores han llevado a mirar el *gótico* como una literatura correspondiente al ‘arte popular’. Desde el punto de vista intelectual, tal clasificación puede ser la causante de negarle un lugar entre la alta literatura, cuestión que actualmente está en revaloración.

Con el propósito de aportar una visión más neutral al respecto, se hace este paréntesis dedicado a las nociones acerca de lo que el ‘arte popular’ es y no, de acuerdo con las consideraciones que Adolfo Sánchez Vázquez hace en *Las ideas estéticas de Marx*. Este autor explica que el ‘arte popular’ es

visto comúnmente desde dos puntos de vista: o como el arte de masas (aspecto cuantitativo), o como el arte acerca del pueblo (costumbrista y localista) (264).

Si bien es cierto que las lecturas góticas alcanzaron gran demanda en las librerías de la época, no sería justo decir que conducían a una enajenación o cosificación (siguiendo los términos que Sánchez Vázquez utiliza para el arte de masas, producto del capitalismo). Ahora bien, la literatura gótica tampoco se vio limitada a localismos ni fue un arte caracterizado por su animosidad populista y basado en géneros orales que habitualmente tienen a campesinos o artesanos como sus destinatarios específicos. Además, la cultura popular -como afirma Carson-, guarda entre sus elementos canciones folclóricas, cuentos, bailes, libros de coplas, festivales de estaciones, así como malabaristas itinerantes (262). La novela gótica, sin embargo, fue la expresión suscitada dentro de un grupo social específico, pero se construyó sobre rasgos distintos que serán puntualizados en el siguiente capítulo.

Entretanto, resta exponer la tercera postura que presenta Sánchez Vázquez acerca de la definición de 'arte popular' (y a la que, como él mismo afirma, considera la más apropiada). Tal postura es precisada como el criterio cualitativo, que en palabras del autor se explica como sigue: "no puede ser otro que la profundidad y riqueza con que el arte expresa el talante y las aspiraciones de un pueblo o de una nación en una fase histórica de su existencia" (265).

De acuerdo con esta última noción, queda decir que las historias góticas inicialmente se caracterizaron por ser críticas adversarias a la nueva política económica. Como tal expresión, el *gótico* logra su valía como "arte verdaderamente popular" (Sánchez 265) sin que ello le desmerite dentro de la historia literaria (y teatral).

1.2.3. La significación del gótico

Según se ha observado en estas referencias, el *gótico* va más allá de recursos burdos como lo sangriento o los monstruos. Por el contrario, tiene que ver con la creación de superstición y sugestión a través de atmósferas lóbregas y ominosas. Radcliffe es un ejemplo de esto último. No era necesario para todos los autores presentar fantasmas o demonios en sus novelas para construir relatos *góticos*. La autora mencionada recrea en su título *Los castillos de Athlin y Dunbyne* un escenario atemorizante, con sombras y pasadizos cadavéricos, pero sin mostrar jamás un hecho sobrenatural.

También es cierto que la condición espectral del *gótico* vino a ser cada vez más subrayada en los años subsecuentes a 1820, debido a que resultó ser de las características más atractivas de esta literatura. Para los productores de teatro inglés, mirar las peculiaridades góticas con una visión escénica les significó ganancias cuantitativas, pues en ello encontraron la manera de ofrecer un teatro que satisficiera el entretenimiento de una sociedad afectada por conflictos políticos –aún cuando se tratase de eventos foráneos como la Toma de la Bastilla-. Así, entre las obras compiladas por Jeffrey Cox en *Seven gothic dramas* se encuentran *The kentish barons* (escrita por Francis North y ofrecida en el Haymarket en junio de 1791) y *Julia of Louvain; or Monkish cruelty* (de J. C. Cross y puesta en escena en el Royal Circus en 1797). Estos títulos, entre otros tantos, formaron parte del repertorio del drama *gótico* que se presentó con éxito a partir de 1790.⁸

⁸ No obstante los anotados, los principales teatros londinenses eran *Drury Lane* y *Convent Garden*. Ambos fueron ampliados en 1790. En 1792, *Convent Garden* fue expandido para un total de 3,013 personas; su tamaño aumentó alrededor del quince por ciento. *Drury Lane* fue reconstruido para tener un cupo de 3,600 personas aproximadamente (Cox 8).

Es menester observar también que el “terror” ocasionado por el *gótico* en su época consistió no sólo en la relación obra-lector mediante el uso de elementos y ambientes mencionados. Dicha alarma se debió a una cuestión meramente ideológica, ya que la sociedad ilustrada fue colocada ante historias que ostentaban los instintos de los seres humanos (aspecto irracional y bárbaro de los mismos). El mero hecho de violentar los principios augustos de tal forma fue motivo suficiente para sentir cierto sobresalto por novelas como *El monje* de Matthew Lewis.

Además, Gamer anota otra particularidad del *gótico*, relacionada con su tendencia de evocar para la sociedad una contraposición a los parámetros reinantes de racionalidad, moralidad o incluso estética. El título *El castillo de Otranto: ‘una historia Gótica*, llamó la atención tanto a la estética predominante de su momento (*gótico* opuesto de clásico), como a la escena histórica (*gótico* opuesto de modernidad) (49).

Una vez hecha esta presentación respecto al estilo *gótico* que define la obra dramática *El espectro del castillo*, es pertinente exponer en el siguiente capítulo las particularidades establecidas en la novela *El castillo de Otranto*. Matthew Gregory Lewis formó parte de los autores que enriquecieron el *gótico* literario del siglo XVIII inglés y, como tal partidario, tomó para la construcción de su ficción los puntos postulados por Horace Walpole en su mencionada obra.

2. DRAMA GÓTICO

Una vez expuestas las generalidades del estilo *gótico*, toca el turno de dar paso a la puntualización de las convenciones que rigen el universo *gótico* literario. Para esto último resulta necesario hacer una breve exposición sobre *El castillo de Otranto* y su autor, con el fin de observar posteriormente la literatura y el drama de Lewis en relación con la propuesta de Walpole. Hay una distancia contextual que separa a ambos autores y que es, precisamente, lo que otorga la importancia del drama *gótico* –una manifestación con aportaciones independientes de la novela-. Finalmente, el apartado “Convenciones góticas del teatro de Lewis”, sirve para abordar de manera breve las características generales de su dramaturgia.

2.1. *El castillo de Otranto* y su papel en el drama *gótico*

En 1764 apareció la primera edición en inglés de *El castillo de Otranto*. En el prefacio de dicha edición se apuntaba que el caballero William Marshall era el traductor de la historia original en italiano, escrita por Onuphrio Muratto. Fuera de esta información, la mencionada novela apareció sin el nombre del responsable de su impresión. Las líneas inaugurales del prefacio dicen: “La obra que sigue fue encontrada en la biblioteca de una vieja familia católica en el norte de Inglaterra. Fue puesta en letra de molde en Nápoles en el año 1529. No consta cuánto tiempo antes había sido escrita” (Walpole 11).

Esa primera publicación ofrecía, además, un preámbulo acerca del contexto en el que la historia se desenvuelve. Asimismo, se brindaba una

justificación acerca de la atmósfera supersticiosa que encierra todo el texto. Se argumentaba que Onuphrio Muratto fue testigo de una época de visiones y acontecimientos supernaturales, propios de los años medievales en que el relato acontece. Por tal razón –se explica en el prefacio- no pudo menos que ignorar para su narración aspectos de su entorno carente de racionalidad. Por otra parte, el terror es presentado como “el principal recurso del autor” (Walpole 12) y es planteado como el medio para causar en el lector pasiones contrastantes y así tener la atención de éste a lo largo de todo el escrito (Walpole 11-13).

Las particularidades de la historia desarrollada en *El castillo de Otranto* resultaban radicales si se toma en cuenta el panorama presentado en el primer capítulo. Tal motivo llevó a Horace Walpole, el autor legítimo de la novela, a reservar su nombre como prevención al posible rechazo de su obra. En el prefacio de la segunda edición, Walpole se presenta como el autor de la novela y se excusa de su anonimato como sigue:

La favorable acogida que ha tenido esta obrita entre el público obliga al autor a explicar sobre qué bases las compuso. Pero antes de que exponga estos motivos es pertinente que pida perdón a sus lectores por haberles ofrecido su obra oculto tras el personaje prestado de un traductor. (15)

Al asomarse a aspectos biográficos sobre el escritor de esta obra pionera, es posible destacar ciertos aspectos que explican que haya realizado una historia de tal índole y, al mismo tiempo, que se haya mostrado cauto en cuanto a exponer su nombre.

Horace Walpole es presentado por Harold Nicolson en “Diletante” como hijo del Primer Ministro Robert Walpole. Como su padre, se desempeñó en la política pero con menor éxito que éste. Nació en Londres en septiembre 24 de 1717 y entre las curiosidades de su vida destacan su elevado *status* económico, su amistad con el escritor Thomas Gray y su nombramiento como Conde de Oxford (272-275). Por todo, el escritor de *El castillo de Otranto* tenía un título y una posición social que proteger. No obstante, lo que más interesa saber para nuestro objeto de estudio aquí, es su radical rechazo hacia las costumbres, los gustos y los vicios de su época. Era aficionado a las antigüedades y como muestra de ello está la granja en Twickenham que compró en 1747 y sobre la cual resolvió: “Voy a construir un pequeño castillo gótico en Strawberry Hill [...] cualquier godo verdadero se daría cuenta de que esto es más obra de la fantasía que de la imitación” (citado por Nicolson 280).

Este último rasgo sobre la persona de Walpole es congruente con su iniciativa de escribir *El castillo de Otranto*, una historia que afrentaba los valores de su época; comenzando tan sólo con el atentado hacia las virtudes patrióticas que se perseguían en la Ilustración. Ulrich anota que la noción de patria estaba asociada con el espacio presente en el que se vive y al que se pertenece aquí y ahora (185). El autor de la novela, por otra parte, dejó explícito en su prefacio que la trama acontecía en un periodo que va de la primera cruzada a la última.

Fueron estas inclinaciones anacrónicas de Horace Walpole las inspiradoras de una novela considerada preceptiva porque sentó una serie de características observadas y seguidas, pese a radicales críticas, por autores posteriores. Pero, en realidad, fue hasta 1795 cuando Walpole decidió agregar al título de su historia el calificativo *A gothic story*. Tal agregado se debió, de acuerdo con la observación de Ellis, a la relación que

guardaba el contenido de su obra con su gusto por la arquitectura gótica de siglos atrás (citado por Amícola 86).

Ahora bien, en el prefacio de la segunda edición de *El castillo de Otranto*, Horace Walpole, además de excusarse por su anonimato, introdujo los fundamentos de los mecanismos que regían esta ficción. Tales cimientos son la combinación que realizó del romance y de la novela, así como el uso de un tercer personaje cómico que contrasta con la solemnidad de la trama.

En cuanto a lo primero, Walpole justificó su proyecto como un intento de armonizar esos dos géneros literarios. Situó dentro de su ficción personajes que pensaban, actuaban y hablaban como gente común y corriente para observar sus reacciones frente a situaciones extraordinarias: “Fue un intento de fusionar dos especies de novela, la vieja y la moderna. [...] hacerles pensar, hablar y actuar tal como puede suponerse que lo harían simples hombres y mujeres en una posición extraordinaria” (15).

Por otra parte, explicó la introducción de un personaje cómico dentro de la trama; dicho personaje corresponde a algún sirviente que suele estar subordinado a alguno de los protagonistas. La función de este rol es equilibrar el suspenso y la seriedad de la intriga. El autor manifiesta que partió del examen de las tragedias shakesperianas para entender que el humor y las formas de los siervos ayudan a reforzar el suspenso, así como a exaltar, mediante el contraste de tonos, la pena de los personajes que corresponden a clases sociales elevadas: “En mi humilde opinión, el contraste entre lo sublime de unos y el *naïveté* (ingenuidad) de los otros pone lo sublime de los primeros bajo una luz más fuerte” (16).

En lo que atañe a los escenarios de las historias, Walpole proponía un ambiente sombrío y lúgubre, propio de locaciones portentosas, claustrofóbicas o nocturnas.

Las convenciones mencionadas resultan imperantes porque fueron retomadas por los autores ingleses de las siguientes cuatro décadas. Aunque unas veces modificadas, lo cierto es que los escritos *góticos* de fines del dieciocho parten de la estética propuesta por Horace Walpole. Por tal motivo, es menester observar una sinopsis a manera de recorrido de *El castillo de Otranto* para extraer las convenciones que se suman a las ya expuestas:

El personaje de Manfredo tiene el rol de usurpador del principado de Otranto, es acosador de la frágil Isabella, y con todo, villano. Teodoro, por su parte, no sólo cumple con el requisito de ser el héroe, sino que su ascendencia se mantiene como incógnita hasta que el padre Jerónimo lo revela como su hijo perdido y, además, es descubierto como el heredero legítimo del trono. La muerte sobrenatural y repentina del único hijo varón de Manfredo es el hecho que inicia el suspenso sobre las implicaciones de la maldición acaecida sobre Otranto. Los pasajes subterráneos y la densidad de los escenarios oscuros están recreados dentro de la obra cuando Isabella es ayudada a escapar por Teodoro, quien la conduce a través de pasajes recónditos hasta un convento para resguardarse de su acosador. En algún momento la doncella se ve en la necesidad de introducirse en el atemorizante paisaje nocturno natural que ofrece el bosque. Entretanto, en el castillo de Otranto una pintura animada, la aparición de una figura esquelética y la visión de un gigante son acontecimientos ocurridos como expresión de la maldición sobre el castillo. Más adelante, la caballería tiene participación al ser enviada una escuadra para encontrar a Isabella. Paralelamente, una historia de amor está teniendo lugar: Teodoro y Matilda (hija de Manfredo) se sienten atraídos.

No obstante, su relación se ve frustrada porque Manfredo da muerte por error a su primogénita, en medio de una locación invadida por la oscuridad de una capilla.

De acuerdo con lo anterior:

- Una novela gótica no puede definirse como tal si en ésta no se encuentran héroes o heroínas cuya ascendencia es desconocida. Estos personajes tienen a un villano acosador como antagonico para que el relato se desenvuelva.¹
- Tal como Cox observa, al villano le corresponden características heroicas: valiente, enérgico y con el poderío necesario para reformar una sociedad corrupta; sin embargo, escoge usar tales aptitudes y poder económico para sostener un régimen decadente. De acuerdo con esto, se está ante el personaje del héroe-villano (27).
- La conformación de los personajes está determinada por la alineación héroe/héroe-villano/doncellas. Respecto a las doncellas, suelen ser dos o tres las inmersas en el conflicto principal. De este número, una de ellas generalmente se verá marcada por la defunción, ya que o ha fallecido o bien, es víctima de un asesinato.
- Además de los protagónicos, Carson agrega que la novela gótica hace uso de un sirviente “locuaz” (hablador) y supersticioso, cuya cualidad es la entrañable fidelidad a su amo (260). Bianca, al servicio de Matilda, es el modelo de dicho rasgo:

¹ Al respecto, Carson expone que Walpole tomó como referencia para la construcción héroe/villano las novelas románticas que hacían un enfoque sobre alguna figura femenina virtuosa que se encontraba bajo alguna amenaza sexual. De manera concreta, es posible encontrar dicha construcción en la obra de Samuel Richardson, *Clarissa or the history of a young lady* (1748), en donde la protagonista es una virgen atormentada y perseguida por Robert Lovelance, quien se aprovecha de su desamparo para ultrajarla (260).

[...] los caracteres de los criados [...] revelan muchos pasajes esenciales para la historia que no podrían ser fácilmente puestos bajo luz más que gracias a su *naïveté* y simplicidad. En particular, el terror y las flaquezas femeninas de Bianca, en el último capítulo, conducen de un modo esencial a precipitar la catástrofe. (Walpole 12)

- Las maldiciones sobre una línea familiar es uno de los temas más recurridos. En el prefacio a la primera edición, Walpole enuncia este rasgo como sigue: “los pecados de los padres visitan a los hijos hasta la tercera y la cuarta generación” (12). Cox mira esta frase como la expresión del intento del pasado por controlar el presente y el futuro, lo cual constituye uno de los principales significantes del *gótico* (19).
- Otra de las constantes de las tramas góticas es apelar a tabúes sexuales. Es posible distinguir este rasgo en la relación que Manfredo pretende lograr con Isabella, su hija política por estar comprometida con Conrado, hijo del villano. Ahora bien, en el desarrollo de la literatura gótica se puede distinguir que esta trasgresión se extiende a otro tipo de perversiones sexuales, según estudia Prendergast, las cuales pueden ser la pederastia o la violación (<http://www.usask.ca/english/frank/gothtrad.htm>).
- También es común que al hallar una fascinación con lo incógnito entre la vida y la muerte, o entre el ser humano y la representación artística, las novelas de esta índole tiendan a incluir estatuas y retratos vivientes que hablan o muestran algún tipo de animación. En el presente ejemplo, un gigante, el retrato de Alfonso o el derrumbe del castillo de Otranto son algunos de los acontecimientos que ocurren para descubrir la vileza de Manfredo (Carson 259).

- Se recurre a aspectos de índole feudal, como la caballería y los escenarios de castillos:

The “Gothic” story was initially characterized by a setting in medieval or feudal times, frequently in exotic locales such as Italy, Bavaria, or the Scottish Highlands. Italy was the ideal scene, not only for picturesque ruins and the requisite banditti, but also for tracing the decline of classical Roman virtue into luxury.² (Carson 259)

En el caso de la novela en cuestión, la historia del reino de Otranto tiene por locación un castillo en Italia durante la época de cruzadas. Ahora bien, la inclinación por recrear espacios correspondientes a tal época se explica si se recuerda que las construcciones góticas (catedrales y castillos) guardaban características que inspiran ideas de grandiosidad y opresión debido a sus grandilocuentes ornamentaciones, su frialdad y la fuerza que proyectan sus elementos arquitectónicos en conjunto. De acuerdo con esto, Fred Botting dice que, para la ficción gótica, retomar el carácter portentoso de tal arquitectura tenía la función de subrayar una sensación intimidante en el lector-espectador (*The gothic* 24).

- En relación con lo anterior, las locaciones son lugares inmersos en un paisaje nocturno o claustrofóbicos. Los escenarios favoritos para tal atmósfera -como enumera Prendergast-, son castillos fantasmales, elevaciones montañosas, cavernas, cámaras subterráneas, calabozos,

² Inicialmente, la historia Gótica estaba caracterizada por una locación en tiempos medievales o feudales, frecuentemente en lugares exóticos como Italia, Bavaria o las tierras altas de Escocia. Italia fue el escenario ideal, no sólo por sus ruinas pintorescas y los indispensables bandidos, sino también por trazar como un lujo el declive de la virtud cultural clásica de Roma.

laberintos, precipicios, pasajes secretos, puertas ocultas y cementerios (<http://www.usask.ca/english/frank/gothtrad.htm>).

- La superstición toma un lugar privilegiado y suele ser introducida por los vasallos, los personajes de más bajo nivel intelectual. Esta sensación es consumada, sin embargo, por la experiencia del personaje acosado, correspondiente a las altas clases sociales. La claustrofobia viene a ser, pues, una de las formas en que el protagonista experimenta el temor de estar frente a lo que se tomó como mera superstición.
- Así, la claustrofobia se vuelve una de las convenciones más elementales del *gótico*. Por una u otra razón, las heroínas llegan al punto de mirarse en medio de lugares encerrados y recónditos, lo cual excita la angustia del personaje e intensifica la expectación del público.

En conjunto, el *gótico*, mediante los efectos, la trama y la estructura que le son propias, logró en sus lectores satisfacer la nostalgia por aquellas costumbres comerciales y laborales de antaño. Contribuyó al desahogo de las clases populares porque les ofrecía una ficción entretenida que les relajaba de la tensión provocada por las incipientes normas administrativas, debido a que amenazaban con menguar su sostén económico. Satisfizo la creencia en poderes extrahumanos que el intelectualismo de la Ilustración reprimía en la sociedad.

2.2. Matthew Gregory Lewis³

Al revisar el estudio biográfico que Louis Peck hace en *A life of Matthew G. Lewis*, es posible encontrar al autor de *El espectro del castillo* como un hombre educado dentro de una familia de altas esferas, lo que le permitió convivir con la gente intelectual de su tiempo, acercarse al entendimiento del arte y desempeñarse en puestos políticos que le hicieron mantenerse como una figura de buena posición social. El mérito de Lewis que aquí interesa es su visión en cuanto a los efectos que escogía para sus obras. Este dramaturgo, como entiende Peck, sabía que en su propuesta visual estaba garantizada, en gran medida, la aceptación de sus obras:

Gothic drama was for him primarily a vehicle for thrills and spectacles; plot, dialogue, character, and history in themselves were of little importance. [...] Lewis' success lay primarily in his ability to arrange arresting effects. A great virtue of his melodramas is their complete lack of subtlety of speech and action and the scope lavish and gaudy costume.⁴ (110)

Sus intereses artísticos y la forma en la que llegó al punto de escribir *El espectro del castillo* iniciaron con su madre, Frances Maria Sewell, quien gustaba de realizar frecuentes veladas con música y teatro en las que departían gente de literatura (4). Por otra parte, de su padre Matthew

³ Para el presente apartado tomaré como referencia bibliográfica básica el libro *A life of Matthew G. Lewis* de Louis Peck, debido a que en éste se hace un estudio detallado sobre la vida, obra y contexto del autor.

⁴ El drama gótico fue para él, principalmente, un vehículo para trivialidades y espectáculos; la trama, el diálogo, los personajes y la historia eran de poca importancia. [...] El éxito de Lewis yace primordialmente en su habilidad para arreglar efectos llamativos. Una gran virtud de sus melodramas es su completa carencia de sutileza en el discurso y la acción, así como la búsqueda de prodigioso y suntuoso vestuario.

Lewis le fue concedida una educación en la Westminster School y la Christ Church de Oxford, así como su incursión como diplomático (9).

Matthew Gregory Lewis fue el hermano mayor de otros tres que le siguieron: Maria, Barrington y Sophia Elizabeth. Nació en julio 9 de 1775 y desde temprana edad se mostró precoz, con inclinaciones a imitar la seriedad y la sofisticación de sus mayores, siempre listo con opiniones en materias literarias o musicales. Pero también, desde pequeño gozaba de ataviarse con joyería de su madre y de vestirse con ropa llamativa. Tal comportamiento podría ser augurio –interpreta Peck-, de la suntuosidad con que revestiría los atuendos en algunos de sus melodramas (1-4).

De esta forma, comenzó a suscitarse su ávido interés por el teatro. A menudo entretenía a su madre con recitaciones dramáticas. Una noche, luego de regresar de una representación, le sorprendió al repetir con emocionada precisión una de las escenas de *Cleone* (4).

Durante el verano de 1791 viajó a París, en donde se familiarizó con el drama francés y probablemente con las producciones del *Sturm und drang*, muchas de las cuales habían sido traducidas a esta lengua romance. Luego de París, regresó a Oxford, donde, como parte de su actividad literaria, terminó en marzo de 1792 una traducción de *Félix*, ópera francesa. Ese mismo año, agregó a su incipiente repertorio la comedia *The East Indian*, representada en Drury Lane siete años después. Sin embargo, fue hasta su composición de *Village Virtues, a Dramatic Satire* cuando comenzó a introducir fantasmas, bandidos y maravillas teatrales (9-10); con ello comenzaba apenas su futuro dominio *gótico*.

En el verano de 1792 Matthew G. Lewis realizó un viaje a Alemania con el fin de aprender el idioma germánico. Así, arribó a Weimar, la capital que estaba entonces en su edad de oro debido a que contaba con los recursos

económicos que permitían desarrollarse como un centro para el drama, la música y el arte alemán (11). De su vivencia aquí destaca su acercamiento a las letras a través de su breve encuentro con Wolfgang Goethe (12).

No obstante la relevancia intelectual de este lugar sobre Lewis, en realidad fue una anécdota cotidiana la que marcó más sus obras, pues la estancia arreglada para Lewis en Weimar estaba embrujada, o algo semejante, según relató a Lord Byron años después. Peck expone esta anécdota como sigue:

He was awakened every morning by the rustle of papers in a closet adjoining his room but never found anyone there. The servant of the house explained that this phenomenon was occasioned by the ghost of the former owner, a mother who every day at the hour of her death had continued to search frantically the closet filled with foreign newspapers for news of her only son, who had been lost at sea.⁵ (11)

Sin embargo, esta sería su segunda experiencia de este tipo. Al indagar en los años de su infancia, se sabe que pasaba algunas temporadas en Stanstead Hall, la casa cercana a los parientes de su madre. Sofia, la hermana de Lewis, calificó esta construcción como “a fine *old* Mansion”, a lo que agregó: “I have heard my Brother say that when a child he imbibed his first taste for Romance, from the terrible stories of an old Nurse who used to gain much of his attention”⁶ (citado por Peck 5).

⁵ Cada mañana lo despertaba el tronido de papeles en el gabinete junto a su cuarto, pero nunca encontró a alguien ahí. El sirviente de la casa explicó que este fenómeno era ocasionado por el fantasma del propietario anterior, una madre que cada día en la hora de su muerte insistía en buscar frenéticamente dentro del gabinete, lleno de periódicos extranjeros, noticias sobre su único hijo quien se había perdido en el mar.

⁶ “‘una hermosa mansión antigua’ [...] he escuchado a mi hermano decir que cuando era niño, él encontró su primer gusto por los Romances gracias a las terribles historias de una vieja nodriza que solía ganarse su atención.”

En particular, una circunstancia ocurrida a Lewis fue la que más tarde imprimió en sus escritos. Una noche, refiere Peck, cuando él iba pasando una cámara oscura, en el camino hacia su dormitorio, lanzó una mirada sobre su hombro y observó la profunda y atrincherada puerta de fuelle abrirse de golpe, al tiempo que reveló algunas formas temerosas (5).

El evento anterior es algo que marcaría la dirección escénica de tres o cuatro de sus melodramas, en los cuales no falta alguna puerta de fuelle o ventana que pueda revelar una aparición terrorífica. Incluso se tiene que, de acuerdo con su hermana Sofia, el gran vestíbulo en Stanstead es exactamente descrito en *El monje* con el nombre del “Vestíbulo en el Castillo Lindenberg” (5).

Por otro lado, de su participación en la política, Peck destaca su intervención en el comité organizado a petición de William Tylor, el propietario del King's Theatre, Haymarket. Lo que se solicitaba era la ampliación de Pall Mall en el este y la apertura de una nueva calle de Haymarket dentro de Charles Street. Todo, para aliviar la congestión de gente que se formaba luego de las representaciones en el teatro de Tylor. Si Lewis fue elegido para formar parte de tal tarea, se debió seguramente a su conocimiento en el arte teatral (44).

Hasta este punto se ha hecho una revisión sobre los aspectos que interesan acerca de la vida de este dramaturgo y novelista, en relación con su desempeño como partidario del estilo *gótico*. Toca el turno de observar algunos de los títulos que conforman su repertorio y que gozaron, sin superar, de un éxito semejante a *El espectro del castillo*.

2.2.1. La literatura de M. G. Lewis

La producción literaria de Lewis logró gran reconocimiento con su novela *El monje* (publicada en 1796), con la que se instauró como un autor *gótico* hasta el punto de ser nombrado en ocasiones Matthew Gregory “Monk” Lewis. En el Prólogo a la novela, Ricardo Guzmán dice que ésta fue publicada anónimamente, con el fin quizás de proteger la figura diplomática del escritor (9). Con esta obra, Lewis, no sólo establecía su apropiación del género *horrído*, sino también el carácter *trasgresor* que conservaría en *El espectro del castillo*. Guzmán agrega sobre *El monje* que, por la forma *voluptuosa* con que presenta a sus personajes, fue calificada como una obra *obscena* y de mala influencia para el público. Pero el éxito de ésta evitó que las críticas intelectuales impidieran sus cinco ediciones en distintos países –tan sólo entre 1796 y 1800- (9).

A este éxito se sumaron otras tantas piezas dramáticas de su autoría, las cuales son revisadas por Peck de manera breve. En 1799 consiguió llenar el Drury Lane con dos comedias, *The Twins* y *The East Indian*. *Adelmorn*, un drama romántico, fue producido en el mismo teatro en 1801 y *Alfonso*, una tragedia en verso, fue puesta en Convent Garden el mismo año. A las mencionadas se suman *The castle spectre* (*El espectro del castillo*),⁷ *Rugantino*, *The Wood Daemon*, *Venoni*, *Timour*, todos, melodramas; la sátira *Village Virtues*; las tragedias *The Minister*, *The Harper's Daughter*,

⁷ Se ha dicho que esta obra fue la causa indirecta de la muerte de Lewis. Cuando su padre murió se hizo cargo de las plantaciones de su familia en Jamaica. En este lugar representó *El espectro del castillo*. Los esclavos negros fueron deleitados por el personaje de origen africano, Hassán. Lewis solía mezclarse indiscriminadamente con estas personas y parecía ser querido por los esclavos, quienes le pidieron que los emancipara. Él les dijo que durante su tiempo de vida no podría ser hecho, pero les hacía la solemne promesa de que a su muerte ellos tendrían su libertad. Murió, se ha dicho, envenenado por tres de sus “hermanos” favoritos, pues pensaban que al matar a su amo obtendrían la promesa de libertad. Esta anécdota fue redactada por Michael Kelly y aclara no ser más que una historia recibida de un caballero quien estuvo en Jamaica cuando Lewis navegaba para Inglaterra: “I relate it as I heard it, without pledging myself to its entire authenticity” (citado por Norton 196). No obstante, Francisco Torres Oliver, en su reseña introductoria a *El espectro del castillo*, explica que la muerte de Matthew Lewis se debió a la fiebre amarilla.

Adelgitha; el monólogo *The captive*; *Tales of wonder*, una colección de baladas; sin olvidar traducciones del alemán, como obras de Schiller (53).

De los títulos mencionados cabe destacar uno en particular, *The Wood Daemon*, producida en Drury Lane en 1807. Acerca de ésta, Peck se detiene para subrayar una aportación de Lewis a la escena gótica, ya que es reconocida como un ejemplo de la tendencia del dramaturgo por agregar al *gótico* tradicional parafernalia propia de un mundo desconocido. Una muestra de ello son los bosques con espíritus, céfiros, seres malignos y otras semejantes que no habían aparecido en sus primeras obras de teatro (96).

Por otra parte, en el monólogo *The captive*, representado en marzo 22 de 1803, Lewis acentúa el recurso de la prisión gótica. Es una pieza breve en la que una mujer ha sido encarcelada y le acusan de estar loca; su hijo fue arrebatado y suplica al guardia que le crea su cordura y le tenga piedad. Todo se desarrolla siempre en un ambiente de tinieblas y penumbra, al tiempo que el personaje puede verse como el modelo de la víctima que yace durante largos años encerrada en lugares desolados sin que nadie lo sepa.

En la mayoría de las obras de este dramaturgo, Jeffrey Cox reconoce una inclinación por incluir grandes procesiones, algún sueño extravagante, retratos fantasmales o una espectacular aparición sobrenatural (42). Éstas vienen a constituir parte de las convenciones que Lewis explotó para su teatro, como se verá en los apartados siguientes.

2.3. Sobre el teatro de M. G. Lewis

Como vestigio de una primera obra dramática gótica está *La madre misteriosa* de Horace Walpole, impresa en forma privada en 1768 y no representada (Cox 13). La maquinaria gótica puede comenzar a percibirse desde que la trama es presentada en un desolado castillo: “antique towers / And vacant courts [that] dull the suspended soul, / Till expectation wears the cast of fear”⁸ (citado por Cox 13). Una vez establecido el temor, la condesa recluida es presentada, consumida claramente por la culpa y el remordimiento de algún crimen innombrable del pasado. Cox reseña que el clímax de la obra se encuentra en la revelación de una serie de relaciones del pasado familiar: la condesa tiene una hija de su mismo primogénito, quien se marcha al destierro durante largos años. Al regresar en secreto, éste conoce sin saberlo a su descendiente/hermana. La condesa se vuelve loca por la culpa y el hijo sale a morir en guerra después de decir a su esposa/hermana/hija que ingrese a un convento (13).

De esta obra es posible extraer una serie de rasgos del drama *gótico*, según analiza Jeffrey Cox: el castillo, el reclusorio del héroe o heroína, así como la culpa que yace en la acumulación de horrores y muertes. Al tiempo que la característica más controversial es el incesto como centro de la trama. Walpole reconoció que dicha trasgresión serviría como medio para crear disturbio en su audiencia; con ello apuntó a la unión entre la temática extremista y la característica estilística del drama *gótico*: el sensacionalismo, la sorpresa, la seducción y el terror (Cox 13).

Esta referencia resulta pertinente porque si bien fueron obras como *El espectro del castillo* las que trascendieron hasta nuestros días como una de las puestas en escena más exitosas –según lo atestiguan crónicas de la

⁸ “torres antiguas/ y patios vacíos que debilitan el alma suspendida / hasta que la expectación viste la apariencia del miedo.”

época-, también es cierto que su autor no hizo sino basarse en la estructura de Walpole, así como en la forma genérica del melodrama.⁹ Entonces, Lewis no fue quien propuso el *gótico* para la escena, aunque sí fue quien tuvo la capacidad de observar los medios para acrecentar sus posibilidades de éxito frente a un público difícil de ser excitado.

Inicialmente, y de acuerdo con Cox, el drama *gótico*, incluyendo la obra de Walpole, evitaba las apariciones fantasmales en escena. En *La madre misteriosa*, por ejemplo, la introducción de espectros es relegada a los pasajes narrados. De no ser resueltos de tal manera, a dichos fenómenos se les concedía alguna explicación racional (33).

Esto se debía a una percepción crítica que la religión tenía acerca de la representación literal de aspectos que atañeran a lo divino: “This wide criticism of the use of religious language suggest that there was agreement that the divine was not to be represented –or even referred to—upon stage”¹⁰ (Cox 35). Había un indicio de blasfemia en representar lo espiritual o lo numinoso. Por tal razón -explica Cox-, los productores teatrales procuraban bloquear la aparición de fantasmas, pese a que ello les costara la pérdida de interés del público (35).

En este punto ideológico de la época es en donde se encuentra la aportación e incluso trasgresión de Lewis a la escena gótica. Fue él -afirma Louis Peck-, el más infame ejemplo de la presentación directa de seres sobrenaturales y demoníacos. Este dramaturgo, pese a advertencias de no representar en escena el fantasma de lady Evelina (en el caso de *El*

⁹ La creación del género melodramático fue un fenómeno específicamente francés que luego se extendió al resto de Europa. Por tal razón, durante el análisis próximo emplearé referencias que también atañen a ciertas convenciones propias de dicho género.

¹⁰ “Esta amplia crítica del uso del lenguaje religioso sugiere que había un acuerdo para que lo divino no fuera representado –o incluso referido—sobre la escena”.

Espectro del castillo), decidió pasar por alto dichos consejos y, paradójicamente, ello fue lo que le granjeó su inminente éxito (73).

Pero lo cierto es que su aceptación también está relacionada con el contexto político que le era contemporáneo: la Revolución Francesa. Lewis no sólo supo aprovechar este aspecto, sino también el momento emocional de la población que afectaba el gusto sobre el entretenimiento:

Plots, massacres, assassinations, seem to some people a trivial price for obtaining a revolution. A cheap, bloodless reformation, a guiltless liberty, appear flat and vapid to their test. There must be a great change of scene; there must be a magnificent stage effect; there must be a grand spectacle to rouze [sic] the imagination...¹¹ (Burke, citado por Cox 18)

De aquí que, durante los años correspondientes a la década de 1790, el teatro estuviera siendo revolucionado sobre todo en materia de producción. Peck destaca que Lewis brindó al teatro de la época su conocimiento acerca de los nuevos recursos y mecanismos para la escenificación; estaba consciente de lo que los mecánicos y los carpinteros podrían construir para una representación. Todo ello le hizo distinguirse en la planeación de espectáculos. Contribuyó, también, a que más productores de esos años no tardaran en observar que el entretenimiento teatral renovado era una buena fuente de inversión monetaria (110).

¹¹ “Tramas, masacres, asesinatos, parecen para alguna gente el precio trivial de una revolución. Una reforma barata, sin sangre, una libertad sin culpa, resultan planas y simples para su gusto. Debe haber un gran cambio sobre la escena; debe haber un maravilloso efecto escénico; debe haber un gran espectáculo para despertar la imaginación...”

2.3.1. El teatro gótico de M. G. Lewis

La aceptación de las obras de Lewis dependió en gran medida de la forma en cómo utilizó las convenciones para su representación. Desde sus escritos se puede ver una exacerbación de los momentos espectaculares, sobrenaturales y sensacionalistas. Peck considera que en obras como *The Wood Daemon* Lewis empuja cada detalle del gótico tradicional al extremo. Como parte de esto se tiene que llevó la figura del villano a un nivel fuera de lo real cuando le otorga al antagonista Hardyknute poderes mágicos de los que se sirve para su maldad (95). Esto resulta importante porque a diferencia de este villano, Manfredo es un hombre completamente terrenal.

Asimismo, a la estructura de personajes héroe/héroe-villano/doncellas, Lewis agregó un rol con funciones específicas: el cómplice del malvado que al final de la obra viene a arrepentirse; por lo cual no sólo arroja información sobre el secreto que impele la historia, sino que ayuda a la víctima en su huída. En *Adelmorn the outlow*, Peck ilustra tal aspecto al presentar al personaje del padre Cipriano, quien luego de confesarse como cómplice del malvado, salva al protagonista de morir injustamente por un crimen que no cometió (83).

Ahora bien, de todos los agregados de Lewis al modelo de Walpole, destaca la prisión gótica, revelada siempre fría, húmeda y con pesadas murallas sólidas. Es menester decir que dicho rasgo resulta particularmente subrayado por Lewis, ya que ni en el mismo *Castillo de Otranto* es posible encontrar prisioneros como los dibujados por este escritor.

Louis Peck hace una revisión acerca de esta particularidad para explicar que las víctimas encadenadas y soterradas de este autor son colocadas en escenarios donde jamás llega la luz y en los que apenas se percibe una

suave flama. A estos personajes se les suele proveer de una pequeña jarra y duermen sobre un miserable colchón de paja.

Los cautivos -prosigue Peck-, usualmente, carecen de alguna culpa y llevan languideciendo en esos lugares recónditos muchos años –quizá de diez a veinte-, sin que sus seres queridos sepan que continúan vivos. Carecen de esperanza de siquiera volver a recibir la luz del sol o escuchar una voz humana.

Sobre estos lugares encarcelados, Lewis suele introducir una galería abierta o un pasaje que se vislumbra por arriba de la cripta y en la cual transitan figuras lentamente, guiadas por antorchas o lámparas. En *The Wood Daemon*, ilustra Peck, la caverna necromántica de Hardyknute está equipada con una galería a través de la cual una alumbra su camino con una antorcha (111).

A las convenciones expuestas respecto al estilo particular de Lewis, Peck suma a la lista otras constantes. Por ejemplo, al menos una vez en cada obra alguna campana golpea en señal de una hora fatal. Asimismo, el recurso de rayos y luz toma parte activa en la trama para destruir la muralla de alguna prisión. En cuanto al discurso, este dramaturgo introduce, por lo general, un diálogo final para convencer a la audiencia de que se ha aprendido la lección; tales diálogos suelen ser de contenido moralizante o humanitario (111-112).

Para dar conclusión a este apartado sólo resta observar que, aunque el teatro *gótico* fue una consecuencia de la buena acogida de la narrativa de este estilo, y más de las veces se valió de novelas para generar motivos de representación, también es cierto que por su naturaleza escénica implementó convenciones que le otorgan su importancia. Tal es el caso de

Matthew Gregory Lewis, cuya visión teatral hizo de escenas como la de lady Evelina una valiosa aportación al drama *gótico* del siglo XVIII.

3. CONSIDERACIONES PREVIAS AL ANÁLISIS

Al leer un texto dramático *gótico* y una novela de la misma índole, la primera impresión puede decir que ambos utilizan las mismas convenciones y que en ambos las estructuras de las historias son más que similares. Pero uno de los intereses de esta investigación es hacer hincapié en el drama *gótico* al recordar que le corresponde la cualidad de trasladar el texto a la escena.

Por los motivos anteriores, es que antes de dar paso al análisis de *El espectro del castillo*, resulta importante observar la diferencia genérica y contextual entre estas dos formas literarias –la novela y el drama-, ya que en esta diferenciación reside la relevancia del drama *gótico* en sí mismo.

Ahora bien, este apartado también es presentado con el fin de exponer brevemente el método mediante el cual está construido el capítulo final, destinado a poner en evidencia la obra de Lewis como modelo de la dramaturgia *gótica*.

3.1. Drama *gótico* frente a la novela

En el apartado que Vázquez Medel desarrolla dentro del libro *Los géneros literarios, curso superior de narratología*, este escritor concluye de la narratividad y la dramaticidad que son estructuras y dimensiones creadas por la expresión humana y, como tales, son formas de ficción que colocan la imaginación ante porciones representadas de la realidad (51).

Sin embargo, para la distinción de tales estructuras, despliega un estudio basado en la *Poética* de Aristóteles. Explica que la representación

diegética¹ y la dramática usan los mismos medios y tienen los mismos objetos a representar, pero “el modo diegético convierte la acción en palabras, en tanto que el modo dramático, pragmático, conserva la acción como acción y la palabra como palabra” (51). Por lo anterior, puntualiza Vázquez Medel, los mecanismos de la ‘mimesis diegética’ –“la introducción de una instancia narradora”-, se distinguen de la ‘mimesis pragmática’ –“propia del universo dramático”-, porque en esta última hay una actuación directa que emplaza al espectador en un presente concreto (52).

Para continuar con la distinción entre ambas formas de representación, en las siguientes líneas se manifiestan las propiedades de la dramaticidad en contraste con la narratividad. Para lo anterior, se toma como referencia el estudio realizado por Javier del Prado en “Aproximación al concepto de teatralidad”²-:

Un drama es una *acción* que se representa mediante *unos actores*; [...] un texto leído o escuchado [...] relata [...] una acción, y [...] sólo puede crear un espejismo de presencia. [...] el drama convoca a la mirada y en ella se realiza. [...] La lectura de una acción narrada sólo convoca a la imaginación, y en ella acrisola su función irrealizante. (39)

La narración -según se entiende de Del Prado-, tiene al lector como intermediario, ya que las imágenes descritas pasan a través del intelecto que las recrea en la mente. El teatro, por otra parte, tiene un efecto directo

¹ Término derivado de la palabra diégesis cuya definición -de acuerdo con Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética*-, es como sigue: “sucesión de las acciones que constituyen los hechos relatados en una narración o en una representación (drama). [...] Hjelmslev le define como el nivel de los ‘hechos relatados’; Platón opuso diégesis, como narración, a la mimesis, como representación.” Sobre esto último, la autora agrega que es una dicotomía concebida por la teoría literaria norteamericana como dos procedimientos generales de representación de una historia: narrar y mostrar (o imitar) mediante el diálogo.

en el espectador, ya que establece comunicación mediante una presencia tangible del cuerpo y del objeto en escena (42). “El teatro, en la morfología de su estructuración temporal, [tiende] hacia el instante –el de la representación puntual de cada momento y el del clímax dramático de una acción-, y [...] su efecto [es] instantáneo” (43).

Por lo anterior, la teatralidad permite “producir de nuevo”, “hacer presente de nuevo” y “crear de nuevo” (37), cualidades enunciadas por Del Prado y utilizadas aquí para concluir que el teatro, a diferencia de la novela, logra:

Reproducir [...]: pone en marcha unas técnicas que recuperan un objeto o acontecimiento real perdido [...]. (La reproducción de un texto narrativo sólo construye lingüísticamente el acontecimiento, por muy mimético que aquél sea, al darnos signos en lugar de cuerpos, tiempos y gesto reales). (37)

Representar [...]: hacer presente (en un ahora) algo que está perdido y que existió en el pasado o no existió; con toda la contundencia física, espaciotemporal de una *presencia*. (El llamado presente de la narración no es sino un señuelo efectista del narrador, pero no crea ni presente ni presencia; sólo las alude y las elude). (37)

Del Prado agrega como un tercer punto que el teatro va a *Recrear* algún evento pasado a través de convenciones y simbolismos que convocan, hacen venir y reaparecer, mediante la elaboración de un escenario, la presencia que inventa un duplicado de la realidad. Se requiere, además, la invención de un lenguaje plural (palabras, gestos, vestimentas) para permitir la transfiguración de unos cuerpos en otros y así crear el presente físico y enunciativo que exige toda presencia (37-38).

Luego de haber observado el contraste entre estos dos géneros, toca el turno para decir que el teatro y la novela gótica guardan el mismo origen y, por tanto, las mismas convenciones básicas literarias. Pero cuando la novela es adaptada para la escena se debe sacrificar su elemento más importante, el narrador, que es sustituido por la “carpintería teatral”, definida por Portillo como “el conjunto de trucos de que dispone el teatro para contar o narrar sin que se note” (196). Las historias góticas contadas desde la escena requieren de la articulación de una serie de artificios que sustituyan al narrador y que, aún con ello, la historia se entienda; pero también requieren que tales artificios oculten la sensación de contar.

Así, el contraste entre la novela y el teatro *gótico* no deviene en lo literario, sino en lo pragmático. Esto es, la forma en que cada uno cuenta una historia y cómo es que con sus medios particulares actúan sobre su receptor. La novela afecta de manera indirecta al lector, en tanto que el teatro lleva al espectador a un efecto emocional directo y explícito. Esta última cualidad es lo que le hizo un divertimento oportuno para un contexto como el acaecido en la década de 1790.

El auge del drama *gótico* no ocurrió hasta los años correspondientes a la Revolución Francesa -casi dos décadas después de la publicación de Walpole en 1764-. El teatro *gótico* no sólo dio continuidad a los intereses manifiestos en *El castillo de Otranto*, sino que se suscitó como respuesta a la violencia y la hostilidad que el conflicto mencionado contrajo.

En su estudio acerca de *La Revolución Francesa*, Michel Vovelle explica la “violencia revolucionaria” como la vía para terminar con un régimen caduco y opresor. La subversión necesaria para la liberación comunal justificó toda la brutalidad desatada como una necesidad para cambiar el mundo de su momento (135). La guillotina se instauró como el nuevo artefacto efectivo para castigar, al tiempo que se volvió una nueva forma de

espectáculo para las masas (141). De lo anterior se derivó una cierta ambigüedad en cuanto a las emociones y las reacciones de quienes fueron contemporáneos de dicho conflicto. La red de comportamientos populares generó una mezcla de géneros: “de la masacre surge la risa, una cierta cualidad del humor y hasta la fiesta” (137).

Lo expuesto sobre el panorama francés está estrictamente relacionado con el éxito de las representaciones góticas. Más aún, las críticas negativas que inspiraban estos dramas tuvieron relación con lo anterior. Cox afirma que se les sentenciaba como imperfectos debido a su notable impureza de géneros, pues comicidad, solemnidad y tragedia formaban parte de una misma historia. Era una ficción que inspiraba la pasión más opuesta. Alternaba risa y lágrimas, desdén y horror (18).

El drama *gótico* se encontró, entonces, como una manifestación con motivos y significaciones un tanto apartadas del modelo inicial. Este último subrayaba el esfuerzo, inspirado por la nostalgia, de aferrarse a un régimen de antaño. El primero reflejó el interés por derrocar el sistema caduco mediante una liberación sangrienta.

De esta manera, el contexto francés llevó al teatro a mirar la estética de lo *gótico* como una forma apropiada para transgredir los sentidos. Como se ha observado, la guillotina se convirtió en una competencia difícil de derribar. Un espectáculo que ofrecía plena vivencia del sufrimiento no era comparable con las pasiones fingidas que podía ofrecer una tragedia -aún con todas las convenciones escénicas en favor de la verosimilitud-.

En este punto es posible resumir que las dos diferencias entre drama y novela gótica son sus propiedades como géneros literarios y los años de su respectivo auge. Se aúna además una tercera distinción que deviene de la censura por parte de las autoridades eclesiásticas en cuanto a representar

eventos divinos en escena –aspecto señalado en el apartado anterior-. En su revisión acerca de drama *gótico*, Jeffrey Cox nota que los novelistas podían explayarse en la descripción de seres fantásticos o espectros, sin que la Iglesia les juzgara severamente tales evocaciones, puesto que la emoción excesiva que lograban ocasionar podía ser mediada por el lector. Mientras tanto, el dramaturgo debía decidir si incorporar lo sobrenatural o evitarlo de la escena completamente, ya que su representación física, concreta y contundente implicaba blasfemia para la Sacra Institución. James Boaden, ejemplifica Cox, evitó en su adaptación teatral de la novela *El monje* los demonios que Lewis dibujó con tanta libertad en su narración (34). De ahí que los productores se mostraran cautos respecto a los problemas que tales escenas podrían causar debido a la censura (36).

Se puede decir, por consiguiente, que el impacto de los efectos teatrales fue algo que se colocó por encima de la intimidad que proporcionaba la lectura de una novela. El teatro ascendió de tal manera que el esplendor de las escenas, la disposición de los vestuarios y el encanto de la música superaban, por momentos, las labores del poeta.

Para lograr una idea acerca de la maquinaria teatral disponible en la época de Lewis, conviene revisar el estudio que Roberts hace en *On Stage a History of Theatre*. De acuerdo con este autor, la escenografía consistía en telones pintados con perspectivas. En ocasiones estos decorados incluían relieves o piezas colocadas en tres dimensiones. Unas veces se recortaban siluetas para crear arboledas o templos y eran dispuestas de manera que permitieran revelar el fondo tras ellas. Asimismo, había un sistema de bastidores atrás del arco del proscenio que funcionaba como un delimitador de la escena para la acción. Las candilejas eran básicas para la iluminación y en ocasiones se recurría a las transparencias, a través de las cuales una escena trasera era suavemente mostrada. Los efectos de luz

de luna se recreaban mediante estos dispositivos, por ejemplo.³ Los cambios de escena podían realizarse con un par de telones que se recorrían desde las piernas del escenario hasta unirse en el centro para crear otra imagen. Por último, el sistema de rompimientos era también indispensable para reforzar la perspectiva o profundidad de una locación (243).

Asimismo, la maquinaria escénica se vio favorecida en el siglo XVIII debido a que la creación de luz de color era posible gracias a lámparas instaladas sobre una vara con un tul o gasa delante (Rinaldi 83-94). A todo lo mencionado, se sumó la implementación de la arquitectura teatral con el agrandamiento de los teatros Drury Lane y Convent Garden (Cox 10), cuya arquitectura manifestaba rasgos italianos, pero conservaba el proscenio saliente propio de la tradición isabelina (Rossi 162).

El texto *El espectro del castillo* hace pensar, dadas algunas acotaciones, que para motivos de escenificación apeló al uso de paneles móviles para poder dar el efecto de las “puertas secretas”; empleó probablemente transparencias e, indudablemente, su escenografía dependió de las perspectivas que permitieran los telones pintados, a los que también se adaptaron algunas formas en tres dimensiones, según lo requiriera la escena. El sistema de poleas seguramente fue indispensable para las figuras que levitaban debido a su condición sobrenatural, como el caso de la aparición de lady Evelina.

³ Jean-Nicolas Servandoni fue uno de los escenógrafos más relevantes de Francia de principios del siglo XVIII. Para su labor teatral entendió que la modulación de la luz en escena podía acrecentar el efecto de la ilusión teatral y apoyar al decorado de una obra. Buscó la forma de incrementar el contraste de luminosidad entre lo escenificado y el auditorio: “Servandoni made light an active part of pictorial creation by controlling its color and intensity on stage by darkening the auditorium”. Un ejemplo de los artificios lumínicos que empleó para lograr la ambientación de escenas fantásticas fue su puesta *Pandora* en 1739: “His performance [...] began with the representation of chaos. Thunder and lighting accompanied the creation of the Elements, and fire was represented using transparencies. It was followed by depiction of Olympus, with Jupiter’s palace surrounded by hundreds of shining gold and silver columns. Iris, the god’s messenger, appeared on her luminous arch (15.5 meters in diameter) in the colors of a rainbow” (Pelletier 32).

Louis Peck califica a Matthew Lewis como un dramaturgo y productor que se deleitaba en concebir escenas suntuosas con extravagantes vestuarios. Como músico incipiente estaba consciente del poder del acompañamiento musical sobre los espectadores. Al mismo tiempo, tenía una afección por las escenas de puesta de sol, crepúsculo o de medianoche, como podrá verse en el consecuente estudio de su obra (108).

Pon todo, los avances en materia de técnicas para representaciones resultaron imperantes para la renovación escénica. Cox resalta el alcance de este aspecto al afirmar que el genio dramático del día podía no necesariamente encontrarse en los autores, sino en las compañías de los artistas escénicos⁴ (11).

3.2. Metodología

Para llevar a cabo el estudio de *El espectro del castillo*, se ha decidido utilizar la lectura “Dramaturgical analysis”, escrito por David Kahn y Donna Breed⁵ y que forma parte del libro *Scriptwork: A Director's Approach To New Play Development*. En éste establecen un método para abordar el texto dramático con unan visión escénica.

Acerca del proceso realizado, fueron tomadas como base las interrogantes planteadas a lo largo de cinco lecturas sugeridas en el texto de Kahn y Breed, cada una con propósitos específicos. Una lectura preliminar para observar generalidades e intención del dramaturgo; sigue la lectura para mirar cómo está construido el entorno de los personajes y el contexto; se

⁴ Un ejemplo de tales artistas, mencionados por Jeffrey Cox en su Introducción, es el pintor francés Philippe Jacques de Louthembourg que fue empleado en 1772 por David Garrik para el diseño y elaboración de pintorescos paisajes como escenografías para representaciones en Drury Lane (11).

⁵ David Kahn imparte arte teatral en la Universidad de California-Berkeley; participa como director, escritor y productor de teatro en compañías como Eureka Theater Co., así como director gerente del Area Playwrights Festival. Su coautor, Donna Breed, actriz y directora, fue profesora en la Universidad del Estado de California, en Chico.

continúa con una revisión del tema al observar las circunstancias expuestas y el significado que subyace en éstas; una cuarta lectura permite visualizar la organización de los hechos y entender los aspectos que atañen a las funciones de los personajes; por último, resta estudiar los posibles modelos dramáticos sobre los que la obra está construida.

A lo anterior, los autores concluyen con la sugerencia “You may begin to specifically envision the play in terms of staging, ground plan, build, juxtaposition, color and tempos”⁶ (70). Por ello, el método de Kahn y Breed ha resultado pertinente para presentar la obra de Lewis si se considera que de ésta se tienen crónicas que la describen como una representación sobrecogedora, debido a que colocó eventos sobrenaturales de una manera cercana al espectador.

Puesto que este es un texto dedicado a directores de teatro, no todos los puntos resultaron oportunos para el objeto de análisis. Por tanto, en favor de evitar una saturación, se tomó de cada lectura los aspectos que más interesaron al actual trabajo. En especial fueron imperantes las interrogantes concernientes a la visualización escénica de *El espectro del castillo*. Una vez planteadas las preguntas y teniendo una respuesta para las mismas, las observaciones se redactaron no de forma esquemática, sino por apartados que atañen a los “Aspectos dramáticos y fábula”⁷, para luego entender los rasgos de “Puesta en escena” y finalizar con “El gótico puesto en escena” a manera de conclusión. Todo, como parte del contenido del capítulo concluyente.

⁶ “Puedes comenzar a visualizar específicamente la obra en términos de escenificación, planta espacial, construcción, yuxtaposición, color y ritmo”.

⁷ Fábula, de acuerdo con lo que aquí interesa, es definida por Helena Beristáin como: “[...] tecnicismo que denomina la serie de acciones que integran la historia relatada, no en el orden artificial en que aparecen en la obra (que es la intriga), sino en el orden cronológico en que los hechos se encadenarían si en realidad se produjeran”.

4. EL ESPECTRO DEL CASTILLO

Para el estudio de la presente obra, es menester atender en primera instancia a la revisión de las características dramáticas más sobresalientes, para entonces estudiar consideraciones que correspondan a las particularidades escénicas que la obra evoca y, a partir de ello, poder ofrecer una visión tentativa de lo que el aparato teatral de *El espectro del castillo* significó para el público inglés de finales del siglo XVIII.

4.1. Aspectos dramáticos

De acuerdo con los datos reportados por Jeffrey Cox en la Introducción a *Seven gothic dramas*, *El espectro del castillo* fue representada por primera vez en el Teatro Real Drury Lane en diciembre 14 de 1797, con una temporada de cuarenta y nueve noches (149). Fue un drama exitoso no sólo como puesta en escena, sino también como lectura; para 1803 ya tenía once ediciones (39).

La impresión de su escenificación es posible atestiguarla gracias a las siguientes palabras expresadas por James Boaden:

I yet bring before me, with delight, the waving form of Mrs. Powell, advancing from the suddenly illuminated chapel, and bending over Angela (Mrs. Jordan) in maternal benediction; during which slow and solemn action, the band played a few bars.¹ (Citado por Peck 73)

¹ Todavía traigo ante mí, con deleite, la ondeante forma de Mrs. Powell, avanzando desde la capilla súbitamente iluminada e inclinándose sobre Ángela (Mrs. Jordan) en bendición maternal; durante esta lenta y solemne acción, la orquesta tocó un par de notas.

Kahn y Breed sugieren que, para un primer análisis de la obra, se debe tener en cuenta el título porque éste arroja un trasfondo sobre la intención del dramaturgo al escribir la historia. Así, *El espectro del castillo* es un título que anuncia un hecho sobrenatural que invade una construcción que, al mismo tiempo, evoca por sí misma una sensación temerosa y de antaño.

Con “espectro” se hace explícita la estética, características y contenido sobrenatural propios de los relatos *góticos*. Dicha palabra predisponía a su público a un tipo de obra y experiencia en particular.

Más aún, los castillos son escenarios imperantes para el desarrollo de una trama gótica, ya que estas construcciones son uno de los aspectos más emblemáticos de la época medieval. Al mismo tiempo, una construcción como ésta resulta suntuosa e imponente: las vastas torres y murallas de piedra ayudan a reforzar la lóbreguez cuando, además, son dibujadas en medio de paisajes sombríos o nocturnos. A los castillos les corresponden también largos corredores abovedados y solitarios. Aunado a esto, parte de la arquitectura medieval implicaba mazmorras -lugares destinados a las víctimas encarceladas-.

A esto se suma la significación que Cox atribuye a los castillos. Este investigador observa que tales construcciones aluden a un siniestro y amenazador reducto del pasado. Representan un espacio opresivo y un emblema de la influencia de lo antiguo representado en el presente de la escena; el abrazo que el viejo mundo –siempre en decadencia—tiene sobre el futuro. El castillo, pues, es erigido como el emblema de un pasado que necesita ser derrocado (19).

Con el título, Matthew Lewis anuncia el exotismo y el anacronismo con que reviste a su relato. Lewis, como productor y dramaturgo, debía estar

consciente de su labor teatral y de cómo lograría el éxito en la misma. Por tal razón, no podía ignorar uno de los principios necesarios para un buen melodrama clásico: “basta con conseguir un título y calcular bien su efecto” (Hapdé, citado por Thomasseau 32).

Ahora bien, en el texto “Dramaturgical analysis” se plantea mirar el contenido de la obra desde dos puntos de vista: lo literal y lo esencial. El primero se refiere a los detalles de la narración en sí misma, la cual es posible resumirla como sigue: *El espectro del castillo* tiene lugar en el castillo Conway en Gales, morada de Osmond -el conde que aseguró su título hace dieciséis años luego de asesinar a su hermano mayor, Reginald, y a su esposa, Evelina-. Debido a este oscuro pasado, cuyo secreto comparte con su esclavo Kenric, la propiedad de Osmond está envuelta en una atmósfera lúgubre, misteriosa y llena de supersticiones que Alice, miembro de la servidumbre, se encarga de reportar frecuentemente.

La obra inicia con Ángela recluida por Osmond en las murallas de Conway, pues éste planea hacerla su esposa. Sin embargo, Ángela está enamorada del joven conde de Northumberland, Percy. Éste, al enterarse de la reclusión de su amada, va en su socorro y se introduce en el castillo gracias al auxilio del astuto Motley, su sirviente de antaño. Sin embargo, el héroe es descubierto y confinado a una de las torres hasta que, una vez más, Motley le socorre para liberarlo.

Kenric, por otra parte, luego de saber que Osmond ordenó que se le colocara veneno en su cena, decide ayudar a escapar a Ángela para lograr la protección de ésta. Relata a la damisela la verdad sobre sus padres, Reginald y Evelina, y le confiesa que ella fue rescatada por la mano de él mismo. Con todo, se sabe que Reginald ha estado confinado durante largos años en las mazmorras del castillo. El usurpador aprovecha esta situación para chantajear a la joven con matar a su padre si ella no acepta su

petición de matrimonio. Así, Ángela y su progenitor se reencuentran en un escenario lúgubre en donde son alcanzados por Osmond, pero aparece el espectro de lady Evelina para socorrer a su hija y a su esposo. Ángela aprovecha la impresión del villano ante la manifestación y se apresura a hundir la daga en el pecho del malvado.

La fábula arroja una primera impresión temática que atañe meramente al amor, a las formas virtuosas de obrar y cómo es que éstas resultan triunfantes. No obstante, para encontrar lo *esencial* en la historia es conveniente recordar que el gusto de los escritores *góticos* incluía los aspectos incestuosos, de poderío, de ambición, de usurpación y de ímpetus sexuales.

En este caso, por ejemplo, el incesto es puesto en evidencia cuando Osmond se manifiesta deseoso por casarse con su sobrina Ángela. A esto se aúna también el interés territorial, ya que al contraer nupcias con ella, su dominio sobre Gales quedaría consolidado.

Por otra parte, el teatro *gótico* atendió a ciertas exigencias que el contexto generaba. Los dramaturgos y productores de la década de 1790 tomaron en cuenta de una u otra forma la atmósfera que la Revolución Francesa generó. En relación con esto, Cox enuncia que:

The plays that deal directly with the Revolution share with the Gothic drama a basic pattern of movement, from an enclosed space –a prison, a castle, a convent--to an open one. [...] During the 1790s the pattern would be read as

moving from the closed world of the past into the open world
of a free future.² (20)

Jeffrey Cox considera el movimiento de liberación como una de las vértebras de la trama gótica. Concretamente, en *El espectro del castillo* Lewis dibuja varios escapes en los que se hace evidente dicha trayectoria. Los más destacables son cuando Percy salta por la ventana de la torre de Conway; varias salidas de los sirvientes a través de pasajes secretos; la liberación de Reginald después de largos años viviendo en el confinamiento (22); y, finalmente, la derrota del yugo del villano, con lo que, no sólo Ángela se ve libre, sino también Gales en general.

Cabe agregar que el enclaustramiento está siendo realizado en construcciones edificadas por una institución opresiva del mundo de la obra, lo cual se puede comparar con la opresión política que desemboca en un conflicto armado en la vida real.

No obstante este contenido que subyace en la historia de Lewis, el tema es presentado por el autor desde su mismo prólogo: “el vicio próspero no es sino triunfo del dolor”. Sobre esto se puede notar cómo a lo largo de la obra se tiene al villano lleno de remordimientos. Al final, el vicio es sentenciado por la virtud, con lo que se muestra que el crimen no ocasiona otra cosa que el asedio de la conciencia:

REGINALD: [...] ¡Llevadme junto a mi hermano moribundo, a
fin de olvidar con el perdón los sufrimientos de la muerte!

² Las obras contemporáneas de la Revolución comparten con el drama gótico un modelo básico de movimiento: de un espacio encerrado —una prisión, un castillo, un convento— a uno abierto. [...] Durante los años de 1790 el patrón sería leído como un movimiento del mundo encerrado del pasado hacia el mundo abierto de un futuro libre.

PERCY: ¿Acaso podéis olvidar los vuestros?

REGINALD: ¡Ah, joven! ¿Acaso no ha tenido él ninguno? Mucho más grandes han debido de ser sus angustias en sus aposentos suntuosos, que las mías en esta lóbrega mazmorra. Porque lo que a mí me consolaba, a él le aterraba, lo que a mí me daba esperanzas, a él le desesperación. Yo me sabía inocente y sabía que aunque sufría en este mundo, mi suerte iba a ser venturosa en el venidero.

Aquí, destaca la relevancia de la maquinaria de los efectos especiales, que para la ocasión servían ya no sólo como efecto espectacular, sino también - explica Cox-, como un refuerzo para enaltecer el triunfo de la virtud sobre el vicio (42). Para la obra en cuestión este aspecto escénico está enfatizado con la rendición inmediata que Osmond tiene ante la manifestación de Evelina, que al mostrarse con dispositivos suntuosos deja claro el poderío de lo divino sobre lo terrenal.

Con lo observado sobre el tema, ya se puede entonces comenzar a intuir el género que la obra de Lewis no puede negar: melodrama clásico. *El espectro del castillo* significó una de las victorias del melodrama, el género dramático más importante de esos años. Jeffrey Cox estudia que dicho género está marcado por tres tratamientos: la técnica teatral sensacionalista, las tramas abrumadoras y generalmente violentas, así como un enfatizado sentido de moralidad (42).

Parte de las convenciones que determinan un melodrama clásico es la persecución como el eje que guía la historia. Lewis expone a Ángela como la víctima acosada y esto mismo es lo que lleva a que los personajes tomen

partido respecto a favorecer a Osmond en su objeto o bien, rescatar a la doncella.

En lo que toca al final, se tiene uno de los rasgos melodramáticos distintivos, el reconocimiento. Acerca de esto, en el último acto, Ángela, ayudada por la casualidad, llega hasta donde se encuentra confinado su padre. En este momento se suscita la dinámica de tensión del melodrama: “La persecución mantiene el suspenso; el reconocimiento nos libera de él bruscamente” (Thomasseau 39).

Al mismo tiempo, las víctimas suelen ser ayudadas por una suerte divina que interviene justo cuando están al borde de su perdición. Precisamente, lady Evelina se manifiesta para socorrer a su hija y a su esposo. De esta manera, la fórmula melodramática es “[...] un opresor y una víctima; un malvado poderoso que aplasta la debilidad y la virtud, hasta el momento en que el cielo se inclina por el inocente y fulmina al culpable” (Thomasseau 35).

Con todo, pese a la evidente estructura genérica de *El espectro del castillo*, para algunos críticos de la época esta clase de obras no eran sino un revoltijo de tragedia y comedia. Según dicha observación, esas obras violaban el decoro de la separación de géneros, debido a que dentro de éstas es posible hallar tres hilos, según considera Cox: la potencial tragedia del héroe-villano; el momento cómico que une a los amantes y junta las temáticas de amor con aquellas de liberación; y la búsqueda de la libertad que bien puede asociarse con rasgos románticos (23).

Esta terna se encuentra también en la obra de Lewis cuando llega el fin trágico del villano; en los momentos cómicos y hogareños otorgados por los sirvientes; sin olvidar las distintas fugas, antes mencionadas, y la persecución de la heroína que busca la libertad. En este sentido, la crítica

negativa tendría su efecto. Pero en favor de la obra habría que recordar, de acuerdo con lo expuesto en el capítulo anterior, que la mezcla de estas facetas genéricas estuvo inspirada en el gusto deformado por el conflicto francés.

Para terminar de otorgar la especificidad del género, los personajes son una parte esencial. Los protagonistas melodramáticos son Tipo -definidos por Román Calvo como carentes de una psicología compleja (120)-. Precisamente, Molina Foix en la Introducción a *Frenesí Gótico*, corrobora tal propiedad de los personajes góticos al afirmar que están edificados sobre moldes estereotipados como los siniestros malvados; cándidas y virginales heroínas, perseguidas o ultrajadas; atractivos y valientes héroes, de noble cuna (y que suelen ocultar, por alguna razón, su personalidad real con un disfraz) (10).

No obstante su condición melodramática, los héroes del *gótico* son analizados por Cox como protagonistas que muestran rasgos de vicio y de virtud en uno solo (14). El personaje bondadoso sí es capaz de recurrir a un acto tan impío como el asesinato -rasgo que, sin embargo, aún no está presente en *El castillo de Otranto*, pues el héroe Teodoro no llega al grado de tener que matar en defensa propia-. Por otra parte, el villano tiene la aptitud para ser líder de una buena causa, pero decide emplear sus características para ejercer violencia; se está ante un héroe-villano.

Osmond es examinado por Cox como un personaje proveído de heroísmo en sus confrontaciones y que muestra una inclinación a no creer en el poder de lo sobrenatural (26). Con ello, el dramaturgo no solo atentó contra la ideología de la iglesia que se oponía a representar aspectos sobrenaturales, sino que le desafió al introducir un personaje que por momentos se atreve a retar estas figuras (37).

Cox, además, relaciona este rasgo de los personajes del *gótico* con una visión histórica. Infiere que para el público contemporáneo de la Revolución Francesa, un personaje de esta índole invitaba a ser admirado porque el ambiente misterioso que le rodea, su poderío y su heroica altanería prometían al subconsciente del espectador la posibilidad de una revuelta individual que llevaría a una liberación comunal (27).

Al respecto, Michael Foucault ha sugerido que el *gótico* representa una “apropiación de la criminalidad en una forma aceptable” (citado por Cox 27). En tanto que Cox nota que:

Violent acts, spectacular natural forces, and extreme situations and choices force the characters to reveal their moral valence, and thus the melodrama passes from apparent order, an order undermined by the fact that it is ruled by evil men, through violent chaos to moral clarification and the formation of a renewed social order.³

(42)

Como evidencia de lo anterior, la acción final de Ángela muestra que para conseguir la victoria de la virtud sobre el vicio (o bien, para conseguir librarse de un orden enviciado dado el régimen de Osmond), es menester ejercer una parte violenta: matar.⁴

³ Los actos violentos, las fuerzas sobrenaturales, así como las situaciones y las elecciones extremas fuerzan a los personajes a revelar el valor de su moral, y, por lo tanto, el melodrama pasa de aparente orden -un orden dañado por estar regido por un ser malvado-, a través del caos violento, a la clarificación moral y a la formación de un renovado orden social.

⁴ Este rasgo está estrechamente relacionado con la realidad acaecida debido a la Revolución Francesa. Este conflicto y la brutalidad que despertó en las personas se justificaba como una reacción defensiva contra el sistema entonces vigente: “el salvajismo de los humildes es respuesta a la crueldad de la represión” (Vovelle 135).

Entre tanto, mediante lady Evelina Lewis dibuja lo extraordinario de manera explícita sobre la escena. En relación con esto, Cox señala que los tratamientos de lo sobrenatural sugerían que lo absoluto en sí mismo – espectros y demonios del bosque- no podía ser comprendido por la religión establecida. O bien, mediante estas técnicas sensacionalistas, exponía que la vida -aún en los momentos extraordinarios-, puede ser entendida sin recurrir a la religión (37). Desde el punto de vista melodramático, este personaje resulta muy importante dada su función de “providencia a favor del bien”.

A los protagónicos expuestos se suman otros tantos, relevantes para corroborar las características propias del melodrama *gótico*. De esta forma se tiene a Motley, un bufón con diálogos veraces, directos y sinceros que Lewis se encargó de construir sobre la figura retórica del sarcasmo:

MOTLEY: [...] Y ahora, señor, ¿puedo preguntaros qué os trae por Gales?

PERCY: Una mujer a la que adoro.

MOTLEY: Sí, ya imaginaba yo que el asunto era de faldas. ¿Y esa mujer es...?

PERCY: Una huérfana pupila de un lugareño, sin amigos, sin familia, ¡y sin fortuna!

MOTLEY: Importantes puntos a su favor, debo confesar. Y ¿cuál de esas excelentes cualidades ha conquistado vuestro corazón?

Motley es relevante para ilustrar lo que Carson observa acerca del tratamiento *gótico* en cuanto a las relaciones de diferencia y de subordinación, producidas por contrato y nexo monetario, propias de la época: la atadura del amo y el hombre (260). En Motley y Percy puede verse una relación fraterna y de profunda fidelidad sincera:

PERCY: [...] ¡cuántos amigos incondicionales podrían granjearse nuestros nobles si se dieran cuenta de que nuestros vasallos son hombres como ellos, y poseen un corazón que puede ser tan agradecido como el suyo propio!

Con este tipo de tratamientos -examina Carson-, se despertaba preocupación entre lectores refinados porque recelaban que el nexo material fuera reemplazado por una solidaridad que pondría en riesgo su posición de superioridad. En cambio, para las mayorías significaba una crítica hacia las costumbres surgidas con la política y la economía del resplandeciente siglo XVIII (260).

Por otra parte, Alice es igualmente importante porque es el personaje análogo de Bianca de *El castillo de Otranto*. Es supersticiosa pero con un evidente tono cómico que, si se recuerda a Walpole, servía para equilibrar la parte seria y angustiosa por la que atravesaban los personajes solemnes dentro de la obra.

En lo que toca al Padre Philip, es por demás vicioso y sus acciones contradicen a los principios eclesiásticos que enuncia. Con este personaje

Lewis expone sin sutileza una decadencia en la figura religiosa, lo cual es un rasgo que corresponde a las preferencias del estilo *gótico*.⁵

Por todo, esta primera revisión analítica resulta importante para el estudio de una obra, según lo planteado por David Kahn y Dona Breed: “[...] how the play organizes and emphasized the theatrical elements to support the intention”⁶ (35). Es menester, entonces, partir de lo dramático para presentar a continuación algunos rasgos sobre cómo es que estas características dramáticas fueron reforzadas por convenciones que atañen a lo escénico.

4.2. Aspectos de escenificación

La experiencia del teatro puede darse en dos planos, el meramente literario y el que conlleva a la materialización de la historia sobre el escenario. Usualmente el paso del primero al segundo es un proceso que requiere de ciertas consideraciones, pues no todo lo que el texto indica puede ser pertinente para una representación. En el presente caso, el estudio de Peck acerca de la vida y obra de Lewis, permite saber que el guión de *El espectro del castillo* para la escena es considerablemente más corto que el publicado, ya que se le redujeron soliloquios, direcciones de escena y diálogos cómicos. Una particularidad sobre los recortes del texto es que, debido a la censura religiosa, la palabra “Aleluya” está tachada y en su lugar aparece “Júbilo” (75).

Asimismo, el texto escrito sugiere una progresión lumínica bastante llamativa, que se puede resumir de la siguiente manera: de una puesta de

⁵ Esto puede verse como un aspecto que el autor de *El monje*, en particular, se encarga de exacerbar. En la mencionada novela, por decir un ejemplo, hace de una figura sacra como Ambrosio el extremo del vicio y el crimen.

⁶ “[...] cómo la obra organiza y enfatiza los elementos teatrales para sostener la intención”.

sol, se llega a la luz de luna y acaba con oscuridad y penumbra. Igualmente, para la fecha del estreno de *El espectro del castillo*, ya era común que el área correspondiente al público fuera oscurecida y la escena se mantuviera iluminada. Este contraste, aunque usado en general para diversas obras, pudo haber apoyado de buena forma el conflicto de la historia de Lewis, pues es un contraste que invita a acentuar los efectos terroríficos y sublimes:

To create the effect of terror, [...] one should exploit great contrast because terror results from magnitude and force, and the opposition of light and darkness expresses such effects. Darkness also evokes terror, but this sensation is heightened when darkness is combined with intense light, leading to sublime effect".⁷ (Pelletier 40)

También destaca las indicaciones de iluminación en el acto final, pues se sugiere que la escena queda totalmente oscurecida y la luz es introducida con utilería como lámparas, velas o antorchas. El autor señala en algún momento que el escenario queda oscurecido al tiempo que el diálogo del villano sigue; por lo cual, se puede formar la imagen de maldiciones retumbando en las tinieblas.

Para la aparición del espectro, la iluminación juega un papel muy importante porque mediante ésta se le otorga el sentido celestial y fantasmagórico a lady Evelina, reforzado con música proveniente de un

⁷ Para crear el efecto de terror, [...] se debería explotar el gran contraste porque el terror resulta de la magnitud y la fuerza; la oposición de luz y oscuridad expresa tales efectos. La oscuridad también evoca el terror, pero esta sensación es reforzada cuando la penumbra se combina con una luz intensa; esto lleva a un efecto sublime.

órgano. La manifestación de la madre de Ángela tuvo un efecto tal que una crítica de la época le calificó como “literalmente magia” (Peck 74).

Lewis tuvo el, probablemente, acierto de colocar el clímax en medio de la oscuridad propia de una mazmorra subterránea, alumbrada con el haz de una vela. Sólo después de que el momento de tensión es aliviado, se indica en didascalias: “el escenario se ilumina”. Aquí, cabe señalar, el manejo del tiempo es un factor relevante, pues desde el momento en que Percy está tras el paradero de Ángela, hasta que ésta es rescatada, transcurre apenas un día. Por tanto, el tiempo se puede definir como cronológico causal y tiene un rol que corresponde a subrayar la sensación de enclaustramiento. Lewis calcula el avance del relato de manera que los momentos de mayor expectación sobrevengan en las horas nocturnas, con lo que proporciona la hora oportuna para la revelación de espíritus.

Ahora bien, más allá de analizar el comportamiento de los protagonistas, resulta pertinente observar las convenciones que atañen a algunos personajes,⁸ empleadas para solventar o reforzar ciertos efectos. Por ejemplo, una convención particular del *gótico* es la usurpación, cuyo engaño suele descubrirse mediante algún manuscrito. En el caso de Lewis, y en particular de *El espectro del castillo*, para dicha resolución se introduce el personaje que funge como cómplice arrepentido. Tal es el caso de Kenric, que decide descubrir a Ángela toda la verdad a cambio de su protección.

Por otra parte, Percy es un personaje con “presencia disfrazada” (Gutiérrez 194). Recurre por consejo de Motley a introducirse en el castillo Conway

⁸ Para observar tales convenciones, se tomaron en cuenta algunos puntos expuestos como parte de un análisis semiológico en el libro de Fabián Gutiérrez Flórez, *Teoría y praxis de semiótica teatral...* Tales puntos se encuentran de manera específica en el apartado “Análisis de la primera obra dramática original de los hermanos Machado”, p.194.

ataviado con una armadura. Para evitar ser descubierto se vale de tal ocultación y finge ser el espectro de Reginald.

Reginald es un personaje “referenciado” (Gutiérrez 195) debido a que más de la mitad de la obra está ausente, pero también es importante para la tensión dramática final, durante la cual participa como un personaje con “presencia sin ser visto por otro personaje” (Gutiérrez 195):

ANGELA: [al padre Philip] ¡Padre! ¡Padre! ¡Esperad, por el amor del cielo! ¡Se ha ido! ¡No encontraré la puerta! ¿Qué es eso? ¡Ruido de cadenas! ¡Una luz también! ¡Y cada vez más cerca! ¡Salvadme, poderes del cielo! ¡Qué figura espantosa! Ahí viene ¡Siento que me desmayo de terror!

El diálogo expuesto precede al encuentro de Ángela con su padre en la mazmorra. Antes de reconocerse, Reginald es presentado ante los ojos de la desamparada heroína como una silueta en medio de la oscuridad -que sólo permite escuchar una voz ‘doliente y cavernosa’-.

En cuanto a Osmond, tiene una intervención como personaje con “presencia sin ser visto” (Gutiérrez 195), lo que le asigna una función en cuanto a trazo escénico. Esto contribuye, al igual que la escena de Reginald, a acrecentar la expectación del público:

Aquí aparece OSMOND por la puerta, hace señas a SAÍB de que se retire, y avanza sin ser visto. [...]

Aquí Osmond con expresión furiosa, saca la daga y se dispone a matar a KENRIC. Tras un instante de reflexión, contiene su mano, y devuelve el arma a su vaina.

Por último, lady Evelina tiene una distinguida presencia en escena, aún sin articulación clara de palabra. Esta falta de habla ante Ángela es signo de su condición superior divina. Asimismo, tal condición es subrayada con su indumentaria descrita en las acotaciones de la obra:

[...] una alta figura femenina con flotantes vestiduras blancas salpicadas de sangre. Lleva el velo echado hacia atrás y revela un semblante pálido y melancólico; sus ojos miran hacia arriba, tiene los brazos extendidos hacia el cielo y sobre su pecho se ve una gran herida.

Acerca del resto de las caracterizaciones, sobresale el exotismo de los cuatro esclavos negros -vestidos con jubones blancos de mangas recogidas, galones de terciopelo negro, botones de plata, calzas y sandalias-. La crítica de la época condenó este rasgo como la más notoria incongruencia, a lo que el autor respondió: “I thought it would give a pleasing variety to the characters and dresses, if I made my servants black; and could I have produced the same effect by making my heroine blue, blue I should have made her”⁹ (Citado por Peck 76).

El uso de la utilería responde a las convenciones góticas, como es el caso de las armas ensangrentadas que recuerdan la muerte o el sufrimiento

⁹ Consideré que daría una placentera variedad a los personajes y atuendos si hacía a mis sirvientes negros; y de haber producido el mismo efecto si hacía azul a mi heroína, azul la habría hecho.

físico. De ahí que la daga con que Ángela amenaza a Osmond y las espadas que los condes portan sean tan importantes. Las espadas funcionan como una amenaza latente que sostiene la expectativa de la historia, pues en cualquier momento Osmond podría consumir algún crimen mortal, por ejemplo.

En el melodrama, la música es esencial para su éxito. Por lo tanto, es de pensarse que para las personalidades o los sentimientos de los protagonistas se introdujeran tonadas específicas. En *Tratado de la puesta en escena*, Rossi pone como ejemplo que la flauta solía acompañar a la heroína que sufría, o el contrabajo servía como refuerzo de la villanía (191). En este caso, la musicalización fue realizada por Michael Kelly, quien afirmó:

I compose the music for the piece; but for the situation in which the acting both of Mrs. Powell and Mrs. Jordan, without speaking, rivetted the audience, I selected the chacoone of Jomelli, as an accompaniment to the action. This chacoone had been danced at Stutgard, by Vestris, and was thought an odd choice of mine for so solemn a scene; but the effect which it produced, warranted the experiment.¹⁰ (Citado por Norton 196)

Entre los efectos de sonido requeridos se encuentran el reloj que señala la hora que anuncia el evento misterioso o cavernoso. Asimismo, la manifestación del fantasma en el acto IV está ambientada con un coro

¹⁰ Compuse la música para la pieza; pero para una situación en la cual las actuaciones de las señoras Powell y Jordan, sin hablar, cautivara a la audiencia, seleccioné la chacona de Jomelli, como acompañamiento de la acción. Esta chacona había sido bailada en Stutgard, por Vestris, y fue considerada una peculiar elección de mi parte para una escena tan solemne, pero el efecto que produjo justificó el experimento.

angelical que le otorga su carácter celestial, pero también su condición de figura resucitada y moribunda:

El espectro avanza lentamente mientras eleva una tonada suave y quejumbrosa [...] el espectro agita la mano como despidiéndose. En ese instante se oyen las notas del órgano; un coro de voces femeninas canta <<Alegraos>> [...] las puertas plegables se cierran con un golpe cavernoso.

El acorde de guitarra, proveniente desde la que fuera la habitación de lady Evelina, es un aspecto que refuerza el ambiente temeroso que permea al castillo Conway, y sirve como anuncio de la manifestación de la madre de Ángela.

En cuanto a la representación de las diversas locaciones, el dramaturgo recurre a los lugares clásicos del *gótico*: el castillo suntuoso,¹¹ la cámara con puertas plegables y la mazmorra. En seguida se exponen una lista de las locaciones más destacadas en relación con el efecto lúgubre y de suspenso que soportan:

Cámaras con puertas plegables para resguardar alguna visión espectral o simplemente mantener la expectativa de que, en efecto, algo se oculta tras éstas.

Dentro de la cámara de Ángela hay un retrato femenino que se gira hacia adentro y con ello se tiene una innegable evocación de un pasadizo secreto.

¹¹ La locación corresponde específicamente al castillo Conway, situado en la costa norte de Gales en Gran Bretaña y cuya construcción fue ordenada por Eduardo I de Inglaterra entre los años 1283 y 1289.

La sala de armas sirve como indicador de que la locación corresponde a un castillo elegante del medioevo.

La mazmorra que, según las indicaciones del autor, es “fría, lúgubre y ruinoso.” Con la evocación de una imagen escénica como esta se predisponía al público a esperar que aparecieran en cualquier momento cadáveres, seres de apariencia monstruosa o algún enclaustrado cuyo físico semejase al mismo espectro. De esta forma se construye una de las sensaciones más atemorizantes: la claustrofobia.

Por último, está la cabaña del pescador en oposición con el castillo de Osmond. Ambas son significaciones contrarias de poderío. La primera representa el espacio de trabajo, pero también de felicidad, a diferencia del castillo –lugar de poder y riqueza-, cuyo encantamiento se debe a la conciencia atormentada del villano.

Ahora bien, siguiendo el texto de Kahn y Breed, cabe preguntarse cuánto de la historia tiene lugar en escena y cuánto no lo tiene, para luego mirar cómo es que esto es resuelto. Acerca de cuánto es representado, ya se han expuesto varios momentos teatrales. Por otra parte –y como ha sido dicho en los capítulos anteriores-, en la época de Lewis la representación de apariciones o motivos celestiales eran evitadas y, en su lugar, los dramaturgos introducían formas narrativas para dejarlas a la imaginación del espectador. Por esa razón, pudo haber ocurrido que la conmoción que Lewis logró al mostrar el espectro de lady Evelina en escena, se debiera en gran medida a que el público esperaba que semejante acontecimiento quedara relegado al diálogo.

Al mismo tiempo, el autor asigna a Alice la función de informar sobre los acontecimientos que anteceden al conflicto o los que son dejados fuera de escena. Para ilustrar lo anterior se cita su siguiente diálogo - correspondiente al momento posterior de la intrusión de Percy en el castillo -:

MOTLEY: ¡Pobre mujer! ¿Y quién anda a golpes y empujones con vos?

ALICE: ¿Quién? Mejor deberíais preguntar quién no... Porque oíd: cuando iba hace un momento por el corredor estrecho que conduce a la sala de armas, cantando para mis adentros y sin pensar en nada, he topado con lady Ángela que huía como si le fuere la vida en ello. Así que le he hecho una reverencia; aunque podía haberme ahorrado la molestia: sin hacerme más caso que si fuera un perro o un gato, me ha apartado de su camino. Y antes de que pudiera yo recobrar el equilibrio, alguien que venía directo hacia mí, me ha dado otro golpe, y me ha dejado tumbada en el suelo: aunque he caído con toda la decencia posible.

MOTLEY: ¿Alguien? ¿Quién?

ALICE: No lo sé...pero iba con armadura.

MOTLEY: ¿Con armadura? ¿Parecía un espectro?

ALICE: Lo que parecía no lo sé; aunque sí estoy segura de que no tenía la consistencia de un espectro; pero no habéis oído lo peor. Mientras estaba tendida en el suelo, llega mi señor por el corredor como una exhalación; lo primero que hace es tropezar conmigo: se abalanza, me pisa, y en un

abrir y cerrar de ojos, ¡allá que va a suelo su señoría! Y en cuanto se pone de pie, ¡misericordia!, ¡qué bramidos de cólera! ¡Me agarra, me llama vieja bruja, me corta el resuello, me tira al suelo otra vez, y salta en pos de los otros dos!

A estos aspectos se puede agregar una lista de acciones físicas que son planteadas para tomar forma en escena:

La aparición de lady Evelina, que se manifiesta justo en el momento en que Ángela parece no tener salida del acoso de Osmond.

El salto de Percy a través de una alta ventana en una de las torres del castillo.

El momento en que Osmond saca su espada para dar fin a su esclavo Saíb.

La huída de la heroína en medio de un pasaje subterráneo y oscuro.

El momento final en el que Osmond se lanza espada en mano sobre Reginald.

Por todo, David Kahn y Dona Breed establecen el cuestionamiento ¿Cómo toma forma la obra en escena y qué cualidades de representación evoca? Acerca de esto, el espectador recibe el impacto emocional proveniente de la fusión del patetismo de los personajes en conjunto con los efectos teatrales de la obra. Así, conviene recurrir al estudio de Taylor para decir que la combinación de efectos visuales y acústicos era indispensable para reforzar los momentos espectaculares (112).

A lo anterior, se añan dos puntos que el texto “Dramaturgical analysis” plantea acerca de la relación de la obra con el público. El primero de ellos invita a observar cómo y en qué medida la ficción de la obra difiere de la realidad o bien, qué tiene que ver con ésta. Así, dos momentos resaltan por sus personajes que se encuentran en medio de problemáticas cotidianas: mediante Hassán, Lewis deja ver una observación acerca del racismo y la discriminación, así como de la visión dual que se genera a partir de estos conflictos:

HASSÁN: ¿la gratitud europea? ¡Busca la constancia en los vientos, el fuego en el hielo, la oscuridad en un rayo de sol!
¡Pero no busques gratitud en el pecho de un europeo!

Por otra parte, Edric representa la vida real severa para un campesino, al tiempo que arroja una luz sobre un problema social que viene de antaño; esto es, el cacique favorecido que propicia injusticia sobre un cierto sector social.

MOTLEY: y entretanto, amigo Edric, os echaré una mano en la preparación de la cena.

EDRIC: Verdaderamente, no os va a poner mucha molestia el trabajo, porque los tiempos me resultan difíciles últimamente. Nuestro actual señor [Osmond] no recibe visitas ni da recepciones; así que no vendo pescado.

En segunda instancia, al mirar el lugar que el teatro tenía entre la sociedad londinense del dieciocho, es posible saber que la relación entre

público y ficción resultaba interactiva de cierta forma. Los espectadores de fines del mencionado siglo ya no correspondían necesariamente al sector social letrado o de la realeza como en los años de la Restauración. Aquella audiencia, explica Vera Mowry, fue conformándose de un nuevo orden social integrado por aficionados al teatro o personas del sector comercial que buscaban entretenimiento (254).

Debido a esto, las funciones presentadas en los teatros de Londres generaban altercados provenientes, generalmente, de hombres alterados por el alcohol. Las prostitutas y los carteristas también formaban parte del público y se presume que ocupaban los palcos superiores (257). Por otra parte, Vera Mowry pone en evidencia que los productores de la época pagaban claques del teatro para que aplaudieran en los momentos oportunos y, de esa forma, contrarrestar las maldiciones y los silbidos que algunos poetastros arrojaban durante las presentaciones (257).

En resumen, se puede advertir que el ambiente teatral dentro del cual se mostraba el teatro *gótico* correspondía a un lugar en el que los altercados estaban latentes.

Este aspecto acerca del público, viene al caso para evidenciar el vínculo emocional que una historia sobre la escena generaba en aquellos años. Aún cuando obras como *El espectro del castillo* tengan una estructura dramática que no invita a la intervención del público, éste se hacía participe al mostrar su conformidad y apoyo o su disgusto y oposición a lo que ocurría como parte de la acción dramática.

Para esto último, resulta pertinente citar las palabras que Fabián Gutiérrez Flórez expresa en cuanto a la interacción emocional del teatro con el público:

Sin duda el primer paso de participación que el espectador debe dar en el hecho teatral es la aceptación de esa ilusión referencial [...] [los espectadores] participan racional y emocionalmente en los acontecimientos del drama; [...] el espectador es “materialmente” pasivo, como norma, [pero] “espiritualmente” tiene la posibilidad de ser activo [...]. (184)

Concluir el presente análisis con tal reflexión en cuanto al lazo público-representación, permite dar pie a la siguiente conclusión, ya que en ella termino por exponer algunas consideraciones respecto a los efectos del teatro *gótico* en las personas del siglo XVIII. Dicho lazo –ejemplificado aquí con *El espectro del castillo*- acaba por otorgar la relevancia del drama *gótico*, pues se podría hablar incluso de una función utilitaria, ya que éste se puede mirar como un desahogo de los deseos de liberación y violencia de la gente de fines del siglo XVIII.

4.3. El *gótico* puesto en escena

A lo largo de los apartados se ha mencionado la palabra “sensacionalismo”, calificativo con el que la novela y el drama *gótico* suelen ser revestidos. Sin embargo, luego de observar la revisión que Cox hace de Jane Todd con respecto a esta noción, se podrá concluir cómo es que el teatro resultaba para dicha palabra más favorecedor que la novela misma.

Jane Todd ha definido *sentiment* (sentimiento) como una reflexión moral, una opinión racional usualmente acerca de lo que es bueno y lo que es malo de la conducta del ser humano. El *sentiment* es también un pensamiento influenciado por la emoción, una combinación de corazón con cabeza o un impulso emocional que guía una opinión o un principio.

Como la definición de Todd sugiere, la literatura de sentimiento evoca emociones como complementos no oponentes a la razón. Tanto la razón como el sentimiento están providencialmente ordenados al camino de la verdad moral (citado por Cox 14).

Todd, al mismo tiempo, argumenta que *sensibility* (sensibilidad) viene a denotar la facultad de sentir, la capacidad por la extrema emoción refinada y una rapidez para exhibir compasión por el sufrimiento. La sensibilidad es a menudo ligada a la estructura física del sistema nervioso y, normalmente, también es vista como moral, como el ejercicio de las emociones depuradas que guían a la razón (citado por Cox 14).

Ahora bien, Cox asevera que el drama *gótico* buscó desde el inicio con *La madre misteriosa* llamar no al sentimiento ni a la sensibilidad emocional, sino a las pasiones –las cuales son a menudo vistas como lo opuesto a lo que trabaja con la razón-. Son obras que pretendían vencer las respuestas convencionales y sacar las pasiones reales fuera de algún orden providencial o moral (14). Aunado a esto, los efectos del drama *gótico* son generados a través de, simplemente, tener algo que salta ante el espectador como inesperado: “la emoción de la sorpresa”, lo cual puede ser reconocido con la palabra “sensacionalismo” (16).

El teatro podía implementar tales emociones al hacer aparecer en escena los elementos sobrenaturales que la novela ofrecía sólo mediante el intelecto y la imaginación, a través de la vasta descripción de emociones y acontecimientos. Gracias a las técnicas que recuperan un objeto o acontecimiento de forma tangible, el teatro *gótico* logró una contundencia física espaciotemporal que le distanció de la novela.

Las historias góticas llevadas de una entidad abstracta, cuya única realidad es verbal, a una acción concreta que se puede ver, ofrecieron un

paréntesis de la realidad a las personas inmersas en un entorno violento y en el cual lo sangriento era su cotidianeidad.

En una nota realizada acerca de *La madre misteriosa* de Walpole -y expuesta por Norton en *Gothic readings, the first wave, 1764-1840-*, se puede leer cómo es que el teatro de fines del siglo XVIII recurrió a los horrores *góticos* para poder estimular los sentidos de personas abrumadas por aspectos que las hacían resistentes a lo sorprendente. La escena gótica llevó la acción más cerca de la imaginación del espectador al colocar sobre las tablas una época y ciudad propias de figuras o costumbres antiguas, así como alusiones a eventos fantásticos. Pero también fue la causante de llevar el sufrimiento y los límites de la pasión a escena. Elegía temas horribles para la misma y con ello buscaba despertar los sentidos y las sensaciones del espectador (ver en Norton 178-180).

Como ejemplo se tiene la trayectoria del productor y dramaturgo James Boaden, quien se encargó de realizar adaptaciones de novelas góticas para el teatro. En una reseña publicada en *The monthly Mirror* acerca de la puesta en escena de *The Italian Monk*,¹² se destaca el talento de Boaden por convertir los puntos principales de una novela en una obra dramática, sin injuriar el texto original. Según se reseña en tal publicación de julio de 1797, él sabía lo que podía ser apropiado al drama y restaba las partes menos interesantes de la narrativa. Contribuía a comunicar, en una medida muy corta, el espíritu de cientos de páginas (ver en Norton 186).

En 'A Ghostly Performance' -otro de los textos que forman parte de *Gothic readings, the first wave, 1764-1840-*, es posible conocer que cuando James Boaden leyó la novela *Una aventura en el bosque*, éste admiró la singular vestimenta mediante la cual Radcliffe contribuía a impresionar la mente

¹² Novela escrita por Ann Radcliffe y publicada en 1789 (Gamer 59).

con todos los terrores del mundo ideal, así como la resolución juguetona de todo lo que había despertado terror dentro de la apariencia natural. Eso le despertó la sensación de que la narrativa gótica podría proveer “la base de un drama por encima de un efecto usual” (citado por Norton 183).

De esta forma, se encontró en el *gótico* la respuesta a una necesidad de impacto visual; con los efectos especiales se recreaban atmósferas horribles u oscuras ante los espectadores. La emotividad y sorpresa de las escenas tenían la posibilidad de ser subrayadas mediante efectos sonoros, musicales y de iluminación.

Todo el esfuerzo bien logrado por sorprender a la audiencia con mecanismos aparatosos, llevó a que ciertos elementos se frecuentaran y a que se generaran dispositivos teatrales específicos -como los empleados en *El espectro del castillo*-, para determinados fines dentro de las historias. Incluso Peck afirma que ciertas escenas eran repetidas debido a su comprobada efectividad, pero también porque las locaciones más ostentosas resultaban particularmente costosas (110).

Lewis fue uno de los productores que para ciertas puestas recurría a locaciones ya fijadas en las cuales había invertido. A continuación se enlistan las convenciones que sirvieron a este dramaturgo como fórmula específica y que son expuestas por Louis Peck:

- una escena de espectáculo religioso era una constante: se usaban procesiones de monjes o monjas bajo el claro de luna o en el amanecer, alumbrados con velas o cirios afuera de una capilla o de una iglesia iluminada;

- para una locación interior era común representar una alcoba y una cama, suavemente iluminada con lámparas, la luz lunar o un parpadeante fuego;
- dicha alcoba estaba delimitada por puertas plegables o cortinas que usualmente servían de escape o entrada a un fantasma o malhechor;
- la cama, por otra parte, solía ocultar a una princesa fugitiva colapsada; o bien, funcionaba como vía que da a una cripta secreta. Para esta clase de escena un panel deslizante, retratos, un balcón o una guitarra eran accesorios opcionales;
- las entradas obvias eran puertas plegables ricamente ornamentadas o una gran ventana pintada, vistas en el fondo de la escena;
- asimismo las escaleras de caracol eran las favoritas para encabezar a una puerta superior;
- otro aspecto clásico era que, mientras se disfrutaba de un ballet o la canción de un trovador en una atmósfera alegre, una repentina alarma cambia el humor a horror o confusión (110).

De tales convenciones *El espectro del castillo* excluye muy pocas de su funcionamiento como historia gótica. Los dramas que le siguieron emplearon dispositivos semejantes, estaban contruidos sobre el género melodramático y atendían al mismo subtexto revisado en el contenido de la obra de Lewis.

Por todo, es un drama que en la mayoría de los sentidos deja ver las implicaciones góticas: desde las provenientes de Walpole, las utilizadas por

Lewis, hasta las implementadas en los años posteriores. Una primera lectura crítica de una obra como esta, fácilmente dirá que es llana y estereotipada. Pero habría que mirarla desde el punto de vista histórico - como aquí se ha aludido-, para reparar en que el entretenimiento que ofrecía como desahogo no resulta tan caduco para nuestra época en la que la violencia, más que atenuarse, sólo ha mutado a otras formas más civilizadas.

CONCLUSIÓN

Hasta este punto, he expuesto *El espectro del castillo* como evidencia concreta del drama *gótico* inglés del siglo dieciocho. Dicha manifestación escénica, de acuerdo con las páginas anteriores, aconteció un par de años desfasados de la novela. Esta última se puede ver como una reacción directa hacia la industrialización y la Ilustración, en tanto que el drama *gótico* estuvo más directamente relacionado con la Revolución Francesa y las crueldades que ésta acarreó.

Dicha diferencia contextual me da pauta para defender la relevancia del teatro como parte de la ficción *gótica*. La Revolución Francesa despertó una crudeza en la vida cotidiana y los sentimientos de quienes le atestiguaron o le vivieron. Fue un evento que alcanzó las esferas sociales de Inglaterra en la década de 1790. Esto ocasionó que la realidad circundante hiciera cada vez menos susceptibles a las personas ante eventos o situaciones trágicas. Las letras de los libros ya no bastaban para avivar las emociones de los londinenses. Es entonces cuando la escena, con su capacidad para recrear espacios y acciones próximos a la realidad, consiguió abrumar y consternar los sentidos de los espectadores reacios a la ficción literaria.

La manifestación teatral presentada en esta tesis puede parecer lejana por haberse suscitado hace un par de siglos y en un país de cultura ajena a la nuestra. Pero, si decidí desarrollar el drama *gótico* inglés como tema de tesis es debido a que observé dos coincidencias muy claras de aquel ambiente cultural con nuestra modernidad. Mediante ambas coincidencias, que a continuación expondré, es que argumento el valor y la vigencia de un teatro *gótico* en el México del siglo XXI.

En primer instancia, hay que recordar que el miedo es un sentimiento propio del humano; a este se suma la curiosidad del mismo ser. Gracias a estos rasgos de la humanidad, la literatura de horror-terror resulta atemporal. Asimismo, la literatura fantasmal es una materia que logra despertar la imaginación del lector y satisface su curiosidad al presentarle lo insólito como una posibilidad.

Sobre este aspecto, me he reservado una cita hecha por José Amícola en *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*, que ahora viene al caso como soporte a mi propuesta de la pertinencia de obras como la de Lewis en nuestros días. En la introducción del mencionado libro, el autor cita a Emma Clery para exponer la necesidad de lo fantasmal, así como la demanda de la gente por presenciar un evento que sale de su cotidianeidad y de su entendimiento. La siguiente anécdota tuvo lugar en Londres en el año de 1762:

En aquella ocasión, Walpole y sus amigos aristócratas concurrieron a una humilde vivienda en un distrito pobre de Londres, en la calle conocida como Cock Lane, atraídos, como el resto de la muchedumbre que se dio cita en el lugar, por el rumor de que allí había un fantasma que contestaba preguntas con un sistema de golpes que permitía entablar así un diálogo con el más allá. [...] lo interesante de la orquestación fantasmal [...] no reside tanto en la credulidad de la gente que se apiñó en el lugar, sino en su deseo de ver un espectáculo que escenificara la operación de una “ausencia-presencia” [...] La fuerza del acontecimiento estuvo dada por el hecho de que los curiosos [...] hubieran sido advertidos de que el fantasma no aparecía hasta el amanecer y pasaran la velada en espera de lo inefable. (44)

Este evento, como lo apunta Clery, dio lugar en el momento a un tipo de público con una necesidad de estar frente a un hecho sobrenatural que les permitiera atestiguar cómo los muertos regresan al lugar que habitaran en la tierra alguna vez (citado por Amícola 44). La muerte es uno de tantos misterios para el ser humano. Un fantasma podría verse como una forma inmediata de resolver dicho enigma. La curiosidad, como en este caso, generó un tipo de audiencia.

Acerca de esto, me es pertinente agregar que, como explica Cavallero en *The Gothic vision*, el ser humano se siente atraído por naturaleza ante lo innombrable, ante aquello que insistentemente elude la razón. Siguiendo a este autor, la ficción oscura resulta atractiva para la mente humana a través de los años, debido a que le coloca ante eventos desconocidos al presentarle personajes y situaciones que van más allá de lo terrenal y más allá de la interpretación: “feelings and apprehensions wich rationality can never conclusively eradicate”¹ (6).

La segunda coincidencia, sobre la cual sustento la vigencia del drama *gótico*, es el gusto del público por la estructura del melodrama. La sociedad mexicana actual disfruta todavía de sumergirse en la ficción melodramática. Inquiriría, por consiguiente, en qué tan distinto es nuestro gusto con respecto al del siglo XVIII. Ambas épocas guardan en común la inclinación hacia las historias con dicha estructura genérica.

Pero, con estos dos puntos señalados no busco asentar que *El espectro del castillo* es capaz de despertar en estos días el mismo efecto que horrorizó al público de entonces. Más bien, observo que las atmósferas misteriosas, siniestras, lúgubres y espectrales continúan avivando la curiosidad y los ánimos de las personas. El drama *gótico* inglés no es la única

¹ sentimientos y temores que la racionalidad no logra erradicar de manera definitiva.

manifestación que guarda estas características. La literatura con elementos de horror y terror ha tenido alcances culturales e históricos que se reflejan en manifestaciones de distintos países, épocas y autores. Cada uno con características peculiares que obedecen a su contexto.

Si he elegido para esta tesis *El espectro del castillo* como evidencia concreta de una ficción ominosa, se debe a que es presentada por los estudiosos de la materia gótica como una de las obras con mayor éxito en la escena inglesa. Otra de las razones de tal elección es que esta obra pertenece al *gótico* iniciado por Walpole en 1764. Con *El castillo de Otranto* se inauguró una estética y personajes que resuenan actualmente hasta formar estereotipos de lo monstruoso, lo horrible y lo vampiresco. El *gótico* inglés miró nuevamente una manifestación arquitectónica medieval, la trasladó a la novela y con ello, inscribió las características que darían lugar más tarde a la “etiqueta” de *lo gótico* en nuestros días.

Otro de los intereses del presente estudio, ha sido mostrar las convenciones del teatro *gótico* y las posibles características de su escenificación. Las obras del drama *gótico* inspiran visualmente propuestas artísticas que bien pueden estimular la apreciación estética del individuo. Su valía, por tanto, yacería en apreciar no el *qué* sino el *cómo*, pues el sensacionalismo que ofrecen obras como la de Matthew Lewis descansa en la composición escénica. Los argumentos melodramáticos son implementados mediante efectos especiales que permiten representar lo sobrenatural o las atmósferas lóbregas.

El objeto de esta investigación no ha residido sólo en observar una manifestación extranjera. Partir de un examen como el realizado puede permitir continuar con una investigación futura, cuyo motivo sea observar cómo es que este estilo ha resonado o ha dado lugar a inspiraciones nacionales. En México hay autores dignos de ser revisados por el simple

hecho de tratarse de dramaturgia nacional, y que forman parte, aunque de manera indirecta, de este género oscuro y espectral. Francisco Tario es uno de ellos con su obra *El caballo asesinado* (1988), y que menciono aquí a manera de sembrar curiosidad en quienes le desconozcan, sin otorgarle más espacio porque bien es merecedor de su propia tesis.

Finalmente, considero que si el drama *gótico* se ha visto poco atendido por la investigación nacional se debe quizás a que no es considerado un teatro serio o con raíces profundas. Esta aminoración por parte del terreno letrado puede deberse en resumidas cuentas a que “lo fantasmal se ha tornado un artículo de consumo”, según expresa Emma Clery (citado por Amícola 44).

Sin embargo, para concluir esta investigación, me sirvo de las palabras que Coleridge expresa en relación con el mérito que la literatura fantástica guarda. La ficción gótica puede “dar el encanto de la novedad a cosas de la vida cotidiana [...] despertando el espíritu aletargado en la costumbre” (citado por Amícola 49). Al abrumar a los espectadores con elementos sobrenaturales, el *gótico* consigue abrir sus sentidos para percibir los eventos terrenales que conforman las maravillas del mundo habitual.

OBRAS CITADAS

- Amícola, José. *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. España: Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2004.
- Botting, Fred. "In gothic darkly: heterotopia, history, culture" en *A companion to the gothic*. Ed. por David Punter. United Kingdom: Blackwell, 2000.
- . *The gothic*. London: Routledge, 1996.
- Carson, James P. "Enlightenment, popular culture, and Gothic fiction" en *The Cambridge companion to the Eighteenth-Century novel*. Ed. por John Richetti. Gran Bretaña: Cambridge University Press, 1996.
- Cox, Jeffrey N. Introducción a *Seven gothic dramas 1789-1825*. Ohio: University Press, 1992.
- Del Prado, Javier. "Aproximación al concepto de teatralidad" en *Los géneros literarios, curso superior de narratología*. Ed. por María Concepción Pérez. Salamanca: Universidad de Sevilla-Secretariado de publicaciones, 1997.
- Frederick, Karl R. *A reader's guide to the development of the English novel in the 18 th century*. London: Themes & Hudson, 1974.
- Galván, Fernando y María del Mar Pérez Gil. Introducción a *Pamela, o la virtud recompensada*. Por Samuel Richardson. Ed. y trad. de Fernando Galván y María del Mar Pérez Gil. España: Ediciones Cátedra, 1999.
- Gamer, Michel. "Gothic and its contexts" en *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation*. England: Cambridge University Press, 2000.
- Lewis, Matthew. "El espectro del Castillo" en *Tres piezas góticas*. Introd. y ed. de Francisco Torres Oliver y José Luis Moreno Ruiz. Madrid: Valdemar, 2006.

- . "The captive" en *Seven gothic dramas 1789-1825*. Intr. de Jeffrey N. Cox. Ohio: University Press, 1992.
- Gutiérrez Flórez, Fabián. "Análisis de la primera obra dramática original de los hermanos Machado" en *Teoría y praxis de semiótica teatral*. Salamanca: Universidad de Valladolid, 1993.
- Guzmán Wolffer, Ricardo. Prólogo a *El monje*. Por Matthew Gregory Lewis. Trad. de Gerardo Sifuentes. México: Lectorum, 2005.
- Jordanes. *Origen y gestas de los godos*. Ed. y trad. de José María Sánchez Martín. España: Cátedra, 2001.
- Kahn, David y Donna Breed. "Dramaturgical analysis" en *Scriptwork: A Director's Approach to New Play Development*. Southern Illinois University Press, 1995.
- Miles, Robert. "Ann Radcliffe and Matthew Lewis" en *A companion to the gothic*. Ed. por David Punter. United Kingdom: Blackwell, 2000.
- Molina Foix, Juan Antonio. Introducción a *Frenesí gótico*. Selec. de Juan Antonio Molina Foix. Madrid: Valdemar, 2005.
- Mori, Giorgio. *La revolución industrial. Economía y sociedad en Gran Bretaña en la segunda mitad del siglo XVIII*. Trad. de Carlos Elordi. Barcelona: Editorial crítica-Grupo editorial Grijalbo, 1983.
- Nicolson, Harold George, Sir. "Diletante" en *La era de la razón*. Barcelona: Plaza & Janes, S. A, 1962.
- Norton, Richter. *Gothic readings, the first wave, 1764-1840*. Gran Bretaña: Continuum, 2006.
- Peck, Louis F. *A life of Matthew G. Lewis*. Cambridge: Harvard University Press, 1961.

- Pelletier, Louise. *Architecture in words: Theater, language and the sensuous sauce of architecture*. New York: Routledge, 2006.
- Portillo García, Rafael. “Contar una historia en escena” en *Los géneros literarios, curso superior de narratología*. Ed. por María Concepción Pérez. Salamanca: Universidad de Sevilla-Secretariado de publicaciones, 1997.
- Prendergast, Kathy. “The Gothic Tradition” en *Introduction to the gothic tradition*. <
<http://www.usask.ca/english/frank/gothtrad.html>> Consultado el 20 de noviembre del 2009.
- Radcliffe, Ann. *Los castillos de Athlin y Dunbayne*. Trad. de Alan Ferreiro. España: Ellago Ediciones S.L, 2005.
- Rinaldi, Mauricio. “Historia de la Iluminación Escénica” en *Boletín del Instituto de Investigaciones en Historia del Arte* (Buenos Aires) 1 (2003): 83-94.
- Román Calvo, Norma. *Para leer un texto dramático*. México: Editorial Pax México, 2003.
- Rossi Vaquié, Juan Agustín. *Tratado de la puesta en escena*. México: Escenología A. C., 2006.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. “El arte verdaderamente popular” en *Las ideas estéticas de Marx*. México: Siglo XXI editores, 2005.
- Shotter, David. Introducción a *Augustus Caesar*. Nueva York: Routledge, 2005.
- Sowerby, Robin. “The Goths in History and Pre-Gothic Gothic” en *A companion to the gothic*. Ed. por David Punter. United Kingdom: Blackwell, 2000.
- Taylor, George. *The French Revolution and the London Stage, 1789-1805*. England: Cambridge University Press, 2000.
- Thomasseau, Jean-Marie. *El melodrama*. Trad. de Marcos Lara. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Towson, Duncan. *Breve historia de Inglaterra*. Madrid: Alianza editorial, 2004.

Ulrich, Im Hof. *La Europa de la Ilustración*. Barcelona: Crítica (Grupo Grijalbo-Mondadori), 1993.

Vázquez Medel, Manuel Ángel. “Narratividad y dramaticidad: Mimesis diégetica vs. mimesis pragmática” en *Los géneros literarios, curso superior de narratología*. Ed. por María Concepción Pérez. Salamanca: Universidad de Sevilla-Secretariado de publicaciones, 1997.

Vera Mowry, Roberts. *On Stage a History of Theatre*. New York: Harper & Row, 1962.

Vovelle, Michel. *Introducción a la Revolución Francesa*. Trad. de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Editorial crítica 2000.

Walpole, Horace. *El castillo de Otranto*. Trad. de Rufo G. Salcedo. México: Ediciones Coyoacán, 2004.

ANEXO

EL ESPECTRO DEL CASTILLO

Matthew G. Lewis

Drama en cinco actos

Acompañado de: una descripción del vestuario, lista de personajes, entradas y salidas, posiciones relativas de los personajes en el escenario, y todo lo pertinente al decorado

PERSONAJES

OSMOND
REGINALD
PERCY
PADRE PHILLIP
MOTLEY
KENRIC
SAÍB
HASSÁN
MULEY
ALARIC
ALLAN
EDRIC
ANGELA
ALICE
EVELINA

Entradas y salidas

D. significa derecha; I. izquierda; P. D. puerta derecha; P.I. puerta izquierda; S.S. segunda salida; S.F. salida del foro; P.C. puerta del centro.

Posiciones relativas

D. significa derecha; I. izquierda; C. centro; D.C. derecha del centro; I.C. izquierda del centro.

Prólogo

Lejos de los hombres, del vicio enemigo,
Hija insensata del genio y la aflicción,
Versada en sortilegios, solicitada de la fama,
Vive una hechicera llamada Poesía.
Detesta el sol, la llama brillante de la vela.
Sólo la noche de luna o tempestuosa ama;
Y a menudo, con luz vacilante,
Por tumbas abiertas, húmedas mazmorras,
Bosques oscuros, ruinas de iglesias y torres encantadas,
Vaga triste, ¡y pasa delirando las horas!
Luego, cuando la tormenta agita las aguas,
Sube desesperada al alto acantilado marino;
Pulsa allí, salvaje, las cuerdas de su lira,
Cuenta a la luna cómo la hiere el pesar.
Y, celebrando su canto extraño un mal fingido,
Vierte bálsamo de olvido en heridos corazones.

Un joven que ya sabe que la vida
Tiene espinas, que ha probado el dolor,
Se ha acercado a las torres de Conway,
Ha invocado la ayuda de esta magna entusiasta.
Su súplica es oída: con brazos y pecho desnudos,
Los ojos llameantes, suelta la ropa, el cabello revuelto,
El corazón angustiado y el alma inflamada,
Veloz cual pensamiento, ¡acude la loca adorable!
Y agitados sus pechos de pasiones en lucha,
Presta a descubrir un terrible misterio,
Con la mirada ansiosa y el rostro alterado,
temblando de miedo, revela su paz.
¡Y alto! ¡Escuchad! Con paso presuroso,
Otra vez corre, y mira atrás
Cual si huyese de demonios o armas homicidas.
Y al llegar a los muros de Conway,
Manda al joven devolverles su antiguo esplendor.
Corre él a levantar las caídas torres:

Y he aquí a la Fantasía sosteniendo la fábrica.
Y escogiendo de Shakespeare la cómica escuela:
La vieja chismosa, el fraile seboso, el bufón descarado,
Una hermosa doncella, un amante esforzado,
La maga los pone en manos del joven autor;
Y le encarga, antes de bendecir al valiente y su bella,
Descubrir el pecho exultante del malvado,
Y mostrar, con los tormentos de su conciencia,
Que el vicio próspero no es sino triunfo del dolor.

La donosa empresa, grata a su alma,
A menudo sacó de su tristeza al autor:
Bendita su labor si, con idéntico éxito,
Alivia las penas de los aquí reunidos.
Si, bajo este techo, algún pecho afligido
Llora un menosprecio, un oprimido desamparo,
Una falsa amistad, una fe traicionada,
Por pagados dará nuestro autor sus esfuerzos
Si, ejerciendo su Musa su vena más viva,
O cantando una pena fingida con nota doliente,
Hacen sus vuelos y fantasías asomar la sonrisa
En la blanca mejilla donde brilla una lágrima;
O si su fabulado dolor recibe el gemido
Que su oyente habría destinado al suyo.

EL ESPECTRO DEL CASTILLO

ACTO 1

ESCENA 1: Una arboleda

Entran el PADRE PHILIP Y MOTLEY por una verja, [S. F.]

PADRE PHILIP.- ¡No me contéis nada! ¡Repito: sois un individuo de vida vergonzosa por demás! Pero lo que me escandaliza sobre todo es que pervertís los espíritus de las doncellas, y que andáis besuqueando y sobando a toda muchacha bonita que se os pone delante. ¡Una vergüenza! [Cruza a la D.]

MOTLEY.- ¿Que las beso y las sobo? ¡No lo permita san Francisco! Por el amor de Dios, padre: si son ellas las que me besan y soban. Declaro solemnemente que hago lo que puedo por preservar mi pudor; ¡y me habría gustado que el arzobispo Dunstan hubiera oído el sermón que le leí anoche a la lechera, a oscuras, sobre la castidad! Se habría sentido totalmente edificado. Aunque ¿de qué sirve hablar? La elocuencia de mis labios la anula el lustre de mis ojos; y la verdad, son tan tiernos estos diablillos, y tan turbadores, que casi me siento enojado con la naturaleza por haberme hecho tan cautivador.

PADRE PHILIP.- ¡Tonterías! ¡Tonterías!

MOTLEY.- Poneos en mi lugar: imaginad que una dulce y sonriente picaruela de dieciséis años, de mejillas sonrosadas y ojos chispeantes...

PADRE PHILIP.- ¡Oh! ¡Una vergüenza! ¡Una vergüenza! El oír tan licencioso discurso me llena los ojos de lágrimas.

MOTLEY.- Os creo, padre; porque veo que el agua rebosa de vuestra boca lo cual me recuerda, mi buen padre, que hay cosillas que podrían cambiarse mejor en vos que en mí: como son la incontinencia, la glotonería...

PADRE PHILIP.- ¿La glotonería? ¡Ah, ésa es una mentira abominable!

MOTLEY.- ¡Es la pura realidad! Vamos, ¿alguien se atreve a afirmar que habéis logrado honradamente esa enorme barriga, esa tumba tremenda de carnes, pescados y aves? En cuanto a incontinencia, reconoceréis que no tenéis parangón.

PADRE PHILIP.- ¿Yo? ¿Yo? !

MOTLEY.- ¡Vos! ¡Vos! ¿Puedo preguntaros a qué os dedicabais la otra noche en el hayedo, cuando os sorprendí con la frescachona de Margery, la preciosa mujer del molinero? ¿Era necesario juntar tanto las cabezas?

PADRE PHILIP.- Totalmente necesario: le susurraba al oído sanos consejos.

MOTLEY.- ¿De veras? A fe que los tomaba entonces con el mismo ardor que se los dabais y de la misma manera también: pues lo hacíais con los labios, y ella los recibía con los suyos. ¡Bien hecho, padre Philip!

PADRE PHILIP.- Hijo, hijo; dais demasiada licencia a vuestra lengua.

MOTLEY.-No, padre; no montéis en cólera: los bufones somos seres privilegiados.

PADRE PHILIP.- Lo que sois es una inutilidad. Y resumiendo, maese Motley, para ser sincero con vos: de todos los bufones que me vienen al pensamiento, vos sois el peor; y os confieso que siento una aversión insuperable hacia los bufones de todas las especies.

MOTLEY.- ¿De veras? Entonces tenéis al menos una cualidad buena: ¡no puedo sino admirar esa falta total de autoestima! [*Suena una campana a la I.*]. ¡Pero atención!, llaman a comer. Corramos a la mesa, padre. A buen seguro que los criados se tragarán parte de su cena sin bendecir, antes de que llegue vuestra barriga y, cual ballena de Jonás, arramble con todo.

PADRE PHILIP.- Está bien, está bien, bufón; vamos. Pero antes dejad que os explique: mi gordura no proviene de mi entrega a un apetito voraz. No, hijo mío, no: poco sustento es el que tomo; pero he recibido la bendición de san Cutberto, y ese poco prospera en mí de la manera más maravillosa. En verdad, el santo me ha concedido aumentar demasiado, y mis piernas apenas son capaces de soportar el peso de sus abundancias. [*Sale por la verja, S.F.I.*]

MOTLEY.- ¡Parece una tortuga gigante caminando sobre sus aletas traseras! Pero en el fondo es buen tipo: afectuoso, benévolo, amable y sincero. Aunque tan destinado por la naturaleza al monacato como yo a ser dama de honor de la reina de Saba. [*Sale, S.F.I.*]

Entra PERCY, [D.]

PERCY.- No puedo estar equivocado. A pesar de su ropa, su rostro me es bien conocido. ¡Chist! ¡Gilbert! ¡Gilbert!

MOTLEY.- [I.] ¿Gilbert? ¡Ah, Señor, ése soy yo! ¿Quién me llama?

PERCY.- ¿Ya no me conocéis?

MOTLEY.- En realidad, señor, no es cosa difícil: no puedo haber olvidado al que jamás he conocido.

PERCY.- [D.] ¿Tanto me han cambiado diez años que no...?

MOTLEY.- ¡Eh! ¿Es posible...? Perdonadme, mi querido señor Percy. En verdad, podéis perdonar que olvidara vuestro nombre, pues que al principio no recordaba muy bien el mío. Sin embargo, para evitar más confusiones, debo informaros de que quien era el criado

Gilbert al servicio de vuestro padre, es el bufón Motley al servicio del conde Osmond.

PERCY.- ¿Del conde Osmond? Pues es una suerte, Gilbert; porque podréis serme de utilidad; y si todavía perdura el afecto que de joven me profesabais...

MOTLEY.- Todavía perdura con fervor inalterable; pues no soy tan injusto como para atribuirnos mi expulsión del castillo de Alnwick. Y ahora, señor, ¿puedo preguntaros qué os trae por Gales?

PERCY.-- Una mujer a la que adoro.

MOTLEY.-- Sí; ya imaginaba yo que el asunto era de faldas. ¿Y esa mujer es...?

PERCY.- [D.] Una huérfana pupila de un lugareño, sin amigos, sin familia, ¡y sin fortuna!

MOTLEY.- [I.] Importantes puntos a su favor, debo confesar. Y ¿cuál de esas excelentes cualidades ha conquistado vuestro corazón?

PERCY.- Espero haber tenido mejores razones para concedérselo. No, Gilbert; estoy enamorado de ella porque posee una belleza sin artificio y una gracia sin afectación, porque su corazón es tierno pero sin debilidad, noble pero sin orgullo. La he visto a un tiempo amada y respetada por sus compañeros de la aldea. Ellos la consideraban un ser de orden superior, y comprendí que lo que confería esa dignidad a la joven aldeana necesariamente debía añadir nuevo lustre al escudo de los Percy.

MOTLEY.- ¿De lo cual debo entender que pensáis casaros con esa rústica?

PERCY.- Si pensase otra cosa, me sonrojaría.

MOTLEY.- Sin embargo, lo bajo de su origen...

PERCY.- No puede ser ningún obstáculo: al darle mi mano la elevo a mi condición, no me rebajo yo a la de ella; como no se me ocurre pensar, contemplando la belleza de una rosa, que es menos bella por haberla plantado un campesino.

MOTLEY.-- ¡Bravo! ¿Y qué dice a eso el cascarrabias de vuestro padre?

PERCY.- ¡Ah! Hace tiempo que descansa en la tumba.

MOTLEY.- ¡Entonces está tranquilo por fin! Bien: el cielo le conceda arriba la paz que él no dejó que gozase nadie aquí abajo. Pero habiéndoos dejado su muerte dueño de vuestras acciones, ¿qué obstáculo impide ahora vuestro matrimonio?

PERCY.- Os lo voy a decir: Temiendo yo que mi posición influyera en el afecto de esta muchacha adorable, y la indujera a conceder su mano

al noble, mientras su corazón rechazaba al hombre, adopté la indumentaria de un campesino y me presenté como Edwy, pobre y de baja cuna. Con esa identidad conquisté su corazón, ¡y decidí aclamarla como condesa de Northumberland, prometida de un Edwy pobre y de humilde cuna! Juzgad, pues, lo grande que debió de ser mi desencanto cuando, al entrar en la cabaña de su tutor con tal propósito, éste me informa que el desconocido que dieciséis años antes la había puesto a su cuidado la había reclamado esa misma mañana, y se la había llevado ... nadie sabía adónde.

MOTLEY.- Eso sí que es mala suerte.

PERCY.- Sin embargo, a pesar de sus precauciones, he averiguado el camino que ha seguido el desconocido, y he descubierto que se trata de Kenric, un subordinado del conde Osmond.

MOTLEY.- ¡Claro! ¿No será lady Angela, que...?

PERCY.- ¡La misma! ¡Decidme, mi buen camarada! ¿La conocéis?

MOTLEY.- No por vuestra descripción; pues aquí se dice que es la hija de sir Malcolm Mowbray, difunto amigo de mi señor. ¿Y cuál es ahora vuestro propósito?

PERCY.- Pedírsela al conde en matrimonio.

MOTLEY.- ¡Ah!, Eso no servirá de nada; porque, en primer lugar, no podréis echarle la vista encima. Yo llevo viviendo con él cinco años largos y, hasta la llegada de Angela, jamás había visto un solo huésped en el castillo. ¡Es la mansión más melancólica de cuantas existen! Y en cuanto al conde, es el mismísimo antídoto de la alegría. Siempre va con los brazos cruzados y las cejas arqueadas, y te mira con ceño lúgubre. Jamás sonríe, y reír en su presencia podría juzgarlo traición. No mira a nadie, ni habla con nadie. Nadie se atreve a acercarse a él, salvo Kenric y sus cuatro negros; todos los demás tienen orden de evitarle. Y cada vez que abandona su aposento, ¡din! ¡don!, suena una gran campana, y los criados echan a correr como conejos despavoridos.

PERCY.- ¡Extraño comportamiento! ¿Y qué motivos tiene para...?

MOTLEY.- ¡Ah, motivos tiene de sobra! Debéis saber que existe una fea historia sobre los últimos dueños del castillo. El hermano de Osmond, su esposa y una hija pequeña de ambos murieron a manos de unos bandidos, según se dijo. Desgraciadamente el único criado que escapó de la matanza, dijo haber reconocido entre los asesinos a un negro que aún estaba al servicio del conde Osmond. Nunca se

comprobó la verdad de tal afirmación, porque a la mañana siguiente hallaron muerto en su cama al criado.

PERCY.- ¡Dios mío!

MOTLEY.- Desde entonces no se ha oído una sola expresión de alegría en el castillo de Conway. Osmond se volvió taciturno y feroz: jamás sale de su boca otra cosa que un suspiro, ha roto todo lazo con la sociedad, y sus puertas están permanentemente cerradas para los desconocidos.

PERCY.- Sin embargo, Angela ha sido admitida. Aunque sin duda, el afecto a su padre...

MOTLEY.- ¡Ah! Yo diría más bien que el afecto a la hija de su padre...

PERCY.- ¿Cómo?

MOTLEY.- Si sé algo tocante al amor, eso es lo que el conde siente por su hermosa pupila. Pero la dama os podría decir más al respecto, si puedo procuraros una entrevista.

PERCY.- Eso es precisamente lo que...

MOTLEY.- No será cosa fácil, os lo aseguro; pero haré lo que pueda. Entretanto, esperadme en aquella cabaña. Su dueño se llama Edric, y es pescador; decidme que os envío yo, y os dará asilo.

PERCY.- Adiós, entonces; y recordad que cualquier recompensa...

MOTLEY.- ¡Señor!, la mención de una recompensa me ofende. Ya me habéis dado muestras de benevolencia: y si puedo seros útil, necesitar de un segundo incentivo me haría parecer un bribón que no merece el primero.

[Sale, S. F. I.]

PERCY.- ¡Qué cálida es la devoción de este compañero! ¡Y nuestros barones se quejan de que los grandes no pueden tener amigos! Si no los tienen, es culpa de su propio orgullo. En vez de tratar con desdén a los que pueden ganarse con una sonrisa, y con un favor tenerlos para siempre deudores, ¡cuántos amigos incondicionales podrían granjearse nuestros nobles si se dieran cuenta de que nuestros vasallos son hombres como ellos, y poseen un corazón que puede ser tan agradecido como el suyo propio!

[Sale, D.]

ESCENA II: *La gran sala del castillo*

Entran SAÍB [I.] y HASSÁN [D.]

SAÍB.- Y bien, Hassán, ¿cómo ha ido?

HASSÁN.- [D.] Mi inspección ha sido infructuosa. He pateado en vano las orillas del río, y he penetrado los más apartados rincones del bosque. No he dejado por explorar ni cañada ni espesura; pero no he visto ningún desconocido al que cuadre la descripción de Kenric.

SAÍB.- [I.] ¿No has visto a nadie?

HASSÁN.- Un tropel de jinetes ha pasado junto a mí al salir del bosque.

SAÍB.- ¿De jinetes, dices? Entonces puede que Kenric tenga razón. El conde Percy ha descubierto la morada de Angela, y acecha el castillo de cerca, con la esperanza de llevársela.

HASSÁN.- Pues es vana esa esperanza. No será fácil burlar la vigilancia de Osmond... estrechada por tan poderosos motivos como son el amor y el recelo.

SAÍB.- Sé de su amor; pero aun si perdiese a Angela, ¿qué tiene que temer?

HASSÁN.- Si Percy la hace suya... ¡todo! Apoyada por tal riqueza y poder, su reclamación de estos dominios se volvería peligrosa, si se descubriese su origen. Nuestro señor lo sabe; y en cuanto se ha enterado de que Northumberland la ama, se ha apresurado a retirarla del cuidado de Allan.

SAÍB.- ¿Crees que la dama se ha dado cuenta de que nuestro señor la ama?

HASSÁN.- Sé que no. Embebida en su propia pasión por Percy, a Osmond no le dedica un solo pensamiento, y mientras vaga por estas salas y cámaras pomposas, suspira por los montes Cheviot y la humilde cabaña de Allan.

SAÍB.- Pero como ella, aún cree que Percy es un galán de baja cuna, cuando Osmond ponga sus títulos a sus pies, ¿rechazará ella su rango y esplendor?

HASSÁN.- Si lo ama de veras, lo rechazará. Saíb, ¡yo también he amado! Sé lo doloroso que fue dejar a la que era dueña de mi corazón; ¡cuán incapaz de sustituir su pérdida ha sido todo lo demás! He cambiado la escasez por la abundancia, las fatigas por el descanso, una choza miserable por un espléndido palacio. Pero ¿soy más feliz? ¡Ah, no! Aún echo de menos mi tierra natal, y a los compañeros de mi pobreza. ¡Entonces me eran gratas las fatigas, porque trabajaba para Samba! ¡Entonces el descanso bendecía mi lecho de hojas, porque Samba dormía junto a mí!

SAÍB.- ¿Es propio eso de ti, Hassán? ¿Ha encontrado el amor, alguna vez, un lugar en tu corazón insensible?

HASSÁN.- ¿Que si lo encontró? ¡Ah, Saíb! ¡Antes, mi corazón era amable, era bueno! ¡Pero los sufrimientos lo han machacado, y las ofensas lo han endurecido! ¡He sido arrancado de mi tierra natal, de una esposa que lo era todo para mí, y para la que yo lo era todo! Han pasado veinte años desde que estos cristianos me trajeron aquí: pisotearon mi corazón, escarnecieron mi desesperación, y cuando en mis delirios llamaba frenéticamente a Samba, se rieron, asombrados de que el alma de un negro pudiera abrigar sentimientos. [*Cruza a la I.*]. En el momento en que perdí de vista la última punta de África, estando en la cubierta del buque, sentí que había perdido para siempre todo cuanto amaba. En ese amargo momento desterré la humanidad de mi pecho. Me quité del brazo el brazalete que Samba había llevado en el pelo, arrojé al mar la prenda preciosa, y mientras las olas se lo llevaban veloces de mi lado juré en voz alta odio eterno a la humanidad. He mantenido mi Juramento, y *lo mantendré.* [*Cruza a la D.*]

SAÍB.- [I.] ¡Desventurado Hassán! Muy grandes son, en verdad, tus agravios.

HASSÁN.- [D.] Recordarlos me hunde en el abatimiento. ¡Adiós! Debo volver a Kenric. ¡Alto! ¡Mira por dónde viene de la cámara de Osmond!

SAÍB.- Y furioso, al parecer.

HASSÁN.- Últimamente, sus entrevistas con el conde no acaban de otro modo. El periodo de su favor ha llegado a su fin.

SAÍB.- No sólo de su favor, Hassán.

HASSÁN.- ¡Cómo! ¿Quieres decir que...?

SAÍB.- ¡Silencio! ¡Ahí llega!

Entra KENRIC, [D.]

KENRIC.- [D.] Osmond, no aguantaré más tu ingratitud. Y bien, Hassán, ¿has encontrado al hombre que te he descrito?

HASSÁN.- [C.] Ni a nadie que se le parezca.

KENRIC.- Sin embargo, estoy seguro de que he visto a Percy. Al cruzarme con él en el bosque, me ha mirado a los ojos. Se ha sobresaltado

como si acabara de ver un basilisco, y ha huido con rapidez. Pero no me someteré más a esta penosa dependencia. Mañana, por última vez, le diré que cumpla su promesa; si se niega, me despediré para siempre; con mi ausencia, le libraré de una traba igualmente enojosa para él y para mí.

SAÍB.- [I.] ¿De veras, Kenric? Entonces daos prisa; o será demasiado tarde.

KENRIC.- ¿Demasiado tarde? ¿Por qué?

SAÍB.- No tardaréis en recibir la recompensa por vuestros servicios.

KENRIC.- ¿Sabes tú qué recompensa será?

SAÍB.- Me la imagino; pero no puedo hablar.

KENRIC.- ¿Es un secreto?

SAÍB.- ¿Sabéis guardarlos?

KENRIC.- ¡Fielmente!

SAÍB.- ¡Lo mismo que yo! Vámonos, Hassán. [Salen, I.]

KENRIC.- ¿Qué habrá querido decir el esclavo? Esas palabras ambiguas ¡Ah! Como el conde intente una falsedad contra mí ¡Kenric, Kenric! ¡Cuánto ha cambiado tu carácter! Hubo un tiempo en que el temor era un extraño para mi pecho; en que, inocente, no recelaba artificio ninguno en los demás. Ahora, el peligro parece acechar a donde me vuelvo, y sospecho traición en todos los corazones porque la alberga el mío propio. [Sale, I.]

Entra el PADRE PHILIP seguido de ALICE, [D.]

PADRE PHILIP.- ¡Tonterías! No seáis estúpida, lo que decís no es posible.

ALICE.- [D.] Yo no he dicho que sea posible; yo sólo he dicho que es verdad; y que si alguna vez he oído música, ésa fue la pasada noche.

PADRE PHILIP.- [I.] Quizá era el bufón que cantaba a los criados.

ALICE.- ¡Ya, el bufón! ¡Vergüenza debiera daros! ¿Cómo os atrevéis a llamar bufón al fantasma de mi señora?

PADRE PHILIP.- ¿El fantasma de vuestra señora? ¡Sois una vieja estúpida!

ALICE.- ¡Sí, padre, sí! Os lo repito: oí cómo la guitarra que está sobre la mesa del oratorio tocaba la misma canción que lady Evelina solía cantar meciendo la cuna de su hijita. La cantaba con gran dulzura; y al final, decía: [Cantando]

¡Arroró! ¡Arroró! ¡Duérmete, vida mía!

Que tu padre está en camino y no tardará

PADRE PHILIP.- ¡Tonterías! ¡Tonterías! ¡Por favor, Alice, acaso creéis que el espíritu de vuestra señora va a salir de noche a cantar para divertirnos? Además, ¿cómo un fantasma, que no es más que aire, va a tocar un instrumento hecho de madera y alambre materiales?

ALICE.- ¿Yo qué sé? Yo sé bien de qué están hechos los hombres; aunque si me pedís que haga uno, digo y declaro solemnemente que no sé lo que hay que hacer. Lo que sí puedo deciros, es que anoche oí al fantasma de mi señora asesinada.

PADRE PHILIP.- ¡Tocando el espíritu de una guitarra cascada! ¡Alice, Alice! ¡Esos miedos son ridículos! La existencia de fantasmas es un vulgar prejuicio. Sin embargo, la próxima vez que os asuste un fantasma, acordaos de la receta que os voy a dar ahora, y utilizadla: en vez de llamar a un sacerdote para que mande al espíritu de otra persona al Mar Rojo, pedís una botella de vino tinto y levantáis el vuestro. *Probatum est.* [Sale, I.]

ALICE.- ¡Vino, pues sí! Se cree que me gusta empinar el codo tanto como a él. ¡No, no! Que ese fraile borrachín se tome su botella de vino, si quiere; yo me conformo con un simple licor de cerezas.

Entra ANGELA, [D]

ANGELA.- Estoy cansada de vagar de aposento en aposento. En vano cambio de lugar: el descontento me espera en todas partes. ¡Hubo un tiempo en que la música podía deleitarme el oído, y la naturaleza embelesarme los ojos! Cuando el amanecer desvelaba el paisaje, cada objeto que veía era grato, y cuando los últimos rayos del sol se demoraban en el cielo de poniente, elevaba una oración de gratitud, y agradecía a mis ángeles buenos un día exento de dolor ¡Ahora, en cambio, todo ha muerto, todo se ha arruinado, todo se ha desvanecido!

[Aparte]

ALICE.- ¡Señora!

ANGELA.- ¡Quizá anda él por esas montañas! ¡Quizá en este instante piensa en mí! ¡Quizá luego suspira, y murmura para sus adentros: <<Las flores, las fuentes, los pájaros, todos los objetos me recuerdan a mi amada; pero ¿y a ella?, ¿qué le recordará a

Edwy?>> ¡Oh! Mi corazón me lo recordará, Edwy; no necesito de otros recordatorios.

A.LICE.- [I.] ¡Señora! ¡Señora! [*Aparte*] ¡Me hace el mismo caso que a un poste!

ANGELA.- [D.] ¡Oh! ¿Estáis ahí, mi buena Alice? ¿Qué deseáis de mí?

ALICE.- Sólo preguntaros cómo ha descansado vuestra señoría.

ANGELA.- ¡Mal! ¡Muy mal!

ALICE.- ¡Día aciago! ¡Sin embargo, dormís en el mejor lecho!

ANGELA.- ¡Es verdad, mi buena Alice! Pero la angustia de mi corazón siembra espinas en la sábana de abajo.

AUCE.- Virgen María. Pero no me sorprende que descanséis mal en la cámara de cedro. Esos ruidos a vuestro alrededor...

ANGELA.- ¿Qué ruidos? Yo no he oído ninguno.

ALICE.- ¡Cómo! Cuando el reloj da la una, ¿no oís ninguna música?

ANGELA.- ¿Música? No... Ninguna... ¡Espera! Ahora recuerdo que, estando sentada, sola en mi cámara...

ALICE.- ¿Y bien, señora, y bien?

ANGELA.- Me pareció oír que cantaba alguien. Creo que la canción decía así [*Cantando*]:

¡Arroró! ¡Arroró! ¡Duérmete, vida mía!

ALICE.- [*Gritando*] ¡Las misma palabras! ¡Era: el fantasma, señora, el fantasma!

ANGELA.- ¿El fantasma, Alice? Confieso que pensé que erais vos.

ALICE.- ¿Yo, señora? ¡Dios mío! ¿Cuándo oísteis esa canción?

ANGELA.- No hará ni cinco minutos; mientras hablabais con el padre Philip.

ALICE.- ¡Gracias a Dios! Entonces no era el fantasma. ¡Era yo señora! ¡Era yo! ¿Y no habéis oído ninguna otra canción desde que habéis llegado al castillo?

ANGELA.- No, ninguna. Pero ¿por qué esa pregunta?

ALICE.- Porque, señora ¿Pero quizá estáis asustada?

ANGELA.- ¡No, no! Proseguid, os lo ruego.

ALICE.- Bueno, pues dicen que la cámara en la que dormís está embrujada. Quizá habéis notado dos puertas plegables que están siempre cerradas con llave: conducen al oratorio, en el que lady Evelina pasaba la mayor parte de su tiempo, mientras mi señor: se hallaba

en las guerras de Escocia. Permanecía sentada allí; la pobre, horas y horas, tocando el laúd y cantando canciones tan dulces, tan tristes, que muchas veces lloré al oírla. ¡Ah, poco sospechaba yo, cuando besé su mano a las puertas del castillo, que iba a tener un fin tan desdichado!

ANGELA.- ¿Y cuál fue ese fin?

ALICE.- ¡Muy triste, señora! Impaciente por abrazar a su señor tras un año de ausencia, cuando éste regresaba de Escocia, la condesa salió a su encuentro acompañada de unos pocos sirvientes y su hijita pequeña, que entonces apenas contaba doce meses. Pero cuando volvía con su marido, unos salteadores sorprendieron al grupo a una milla escasa del castillo; y desde ese momento no se volvió a saber más del conde, la condesa, los criados y la niña.

ANGELA.- ¡Qué horrible! ¿Y no se encontraron sus cadáveres?

ALICE.- ¡No! El único criado que escapó indicó el lugar de la acción; y dado que resultó ser una de las orillas del río, sin duda los asesinos arrojaron los cuerpos a la corriente.

ANGELA.- Qué extraño es todo. ¿Y entonces el conde Osmond se convirtió en el dueño de este castillo? ¡Alice! ¿No recayó nunca sobre él la sospecha de...?

ALICE,-- ¡Hablad más bajo, señora! Algo de eso se dijo, lo confieso; pero yo nunca lo he creído. Que yo sepa con seguridad, Osmond amaba a lady Evelina demasiado para hacerle daño; y cuando se enteró de su muerte, lloró y sollozó como si fuera a partírsele el corazón. Es más, él la había pedido en matrimonio antes de que se casara, y la habría hecho su esposa, sólo que ella prefirió a su hermano. Pero espero que no os hayan alarmado mis palabras sobre la cámara de cedro.

ANGELA.- Os aseguro que no, Alice; porque nada tengo que temer de los espíritus buenos, y el cielo y mi inocencia me protegerán de los malos.

ALICE.- Ése es mi mismo parecer; pero que el cielo me perdone: mientras estoy aquí departiendo, apuesto a que todo anda mal en la cocina [*Cruza a la D.*] Perdonad, señora, ¡Debo irme! ¡Debo irme! [*Salé, D.*]

ANGELA.- [*Pensativa*] Osmond heredó a su hermano... ¡Su extraña conducta...! Sí: en esa frente sombría hay escrito todo un libro de villanía ¡Dios Todopoderoso! ¡Entonces, un asesino es el dueño de

mi destino! Un asesino, además, que... ¡No me atrevo a dar a mis pensamientos esa dirección! ¡Ah! ¡Ojalá no hubiera traspuesto nunca los muros de este castillo, ni hubiera cambiado por esta pompa espantosa la seguridad de mis deleites... la tranquilidad de mi alma!

¡Vuelve, vuelve, dulce Paz! Sobre mi pecho
Extiende tus brillantes alas, destila tu balsámico descanso,
Y muéstrame tus reinos para recorrerlos;
Renuncio a las riquezas y al mundo, nada tengo sino amor.
[Sale, D.]

FIN DEL ACTO I

ACTO II

ESCENA I: *La sala de armas. Hay armaduras montadas a ambos lados sobre pedestales, con los nombres de sus dueños escritos debajo de cada una.*

Entra MOTLEY atisbando. [I]

MOTLEY.- ¡El campo está despejado! ¡Chist! ¡Chist! Podéis entrar.

Entra PERCY [I.]

PERCY.- No nos entretengamos aquí. ¡Deprisa, mi buen camarada!
¡Llévame a Angela!

MOTLEY.- [D.] ¡Espacio, espacio! Hay que tener un poco de precaución; os aseguro que ahora mismo no me llega la camisa al cuerpo.

PERCY.- [I.] Si tanto miedo tenéis, ¿por qué no me lleváis directamente a Angela? ¿No estamos más expuestos en esta sala abierta?

MOTLEY.- Sed paciente y dejadme a mí lo demás; yo arreglaré las cosas de forma que Osmond os tenga delante de los ojos sin que se entere [Descuelga algunas piezas de armadura]. Pero deberéis hacer la estatua durante una hora o dos.

PERCY.- ¿Cómo?

MOTLEY.- [*Poniéndole la armadura*] Vamos, es absolutamente necesario... ¡Deprisa! Los criados del difunto conde están convencidos de que su fantasma vaga todas las noches por las galerías, y se pasea por las viejas torres y salas lúgubres que abundan en esta melancólica mansión. Se dice que viste armadura completa, y ésta que lleváis ahora fue suya en otro tiempo. Bien, escuchad mi plan: el conde se dispone a celebrar una entrevista con lady Angela; hace un momento he oído anunciarle que debía reunirse con él en esta sala de armas. De pie, en este pedestal, podréis escuchar su discurso sin ser visto, y formaros así un juicio adecuado de vuestra amada y de su tutor. En cuanto anochezca os llevaré a los aposentos de Angela: la oscuridad os protegerá entonces de ser descubierto, y en caso de ser visto, podréis pasar por el espectro del conde Reginald.

PERCY.- No me desagrada vuestro plan; pero decidme, Gilbert, ¿creéis en esa historia de la aparición?

MOTLEY.- ¡Ah, no quiera Dios! Ni una palabra. De haber hecho caso a todas las cosas extrañas que se dicen de este castillo, me habría muerto de susto en la primera media hora. Dicen que el conde Hubert cabalga todas las noches por los alrededores del castillo sobre un caballo blanco; que el fantasma de lady Bertha se aparece en el pináculo oeste de la torre de la capilla; y que a lord Hildebrand, ejecutado hace sesenta años por traición, puede vérselo normalmente en la gran sala, a media noche, jugando al balón con su propia cabeza. Y en especial, dicen que el espíritu de la difunta condesa permanece sentado por las noches en su oratorio, cantándole a su hijita una canción de cuna. Pero si fuera así [*Suena una campana tres veces*]. ¡Escuchad! Es el conde; ¡Rápido, a vuestro puesto! [PERCY *sube al pedestal*]. Adiós: debo desaparecer; en cuanto él abandone esta cámara, volveré a reunirme con vos. [Sale, D.]

[*Se abren de golpe las puertas plegables del centro; entran SAÍB, HASSÁN, MULEY y ALARIC precediendo al conde OSMOND que camina con los brazos cruzados y la mirada baja. SAÍB avanza hasta un sofá, en el que se deja caer OSMOND tras dar unas vueltas por la estancia. Hace una seña a sus asistentes, y se retiran [P.C.]. OSMOND parece abismado en sus pensamientos; luego, de repente, se levanta y cruza otra vez la estancia con pasos desordenados.*]

OSMOND.- ¡No quiero renunciar a mi felicidad con ella! No, Angela; me pedís demasiado. Desde el momento en que le atravesé el corazón a aquel cuya ausencia me ha vuelto la vida odiosa, desde que mi alma se manchó con la sangre del que me amaba y la de aquella a la que amaba yo, ninguna mujer ha sido grata a mis ojos; ninguna voz ha placido a mi alma, salvo la de Angela... ¡sólo la de Angela! Mía es, y mía será, aunque el fantasma ensangrentado de Reginald pasee ante mí, y truene en mis oídos... ¡Pero silencio! ¡Calla, corazón tumultuoso! ¡Ahí llega!

Entra ANGELA [D.]

OSMOND.- [I.] [*Con voz suavizada*] Acercaos, Angela. ¿Por qué estáis triste? ¡Esos ojos bajos, ese aire decaído, no concuerdan ni con vuestra edad ni con vuestra fortuna. Los tesoros de la India se han prodigado en adornar vuestra persona. Sin embargo, olvidando lo que sois, os veo mirar hacia atrás, echando de menos lo que erais!

ANGELA.- [D.] ¡Oh, mi buen señor, no me juzguéis desagradecida! Reconozco vuestras mercedes... pero no me han hecho feliz. Aún sigo, en el pensamiento, en los lugares donde pasé la época dichosa de mi infancia; aún añoro aquellos placeres sencillos que el hábito ha hecho tan caros. Los pájaros que mis manos cuidaban y las flores que mis manos plantaban; las orillas donde descansaba cuando me sentía fatigada, el bosque enmarañado que me proporcionaba fresas, y la iglesia del pueblo donde pedía ser virtuosa, aunque no conocía del vicio y la virtud más que sus nombres... todo ha adquirido derecho a un lugar en mi memoria y mi corazón.

OSMOND.- ¡Ridículo!

ANGELA.- Cuando os veía, Montes Cheviot, era feliz, ¡oh, qué feliz! Por las mañanas, cuando me levantaba, sentía mi ánimo alegre y ligero como los céfiros del verano; y cuando por la noche mi cabeza descansaba de nuevo en la almohada, me decía a mí misma muy bajo: «Has sido feliz hoy, y mañana lo serás también.» Entonces era dulce mi descanso; y soñaba con aquellos a quienes más quería.

OSMOND.- ¡Romántica entusiasta! Esos pensamientos estaban bien para una joven aldeana; pero son vergüenza en la hija de sir Malcolm

Mowbray. Oídme Angela: un barón inglés os ama, un noble más poderoso que el cual nuestra isla puede jactarse de tener pocos. A él es a quien está destinada vuestra mano, a él a quien debéis conceder vuestro corazón.

ANGELA.- No puedo dar lo que pertenece a otro desde hace tiempo: Mi corazón es de Edwy.

OSMOND.- ¿De Edwy? ¿De un campesino?

ANGELA.- La oscuridad de su cuna puede achacarse al azar; el mérito de sus virtudes le corresponde enteramente a él.

OSMOND.- Por el Cielo: ¡Parece que consideráis la pobreza virtud!

ANGELA.- Señor, creo que es una desgracia, no un crimen; y cuando, a pesar de la injusticia de la naturaleza y los reveses de un mundo mezquino y lleno de prejuicios, veo a un espíritu de cuna oscura pero ilustre revelarse superior al lugar social que ocupa, lo saludo con agrado, con admiración ... ¡con respeto! Tal es el espíritu que he encontrado en Edwy; ¡y al encontrarlo, lo he amado! A él he dado mi palabra; la recibió la última noche que pasé en Northumberland, cuando estábamos sentados en un banco de la cabaña del viejo Allan. Era una noche celestial, fresca y serena como el amor de los ángeles. Una suave brisa susurraba entre las madre selvas que florecían por encima de nosotros, y la luna llena teñía con su luz plateada las torres distantes de Alnwick. Fue entonces cuando le di mi mano, ¡y juré que jamás se la daría a nadie sino a él! ¡Fue entonces cuando, por vez primera, posó sus labios en los míos y juró que jamás serán besados mis labios por otro!

OSMOND.- ¡Muchacha! ¡Muchacha! ¡Me hacéis perder la razón!

ANGELA.- ¡Me alarmáis, mi señor! Permitidme que me retire.

[Hace ademán de irse; OSMOND la detiene violentamente por el brazo]

OSMOND.- ¡Detente! [*En tono más suave*] ¡Angela! Yo os amo.

ANGELA.- [*Estremeciéndose*] ¡Mi señor!

OSMOND.- [*Con pasión*] ¡Os amo hasta la locura! No pugnéis por escapar; ¡quedaos aquí y escuchadme! Os ofrezco mi mano; si la aceptáis, dueña de estos hermosos y ricos dominios, vuestros días discurrirán en medio de la felicidad y el honor; pero si rechazáis y despreciáis mi oferta, por la fuerza, al punto...

ANGELA.- ¿Por la fuerza? ¡Oh, no! ¡No osaréis ser tan bajo!

OSMOND.- Pensad en vuestra situación, Angela; estáis en mi poder... recordadlo, y sed discreta.

ANGELA.- Si tenéis un alma generosa, ésa será mi más segura salvaguardia. Que ella sea mi defensa, Osmond, cuando así os imploro piedad y protección. ¡Miradme con compasión, Osmond! ¡Es la hija del hombre que amasteis, una criatura sin amigos, desgraciada y desamparada, que se arrodilla ante vos, que acude a vos en busca de refugio! Cierto: estoy en vuestro poder; entonces salvadme, respetadme, no me tratéis con crueldad, porque... ¡estoy en vuestro poder!

OSMOND.- No quiero seguir escuchando. ¿Aceptáis mi oferta?

ANGELA.- Osmond, yo os imploro...

OSMOND.- ¡Contestad a mi pregunta!

ANGELA.- ¡Piedad! ¡Piedad!

OSMOND.- ¿Queréis ser mía? ¡Hablad! ¡Hablad!

ANGELA.- [*Tras un momento de silencio, se levanta y exclama con firmeza*] ¡Jamás, y que el Cielo me proteja!

OSMOND.- [*Agarrándola*] ¡Entonces, tu suerte está decidida!

[*Angela profiere un grito*]

PERCY.- [*Con voz cavernosa*] ¡Detente!

OSMOND.- [*Se sobresalta, pero sigue sin soltar el brazo de Angela*] ¡Ah! ¿Qué ha sido eso?

ANGELA.- [*Tratando de escapar*] ¿No habéis oído una voz?

OSMOND.- [*Mirando a PERCY*] Ha venido de ahí... ¡de Reginald! ¿No ha sido una alucinación? ¿Ha sido efectivamente su espíritu? [*Volviendo a su anterior pasión*]. ¡Bien, que lo sea! ¡Aunque su fantasma viniese a interponerse entre nosotros, la abrazaría así! ¿Qué visión es ésta? [*En el momento en que agarra otra vez a ANGELA, PERCY extiende su maza con gesto amenazador, y desciende del pedestal. OSMOND suelta a ANGELA, que inmediatamente huye de la cámara* [P. D.] mientras PERCY avanza unos pasos y se queda mirando al estupefacto conde]. ¡Conozco ese escudo...! ¡Y ese yelmo! ¡Habla, visión espantosa! ¡Acúsame de mis crímenes! Dime a qué has venido... ¡Espera! ¡Habla! [*Siguiendo a PERCY que, al llegar a la puerta por la que ha escapado ANGELA, se vuelve y le señala con la mano. OSMOND retrocede aterrado*]. ¡Me prohíbe que le siga! ¡Me deja!

Se cierra la puerta [*en un súbito acceso de pasión, y sacando la espada*]: ¡Por el infierno y todos los demonios! ¡Le seguiré, aunque me fulmine un rayo!

[*Sale furioso de la cámara, P. D.*]

ESCENA II: La gran sala del castillo

Entra ALICE [D.]

ALICE.- ¡Qué brutalidad! ¡Qué grosería! ¡Verdaderamente, esta casa está cada día peor!

Entra MOTLEY [I.]

MOTLEY.- [I.] ¿Qué habrá hecho? ¡Hola, doña Alice, que os ha pasado? Parecéis enojada.

ALICE.- [D. I] Por mi fe, bufón, que tengo poco motivo para estar contenta. Que me hagan perder los nervios a sustos por la noche, y anden a golpes y empujones conmigo por el día, no es lo más indicado para poner a una del mejor humor.

MOTLEY.- ¡Pobre mujer! ¿Y quién anda a golpes y empujones con vos?

ALICE.- ¿Quién? Mejor deberíais preguntar quién no... Porque oíd: cuando iba hace un momento por el corredor estrecho que conduce a la sala de armas, cantando para mis adentros y sin pensar en nada, he topado con lady Angela que huía como si le fuese la vida en ello. Así que le he hecho una reverencia; aunque podía haberme ahorrado la molestia: sin hacerme más caso que si fuera un perro o un gato, me ha apartado de su camino. Y antes de que pudiera yo recobrar el equilibrio, alguien que venía directo hacia mí, me ha dado otro golpe, y me ha dejado tumbada en el suelo. Aunque he caído con toda la decencia posible.

MOTLEY.- ¿Alguien? ¿Quién?

ALICE.- No lo sé... pero iba con armadura.

MOTLEY.- ¿Con armadura? ¿Parecía un espectro?

ALICE.- Lo que parecía no lo sé; aunque sí estoy segura de que no tenía la consistencia de un espectro; pero no habéis oído lo peor. Mientras estaba tendida en el suelo, llega mi señor por el corredor como una exhalación; lo primero que hace es tropezar conmigo: se abalanza,

me pisa, y, en un abrir y cerrar de ojos, ¡allá que va al suelo su señoría! Y en cuanto se pone de pie, ¡misericordia!, ¡qué bramidos de cólera! ¡Me agarra, me llama vieja bruja, me corta el resuello, me tira al suelo otra vez, y salta en pos de los otros dos!

MOTLEY.- ¡Un presentimiento me asalta! Pero ¿qué puede significar, Alice?

ALICE.- Ni lo sé, ni me importa; lo que sí sé es que no voy a permanecer más tiempo en esta casa, donde se me trata con tanta desconsideración. «¡Mi señora!» le digo; «¡Aparta de mi camino!», y me empuja a un lado. «¡Mi señor! », le digo; «¡Vete al infierno!», contesta él, y me empuja al otro. ¡Declaro solemnemente que jamás había sido tan maltratada, ni siquiera cuando era joven! [Sale, I.]

MOTLEY.- Si el conde Percy llegase a ser descubierto... ¡La sola idea me produce tortícolis! De todos modos, será mejor que averigüe si... [Se va, D.]

Entra el PADRE PHILIP apresuradamente [D.]

PADRE PHILIP.- [Deteniéndole] ¡Salid de esta casa! ¡Por esa puerta!

MOTLEY.- Vaya, ¿qué significa...?

PADRE PHILIP.- ¡No os quedáis ahí parlotando y haced lo que os ordeno!

MOTLEY.- Pero antes decidme...

PADRE PHILIP.- Yo sólo puedo deciros que os vayáis de esta casa; Kenric ha descubierto al conde Percy. Se sabe que le habéis introducido vos; los africanos os están buscando. Si os encuentran, os colgarán sin mediar palabra. ¡Huíd a la cabaña de Edric, y ocultaos allí! ¡Atención! ¡Alguien viene! ¡Corred! ¡Corred! ¡Antes de que sea tarde! [Empujándole afuera]

MOTLEY.- [Confundido] Pero el conde Percy... pero Angela...

PADRE PHILIP.- ¡Dejádmelos a mí! No tardaréis en tener noticias mías. Ocupaos sólo de vos mismo, ¡y huid con presteza! ¡Marchaos! [Sale MOTLEY, I.]

Bien; ya se ha ido. Ahora tendré tiempo de recobrar el aliento. Hacía veinte años que no me movía con tanta rapidez, y la verdad es que estoy mal dotado para las prisas. Sin embargo, no han sido inútiles mis esfuerzos: he salvado a este pobre pícaro de la venganza de Osmond. Y ojalá tenga éxito mi plan para liberar a la dama, ¡pobre criatura! ¡Hay que ver cómo le ha afectado que

arrancasen de su lado a Percy! Bien; la rescataremos de su tirano. Me conozco de sobra los paneles móviles... los pasadizos subterráneos... los resortes secretos. ¡No puedo fracasar! Pero a fin de hacer más seguro el éxito, voy a la despensa, a poner definitivamente en orden mis ideas. Siempre que tengo entre manos un proyecto importante, pido consejo a una jarra de cerveza y maduro el plan ante una empanada de venado. [Sale, D.]

ESCENA III: *Una cámara amplia: a un lado hay un camastro; al otro, una mesa cerca de una ventana alta, arqueada. [D.]*

Entra OSMOND [P. C.] seguido de SAÍB, HASSÁN, MULEY y ALARIC, que conducen a PERCY desarmado.

OSMOND.- Ésta es, señor, vuestra prisión: pero sin duda, no durará mucho vuestro encierro. En el mismo instante en que Angela me conceda su mano, os devolveré la libertad. Hasta que llegue ese momento, adiós.

PERCY.- ¡Esperad, señor, y escuchadme! ¿Con qué autoridad osáis retenerme cautivo? ¿Habéis olvidado que habláis con el conde de Northumberland?

OSMOND.- Bien puedo olvidar a quien tanto se falsifica a sí mismo. ¿Es propio del conde de Northumberland entrar disfrazado y furtivo en mi castillo, y tramar con mi criado robarme mi tesoro más precioso?

PERCY.- Ese tesoro era de mi propiedad. Bajamente me habéis privado de él, y estoy justificado en tratar de recuperar lo que es mío.

OSMOND.- Conde, nada puede justificar unos medios indignos. Si os consideráis agraviado, ¿por qué no procuráis vuestro derecho con la punta de la espada? Entonces os tendría por un enemigo noble, y como tal os habría tratado. Pero os habéis rebajado a adoptar un miserable artificio, atacándome como un rufián nocturno, en privado y bajo disfráz. Así que estoy autorizado a olvidar vuestra posición, y a hacer vuestro castigo tan degradante como baja ha sido vuestra ofensa.

PERCY.- Si efectivamente son esos vuestros sentimientos, entonces probadlos ahora mismo. Devolvedme mi espada, desenvainad la vuestra, ¡y sea Angela la recompensa del vencedor!

OSMOND.- ¡No conde Percy!, No soy jugador tan irreflexivo como para permitir que se anule una jugada por la cual la apuesta ya es mía. Angela está en mi poder.

PERCY.- ¡Cobarde insolente!

OSMOND.- Sosegaos, conde Percy. Os olvidáis de vos mismo. Mi espada ha probado en los campos de Escocia que no soy un cobarde. ¡Y mi espada lo probará si, cuando os devuelva la libertad, seguís poniendo en duda el valor de mi corazón! Una vez que sea mía Angela, repetid vuestro desafío, y no dudáis de mi respuesta.

PERCY.- ¿Angela tuya? No lo será jamás. Hay ángeles en lo alto que velan por la virtud, y ha de llegar el día de la retribución. [*Se deja caer en el camastro*]

OSMOND.- Pero mucho antes de que llegue esa hora, Angela habrá sido mi esposa. Y ahora adiós lord Percy. ¡Muley, Saíb!

AMBOS.- ¿Mi señor?

OSMOND.- A vuestra custodia encomiendo el conde; no abandonéis este aposento, ni le perdáis un instante de vista.

SAÍB y MULEY.- Así lo haremos, mi señor.

[*Sale OSMOND asistido por HASSÁN y ALARIC. P.C.*]

SAÍB.- ¡Mira, Muley, con qué amargura frunce el ceño!

MULEY.- Ahora salta del lecho. ¡A fe que le domina una furia monstruosa!

SAÍB.- Eso debe de ser. Cuando quieres custodiar a otro, lo único que consigues es ser custodiado tú mismo.

PERCY.- [*Tras dar unas vueltas con ademán agitado, se detiene de repente*] ¡Ha ido en busca de Angela! ¡Probablemente, a repetir ese ultraje cuya consumación sólo mi presencia puede impedir!

MULEY.- Ahora medita profundamente. A fe que sí planea salir de esta torre, es más ingenioso de lo que yo le suponía.

PERCY.- Si no estuviera aquí cautivo de Osmond, todo podría ir bien. Llamaría a mis vasallos, que ahora deben de estar cerca de aquí, forzaría el castillo, y arrancaría a Angela de los brazos de su tirano. ¡Ay! Esta cautividad hace mis planes irrealizables. ¿No hay, entonces, esperanza de libertad?

SAÍB.- Nos mira fijamente.

PERCY.- ¿No podrían estos sujetos...? Al menos, puedo intentarlo, ¡Así que en pie, amigo mío, y llave maestra del corazón humano! ¡Ayúdame

tú, oro, demonio poderoso! Oídme, esforzados amigos. ¡Acercaos...! Mis buenos compañeros: se os ha encomendado una ingrata misión, y no puede seros agradable obedecer los mandatos de un tirano. Hay algo en vuestro semblante que me predispone demasiado en vuestro favor como para creer que eso sea posible.

SAÍB.- Más aún: sin duda hay algo en nuestro aspecto que resulta sumamente atractivo.

MULEY.- ¡Y yo sé que admiráis sin más remedio la delicadeza de nuestro color!

PERCY.- El matiz de tu piel, mi buen compañero, carece de importancia: muchos corazones esforzados palpitan bajo un pecho oscuro, y estoy convencido de que esa clase de corazón es el que habita en el vuestro; pues vuestra expresión me dice que sentís mis sufrimientos y estáis deseosos de aliviarlos. ¿Veis esta bolsa, amigos míos?

MULEY.- No está demasiado lejos, y no soy corto de vista. Si la pusierais algo más cerca...

PERCY.- Devolvedme la libertad... y no esta bolsa, sino diez veces su valor, será vuestro.

SAÍB.- ¿La libertad?

MULEY.- ¿Esa bolsa?

SAÍB.- ¡Muley!

MULEY.- ¡Saíb!

PERCY.- Sabéis muy bien, que mi riqueza y poder igualan, si no superan, a los del conde Osmond; libradme de mi encierro, ¡y participaréis de ese poder y esa riqueza!

MULEY.- En verdad, mi señor, que vuestra oferta es generosa, y muy tentadora esa bolsa... Saíb, ¿qué dices tú? [*Guiñándole un ojo*]

SAÍB.- El conde habla tan bien, y promete tanto, que confieso que me siento singularmente tentado.

MULEY.- Vamos, Saíb: ¿estás conmigo?

SAÍB.- [*Tras pensarlo un momento*] ¡De acuerdo!

MULEY.- Entonces, ahí va mi mano. ¡Mi señor, somos vuestros servidores!

PERCY.- Entonces, ¿accedéis a soltarme?

MULEY.- Es imposible no hacerla: porque noto que la compasión, la generosidad, y todos los sentimientos morales me impulsan a aliviar a vuestra señoría de esa bolsa.

PERCY.- Ahí va. Y ahora, abrid la puerta.

MULEY.- [*Haciendo sonar la bolsa*] ¡Aquí está! Y ahora os estoy muy agradecido. En cuanto a vuestras promesas, mi señor os ruego que no os molestéis en recordarlas, como no me molestaré yo en recordar la mía

PERCY.- [*Sobresaltado*] ¡Eh! ¿Qué quieres decir?

SAÍB.- [*Con firmeza*] ¡Conde, que somos leales!

PERCY.- ¡Cómo! ¿No vais a guardar vuestra palabra?

MULEY.- La verdad, no queremos guardar nada... salvo la bolsa.

PERCY.- ¡Ah, vergüenza! ¡Haber sido el hazmerreír de estos bribones!

SAÍB.- Conde Percy, no lo somos; aunque lo habríamos sido de haber logrado sobornarnos vuestro oro para traicionar a nuestro amo. No hemos hecho sino cumplir con nuestro deber. .. Y vos no habéis ganado sino vuestra justa recompensa: porque los que pretenden engañar a otros acaban siempre engañados.

PERCY.- ¡Silencio! ¡Dejadme con mis pensamientos!

[*Se arroja apasionadamente al camastro*]

MULEY.- ¡Ah!, de mil amores. No pedimos otra cosa.

SAÍB.- Muley, ¿nos repartimos la bolsa?

MULEY.- Evidentemente. Sentémonos, y veamos su contenido.

[*Se sientan en el suelo, en el proscenio*]

PERCY.- ¡Qué lástima que el único mérito de estos malvados resulte ser la fidelidad!

[*Coro de voces, cantando detrás de la ventana:*]

«¡Canta Megen-oh ¡Oh! ¡Megen-Ee!»

MULEY.- ¡Escucha! ¿Qué es eso?

SAÍB.- Voy a ver [*Subiéndose a la mesa*]. Esta ventana está demasiado alta...

MULEY.- ¡Toma, toma! Coge esta silla.

[*SAÍB coloca la silla sobre la mesa, sube así a la altura de la ventana, y la abre*]

CANCIÓN Y CORO

MOTLEY.- [*Cantando fuera*] ¿Duermes o velas, señora esplendorosa?

CORO.- [*Fuera*] ¡Canta Megen-oh! ¡Oh! ¡Megen-Ee!

MOTLEY.- Tiempo es ya de volar.

CORO.- ¡Canta Megen-oh! ¡Oh! ¡Megen-Ee!

MOTLEY.- Del poder tirano de tu padre,

Al pie de tu ventana

Una barca hay para librarte;

¡Canta Megen-oh! ¡Oh! ¡Megen-Ee!

CORO.- ¡Canta Megen-oh! ¡Oh! ¡Megen-Ee!

PERCY.- [*Que se ha medio incorporado del camastro durante la última parte de la canción, y escucha atentamente*] ¡Por supuesto! ¡Yo conozco esa voz!

MULEY.- Bueno, ¿qué pasa?

SAÍB.- Hay una barca al pie de la torre, y, los pescadores y sus mujeres cantan mientras sacan la red.

PERCY.- No puedo haberme equivocado: era Gilbert.

SEGUNDA ESTROFA

MOTLEY.- Aunque honda el agua y alto el muro,

CORO.- ¡Canta Megen-oh! ¡Oh! Megen-Ee!

MOTLEY.- Cree, amor, que hay poco peligro;

CORO.- ¡Canta Megen-oh! ¡Oh! ¡Megen-Ee!

MOTLEY.- Salta y no temas, amor;

Mis brazos te acogerán;

Y lejos pronto estarás.

Canta Megen-oh! ¡Oh! ¡Megen-Ee!

CORO.- ¡Canta Megen-oh! ¡Oh! ¡Megen-Ee!

PERCY.- Le he entendido.

MULEY.- Venga, Saíb, siéntate: estoy deseando que repartamos la bolsa.

SAÍB.- Espera un momento [*Cierra la ventana y baja*]. Aquí estoy. Y ahora, veamos la bolsa...

[*Vuelven a sentarse en el suelo; SAÍB abre la bolsa y empieza a contar el oro*]

PERCY.- Sí, debo desafiar el peligro. Fingiré dormir, y cuando mis carceleros estén desprevenidos... ¡ayúdame, Divina Providencia!

[*Se tiende en el camastro*]

SAÍB.- ¡Un momento, Muley! ¿Qué pasaría si, en vez de departirnos la bolsa, nos jugamos su contenido? Aquí están los dados.

MULEY.- De mil amores; y escucha: para pasar mejor el rato, aquí tengo una botella del mejor vino que hay en la bodega del conde.

SAÍB.- ¡Bien! ¡Y sea la apuesta este ángel! Pero antes veamos qué hace nuestro prisionero.

MULEY.- ¡Oh! Duerme; no te preocupes. ¡Vamos, tira!

SAÍB.- Ahí va... ¡Nueve! Ahora tú.

MULEY.- ¡Nueve también! ¿Doblamos la apuesta?

SAÍB.- ¡De acuerdo! Y me toca a mí. ¡Escucha! ¿Qué es ese ruido?

[Durante este diálogo, PERCY se ha acercado a la mesa en silencio; en el momento en que se dispone a subir a ella, SAÍB se vuelve, y PERCY se echa otra vez precipitadamente en el camastro]

MULEY.- ¡Bah! ¡Nada, nada!

SAÍB.- Me había parecido oír al conde...

MULEY.- ¡Pura imaginación! Mira; duerme como un tronco. ¡Vamos: tira!

SAÍB.- Ahí va... ¡once!

MULEY.- Mal asunto... ¡Burra! ¡Seises!

SAÍB.- ¡Al infierno tu suerte! Bueno, ¿a doble o nada?

MULEY.- Está bien; tiro yo... ¡Diablos: cinco sólo!

SAÍB.- Esta vez creo que la partida es mía: ¡Por todos los diablos, pitos!

MULEY.- ¡Ja! ¡Ja...! ¡A tu salud, amigo!

PERCY.- [Que ha vuelto a la mesa, se ha subido a la silla, y tras abrir la ventana, está de pie en ella y hace una seña a los hombres de abajo] ¡Es una altura tremenda!

SAÍB.- ¿Es que quieres vaciar la botella? Venga, vamos: dámela.

MULEY.- ¡Tómala, alcornoque! [SAÍB bebe]

PERCY.- ¡Me animan a decidirme! ¡Pues ahora o nunca! [En voz alta]:
¡Ángeles del cielo, amparadme! [Se arroja desde la ventana]

MULEY y SAÍB. [Sobresaltándose al oír el ruido] ¡Por todos los demonios y furias!

SAÍB.- [Tira la botella y sube precipitadamente a la ventana, mientras MULEY permanece en actitud de sorpresa] ¡Ha escapado! ¡Ha escapado!

PERCY, MOTLEY, etc.- [Fuera] ¡Hurra! ¡Hurra! ¡Hurra!

FIN DEL ACTO II

ACTO III

ESCENA I: Vista del río Conway, con una cabaña de pescador, [S. S. D].
Puesta de sol.

ALLAN y EDRIC salen de la cabaña. [S. S. D.]

ALLAN.- [I.] ¡Aún no vienen! ¡Dios! ¡Dios!; ¡aún no vienen! ¡Ah! Estas agitaciones son demasiado para soportarlo mi viejo cuerpo.

EDRIC.- [D.] Entonces encerrad en casa vuestro viejo cuerpo. Es realmente admirable que un hombre de vuestra edad ande galopando por el campo detrás de una joven que, por lo que sé, ¡no es ni vuestra mujer ni vuestra hija!

ALLAN.- ¡Ah! ¡Más que eso ha sido para mí! ¡Lo ha sido todo, Edric, todo! ¿Cómo vaya soportar mi casa cuando ya no es el hogar de Angela? ¿Cómo podré descansar en mi cabaña por las noches cuando sus dulces labios no me hayan dado un beso, y hayan murmurado «que descanses, padre»? ¡Es tan bondadosa, tan dulce...! Una vez estuve enfermo, casi en las puertas de la muerte. Angela fue entonces mi enfermera y mi consuelo; me velaba cuando dormía, me animaba cuando despertaba; se alegraba cuando me veía mejor; y si empeoraba, ¡ninguna medicina me aliviaba como las lágrimas de ternura que caían de los ojos de mi niña querida a mis mejillas ardientes!

EDRIC.- Conque lágrimas de compasión, ¿eh? Un poco de ruibarbo os habría sentado mejor, con mucho. Pero tarda bastante nuestra gente; quizá han descubierto a Motley y lo han cogido. Si es así, él perderá la vida, el conde la libertad, Angela a su amado y, lo peor de todo, ¡yo perderé mi barca! Ojalá no se la hubiera prestado; porque me da la impresión de que el plan de Motley ha salido mal.

ALLAN.- Espero que no... ¡Ah, espero que no! Si Percy siguiera cautivo, Angela quedaría sin amparo en poder de vuestro malvado señor. ¡Y eso, sin duda alguna, destrozaría el quebrantado corazón de mi pobre esposa!

EDRIC.- ¡Y si eso ocurriese, sería una gran desgracia en verdad! ¡Diablos, maese Allan!: una esposa es siempre, en el mejor de los casos, un mal asunto; si uno es pobre, la cosa resulta peor; pero cuando encima es vieja, ¡Dios!, ¡es el mismísimo infierno!

ALLAN.- ¡Escuchad! ¡Escuchad! ¿Oís? Ruido de remos... ¡son amigos!
¡Alabado sea Dios! El conde viene con ellos.

[*Aparece un bote [E.S.I.] con PERCY, MOTLEY y soldados disfrazados de pescadores. Desembarcan*]

PERCY.- [*Saltando a la orilla*] ¡Otra vez respiro el aire de la libertad!
Valeroso Gilbert, ¿qué palabras podrían ser las adecuadas para daros las gracias?

MOTLEY.- [D.] Ninguna; por tanto, no gastéis aliento en eso. Estáis a salvo, gracias a san Pedro... ¡y a la manta! Y la liberación de vuestra dama requiere ahora todos vuestros pensamientos ¡Ah! ¿Quién es el que está con Edric?

PERCY.- ¡Allan, por mi vida! ¡Qué alegría! Qué alegría, mi buen anciano. Decidme, ¿han llegado aquí mis vasallos?

ALLAN.- Trescientos hombres escogidos están pendientes de la llamada de vuestro bucle. Pero ahora, mi señor, contadme de Angela: ¿Se encuentra bien? ¿Habéis hablado con ella? ¿Y habla ella a veces de mí?

PERCY.- Se encuentra bien, mi viejo amigo, y he hablado con ella..., aunque sólo un momento. ¡Pero consolaos, buen Allan! Si fracasan otros medios, esta misma noche atacaré el castillo, y obligaré a Osmond a entregar su presa.

ALLAN.- ¡Quiera el Cielo que tengáis éxito, y me permita ver a Angela convertida en vuestra esposa! Y que oiga una sola vez más decirme con su dulce voz, «¡Allan, soy feliz!» Entonces, mi vieja esposa y yo buscaremos nuestra sepultura, nos tenderemos en ella, y descansaremos gustosos.

MOTLEY.- ¿Morir gustosos, viejo estúpido? No haréis semejante ridiculez. Viviréis un montón de años; y en vez de tumbaros en vuestra sepultura, os arroparemos en vuestra vieja esposa en la mejor cama de plumas de Alnwic. Pero hablemos ahora de nuestro negocio que, si no me equivoco, va camino de ser un completo éxito.

PERCY.- ¡Cómo! ¿Habéis tenido alguna noticia de vuestro aliado, el fraile?

MOTLEY.- Habéis acertado. Al pasar por debajo de su ventana, a la piadosa marsopa se le ha ocurrido dejar caer esta carta en la barca. Su contenido debe de ser necesariamente de importancia; pues os aseguro que viene de uno de los hombres más grandes de

Inglaterra. ¡Os ruego que la examinéis, mi señor! Yo no puedo leer cuando sopla viento del este [MOTLEY *da la carta a PERCY que la lee para sí*]. Bien, ¿qué dice?

PERCY.- Escuchad [*Lee*]: «Os he reconocido a pesar de vuestro disfraz, y aprovecho la ocasión para aconsejaros que os esforzáis únicamente en obtener la libertad del conde Percy. No os preocupéis de Angela: yo tengo medios seguros y fáciles para procurarle la huida, y antes de que dé el reloj las dos podéis esperarme con ella en la cabaña del pescador. Adiós, y confiad en el padre Philip. Bien, Gilbert, ¿qué decís? ¿Podemos fiar sin temor en fidelidad del monje?

MOTLEY.- Su fidelidad es indudable; pero si su éxito igualará a sus buenas intenciones, es cosa que sólo el tiempo puede decidir. De no...

PERCY.- Entonces asaltaré mañana el castillo con mis fieles vasallos. Pero ¿dónde están mis seguidores?

ALLAN.- Temiendo que su número despertara sospechas, los he dejado ocultos en el bosque de allá.

PERCY.- Conducidme a ellos; Edric, por esta noche debo pedir el refugio de vuestra cabaña.

EDRIC.- De buen grado, mi señor. Pero mi cabaña es muy humilde, y os dispensará una acogida miserable...

PERCY.- ¡Callad, mi buen camarada! La cabaña donde habita la buena voluntad es para mí más bienvenida que un palacio, y ningún alimento puede ser más dulce que el que se sazona con una sonrisa. Me dais lo mejor; un monarca no podría dar más, y no es frecuente que los hombres den tanto. Así que adiós, hasta dentro de una hora. ¡Allan, adelante! [*Salen PERCY, ALLAN, etc., I.*]

MOTLEY.- Y entretanto, amigo Edric, os echaré una mano en la preparación de la cena.

EDRIC.- Verdaderamente, no os va a suponer mucha molestia el trabajo, porque los tiempos me resultan difíciles últimamente. Nuestro actual señor no recibe visitas ni da recepciones; así que no vendo pescado. Las cosas fueron mejor mientras vivía el conde Reginald.

MOTLEY.- ¡Cómo! ¿Os acordáis de él?

EDRIC.- Nunca le olvidaré, ni a su dulce señora. Bueno, verdaderamente, creo que poseían todas las virtudes cardinales. Eran devotos, generosos, y dulces por demás; eran amables con los pobres... ¡Y les gustaba el pescado!

MOTLEY.- ¡Les gustaba el pescado! ¡He ahí una de las virtudes cardinales de la que jamás había oído hablar!

EDRIC.- Pero estos recuerdos me entristecen. Vamos, maese Motley; la cena de vuestro señor aún está nadando en el río: si vais a ayudarme a pescarla, andando, y gracias de corazón. ¿Sabéis pescar?

MOTLEY.- ¿Que si sé? ¿Y quién no sabe en este mundo? Os aseguro, amigo Edric, que no hay profesión más universal que la vuestra; todos tendemos nuestras redes para pescar una cosa u otra. Y dichosos los que, en este mundo de desengaños, sólo las echan para pescar peces.

[*Se retira del escenario como si fuera a embarcar*]

ESCENA II: La gran sala del castillo

Entra KENRIC [I.]

KENRIC.- ¡Allá anda, y parece ensimismado! Buen momento, pues, para abordarle, mientras tiene mi último servicio fresco aún en la memoria. Si rechaza definitivamente mi petición, le daré buenos motivos para arrepentirse de su ingratitud. Percy anda cerca de aquí; y ese secreto conocido sólo por mí, sin duda ¡Pero silencio! ¡Ahí viene!

Entra OSMOND. [D.]

OSMOND.- ¡No será así! ¡Fuera estos terrores presagiosos que me agobian el corazón! Quiero olvidar el pasado, quiero gozar el presente y hacer míos otra vez esos transportes que... ¡Ah, no, no! La conciencia, esa serpiente, enrosca sus anillos en torno a la copa de mi felicidad, y antes de que mis labios puedan rozarla, su veneno se ha mezclado con la poción. Pero ahí viene el principal objeto de mis miedos. ¡Aquí llega!

Vuelve a entrar KENRIC. [I.]

KENRIC.- ¿Estáis melancólico, mi señor?

OSMOND.- Sí, Kenric; y así ha de ser hasta que Angela sea mía. Sabed que ahora mismo me ha arrancado una promesa: la de dejarla tranquila hasta mañana.

KENRIC.- Sólo hasta mañana.

OSMOND.- ¿Sólo hasta mañana? ¡Ah, en ese escaso espacio el ojo del amante ve miradas de peligros! No penséis sin embargo, buen Kenric, que subestimo vuestros últimos servicios, ni que he olvidado aquellos por los que hace tanto tiempo que soy vuestro deudor, cuando, cegado por el odio de Reginald y el pesar por la pérdida de Evelina, mi daga se posó sobre la garganta de su hija, vuestra mano detuvo el golpe... ¡Juzgad cuán agradecido debo sentirme cada vez que contemplo en Angela el retrato vivo de su madre...! Noble, Kenric, ¿cómo puedo recompensar vuestros servicios?

KENRIC.- Fácilmente podéis hacerla: permitidme pedir os esa independencia hace tanto prometida, y buscar la paz en algún otro clima, dado que los recuerdos me impiden probar su sabor en éste.

OSMOND.- Kenric, antes de mencionarlo, teniais ya concedido ese deseo. Hay ya dispuesto un retiro para vos en una región apartada: allá podréis acallar esos clamores de conciencia, que a mí me alcanzarán: me temo, incluso en los brazos de Angela. ¿Estáis contento?

KENRIC.- [*Conmovido*] ¡Mi señor! ¡Es gratitud! ¡Es asombro lo que...! ¡Y yo que dudaba... recelaba...! ¡Oh, mi buen señor, qué injusto he sido con vuestra generosidad!

OSMOND.- Ea. ¡No debo seguir escuchándoos! [*Aparte*]: ¡Qué vergüenza, que mi alma tenga que rebajarse a fingir con mi esclavo!

[*Cruza a la I.*]

[*Entra SAÍB, I., y avanza con temor*]

OSMOND.- ¿Qué ocurre? ¿A qué viene esa confusión? ¿Por qué tiembles? ¡Habla!

SAÍB.- ¡Mi señor! El prisionero

OSMOND.- ¿El prisionero...? ¡Continúa! ¡Continúa!

SAÍB.- [*Arrodillándose*] ¡Perdón, mi señor, perdón! ¡Nuestro prisionero ha escapado!

OSMOND.- ¡Bellaco! [*Loco de rabia, desenvaina la daga y se abalanza sobre SAÍB. KENRIC le sujeta el brazo*].

KENRIC.- ¡Deteneos! ¡Deteneos! ¿Qué vais a hacer?

OSMOND.- [*Forcejeando*] Suéltame, o por el cielo...

KENRIC.- ¡Fuera! ¡Fuera! ¡Huye, compañero, y ponte a salvo! [*Sale SAÍB, I. KENRIC, soltando a OSMOND*]. Reflexionad, mi señor... Tal vez no ha sido culpa de su guardián el que...

OSMOND.- [*Furioso*] ¿Qué me importa de quién sea? ¿No ha huido mi rival? No tardarán los hombres de Northumberland en cercar mis muros y arrancarme ¡Pero por el cielo que no lo conseguirán! ¡No! Antes que renunciar a ella, mi propia mano prenderá fuego a este castillo; luego, arrojándome con Angela al abismo de las llamas, dejaré que estas ruinas cuenten a la posteridad cuán desesperado fue mi amor, ¡y cuán espantosa mi venganza! [*Se va; se detiene, y se vuelve hacia KENRIC*]. ¡Y vos, vos que osáis interponeros entre mi resentimiento y yo; vos, y que tan bien sabéis salvar a los demás... ¡cuidad en adelante de vos mismo! [*Sale, D.*]

KENRIC.- ¿Que me cuide...? Eso suena a amenaza. ¡Sin embargo, parecía tan amable, tan agradecido! ¡Y sonreía, además! ¡Ah! Siempre anuncia peligro la sonrisa de un malvado.

[*Entra SAÍB sigiloso, I., mirando cautamente a su alrededor*]

SAÍB.- [*En voz baja*] ¡Chist! ¡Kenric!

KENRIC.- [*D.*] ¿Qué pasa? ¿Qué te trae...?

SAÍB.- [*I.*] ¡Callad, y escuchadme! Me habéis salvado la vida; y no quiero ser desagradecido. ¡Mirad esta redoma!

KENRIC.- ¡Ah! ¿El conde te ha...?

SAÍB.- Así es: si unas gotas de este licor sazonasen esta noche vuestro vino... ¡no volveríais a beber nunca más! Ahora prestad atención: cuando os ofrezca una copa en la cena, derramadla por accidente. Pues esta noche os daré la vida: aprovechadla para abandonar el castillo; porque sólo hasta mañana osaré desobedecer las órdenes de nuestro señor. Adiós, y huid de Conway. Mi agradecimiento os acompañe.

KENRIC.- ¿Es posible? ¿No será todo esto un sueño? ¡Malvado! ¡Malvado! ¡Sí, sí; debo marcharme! ¡Pero tiembla, traidor! ¡Un rayo, del que poco sospechas, se cierne sobre ti y te aplastará! Aún están las

llaves en mi poder; Angela será mi compañera de fuga. Mi prisionera también ¡Pero un momento! ¿No podrá el resentimiento... no podrán los dieciséis años de cautiverio de Reginald...? ¡Ah, no! Angela será mi defensora; y agradecida por haber conservado la vida de su padre, podrá, querrá conseguir mi perdón. Y si no lo consigue, al menos arrastraré a Osmond en mi caída, y endulzaré con mi venganza la copa amarga de la muerte.

[*Sale, I.*]

ESCENA III: *La cámara de cedro, con puertas plegables en el centro, y una gran cama antigua; a un lado está el retrato de una dama; en el otro, el de un guerrero armado. Ambos son de tamaño natural. Tras una pausa, el retrato femenino gira hacia adentro, y el PADRE PHILIP, después de asomarse, avanza con cautela.*

PADRE PHILIP.- [*Cierra el panel del decorado. D.*] Hasta aquí he llegado sin peligro, aunque no sin dificultad. No está calculado ese estrecho pasadizo para personas de la talla de mi cuerpo. ¡Pero por la Virgen que empiezo a sospechar que el bufón tiene razón! Verdaderamente, me estoy volviendo corpulento. Y ahora, ¿en qué me entretendré? Siendo pecador como soy, ¿por qué me he olvidado de la botella de vino? El tiempo se me va a hacer tedioso hasta que llegue Angela. Y para acabarlo de arreglar, tengo ahí el oratorio encantado. ¿Y si se me aparece el espectro? ¡Santa Brígida bendita! ¡Tendría que enfrentarme cara a cara con él! Pero es ridículo este temor: apenas son las ocho, y vuestros fantasmas salen siempre a altas horas. De todos modos, no me gusta la idea de estar tan cerca de su vecindad. Si Alice dice la verdad, la aparición habita al otro lado de esa puerta. ¡Pero no quiera Dios que lleguemos a conocernos!

OSMOND.- [*Fuera, P. I.*] ¡Eh, Alice! ¡Alice! ¡Venid aquí!

PADRE PHILIP.- ¡Por san David, el conde! ¡Desapareceré lo más deprisa que pueda! [*Trata de abrir la puerta D.*]. No encuentro el resorte. El Señor me perdone mis pecados. ¿Dónde puedo esconderme? ¡Ah, en la cama! Es el sitio indicado [*Se arroja en la cama, F. I., y se esconde debajo de las sábanas*]. ¡Dios quiera que no se hunda con mi peso! ¡Porque, compañeros, no quiero pensar el estruendo que armaría! ¡Ahí vienen! [*Se abre la puerta I.*]

[*Entran OSMOND, ANGELA y ALICE*]

OSMOND.- [*Entrando*] Habéis oído mi decisión, señora. No abandonaréis esta cámara hasta que vuestra mano sea mía.

ANGELA.- ¡Si ha de ser así, entonces bienvenida sea mi eterna prisión! Pero no será eterna. Mi héroe y ángel de la guarda está en libertad. Pronto su cuerno hará temblar estas torres odiosas, y vuestros grillos se cambiarán en los brazos de Percy.

OSMOND.- ¡Tened cuidado, Angela! No oséis, ante mí...

ANGELA.- ¿Ante vos? ¡Ante el mundo! ¿Es mi afecto una vergüenza? ¡No! Es mi orgullo; porque su objeto es digno de él. Mucho antes de conocer a Percy me era querida su fama. Mientras aún le tenía por Edwy el campesino, a menudo me extendí ante él en alabanzas a Northumberland, ¡y le reprendí por hablar con frialdad de nuestro señor! Así que juzgad, conde Osmond, ¡cuán fuertemente he podido sentir el contraste, al llegar aquí! ¿Qué campesino os llama benefactor? ¿Qué mendigo ha tenido el consuelo de vuestra merced? ¿Qué enfermo ha sanado por vuestros cuidados? Vuestro pecho es insensible ante el dolor, vuestro oído es sordo a toda queja, vuestras puertas están cerradas para el pobre y el desdichado. No así las del castillo de Alnwick, que están abiertas como el corazón de su dueño.

OSMOND.- ¡Muchacha insolente! ¿Así me hablas en la cara?

ANGELA.- No, no enarquéis las cejas: ¿Debo temblar porque arrugáis el ceño? ¿Debo bajar los ojos porque la ira inflama los vuestros? ¡No! Mal cumpliría eso con la prometida de Northumberland.

[*Cruza a la I.*]

OSMOND.- ¡Asombroso! ¿Puede ser ésta la dulce, la tímida Angela?

ANGELA.- ¿Os admiráis de que el gusano se retuerza cuando lo pisoteáis con tanta crueldad? ¡Oh! No os asombréis: ¡antes de que le arrancasen de mi lado, he estrechado a Percy contra mi pecho, y mi corazón se ha prendido con la chispa de ese fuego que arde inextinguible en el suyo!

ALICE.- ¿Os habéis prendido fuego, señora?

OSMOND.- ¡Calla tú, vieja arpía! Os he escuchado con calma, Angela; ahora escuchadme vos a mí. Os concedo doce horas para que meditéis vuestra situación; durante ese tiempo, esta cámara será

vuestra prisión; y Alice, en cuya lealtad puedo fiar, será vuestra única acompañante. Terminado ese plazo, si persistís en rechazar mi mano, obtendré por fuerza lo que el amor me niega. [*Cruza a I.*] No digáis nada: ¡no quiero oír más! ¡Juro que mañana seréis mía o será vuestra ruina! ¡Y lluevan maldiciones sobre mí si no mantengo mi juramento! ¡Recordadlo, muchacha orgullosa! ¡Recordadlo, y temblad!

[*Sale*]

ANGELA.- ¿Que tiemble ha dicho? ¡Ay! ¡Qué rápido se va el valor de que he hecho alarde! Sin embargo, no desesperaré; hay un poder en el cielo, y está Percy en la tierra: en ellos confiaré para salvarme.

ALICE.- El primero puede, señora. En cuanto al segundo, de nada valdrá que fiéis en él. Si queréis mi consejo, deberíais aceptar la oferta de mi señor: ¿Qué importa que el nombre del hombre sea Osmond o Percy? Un conde es un conde, al fin y al cabo; aunque puede que uno sea algo más rico que el otro...

ANGELA.- ¡Oh! ¡Callad, Alice! No ayudéis a los designios de mi tirano, sino aconsejadme cómo contrarrestarlos: tenéis influencia en el castillo: ayudadme a escapar.

ALICE.- ¿Que os ayude a escapar? ¡Ni por el mejor vestido del ropero de vuestra señoría! Tiemblo sólo de pensar en la furia de mi señor. Y además: aunque quisiera, no puedo. Las llaves las guarda Kenric. No hay posibilidad de abandonar el castillo sin su conocimiento; y si el conde amenaza con emplear la fuerza contra vos... ¡Ay, géminis! ¿Qué empleará conmigo, señora?

ANGELA.- ¿Que amenaza, Alice? ¡Pues yo desprecio sus amenazas! ¡Antes de que mi pecho sirva de almohada a la cabeza de Osmond, hundiré en él este puñal!

ALICE.- ¡Santos padres! ¡Una daga!

ANGELA.- Hace un momento, mientras vagaba por la sala de armas, ha atraído mi atención su puño reluciente. ¡Mirad, Alice! Lleva el nombre de Osmond; y la punta...

ALICE.- ¡Está manchada de sangre! ¡Apartadla, señora! ¡Apartadla! ¡No puedo ver sangre sin desmayarme!

ANGELA.- [*Alzando la daga*] Esta arma puede prestarme un buen servicio. Pero ¡ay!, ¿qué servicio habrá prestado ya a Osmond? Quizá es el mismo puñal que bebió la sangre de su hermano o el que traspasó el

hermoso pecho de Evelina! ¿No habéis dicho, Alice, que es ese su retrato?

ALICE.- Eso he dicho; y el parecido se considera excelente.

ANGELA.- ¡Qué hermosa! ¡Qué divina!

ALICE.- [*Después de cerrar las puertas plegables*] ¡Ah! fue un día triste para mí, cuando supe de la muerte de mi querida señora. Mirad esa cama: era la suya. ¡Cuántas veces la contemplé mientras dormía en ella! ¡Y cómo parecía un ángel dormido! Recuerdo que, poco después que el conde Reginald... ¡Oh, Dios mío! ¿No ha movido alguien las cortinas?

ANGELA.- ¡No seáis ridícula! Ha sido el viento.

ALICE.- ¡Confieso que me ha hecho temblar! Bueno, pues como iba diciendo, recuerdo que, justo después que el conde Reginald saliera para las guerras de Escocia, al entrar en su aposento una mañana, la oí sollozar desconsoladamente. Conque me acerqué a la cama, más o menos así, y dije, con una breve reverencia: «Mi señora, ¿no os encontráis bien?» Y al oírme, se incorporó lentamente de la colcha y, dirigiéndome una lúgubre mirada... [*Aquí, sin que se percate ANGELA, que está mirando el retrato de REGINALD, el PADRE PHILIP levanta la cabeza y profiere un hondo quejido*].

ALICE.- ¡El diablo! ¡El diablo! [*Sale. P.D.*]

ANGELA.- [*Volviéndose*] ¿Qué ocurre? [*El padre PHILIP se levanta; la cama se hunde bajo su peso, y 'l rueda a los pies de ANGELA*]. ¡Dios mío! ¡Un hombre escondido! [*Intenta cruzar por delante de él, pero éste la retiene por el vestido*].

PADRE PHILIP.- ¡Deteneos, hija, deteneos! Si corréis, no podré daros alcance.

ANGELA.- ¡Qué sorpresa! ¡El padre Philip!

PADRE PHILIP.- El mismo; y en este momento, el mejor amigo que podéis tener en el mundo. Hija, he venido a salvaros.

ANGELA.- ¿A salvarme? ¡Hablad! ¡Proseguid!

PADRE PHILIP.- Observad este cuadro: oculta un resorte cuyo secreto desconoce todo el castillo menos yo. Presionándolo, gira el panel, y da acceso a un pasadizo que conduce a la sala de mármol. De allá tenemos que pasar al vestíbulo abovedado donde hay oculta una puerta parecida a ésta; y después de recorrer los pasadizos de un laberinto subterráneo, nos encontraremos fuera de las murallas, a salvo.

ANGELA.- ¡Oh, dignísimo, dignísimo padre! ¡Rápido, démonos prisa! ¡No perdamos un momento!

PADRE PHILIP.- ¡Alto! ¡Alto! No tan deprisa. Olvidáis que entre la gran sala y el vestíbulo debemos cruzar muchas cámaras concurridas a estas horas. Aguardad a que los habitantes del castillo se hayan retirado a dormir. Esperadle sin falta a la una.

ANGELA.- Esperad un momento. Decidme, ¿acaso Percy...?

PADRE PHILIP.- Le he avisado que esta noche os devolveré la libertad, y os espera en la cabaña del pescador. Así que hasta luego, hermosa hija.

[*Sale el PADRE PHILIP por el panel móvil, y cierra tras él*]

ANGELA.- ¡Adiós, buen fraile, hasta la una! Esto es obra tuya, Padre Justo. Acepta mi gratitud. Sí, Percy: estaremos juntos otra vez, para no volver a separarnos más. Se harán realidad nuestros sueños esos sueños amables, dorados, que flotaban ante nosotras en la cabaña feliz de Allan. No debo esperaros, fraile, antes de la una. Hasta esa hora, permaneceré de rodillas a los pies de aquel santo; desgranaré mi rosario, y rezaré por que llegue la madrugada.

[*Se arrodilla*]

[*Música suave, mientras baja lentamente el telón*]

FIN DEL ACTO III

ACTO IV

ESCENA I: La gran sala del castillo. Las lámparas están encendidas

Entra el PADRE PHILIP, [D.]

PADRE PHILIP.- Son cerca de las doce, y el conde se ha retirado ya a descansar. ¿Y si me diera una vuelta ahora por el aposento de la señora? ¡Atención! ¡Oigo ruido de pasos!

Entra ALICE, [I.]

PADRE PHILIP.- ¿Cómo, Alice, sois vos?

ALICE.- ¡Así es! ¡Al fin os encuentro, padre! Hace cuatro horas que os estoy buscando ¡Oh!, me he llevado tal susto al veros que aún me maravilla que conserve mis cinco sentidos.

PADRE PHILIP.- Y yo los míos; y os aseguro que no lo merecen. Pero decidme, ¿qué os ha alarmado así? Apuesto a que habéis tomado por un espectro alguna vieja capa colgada en la pared, o habéis descubierto al diablo en forma de gato.

ALICE.- [*Mirando aterrada a su alrededor*] ¡Por el amor de Dios, padre, no me nombréis al diablo! Y si debéis hablar de él, mencionad a ese caballero con la debida deferencia. Por mi parte, os aseguro que siempre le he tenido gran respeto, y si me oye, espero que así lo reconozca; porque desde luego ronda por este castillo con la figura de mi señora.

PADRE PHILIP.- ¡Con la figura de la sandez! No me habléis de vuestras...

ALICE.- ¡Padre, os doy palabra de virgen que esta misma noche le he visto en la cama de lady Angela!

PADRE PHILIP.- ¿En la cama de lady Angela? ¡Por mi vida que el diablo tiene un gusto excelente! ¡Pero, Alice! ¿Cómo osáis corretear por la casa a estas horas de la noche, propagando tan abominables falsedades? Un consuelo es que no os crea nadie. La virtud de lady Angela es bien conocida, y estoy seguro de que no consentiría que el demonio pusiese una sola zarpa en su lecho ni por todo el universo.

AUCE.- ¡Demasiado aprisa vais, por Dios! ¡Ella no estaba en la cama!

PADRE PHILIP.- ¡Ah!, ¿de veras?

ALICE.- Por supuesto: pero os contaré cómo ha sido. Nos hallábamos las dos en la cámara de cedro; y estábamos hablando de esto y lo otro, cuando de repente lady Angela profiere un gran grito. Me vuelvo, y ¿qué diréis que veo? ¡Una figura alta, toda de blanco, tendida sobre la cama! En ese mismo instante oigo una voz como de la condesa Evelina que dice en tono sepulcral: ¡Atice! ¡Alice! ¡Alice!; tres veces. ¡Os aseguro que me he llevado un buen susto! He echado a correr al instante; y justo cuando salga por la puerta. He oído el estallido de un trueno.

PADRE PHILIP.- ¡Bien hecho, Alice! Muy buena, esa historia; palabra. Sólo tiene un defecto: que no es cierta.

ALICE.- Por mi vida, padre. ¿Cómo podría convenceros? Por supuesto, lo sé mejor que vos; porque yo estaba allí, y vos no. Lo repito: he oído la

voz tan claramente como oigo la vuestra; ¿creéis acaso que no tengo oído?

PADRE PHILIP.- ¡Ah!, lejos de eso: creo que lo tenéis extraordinariamente bueno; porque no sólo oís lo que se dice, sino también lo que no se dice. En cuanto a vuestra extraordinaria historia, Alice, no creo una sola palabra, y juro que esa voz no era la de vuestra señora sino la mía, y que no era el diablo el que estaba en la cama sino yo. Por tanto, seguid mi consejo: sosegad vuestro corazón, y recogeos tranquilamente a vuestro aposento, como yo me recojo al mío. Buenas noches.

[*Sale, I.*]

ALICE.- ¡Vaya! ¡Se ha ido! ¡Corazón! ¡Corazón! ¿Qué voy a hacer ahora? Son las doce pasadas, y no me atrevo a quedarme sola. Despertaré a la lavandera y haré que me haga compañía en mi aposento toda la noche. Milagro será si no pueden dos mujeres con el mejor diablo de la cristiandad.

[*Sale, D.I.*]

Entran SAÍB y HASSÁN, [I.]

SAÍB.- ¡Así que el conde me ha perdonado! Un momento más, y su perdón me habría llegado demasiado tarde. Si no llega Kenric a sujetarle la mano, a estas horas estaría yo cenando con san Pedro.

HASSÁN.- Tu insensatez merecía esa recompensa. Conociendo el carácter arrebatado del conde, debías haberle evitado hasta que se le hubiese pasado la primera explosión de furia, y las circunstancias hubiesen hecho otra vez necesarios tus servicios. Entonces la ira habría armado inútilmente su mano; porque el interés, que es el dios del hombre blanco, habría embotado la punta de su daga.

SAÍB.- Yo confiaba en que la gratitud por mis pasados servicios...

HASSÁN.- ¿La gratitud europea? ¡Busca la constancia en los vientos, el fuego en el hielo, la oscuridad en un rayo de sol! ¡Pero no busques gratitud en el pecho de un europeo!

SAÍB.- Entonces, ¿por qué estás tan ligado a Osmond? ¿Por qué le consideras tanto?

HASSÁN.- No por sus virtudes, sino por sus vicios, Saíb; ¿puede haber para mí mayor motivo para quererle? ¿No estoy marcado por el desprecio? ¿No estoy estigmatizado por el deshonor? ¿No era yo libre, y soy ahora esclavo? ¿No amé una vez, y soy ahora

menospreciado? ¿Qué hombre, si le ofreciese mi servicio, aceptaría la amistad de un negro? ¿Qué mujer, si le hablase de amor, no volvería la espalda con asco a un negro? Sin embargo, en mi tierra, era buscada mi amistad, y correspondido mi amor. Yo tenía padres, hijos, ¡esposa! ¡Amargo pensamiento en una hora en que todo se ha perdido para mí! ¿Puedo recordar eso, y no odiar a estos hombres blancos? ¿Puedo pensar en las crueles injusticias que me han infligido, y no alegrarme cuando los veo sufrir? ¿Ligado a Osmond, dices? ¡Saíb, lo odio! Sin embargo, viéndole como un demonio vengador enviado para torturar a sus semejantes, me alegra ver que cumple su oficio tan bien. ¡Ah, es un pensamiento que no cambiaría por un imperio, saber que en este mundo hace sufrir a otros, y que por esas torturas sufrirá él en el siguiente!

SAÍB.- [I.] Hassán, no quiero volver a dormir en la guarida del león. Mi decisión está tomada: abandonaré este castillo, y buscaré en algún otro servicio, esa seguridad...

OSMOND.- [*Dentro*, P.C.] ¡Ehl ¡A mí! ¡Socorro! ¡Traed luces! ¡Luces!

HASSÁN.- ¡Escucha! ¡Sin duda ha sido el conde!

Entra OSMOND violentamente. [P.C.]

OSMOND.- ¡Salvadme! ¡Salvadme! ¡Están ahí! ¡Ah, no los dejéis entrar!

[*Se arroja a los brazos de SAÍB*]

SAÍB.- [I.] ¿Qué significará esto? ¿Cómo tiembla!

HASSÁN.- [D.] ¡Hablad, mi señor! ¿No nos conocéis?

OSMOND.- [*Recobrándose*] ¡Ah! ¿De quién es esa voz? ¿Es de Hassán? ¿Está aquí también Saíb? Entonces, ¿ha sido todo sólo un sueño? ¿No he oído esas espantosas palabras de condenación? Sin embargo, aún resuenan en mi oído. ¡Hassán! ¡Hassán! La muerte, en las llamas o en el potro, ha de ser una bendición comparada con lo que he sufrido esta noche.

HASSÁN.- Sosegaos, mi señor. ¿Acaso puede un mero sueño acobardaros así?

OSMOND.- ¿Un mero sueño dices? ¡Hassán, ha sido una espantosa pesadilla! Si tales sueños atormentasen a mi más encarnizado enemigo, no le desearía castigo más severo. ¿No notas acaso cómo los escalofríos del miedo hacen todavía que me tiemblen los brazos y las piernas? ¿No tengo dilatados los ojos como si aún

contemplase un espectro? ¿No están convulsos mis labios como si los apretasen los labios de la corrupción? ¡Ha sido una visión capaz de hacer palidecer para siempre la sonrosada mejilla del gozo, y cubrir con la nieve de los años los rizos castaños de la juventud! ¡Atended, compañeros! ¡Instrumentos de mi culpa, oíd mi castigo! ¡Me parecía vagar por toscas cavernas donde descansaban los restos de mis antepasados! ¡De repente, una figura femenina avanzaba en silencio por la cripta; ¡era Angela! Me sonreía, y me hacía señas de que me acercase. Corrí a ella, con los brazos ya abiertos para estrecharla, cuando de repente su figura experimentó un cambio: ¡palideció su rostro, y de su pecho brotó un chorro de sangre! ¡Hassán, era Evelina!

SAÍB y HASSÁN.- ¡Evelina!

OSMOND.- ¡Tal como cuando se desplomó a mis pies agonizante, mientras mi mano sostenía aún la daga enrojecida con su sangre! «¡Volvemos a encontrarnos esta noche! -ha murmurado en voz baja-; ¡pero mira antes lo que mi hiciste! ¡Abrázame, esposo mío! ¡No volveremos a separarnos nunca más!» y mientras hablaba, su cuerpo se iba arrugando: la carne se le desprendía de los huesos; los ojos le saltaban de las cuencas; ¡un esqueleto flaco y horrendo me estrechaba con sus brazos descarnados!

SAÍB.- ¡Qué espantoso!

OSMOND.- A continuación, unas llamas azules y lúgubres iluminaban los muros; se abrían las tumbas; a mi alrededor giraban huestes de espectros en frenética danza; rechinaban furiosamente los dientes, mirándome, y gritaban con voz estridente: «¡Bienvenido, fratricida! ¡Bienvenido, condenado para siempre!». El horror ha roto las ataduras del sueño; enloquecido, he echado a correr hacia aquí. Pero las palabras son demasiado débiles, demasiado impotentes, para expresar lo que siento. [*Cruza a la I.*]

SAÍB.- [C.] ¡Mi señor! ¡Mi señor! ¡No ha sido un sueño vano! Es un aviso del cielo; ha sido vuestro ángel de la guarda, que os ha susurrado: «¡Osmond, arrepentíos de vuestros antiguos crímenes! ¡No cometáis otros nuevos!». Recordad que esta noche Kenric debía...

OSMOND.- ¿Kenric? ¡Ah, habla! ¿Se ha bebido el veneno?

SAÍB.- Obedeciendo vuestras órdenes, le he presentado la cena; pero antes de llegar la copa a sus labios, su perro favorito ha saltado a sus brazos, y se le ha caído el licor al suelo sin probarlo.

OSMOND.- ¡Alabado sea el cielo! ¡Entonces pesa un crimen menos sobre mi alma! Kenric vivirá, buen Saíb. ¿Qué importa si me abandona y traiciona mis secretos? Pruebas no puede aportar ninguna contra mí, y no será creída su sola declaración. En el peor de los casos, si es que fuera creída su historia, mucho antes que Percy pueda arrebatármela, Angela será mía [*cruza al C.*]. Hassán, a tu cargo dejo la custodia de mi amada. Ven volando a mí si oyes acercarse pasos sospechosos a la puerta de esa cámara. Voy a acostarme otra vez. Sígueme, Saíb, y vela mi sueño. Y si vieses mis miembros convulsos, mis dientes apretados, mi pelo erizado y frías gotas de sudor temblándome en la frente, cógeme, levántame, ¡jarráncame de la cama! No debo soñar otra vez, ¡Ah, cómo te odio, sueño! Amigo de la virtud, ¡cómo detesto tu llegada!

[*Sale con SAÍB, P.C.*]

HASSÁN.- ¡Sí: eres dulce, venganza! ¡Cómo disfruto cuando sufre el hombre blanco! ¡Sin embargo, sus angustias son pequeñas comparadas con las que yo sentí cuando me arrancaron de tus costas, mi África natal!, ¡de tu pecho, mi fiel Samba! ¡Pido al cielo que me olvide de mí mismo, si llego a olvidar mis agravios! ¡Ojalá me odies tú a mí, Dios de mis mayores, si dejo de odiar a estos cristianos! ¡Ah! ¿De dónde viene esa luz? ¡Un hombre va allá con una lámpara! ¡Qué cauteloso camina! Hay que vigilarlo. Esta columna oportuna me ocultará de su vista. ¡Silencio! Ahí viene.

[*Se retira, S.S.*]

Entra KENRIC sigilosamente con una lámpara D.

KENRIC.- ¡Todo está en silencio! El castillo parece sumido en el sueño. ¡Vayamos, pues, en busca de Angela! [*Sale, D.*]

HASSÁN.- [*Sale*] ¡Era Kenric! Aún va por allá. Ahora se detiene: ¡Está ante la puerta de Angela! ¡La abre! ¡Entra! Entonces hay que avisar al conde: ¡Cristiano, no tardaremos en volvemos a ver! [*Sale, P.C.*]

ESCENA II: Aposento de ANGELA

ANGELA *se halla de pie junto a la ventana, que está abierta.*
A través de ella se ve la luna.

ANGELA.- ¿Acaso no acabará nunca esta hora lenta y tediosa? ¡Lo menos ha transcurrido un siglo desde que se marchó el fraile, y la campana aún no ha dado la una! ¡Atención! Estoy segura de haber oído ¡Alguien ha metido una llave en la cerradura! ¡Oh! ¡Si fuera el conde! ¡Si no se retirase antes de que llegue el monje! ¡Se abre la puerta! ¡Cómo! ¿Kenric aquí? Hablad, ¿Qué queréis?

Entra KENRIC [P.I.]

KENRIC.- ¡Bajad la voz, señora! Si nos oyen, estoy perdido... y vuestro destino está unido al mío. [*Pone la lámpara sobre la mesa*]

ANGELA.- ¿Qué significa este misterio? Esta visita a media noche...

KENRIC.- Es la visita de un amigo, ¡de un penitente! Señora, debo huir de este castillo. Las llaves están en mi poder; os haré mi compañera de fuga, y os pondré sana y salva en manos de Percy. Pero antes de partir, [*arrodillándose*] decidme, señora: ¿intercederéis en mi favor ante alguien que sólo por mi causa lleva dieciséis años sufriendo penoso cautiverio?

ANGELA.- Levantaos, Kenric; no os comprendo. ¿De qué cautivo me habláis?

KENRIC.- De uno a quien he infligido gran daño, y que es muy caro para vos. Escuchad mi extraña historia, señora. Yo me he criado con Osmond; fui el compañero de sus placeres, y el confidente de sus cuidados. Éstos últimos provenían únicamente de su hermano mayor, cuyos derechos de primogenitura codiciaba, y cuya superioridad envidiaba. Sin embargo, no se hizo evidente su aversión hasta que Evelina Neville, después de rechazarle, concedió su mano y su corazón a Reginald. Entonces la pasión de Osmond rebasó todos los límites. Resolvió asesinar a su hermano a su regreso de las guerras de Escocia, apoderarse de la dama y adueñarse de su persona por la fuerza. Me participó esta intriga: me halagó, me amenazó, me hizo promesas ¡y yo me rendí a su seducción!

ANGELA.- ¡Desdichado!

KENRIC.- No me condenéis sin haberme oído. Es cierto que seguí a Osmond al lugar de la emboscada, pero ninguna sangre bañó mi mano ese día. Fue la mano del conde, cuya espada derribó al suelo a Reginald; fue la del conde, cuya daga se alzó para consumir su

crimen, cuando Evelina se arrojó sobre el cuerpo de su esposo y recibió el arma en el suyo.

ANGELA.- ¡Horror! ¡Horror!

KENRIC.- Frustradas sus esperanzas por este accidente, la idea de Osmond se convirtió en locura. Dio orden de matar, y los pocos sirvientes de Reginald fueron inmediatamente pasados a cuchillo. Mis súplicas y consideraciones sólo pudieron salvar de su ira a su pequeña sobrina, cuyo cuello había mordido ya su puñal. Angela, aún lleváis esa cicatriz.

ANGELA.- ¿Yo? ¡Dios Todopoderoso!

KENRIC.- Señora, cuanto digo es verdad. Escondí en la cabaña de Allan a la heredera de Conway: allí estabais destinada a consumiros en la oscuridad; hasta que, alarmado por la información de sus espías de que Percy os amaba, me obligó a reclamaros de Allan, y decidí, haciéndoos su esposa, arrogarse un derecho legal sobre estos dominios.

ANGELA.- ¡El monstruo! ¡Oh, mi buen Kenric! ¿Y os arrodilláis para pedirme perdón? ¿Vos, a quien debo mi vida? ¿A quien...?

KENRIC.- ¡Esperad! ¡Esperad...! Señora, ¡qué poco merezco vuestro agradecimiento! ¡Escuchad antes! ¡Escuchad! Yo fui el último en abandonar el escenario de la matanza. Me iba a retirar con tristeza, cuando me llegó al oído un gemido débil. Salté del caballo, y puse una mano sobre el corazón de Reginald: ¡aún latía!

[*Aquí aparece OSMOND por la puerta, hace seña a SAÍB de que se retire, y avanza sin ser visto*]

ANGELA.- ¡Latía! ¡Latía! ¡Cruel, y vuestra daga...!

KENRIC.- ¡Ah, esa habría sido una acción misericordiosa! No, señora; se me ocurrió que mi influencia sobre Osmond sería grande si tenía a su hermano en mi poder; y esta reflexión me decidió a conservarle. Tras arrojar los demás cuerpos a las aguas del Conway, subí el del conde, sangrando, delante de mí, sobre mi caballo, y lo llevé inconsciente a un lugar retirado, escondido de todos salvo de mí. Allá atendí cuidadosamente sus heridas, y logré salvarle. Señora, Reginald está todavía con vida.

[*Aquí OSMOND, con expresión furiosa, saca la daga y se dispone a matar a KENRIC. Tras un instante de reflexión, contiene su mano, y devuelve el arma a su vaina*]

ANGELA.- ¿Que está todavía con vida decís? ¿Que mi padre está todavía con vida?

KENRIC.- Así es; si puede llamarse vida a tan desdichada existencia. Mientras seguía desvanecido, lo encadené a la pared de su mazmorra; y tan pronto como sus heridas sanaron, no volví a entrar en su prisión. ¡Señora, han pasado casi dieciséis años desde la última vez que sonó en los oídos de Reginald una voz humana!

ANGELA.- ¡Ay! ¡Ay!

KENRIC.- Pero se acerca la hora de su liberación: esta noche he descubierto que Osmond pretende terminar con mi vida, y he resuelto ponerme bajo vuestro amparo. Así que decidme, señora: ¿intercederéis por mí ante vuestro padre? ¿Creéis que podrá perdonar al causante de sus sufrimientos?

ANGELA.- Kenric, habéis sido culpable... cruel; pero devolvedme a mi padre, ayudadnos a escapar, y todo se os perdonará y será olvidado.

KENRIC.- Entonces seguidme en silencio; yo os guiaré a la mazmorra de Reginald. Esta llave abre las puertas del castillo; y antes de que cante el gallo, estaréis a salvo y en brazos de Percy... [*Aquí sus ojos descubren a OSMOND, que se ha interpuesto entre él y ANGELA. ANGELA grita y se derrumba en una silla*]. ¡Horror! ¡El conde! ¡Estoy perdida para siempre!

OSMOND.- ¡Miserable! ¡Aquí!

Entran SAÍB, HASSÁN y MULEY, [S.S.I.]

OSMOND.- ¡Prended a este traidor! ¡Encerradlo en la torre oeste!

ANGELA.- [*Se levanta violentamente de la silla*] Pero una cosa más, Kenric: ¿dónde está mi padre? ¿En qué lugar está escondido?

OSMOND.- ¡No dejéis que hable! ¡Lleváoslo!

[*KENRIC es sacado a la fuerza por los africanos, P.I.*]

OSMOND.- [*Se pasea por el escenario con aire furioso, mientras ANGELA le observa con terror; por último se detiene, y se dirige*

a ella] ¡No reprimáis vuestras maldiciones! ¿Por qué permanecen callados vuestros labios mientras hablan vuestros ojos? ¿No está escrito en cada uno de vuestros rasgos «¡Venganza! ¡Justicia al asesinato de mi madre!»? Pero óyeme bien, Angela: comparados con los que no van a tardar en ser los tuyos, esos títulos resultan hermosos y dulces. ¿Conoces la palabra parricida, Angela? ¿Tienes idea de los remordimientos del que ha derramado la sangre de un padre? Pues esos serán los tuyos mañana. Ese cautivo desde hace tanto tiempo, ese padre recién hallado...

ANGELA.- ¿Vuestro hermano, Osmond? ¿Vuestro hermano? Sin duda no podéis, no querréis...

OSMOND.- ¿Aún dudas que pueda, y quiera? ¡Recuerda lo que ha contado Kenric! y sabe que, aunque fallé el primer golpe, ¡el segundo llegará más hondo! Pero ¿de quién va a recibir Reginald ese segundo? No de su hermano rival, no de su enemigo inveterado... sino de su hija, de su hija insensible. ¡De ella que, negándome su mano, pondrá una daga en la mía; de ella que, diciéndome su voz que me odia, me ordena hundir esa daga en el corazón de su padre!

ANGELA.- ¡Hombre! ¡Hombre! ¡No me arrojáis a la locura!

OSMOND.- Luego, imagínalo tendido en una mazmorra oscura y solitaria, retorciéndose en las angustias de la muerte, con los miembros dislocados, los ojos desencajados, el alma cargada de crímenes, y maldiciendo con su último aliento a su hija desnaturalizada, que podía haberle salvado pero no ha querido.

ANGELA.- ¡Horror! ¡Horror!

OSMOND.- ¿Debe morir Reginald, o ser mía Angela?

ANGELA.- ¿Tuya? ¡Antes morir!

OSMOND.- Entonces, has pronunciado su sentencia: ¡caiga su sangre sobre tu cabeza! ¡Adiós!

ANGELA.- [*Deteniéndole, y arrojándose a sus pies*] ¡Esperad! ¡Esperad! ¡Mirad con compasión a un ser al que vuestra crueldad ha puesto de rodillas en el suelo, cuyo corazón casi habéis desgarrado, cuyo cerebro habéis trastornado! ¡Piedad, Osmond! ¡Oh, piedad! ¡Piedad!

OSMOND.- ¡Hermosa, hermosa suplicante! ¿Por qué debo consentir sin más lo que la fuerza puede darme en este instante? Y así lo voy a tomar, por tanto... [*Intenta estrecharla en sus brazos; ella se*

levanta súbitamente del suelo, y saca la daga con expresión alocada]

ANGELA.- ¡Atrás! ¡No os acerquéis! No os atreváis a tocarme, o este puñal...

OSMOND.- ¡Pequeña loca! Bastará que diga una sola palabra, y al punto quedarás desarmada [*Al intentar cogerle la daga, sus ojos reparan en el puño, y retrocede con horror*]. Por todos los demonios, el puñal que...

ANGELA.- [*En tono triunfal*] ¡Ah! ¿Me has descubierto, malvado? ¿Sabes, entonces, qué arma es ésta? ¿Sabes de quién es la sangre que tiene incrustada en la punta? ¡Asesino, esa sangre manó del pecho de mi madre!

OSMOND.- ¡Aquí! ¡Socorro! [*Entran HASSÁN y ALARIC*] ¡Ah, Dios mío! [*Cae desvanecido en brazos de ellos, y lo se lo llevan de la cámara. La puerta se cierra tras ellos*]

ANGELA.- ¡Se desmaya! ¡Ojalá que ese malvado cargue mucho tiempo tus cadenas, olvido! ¡Ojalá pase mucho tiempo, antes de que despierte para cometer nuevos crímenes! [*Permanece unos momentos postrada en el suelo, sumida en mudo dolor. La campana del castillo da la "una". Se levanta*] ¡La campana! Es la hora concertada por el monje. Ya no tardará. ¿Qué ha sido eso? Me ha parecido oír una música. ¡Como si alguien hubiera pulsado unas cuerdas de guitarra! Debo de haberme equivocado. Sólo ha sido mi imaginación [*Suena dentro una voz quejumbrosa acompañada de una guitarra*].

<<¡Arrorró! ¡Arrorró! ¡Duérmete, vida mía,
Que tu padre está en camino y no tardará!>>

ANGELA.- ¡Cielos! ¡Las mismas palabras que Alice... ¡La puerta, también! ¡Se mueve, se abre! ¡Protégeme, ángel de la guarda!

[*Se abren las puertas plegables y se ve el oratorio iluminado. En su centro está una alta figura femenina con flotantes vestiduras blancas salpicadas de sangre. Lleva el velo echado hacia atrás, y revela un semblante pálido y melancólico: sus ojos miran hacia arriba, tiene los brazos extendidos hacia el cielo, y sobre su pecho se ve una gran herida. ANGELA cae de rodillas; con la mirada clavada en la figura, que por unos momentos permanece*

inmóvil. Finalmente, el espectro avanza lentamente mientras eleva una tonada suave y quejumbrosa: se detiene ante el retrato de REGINALD y lo mira en silencio. Luego se vuelve, se acerca a ANGELA, parece murmurar una bendición sobre ella, señala el retrato y se retira al oratorio. Cesa la música. ANGELA se levanta con expresión alterada, y sigue a la visión, tendiendo los brazos hacia ella. El ESPECTRO agita la mano como despidiéndose. En ese instante se oyen las notas del órgano; un coro de voces femeninas canta «Alegraos». Un resplandor ilumina el oratorio, y las puertas plegables se cierran con un golpe cavernoso. ANGELA cae desvanecida al suelo].

FIN DEL ACTO IV

ACTO V

ESCENA I: *Una vista del castillo de Conway, a la luz de la luna*

[El escenario está casi a oscuras]

Entran ALLAN y MOTLEY [I.]

ALLAN.- [D.] Pero si hubiera fracasado el plan del fraile...

MOTLEY.- ¿Fracasar? Y un cuerno. Un plan confeccionado con tan buenos ingredientes no podía por menos de salir bien. ¡Uf! Quisiera encontrarme otra vez sentado junto a la chimenea del pescador: el viento es despiadadamente frío y penetrante.

ALLAN.- Qué vergüenza, Gilbert; ¿no está mi señor expuesto igualmente a sus rigores?

MOTLEY.- Pero la llama de su pecho le da calor; y el amor, en una noche fría, cubre mejor que una manta; y dado que no es ese mi caso, el actual objeto de mis deseos es un animado fuego de leña, y Venus me parecería menos bella que un humeante ponche de vino. ¡Ah, cuando yo estaba enamorado hacía las cosas mucho mejor: siempre pelaba la pava junto al fuego, y me las arreglaba para que mis galanteos fueran siempre a la hora de cenar: ¡cómo llenaba entonces el oído de mi amada con palabras melosas, mientras ella llenaba mi escudilla de carne asada! ¡Qué figuras y tropas me salían entonces de la boca! ¡Y qué bocados y golosinas me entraban!

Habríais disfrutado, oyéndome hablar y viéndome comer; y no os habría sido fácil decidir qué tenía más, si ingenio o apetito.

ALLAN.- ¿Y quién era el objeto de esa pasión voraz?

MOTLEY.- Una persona bien dotada para embelesarme el corazón y el estómago; una dama de grandes méritos que hizo al padre del conde Percy el honor de supervisar sus intereses culinarios. Tenía yo quince años apenas, cuando encendió la llama de mi corazón, a la vez que encendía el fuego de la cocina. A partir de aquel momento no pensé más que en ella; me pasaba las mañanas componiendo poemas a su belleza, y las noches recitándoselos al oído; porque la naturaleza había negado a la hermosa criatura y a mí la facultad de leer y escribir.

ALLAN.- Tendríais éxito, supongo.

MOTLEY.- Claro; consintió al final en ser mía cuando, ¡ah, fortuna cruel!, al tomar una noche un vaso de más... pobre criatura, no se volvió a recuperar. Lloró su pérdida, y compuse una elegía a ese propósito que muchas personas de gran discernimiento juzgaron no exenta totalmente de gusto y sublimidad. Empezaba así:

<<Cocido al carbón sea el pastel.

Arded, asado, arded.

Marmita, hervid; asador, no deis más vueltas,

Que Cenicienta muerta>>...

ALLAN.- Ahí viene el conde.

MOTLEY.- En verdad, mi señor, que os arriesgáis a acercaros demasiado al castillo; si cayeseis en poder de Osmond por segunda vez, vuestro próximo salto podría ser a un mundo mejor.

PERCY.- No hay peligro, Gilbert; mis seguidores no están lejos, y se unirán a mí en cuanto yo dé la orden. No seré yo, entonces, el que deba temer.

MOTLEY.- No faltaba más. Pero permitidme que tema por mí: estamos a un tiro de flecha del castillo; los arqueros podrían juzgar oportuno divertimos con una prueba de su habilidad, y si sintiera vibrar una flecha en mi molleja, probablemente me produciría más sorpresa que placer. Mi buen señor, volvamos a la cabaña del pescador.

PERCY.- Tal vez sea prudente vuestro consejo, Gilbert; pero no puedo seguirlo: ¿No veis nada junto a aquella torre?

MOTLEY.- Sí, por su puesto. Dos personas vienen en esta dirección; pero no pueden ser nuestros amigos, porque no observo ni las faldas de la dama ni la barriga del monje.

PERCY.- Sin embargo, hacia aquí vienen, aunque despacio: uno de ellos se apoya en su compañero, y parece andar con dificultad. Retirémonos a observarles.

MOTLEY.- Andando, señor: os piso los talones. [Se retiran, S.S.D.]

Entra SAÍB conduciendo a KENRIC [I.]

SAÍB.- ¡No, resistid un poco más! Estamos cerca ya de la cabaña del pescador.

KENRIC.- ¡Buen Saíb, necesito detenerme! Debilitado por las torturas de Osmond, mis piernas se niegan a sostenerme más. Deja que descanse aquí; después, corre a Percy, guíale a la mazmorra, y dile que salve al padre de Angela antes de que sea demasiado tarde.

PERCY.- [A MOTLEY] ¿Eh, habéis oído?

SAÍB.- ¡Pero dejáros, así solo...!

KENRIC.- ¡No os preocupéis por mí! Pensad que de estos instantes dependen nuestra salvación, la libertad de Angela... ¡y la vida de Reginald! Corred, pues; ¡corred a buscar a Percy!

PERCY y MOTLEY se acercan a KENRIC y a SAÍB

PERCY.- ¿Ha dicho Reginald? ¡Hablad otra vez, forastero! ¿Qué pasa con Reginald?

SAÍB.- ¡Ah, mirad, Kenric: es el propio Percy!

PERCY y MOTLEY.- ¡Cómo! ¿Kenric?

KENRIC.- [Cayendo a los pies de PERCY] ¡Sí, el culpable, el penitente Kenric! ¡Ah, sin duda es el Cielo quien os envía! Sabed, conde Percy, que Reginald vive, y que Angela es su hija.

PERCY.- ¡Qué me decís! ¿Y lo sabe Osmond?

KENRIC.- Hace apenas dos horas que ha sorprendido el secreto. Las torturas me han forzado a confesar dónde está oculto Reginald, y ahora se halla en poder de su hermano. ¡Así que corred en su ayuda! ¡Ay! ¡Quizá en este instante se ha consumado su destrucción! Quizá, ahora mismo, la daga de Osmond

PERCY.- ¡A mí! ¡Allan! ¡Harold!

Entran ALLAN, EDRIC, HAROLD y soldados, [D.]

PERCY.- Amigos, ¿puedo confiar en vuestra ayuda?

HAROLD.- ¡Mientras nos quede aliento, estaremos todos con vos!

SOLDADOS.- ¡Todos! ¡Todos!

PERCY.- Seguidme, entonces. ¡Adelante!

KENRIC.- ¡Esperad un momento! Percy, he confiado a este amigo agradecido una llave maestra que al punto os abrirá el castillo, y le he revelado el lugar secreto donde está Reginald! Llevadle de guía, y apresuraos... ¡Oh, estos dolores!

[Se desmaya; le sostienen ALLAN y KENRIC]

PERCY.- ¡Mirad, se desmaya! Llevadle a vuestra cabaña, Edric, y atended sus heridas. [A SAÍB]: Ahora adelante, mi buen compañero, ¡y deprisa! ¡Tiembla, Osmond! ¡A tu encuentro voy! [Sale con SAÍB, MOTLEY, HAROLD y soldados, mientras ALLAN y EDRIC se llevan a KENRIC, todavía inconsciente]

ESCENA II: Una cámara abovedada. El escenario todavía está a oscuras

Entra el PADRE PHILIP, con una cesta en el brazo y una antorcha, guiando a ANGELA.

PADRE PHILIP.- [I.] ¡Gracias a san Francisco, hemos pasado sin que nos vean! Sin duda, de todos los compañeros de viaje, el miedo es el menos agradable: ¡Si hubiera tenido que correr veinte millas sin parar, no me encontraría más cansado!

ANGELA.- [D.] ¿Por qué nos detenemos? Buen padre, sigamos.

PADRE PHILIP.- Antes, señora, necesito parar a tomar aliento, y refrescar mi ánimo con un sorbito de este cordial [Saca una botella de la cesta].

ANGELA.- ¡Ah, ahora no! Esperad a que estemos a salvo bajo la protección de Percy, y bebed entonces cuanto queráis. ¡Pero ahora no, padre, ¡Por favor, ahora no!

PADRE PHILIP.- Está bien, está bien. ¡Tranquilizaos, hija! ¡Ah, estas mujeres, estas mujeres! ¡No les importa otra conveniencia que la suya propia! Bien, ¿dónde está la puerta?

ANGELA.- ¡Qué enojoso me parece cada momento que paso entre estos odiados muros! ¡Ah, allá viene una luz!

PADRE PHILIP.- Vaya; al fin la encuentro.

[*Toca un resorte, y se abre una puerta secreta*]

ANGELA.- ¡Viene hacia aquí! [*Salen, P.I. en dec., cerrando tras ellos*]

Entran OSMOND y HASSÁN con una antorcha

OSMOND.- [*Tras una pausa de sombría meditación*] ¿Está todo tranquilo en el castillo?

HASSÁN.- Como una tumba.

OSMOND.- ¿Dónde están tus compañeros?

HASSÁN.- Saíb custodia al traidor Kenric; Muley y Alaric están sumidos en el sueño.

OSMOND.- ¿Tienen sus manos manchadas de sangre, y pueden dormir? Llámalos aquí. [HASSÁN *le ofrece la antorcha*] ¡Llévate la luz! ¡Su resplandor me resulta odioso! [*Sale HASSÁN*]. Sí, éste es el lugar. Si Kenric ha dicho la verdad, hace dieciséis años que los gemidos de mi hermano resuenan en estas criptas, debajo de mí. ¡Me da miedo abrir la puerta! ¿Cómo sostendré la llama de sus ojos cuando se posen en el asesino de Evelina? ¡Ah, mi odio se aviva al pronunciar ese nombre! ¡Reginald! ¡Reginald! ¡Por ti he sido sacrificado! ¡Pero mi puñal bajará más seguro cuando te descargue el segundo golpe!

Entran HASSÁN, MULEY y ALARIC con antorchas

LOS AFRICANOS.- [*A la vez*] ¡Mi señor! ¡Mi señor!

OSMOND.- ¿Eh, a qué viene esa precipitación?

HASSÁN.- Tiemblo al informaros, de que Saíb ha huido del castillo. Una llave maestra que ha descubierto en Kenric, y que éste poseía, le ha permitido escapar.

OSMOND.- ¿También ha huido Saíb? ¡Ah, traidores! ¡Todos me abandonan!

HASSÁN.- Aún hay más, mi señor: ha hecho que su prisionero le acompañe en su huida.

OSMOND.- [*Sobresaltándose*] ¿Qué? ¿Que ha escapado Kenric?

ALARIC.- Es la pura verdad; sin duda ha ido a unirse a Percy.

OSMOND.- ¿A Percy? ¡Ah! ¡Entonces debo darme prisa: ¡mi suerte pende de un hilo! Amigos, siempre os he hallado fieles. ¡Oídmeme ahora!

[*Abriendo la puerta secreta*] De estos dos pasadizos, el de la izquierda conduce a una larga serie de mazmorras; en una de ellas aún languidece mi hermano. En otro tiempo le visteis sangrando bajo mi espada; sin embargo, todavía vive. ¡Mi fortuna!, mi amor, incluso mi vida, están en juego! ¿Necesito decir más? [*Todos desenvainan a medias la espada*]. Ese gesto me dice que me habéis entendido. Adelante, entonces; seguidme [*Los africanos trasponen la puerta secreta: OSMOND va a entrar, pero de repente retrocede*]. ¡Ah! ¿Por qué fluyen esos mares de sangre ante mí? ¿De quiénes son esos cadáveres que arrastran a mis pies? ¿Fratricida? ¡Ah, qué nombre espantoso! Pero ¿cómo salvarme sin sacrificar a Reginald? ¡No puede ser! No podemos respirar el mismo aire. ¡Destino: tu mano me empuja y tu voz me conmina! Tú has hablado y yo te obedezco. [*Sigue a Los africanos; la puerta se cierra tras él*].

ESCENA III. *Una lóbrega mazmorra subterránea, amplia y de techo alto; en su parte superior hay varios trozos desmoronados, que han dejado anchos boquetes. A un lado hay varios pasadizos que conducen a otras cavernas; al otro, una puerta de hierro con un portillo en el centro, y una escalera que conduce a ella. REGINALD, pálido y flaco, con tosca vestimenta, el pelo desgreñado alrededor de la cara, y una cadena alrededor del cuerpo, yace dormido en un jergón de paja. Junto a él hay una lámpara, una pequeña cesta, y una jarra. Al cabo de un momento, despierta, y extiende los brazos. El escenario está casi a oscuras.*

REGINALD.- ¡Evelina! ¡Hija mía! ¡No huyáis de mí, figuras adorables! Se han ido. Otra vez vuelvo a esta vida miserable. ¡Has sido bueno conmigo, sueño! Hace un instante, me parecía que estaba sentado en la sala de mi castillo; sobre las rodillas tenía una doncella, hermosa como la reina de las hadas, que me saludaba con el dulce nombre de «padre». ¡Sí, y era feliz! ¡Así que no me mires con ceño, oscuridad! ¡Tuyo vuelvo a ser, tenebrosa compañera! No te irrites, desesperación, porque te haya dejado unos instantes; ¡contigo llevo dieciséis años! ¡Ah! ¿Cuántos más pasaré? ¡Pero no abandones totalmente mi pecho, dulce esperanza! ¡Háblame de libertad y de luz! ¡Susúrrame que veré otra vez nacer el día, que otra vez mis labios febriles beberán la brisa fresca del anochecer! ¡Dios, tú sabes

que he soportado mis sufrimientos con mansedumbre! Que he llorado por mí, pero nunca he maldecido a mis enemigos. Que me ha afligido tu ira, pero jamás me he quejado de tu voluntad. He sido paciente; así que recompénsame: deja que tenga otra vez a mi hija entre mis brazos; permite que vuelva a estrechar contra mi corazón, por un instante, a un ser que me ama. ¡Vuela al cielo veloz, plegaria de cautivo! [*Se deja caer sobre una piedra con las manos juntas y los ojos fijos en la llama de la lámpara*]

Se ve pasar despacio [de D. a I.], a través de los boquetes de arriba, a ANGELA y al PADRE PHILIP

ANGELA.- ¡Tened cuidado, padre! ¿No notáis cómo tiembla el suelo debajo de nuestros pies?

PADRE PHILIP.- Desde luego; y con gusto daría yo mi mejor breviario por hallarme otra vez en tierra firme. Pero no debe de estar lejos la salida; prosigamos.

ANGELA.- ¡Dignaos mirarnos, ángeles del cielo! ¡Auxiliadnos! ¡Protegednos!

PADRE PHILIP.- ¡Amén, hija mía! [*Desaparecen*]

REGINALD.- [*Tras una pausa*] ¡Cómo se consume esta lámpara! Hace tiempo que debe de haber pasado la hora de visita de Kenric, pero todavía no ha venido. ¿Y si de súbito se ha abatido sobre él la mano de la muerte? Mi existencia ignorada... ¡Aparta de mi mente, idea espantosa! [*Se levanta y coge la lámpara*]. El haber roto la cadena me permite vagar sin trabas por el amplio recinto de mi prisión. Tal vez la última tormenta, cuyo estruendo se oyó incluso en esta sima, haya abierto alguna hendidura misericordiosa; tal vez haya algún rincón inexplorado que... ¡Ah, no, no! Mis esperanzas son vanas, y mis búsquedas infructuosas. La desesperación reina despótica en estas mazmorras: se burla de mis lamentos, rechaza mis plegarias; y cuando suplico libertad, ¡me manda buscarla en la sepultura! ¡Muerte! ¡Oh, muerte! ¡Qué bienvenida serás para mí! [*Sale*]

*Se oye caer una pesada barra; se abre la puerta
Entran el PADRE PHILIP y ANGELA, [S.F.I.]*

PADRE PHILIP.- ¿Qué es esto? ¿Una puerta?

ANGELA.- Estaba cerrada por fuera.

PADRE PHILIP.- Excusaremos eso, dado que no lo estaba por dentro. Pero no recuerdo... Seguro que yo no...

ANGELA.- ¿Qué ocurre?

PADRE PHILIP.- A fe mía, hija: sospecho que me he equivocado de dirección.

ANGELA.- ¡El cielo no lo permita!

PADRE PHILIP.- Bueno, si es así, no seré el primero que, entre dos caminos, escoge el equivocado.

ANGELA.- ¡Qué contrariedad! Pero ¿no os he dicho que escogieseis el pasadizo de la derecha?

PADRE PHILIP.- Cierto, lo habéis dicho: y eso mismo es lo que me ha hecho preferir el de la izquierda. Cada vez que tengo una duda, pido consejo a una mujer por lo general. Si ella se inclina por una cosa, entonces siempre encuentro motivo para elegir la contraria. En este caso, quizá, me he equivocado; pero esperad aquí un momento, voy a comprobarlo. [*Sale*]

ANGELA.- ¡Qué inficionado y denso es el aire de esta caverna! Sin embargo, quizá mi pobre padre no respira otro más puro desde hace dieciséis años. ¿Qué es eso? ¡Parecen pasos rápidos, que vienen hacia aquí! Es el fraile; pero ¿por qué viene con esa confusión?

Vuelve a entrar el PADRE PHILIP, corriendo, [S.S.D.]

PADRE PHILIP.- ¡Socorro! ¡Socorro! ¡Me persigue!

ANGELA.- [*Deteniéndole*] ¿Qué os alarma? ¡Hablad!

PADRE PHILIP.- ¡Su espíritu! ¡Su espíritu! ¡Soltadme! ¡Soltadme! ¡Soltadme...! [*Pugnando por escapar de ANGELA se cae, y se le apaga la antorcha; a continuación se levanta deprisa, corre hacia la escalera, sube, sale y cierra tras él*]

ANGELA.- ¡Padre! ¡Padre! ¡Esperad, por el amor del cielo...! ¡Se ha ido! ¡No encontraré la puerta! ¿Qué es eso? ¡Ruido de cadenas! ¡Una luz, también! ¡Y cada vez más cerca! ¡Salvadme, poderes del cielo! ¡Qué figura espantosa! Ahí viene ¡Siento que me desmayo de terror! [*Caer casi exánime contra la pared de la mazmorra*]

Vuelve a entrar REGINALD, con una lámpara

REGINALD.- [*Coloca su lámpara sobre unas piedras*] ¿Por qué ha entrado Kenric en mi prisión? Tal vez al no oír mis gemidos en la puerta, ha pensado que la muerte ha venido a librarme del sufrimiento. ¡Ah, cuándo se verá cumplido ese deseo!

ANGELA.- Cada palabra de esa voz doliente y cavernosa me traspasa el corazón. ¿Me atreveré a hablarle...? Aunque quizá sea un maniaco. No importa: sufre, ¡y unas palabras de compasión sonarán dulces a su oído!

REGINALD.- ¡Sé que estás muerta y descansas, esposa! A salvo en el cielo, ningún pensamiento mío turba tu reposo. ¡Pero sin duda te causo pesar! A la hora de mi muerte, tu espíritu estará junto a mí, me cerrará los ojos con dulzura, y murmurará: «¡Duerme, Reginald, y descansa en paz!».

ANGELA.- [I.] ¡Qué! ¿No he oído...? Perdón, mi buen desconocido...

REGINALD.- [*Levantándose violentamente de su asiento*]. ¡Es ella! ¡Ella, que viene por mí! ¿Ha llegado la hora, hermosa visión? ¡Espíritu de Evelina, ve delante: yo te sigo! [*Extiende los brazos hacia ella, da unos pasos tambaleantes, y cae al suelo exhausto*]

ANGELA.- ¡Se desmaya! ¡Tal vez expira! ¡Calma! ¡Calma! ¡Ya revive!

REGINALD.- ¡Se ha ido! ¡Otra vez he sido víctima de mi cerebro ofuscado! [*Levantándose*] ¡Poderes del cielo! ¡Ahí está otra vez! ¡Ah, dime!, ¿quién eres? ¡Si eres Evelina, habla, por favor!

ANGELA.- ¡Ah! ¿No ha nombrado a Evelina? ¡Esa mirada! ¡Y esta mazmorra! La emoción con que su voz... ¡Es, tiene que ser mi padre! ¡Padre! ¡Oh! ¡Padre! ¡Padre! [*Se abraza a su pecho*]

REGINALD.- ¿Qué has dicho? ¿Qué has querido decir? ¿Eres mi hija, mi hijita, la que dejé...? ¡Ah, sí, sin duda es cierto! ¡Mi corazón, que salta hacia ti, te reconoce como mi hija! [*Abrazándola*] Pero, ¿cómo has podido entrar? ¿Acaso Osmond ha...?

ANGELA.- ¡Oh, ese nombre despierta mis terrores! ¡Ay! Ante vos tenéis una fugitiva de su violencia, guiada por un monje bondadoso a quien vuestra presencia ha ahuyentado, de mi lado. Estábamos tratando de escapar; nos hemos extraviado, y el azar nos ha guiado hasta esta mazmorra. Pero no es momento de explicaciones. Decidme, ¿conocéis los pasadizos subterráneos de este castillo?

REGINALD.- ¿Cuya salida se halla fuera de los muros? Sí.

ANGELA.- ¡Entonces, puede que estemos salvados! Padre, tenemos que huir ahora mismo. Percy, orgullo de nuestros jóvenes ingleses, me

espera a orillas del Conway. ¡Vamos, entonces! ¡No perdamos un momento!

[*Al acercarse a la puerta, aparecen luces arriba*]

REGINALD.- ¡Mira! ¡Mira, hija mía! ¡Un resplandor de antorchas lejanas viene de la oscuridad!

OSMOND.- [Arriba] Hassán, vigila la puerta. Seguidme, amigos.

[*Desaparecen las luces*]

ANGELA.- ¡La voz de Osmond! ¡Estamos perdidos! ¡Perdidos! ¡Padre! Ahí viene a buscarte; quizá a... ¡Oh, qué horrible palabra en labios de una hija!

REGINALD.- ¡Atención! ¡Ya llegan! Quizá pueda ocultarte unos momentos la oscuridad de esa caverna: huye a ella, escóndete... y no hagas ningún movimiento; te lo pido encarecidamente.

ANGELA.- ¡Cómo! ¿Dejaros? ¡No! ¡No!

REGINALD.- Cariño, te lo ruego, te lo suplico: ¡huye! ¡No temas por mí!

ANGELA.- ¡Padre! ¡Padre!

REGINALD.- ¡Adiós! ¡Puede que para siempre! [*Obliga a ANGELA a adentrarse en la caverna; luego regresa apresuradamente, y se arroja en el lecho de paja*]. Ahora, sepamos cuál es mi destino.

Entra OSMOND [F. 1.] seguido de MULEY y ALARIC con antorchas

OSMOND.- ¿La puerta abierta? Calma: mis temores eran infundados. ¡Despierta, Reginald, y levanta!

REGINALD.- ¿Tú aquí, Osmond? ¿Qué te trae a este lugar de sufrimiento? ¡Ay! ¡La esperanza huye al ver tu mirada de amenaza! ¿He leído correctamente su sentencia, Osmond?

OSMOND.- Correctamente, si has leído mi odio.

REGINALD.- ¿Merezco yo ese odio? Mira a tus pies, hermano, el en otro tiempo orgulloso Reginald; ¡porque su orgullo ha sido humillado por el sufrimiento! ¡Oyele implorar, por las cenizas de aquella en cuyo pecho hemos habitado, que no manches tus manos con la sangre de tu hermano!

OSMOND.- Sus palabras ablandan mi despecho.

REGINALD.- ¡Kenric me ha dicho que mi hija vive! Devuélveme a sus brazos; permítenos pasar juntos nuestros días en la oscuridad. Entonces, mi último suspiro implorará para ti el perdón del cielo, y el de Evelina.

OSMOND.- Sea como quieras. ¡Levanta, Reginald, y escúchame! Acabas de mencionar a tu hija: sabe que está en mi poder; ¡Y sabe, también, que la quiero!

REGINALD.- ¡Cómo!

OSMOND.- Ella rechaza mis ofertas. Tu autoridad puede obligarla a aceptarlas. Júrame utilizarla, y al instante te conduciré a sus brazos. Di, ¿harás el juramento que te exijo?

REGINALD.- No puedo fingir, Osmond: eso no lo haré nunca.

OSMOND.- ¿Cómo? Piensa que tu vida...

REGINALD.- Carecería de valor si la comprase con las lágrimas de mi hija; sería odiosa, si la amargase el sufrimiento de mi hija. ¡Osmond, no haré ese juramento!

OSMOND.- [*Casi ahogado*] ¡Basta! [*A los africanos*] ¡Ya sabéis vuestra misión! ¡Llevalo a esa caverna! ¡No quiero verle morir!

REGINALD.- [*Agarrándose a un fragmento del muro, del que los africanos tratan de soltarle*] ¡Hermano, piedad! ¡Por la salvación de tu alma!

OSMOND.- ¡Obedecedme, esclavos! ¡Lleváoslo!

ANGELA sale precipitadamente de la caverna

ANGELA.- ¡Deteneos! ¡No le hagáis daño! ¡Es mi padre!

OSMOND.- ¿Angela aquí?

REGINALD.- Hija, ¿qué significa?

ANGELA.- [*Abrazándole*] ¡Viviréis, padre! Todo lo sacrificaré por salvaros. Aquí está mi mano, Osmond. Osmond, liberad a mi padre, y juro solemnemente...

REGINALD.- ¡Detente, muchacha, y escúchame antes! [*Arrodillándose*] ¡Dios de la naturaleza, a ti apelo! Si alguna vez llega a descansar mi hija sobre el pecho de Osmond, si alguna vez llega a llamar marido al que atravesó el desventurado corazón de su madre, en ese instante una herida, infligida por mi propia mano...

ANGELA.- ¡Callad! ¡Oh, callad! ¡No terminéis ese juramento!

REGINALD.- ¡Júrame que no serás jamás de Osmond!

ANGELA.- ¡Lo juro!

REGINALD.- Sé recompensada con este abrazo [*Se abrazan*]

OSMOND.- ¡Será el último! ¡Separadles! ¡Ah!, ¿qué ese ruido?

Entra HASSÁN sin aliento

HASSÁN.- ¡Mi señor, todo está perdido! ¡Percy ha tomado por sorpresa el castillo y viene hacia aquí!

OSMOND.- ¡Maldición! Entonces hay que darse prisa. ¡Ayúdame, Hassán!

[*HASSÁN y OSMOND separan a la fuerza a ANGELA de su padre, que se zafa súbitamente de MULEY y ALARIC. OSMOND saca la espada, se abalanza sobre REGINALD, que está desarmado y caído de rodillas; en el momento en que OSMOND levanta el brazo para asestarle el golpe, se adelanta el espectro de EVELINA y se interpone entre ellos; OSMOND retrocede y suelta la espada*]

OSMOND.- ¡Horror! ¿Qué figura es ésta?

ANGELA.- Muere [*Se suelta de HASSÁN, avanza rápidamente, y hunde su daga en el pecho de OSMOND, que cae con un sonoro gemido, y se desmaya. El espíritu se desvanece; ANGELA y REGINALD corren a abrazarse*].

Entran PERCY, SAÍB, HAROLD, etc. persiguiendo a los hombres de OSMOND.

Todos se detienen al verle sangrando en el suelo.

PERCY.- ¡Alto, mis valientes amigos! Ved dónde yace el que buscamos

ANGELA.- ¡Percy! ¡Querido Percy!

PERCY.- [*Corre a su encuentro*] ¡Queridísima Angela!

ANGELA.- ¡Amigo mío! ¡Mi ángel guardián! ¡Venid, Percy, venid! ¡Abrazad a mi padre! ¡Padre, abrazad al protector de vuestra hija!

PERCY.- ¿Tengo ante mí, entonces, al conde Reginald?

REGINALD.- [*Abrazándolo*] ¡Al mismo, valeroso Percy! ¡Bienvenido a mi corazón! Vivid siempre junto a él.

ANGELA.- ¡Ah, este momento compensa con creces mis sufrimientos! Sin embargo, Percy, ese desdichado... ¡ha perecido por mi mano!

MULEY.- ¡Atención! ¡Suspira! Todavía hay vida en él.

ANGELA.- ¡Vive! ¡Entonces salvadle! ¡Salvadle! ¡Llevalde a su cámara! ¡Lavadle la herida! Sanádsela si es posible. ¡Al menos, ganad tiempo para que se arrepienta de sus crímenes y errores!

[Se llevan a OSMOND; entran criados con antorchas, y el escenario se ilumina]

PERCY.- Aunque no se lo merece por sus culpas, es dulce vuestra generosidad con él. Pero decid, Angela: ¿qué puedo esperar yo? ¿Aprueba vuestro padre mi amor? Querrá...

REGINALD.- Percy, no hay tiempo para hablar de amor. ¡Llebadme junto a mi hermano moribundo, a fin de aliviar con el perdón los sufrimientos de la muerte!

PERCY.- ¿Acaso podéis olvidar los vuestros?

REGINALD.- ¡Ah, joven! ¿Acaso no ha tenido él ninguno? Mucho más grandes han debido de ser sus angustias en sus aposentos suntuosos, que las mías en esta lóbrega mazmorra. Porque lo que a mí me consolaba, a él le aterraba, lo que a mí me daba esperanzas, a él desesperación. Yo me sabía inocente y sabía que aunque sufría en este mundo, mi suerte iba a ser venturosa en el venidero.

FIN

DISPOSICIÓN DE LOS PERSONAJES AL CAER EL TELÓN:

SOLDADOS, ANGELA, REGINALD, PERCY, SOLDADOS
[Der.] [Izqda.]