

ISIDORA

Revista de estudios galdosianos



№ 31





Dirección y Edición: Dra. Rosa Amor del Olmo

Subdirectora: Rosi Burakoff (Universidad Hebrea de Jerusalén)

Presidenta honorífica: Dra. Yolanda Arencibia

Coordinadora: Gloria Sánchez

Asesora lingüística: Dra. Lucía Blanco de la Rábida (UCO)

Presidente comité científico y de redacción: Dr. Germán Gullón (Universidad de Amsterdam)

Comité de redacción: Dra. Rosi Burakoff (Universidad Hebrea de Jerusalén) Dra. Pilar Palomo (UCM) Dra. Alma Mejía González (Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa) Dr. Tomás Albaladejo (UAM) Dra. Ángeles Varela (CEU) Dr. Daniel Gautier (UCO-Angers) Dr. John Sinnigen (Universidad de Maryland, Baltimore Country) Dra. Carmen Ruiz Bravo-Villasante, Dra. Manar Abd El Moez (Universidad de El Cairo) Dr. Jean François Botrel (Universidad de Rennes) Dra. M^a Ángeles Varela (CEU)

Comité científico: Dra. Rosi Burakoff (Universidad Hebrea de Jerusalén) Dr. Germán Gullón (Universidad de Amsterdam) Dra. Yolanda Arencibia (Universidad de las Palmas de Gran Canaria) Dr. John Sinnigen (Universidad de Maryland) Dr. Jesús Rubio (Universidad de Zaragoza) Dr. Jean François Botrel (Universidad de Rennes) Dra. Assunta Polizzi (Universidad de Palermo) Dra. Sagrario del Río (Universidad de Udine) Dr. Daniel Gautier (Université Catholique d'Angers) Dra. Manar Abd El Moez (Universidad de El Cairo) Luis Miguel Pérez Cañada (Escuela de Traductores de Toledo) Mezzouare el Adrissi (Escuela de Traductores Roi Fad-Tánger) Francisco Estévez (Universidad Carlos III).

Fondos Editoriales: Casa Museo Pérez Galdós. Biblioteca Nacional, Sala Cervantes.

**Coordinación preimpresión e impresión: Safekat S.L. www.safekat.com
director@isidoraediciones.com**

<http://www.isidoraediciones.com/>

**Manuscritos: isidoraedicionesoficial@gmail.com
manuscritos@isidoraediciones.com**

ISSN: 1699-5996

Depósito Legal: M.24.308-2005



Sumario

Editorial

Agradecimientos

Carmen Álvarez

Ruth Fine

Carlos Alvar

Don Quijote en las ilustraciones del siglo XIX: La investidura como caballero (I, 3)

Itay Green Baruj

La máscara detrás de la máscara

Ofek Kehila

El maravilloso silencio

Alex Kerner

Cervantes, Lope y América

Leonie Pawlita

El Escepticismo Filosófico en Cervantes: Entremés del Retablo de las maravillas

Yael Shrem

Por los caminos de la Mancha

Rosi Burakoff

El caballero encantado

Menajem Argov

Traducción al hebreo del primer capítulo del Viaje del Parnaso

José Luis Miranda Ruíz

Toponimia callejera en La Fontana de Oro

Jacinto Benavente

El Audaz: Adaptación escénica en cinco actos, divididos en quince cuadros, de la novela de Don Benito Pérez Galdós

Editorial por Dra. Rosa Amor del Olmo Directora y Editora



Arranca este número con la ocasión de poder publicar un monográfico centrado en la obra de Cervantes. Con ello, no dejamos de lado ni mucho menos a Galdós, más al contrario, incluimos una obra poco conocida del autor canario, una

versión teatral de *El Audaz* realizada por Jacinto Benavente, un texto sobre *La Fontana de Oro* y mucho de *El caballero encantado*, obra clásicamente cervantina.

Es esta la primera vez que Isidora deja su espacio a otro autor, la ocasión lo merece. Es trascendente relacionar la obra de Cervantes con la de Galdós como es asimismo importante dejar espacio a las colaboraciones directas de *otro autor* que no es Galdós. El lector no se sentirá –espero– desorientado en este caso pues no hay que olvidar que en estos asuntos literarios y en materia canónica no es un autor sin el otro. Ni que decir tiene que el nombre de esta publicación y sello editorial *Isidora*, corresponde y atiende a una novela puramente cervantista: *La desheredada*. Galdós que en muchas ocasiones hace “uso” del intertexto, se refiere a Cervantes en multitud de momentos y de circunstancias en ocasiones parafraseándole “Peor es meneallo -se decía hablando como Cervantes y como D. Francisco.” (*Torquemada en el purgatorio*, pág. 257). Ya sea para relatar su admiración como siempre con un comentario que pareciera se hubiera escrito ayer: “Los unos piden pan, destinos, bienestar material, y no hallando quien se lo dé, roban lo que pueden; los otros piden gloria, amor exaltado, profunda fe, religiosidad, caballerosidad, justicia perfecta, bondad perfecta, belleza perfecta, y jamás pueden entenderse. De estas dos voluntades que aparecen una frente a otra en aquella sociedad calenturienta, se apodera Cervantes y escribe el libro más admirable que ha producido España y los siglos todos. Basta leer este libro para comprender que la sociedad que lo inspiró no podía llegar nunca a encontrar una base firme en que asentar su edificio moral y político. ¿Por qué? Porque Don Quijote y Sancho Panza no llegaron a reconciliarse nunca” (*Gloria*, I, pág.41) En otras ocasiones en un símil satírico: “soltando la abundosa vena de mi inspiración, para que sin tasa corriese, con lo cual se embobaba el vulgo, llegando mi fama como escritor hasta el punto de que un padre de la Merced, el venerable Salmón, dijese de mí que allá me iba con Cervantes en el manejo de la pluma. (*Memorias de un cortesano de 1815*, pág. 16). Muchas veces acude Galdós a Cervantes para reafirmar una idea de pensamiento intelectual: “Los que conozcan de cerca las faenas tipográficas y además hayan visto experimentalmente los horizontes que tiene en España el comercio de libros, se pondrán de mi parte cuando me oigan repetir lo que dijo

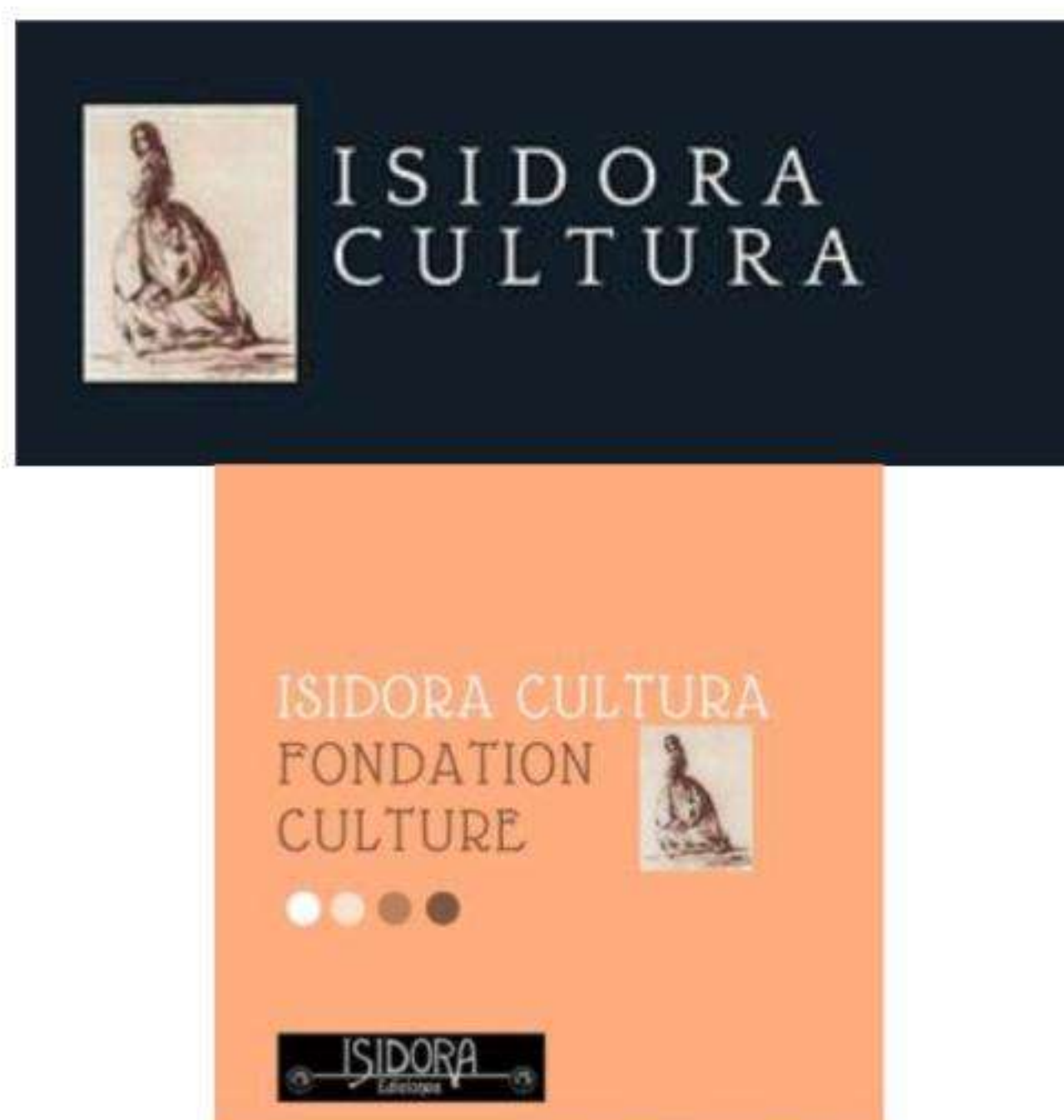
primero el loco de Cervantes y después Pereda en esta forma: "no es para todos la tarea de hinchar perros de esta catadura" (*La corte de Carlos IV*, pág. 373). Inseparables galdosianos cervantistas y cervantistas galdosianos. Muchas gracias a todos los colaboradores que han creído en el trabajo de Isidora.

Agradecimientos



El día 23 de mayo de 2016, se celebró en la Universidad Hebrea de Jerusalén el Coloquio: "Yo sé quién soy: volver a Cervantes 400 años después" gracias al apoyo de:

Embajada de España en Israel
Instituto Cervantes de Tel Aviv
Departamento de Estudios Románicos y Latinoamericanos
Universidad Hebrea de Jerusalén



**“Amistades que son ciertas nadie las puede turbar”. Comedia
La casa de los celos, Miguel de Cervantes**

**Carmen Álvarez Rodríguez
Instituto Cervantes de Tel Aviv**



A lo largo del presente año 2016 miramos al pasado para conmemorar dos acontecimientos enormemente relevantes para Embajada de España en Tel Aviv, este Instituto Cervantes y en general para todos los amigos de España y el español en Israel: de un lado, se cumplen treinta años desde que Israel y España establecen relaciones diplomáticas, y por otro, conmemoramos en todo el mundo el IV Centenario de la muerte del más célebre de nuestros autores, D. Miguel de Cervantes Saavedra.

Los vínculos de “Sefarad” con el pueblo judío son profundos e intensos. Su recuerdo constante a través de los siglos por parte de la comunidad sefardí, que preserva la lengua, tradiciones y, ante todo, el amor a “Sefarad” no tiene parangón en la historia de los pueblos expulsados. España, consciente de este profundo vínculo, ha querido reconocer y rendir homenaje a las comunidades sefardíes: el Premio Príncipe de Asturias de la Concordia otorgado a sus representantes en 1990, y la recientemente aprobada Ley en materia de nacionalidad para sefardíes originarios de España suponen la culminación de un camino hacia el reencuentro que se inicia en el siglo XIX. Las palabras de S.M. el Rey Felipe VI ante los descendientes de los expulsados hace 500 años en el solemne acto del pasado noviembre en el Palacio Real con motivo de la entrada en vigor de dicha ley no pueden expresar mejor el espíritu de la ley y lo que muchos hoy sentimos: “Cuánto os hemos echado de menos”.

Este legado sefardí determina, indudablemente, un vínculo especial entre nuestros países, marcado no sólo por una larga historia y un sustrato cultural comunes, sino también por el carácter moderno y dinámico de ambas sociedades, así como unos valores compartidos. Tras cinco siglos de separación con las comunidades judías, España tiene hoy un vínculo especial con Israel que sin duda ha avanzado mucho a lo largo de estos treinta años hasta lograr una relación madura y diversificada.

Israel y España cooperan activamente hoy en un buen número de ámbitos. El académico y cultural ha sido esencial en dicha cooperación, a la vez

que pionero, adelantándose, incluso, al propio establecimiento formal de relaciones diplomáticas. Los estudios hispánicos, en el ámbito académico, han tenido a lo largo de la historia del país una fuerza y profesionalidad digna de mención. Muchos hispanistas, además, han protagonizado un papel más que considerable en la andadura de nuestras relaciones diplomáticas. No en vano, algunos de los primeros embajadores de Israel en Madrid, como Samuel Hadas o Shlomo Ben-Ami, han sido y son destacados hispanistas y académicos.

Otra muestra de la vital importancia del ámbito académico y cultural en la cooperación bilateral es la continua y estrecha colaboración a lo largo de los años entre España y sus distintas instituciones con la Universidad Hebrea de Jerusalén (UHJ), uno de los pilares locales fundamentales para esta cooperación.

Esta fructífera colaboración, muy especialmente en el ámbito de las humanidades y el hispanismo nos conduce a la segunda de las conmemoraciones de este año 2016. Es precisamente la UHJ, a través del Departamento de lenguas románicas y estudios latinoamericanos, la responsable en enorme medida de la buena salud y gran dinamismo del hispanismo en Israel, que no puede comprenderse sin el trabajo de la profesora Ruth Fine. Presidenta de la Asociación de Hispanistas de Israel y recientemente nombrada académica extranjera correspondiente por la Real Academia Española, la Profesora Fine y sus colegas han conseguido consolidar los estudios hispánicos en Israel, contribuyendo enormemente a la difusión de la lengua española y la cultura en español, objetivo compartido con este Instituto Cervantes.

En un año Cervantino como éste, en el que prácticamente todas las instituciones vinculadas a la lengua y cultura española hemos contribuido a mostrar al mundo la relevancia de la obra del genio de Alcalá de Henares, la estrecha cooperación entre la Embajada de España en Tel Aviv, el Instituto Cervantes y la Universidad Hebrea de Jerusalén ha sido especialmente gratificante.

El IV Centenario de la muerte de Miguel de Cervantes ha sido conmemorado en prácticamente todo el globo por una infinidad de instituciones, con objeto de no sólo de contribuir a la difusión de la vida y obra de uno de los autores fundamentales de la literatura universal, sino también para mostrar la trascendencia e intemporalidad de su obra.

El autor de *Don Quijote de la Mancha*, segundo libro más traducido y leído en el mundo entero, es buen merecedor de los múltiples homenajes que se han llevado a cabo en los cinco continentes. Revolucionario de las letras, creador de dos de los personajes literarios más imbricados en la memoria colectiva universal, y sin duda el autor más relevante de las letras hispánicas, D. Miguel de Cervantes ha merecido incluso ganarse un sitio en el firmamento, acompañado de Quijote, Rocinante, Sancho y Dulcinea, gracias al proyecto “Una estrella Cervantes”, que ha dado sus nombres a un lejano sistema planetario.

El seminario al que hoy dedica un número especial la revista *Isidora* **Yo sé quién soy: volver a Cervantes 400 años después**, celebrado en mayo del presente año con la presencia del prestigioso profesor Carlos Alvar, director del Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares, pone en relevancia la colosal dimensión de la obra de Cervantes: Además es una clara muestra del altísimo nivel del hispanismo en Israel, así como de las excelentes relaciones entre nuestras instituciones amigas. Es siempre un verdadero placer acompañarles en este viaje.

"Yo sé quién soy: volver a Cervantes 400 años después"

Ruth Fine

Departamento de Estudios
Románicos y Latinoamericanos
Universidad Hebrea de Jerusalén



El 23 de mayo de 2016, en la Facultad de Humanidades de la Universidad Hebrea de Jerusalén, se celebró el Coloquio "*Yo sé quién soy: volver a Cervantes 400 años después*", evento organizado por el la Sección de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos del Departamento de Estudios Románicos y Latinoamericanos de la Universidad Hebrea, y que contó con los auspicios de la Embajada de España en Israel, del Instituto Cervantes de Tel Aviv y de la Unión

Sefardí Mundial. Tuve el honor y el placer de coordinar el Coloquio y dirigir su acto de apertura en representación del del Departamento de Estudios Románicos y Latinoamericanos de nuestra universidad. En su transcurso hicieron uso de la palabra S.E. el Embajador de España en Israel, D. Fernando Carderera Soler, así como también la Directora del Instituto Cervantes de Tel Aviv, D. Carmen Álvarez Rodríguez.

El tema convocante del Coloquio fue el cuarto centenario de la muerte de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, constituye sin dudas uno de los libros más influyentes de la literatura de todos los tiempos. La meta del Coloquio fue ofrecer una variedad de acercamientos investigativos a la obra cervantina desarrollados en nuestro ámbito académico. Entre los ponentes se encontró como invitado de honor el Prof. Carlos Alvar, de la Universidad de Ginebra, Suiza, y Director del Centro de Estudios Cervantinos en Alcalá de Henares, una de las figuras académicas más destacadas del hispanismo internacional. El Prof. Alvar ofreció la ponencia inaugural cuya temática fue la presencia del *Quijote* en el cine. El coloquio contó también con el significativo aporte de académicos de Israel, entre los que cabe mencionar a la Dra. Rosi Burakoff, al Dr. Alex Kerner y a la Dra. Leonie Pawlita. Asimismo, destacó la participación de jóvenes hispanistas israelíes que se encuentran realizando sus estudios de posgrado y doctorado: Itay Baruj, Dovrat Dov, Eyal Gabel, Talia Huss, Ofek Kehila, Yonatan Naeh y Yael Shrem.

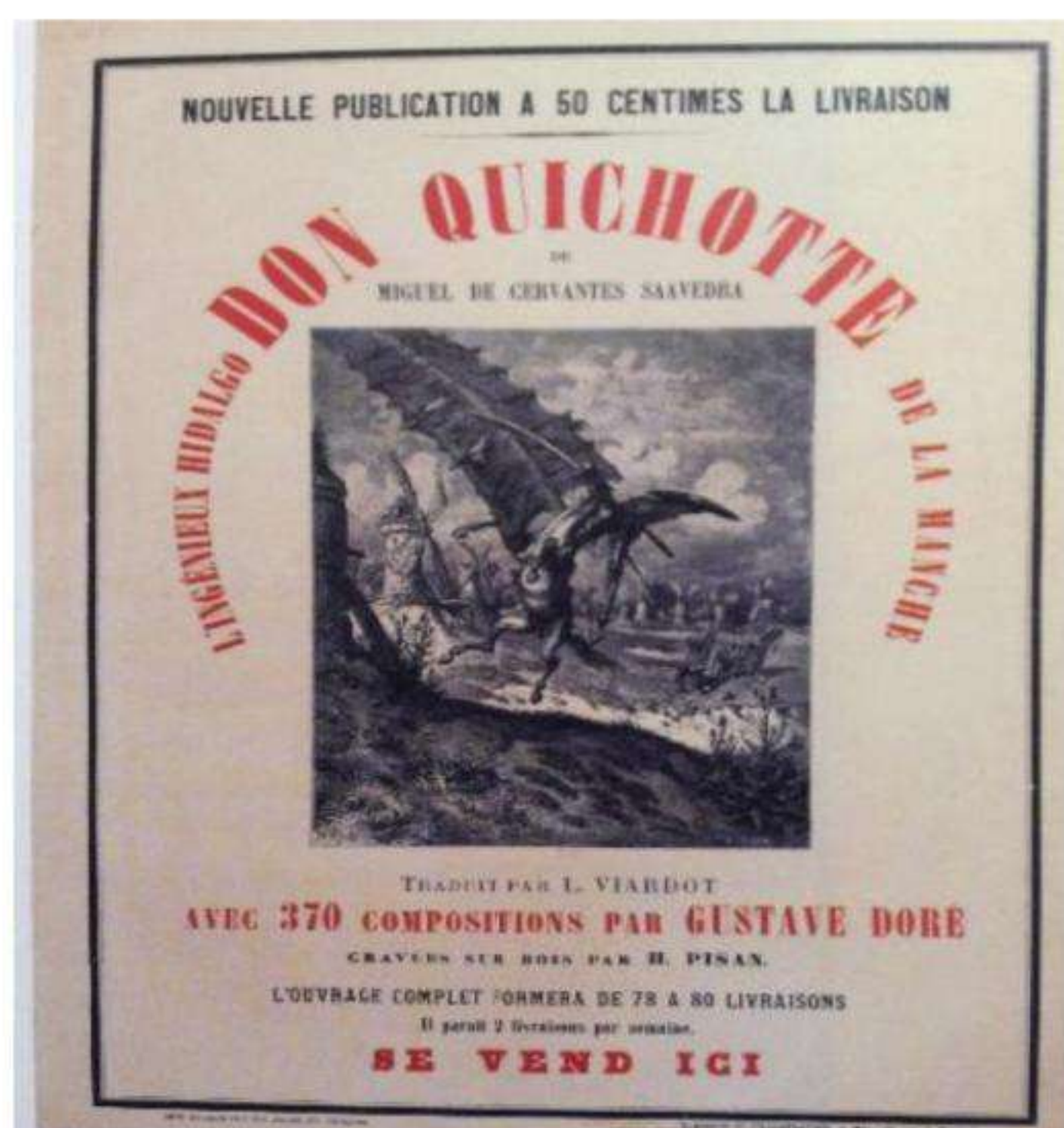
La traducción y la investigación de la obra cervantina al hebreo tuvo un protagonismo especial en el Coloquio en el marco de la mesa redonda: "Leer, investigar, traducir la obra de Cervantes", en la que el traductor Menajem Argov y los hispanistas Dr. Daniel Blaustein y la que suscribe expusieron acerca de su experiencia como investigadores y traductores en relación a la obra de Cervantes. Finalmente, y como broche de oro, el Coloquio se clausuró con la representación del entremés "La cueva de Salamanca" de Miguel de Cervantes (traducida al hebreo por Menajem Argov), a cargo del Grupo Teatral Micro.

El amplio espectro de trabajos presentados en el Coloquio sobre la obra de Cervantes –aspectos históricos, filosóficos, comparativos y literarios de su narrativa, teatro y poesía, como también de la traducción de sus textos– ilustra la intensa labor de estudio e investigación de Cervantes que realiza la Sección Ibérica y Latinoamericana del Departamento de Estudios Románicos y Latinoamericanos de la Universidad Hebrea de Jerusalén. En efecto, esta Sección constituye el epicentro académico de los estudios cervantinos en Israel. En ella se dictan anualmente varios cursos de grado y de posgrado sobre la obra cervantina y se han defendido decenas de tesis sobre este campo (tanto en hebreo como en español), como también tesis de doctorado. Asimismo, prestigiosos cervantistas de diferentes partes del mundo dictan anualmente cursos y/o conferencias, todo lo cual promueve un cervantismo activo y pujante de cara a la nueva generación de jóvenes cervantistas israelíes. La mencionada Sección de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos organiza periódicamente Congresos Internacionales y Nacionales, algunos de ellos íntegramente dedicados a diferentes aspectos de la obra cervantina, como el presente Coloquio de marzo del 2016 o el Congreso Internacional "Cervantes y las religiones" (diciembre del 2005) y otros de temática más abarcadora, en los que se incluyen trabajos relativos a la obra de Cervantes. Así, en el Congreso "La Biblia en la literatura del Siglo de Oro" (diciembre 2007), el Congreso Internacional "La literatura de Conversos después de 1492" (diciembre 2009), el Congreso Nacional de la Asociación de Hispanistas de Israel (junio 2011), o el Coloquio internacional "Héroes y villanos bíblicos en el teatro del siglo de Oro" (noviembre 2015). De la mayoría de estos eventos académicos han resultado publicaciones, como *Cervantes y las religiones* (2008) y la que hoy tenemos el honor de ofrecer gracias a la generosa disposición de la Revista *Isadora*. El lanzamiento de este número especial de la *Revista Isadora* no sólo constituye un homenaje al autor del *Quijote* y a la profunda huella dejada en Galdós, sino que es también la expresión de la labor académica de la comunidad de profesores y estudiantes israelíes que consagran sus investigaciones a la lengua, las letras y las culturas hispánicas, las cuales destacan no sólo por su amplitud y diversidad, sino también por su aporte al cervantismo y al hispanismo internacional.

Don Quijote en las ilustraciones del Siglo XIX: La investidura como caballero (I, 3)

Carlos Alvar

Universidad de Ginebra, Suiza, y Director del Centro de Estudios Cervantinos en Alcalá de Henares



Grandes ilustradores del siglo XIX, como Gustave Doré, han contribuido a enriquecer el imaginario colectivo con sus grabados del *Quijote*. Los del conocido artista francés aparecieron por primera vez acompañando la traducción de Louis Viardot (1863): 257 dibujos grabados en madera por Héliodore Pisan, además de 120 planchas fuera de texto, constituían el más ambicioso programa iconográfico emprendido hasta la fecha, que no hubiera sido posible sin la conjunción de varios factores, como el interés de Doré por la novela de Cervantes

desde 1855, por lo menos; el viaje a España de Doré y del barón Jean-Charles Davillier en 1862; la traducción del Quijote por Louis Viardot, publicada en 1836, ilustrada con los dibujos de Tony Johannot; la colaboración de Doré y Pisan; y la atenta lectura del ilustrador del texto cervantino realizada sobre la magnífica traducción de Louis Viardot. Lo cierto es que el resultado, que se publicó en una edición de lujo, no tardó en ver la luz por entregas, dirigido a lectores con menos capacidad adquisitiva: a lo largo de 40 semanas, y previo pago de 50 céntimos cada folleto, se podía conseguir un ejemplar completo del *Quichotte*, política editorial que ya se había practicado con éxito en la citada edición de la obra ilustrada por Tony Johannot.¹

Es innecesario insistir en la enorme difusión alcanzada por las ilustraciones de Doré, de forma que no sorprende que el lector identifique cada “espacio vacío” con una imagen procedente de la obra del artista francés, y más aún, con frecuencia vemos que las imágenes sustituyen al texto: la lectura es traicionada y abolida por el recuerdo tenaz de unos grabados extraordinarios en

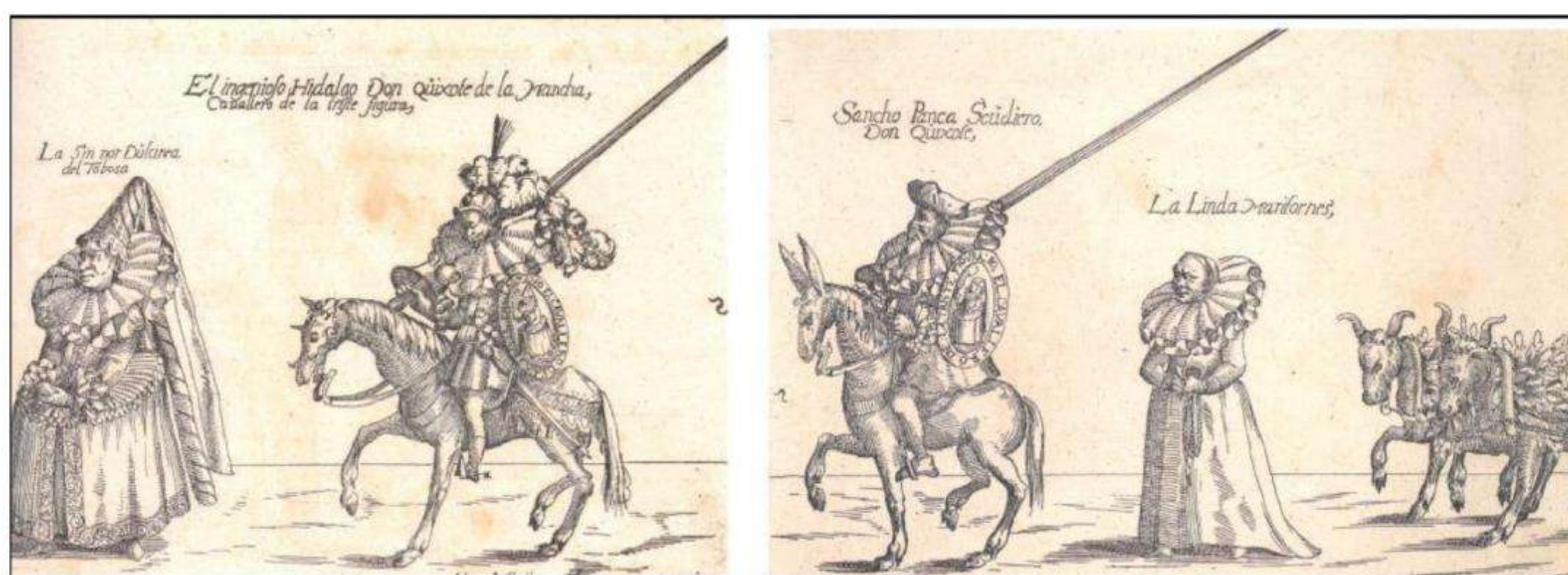
1. Cartel publicitario de la puesta en venta de la edición por entregas con la traducción de L. Viardot y las ilustraciones de G. Doré. París, Hachette, 1869.

su fuerza, en su composición, en su expresividad. No extrañará, pues, que el cine –apenas unas décadas más joven que los grabados de Doré– siga con frecuencia este modelo para dar vida a las aventuras de Don Quijote y movimiento a sus hazañas.

En las páginas que siguen voy a poner algunos ejemplos para explicar la originalidad de Doré, contextualizándola en la tradición del siglo XIX de los grabados del *Quijote*.

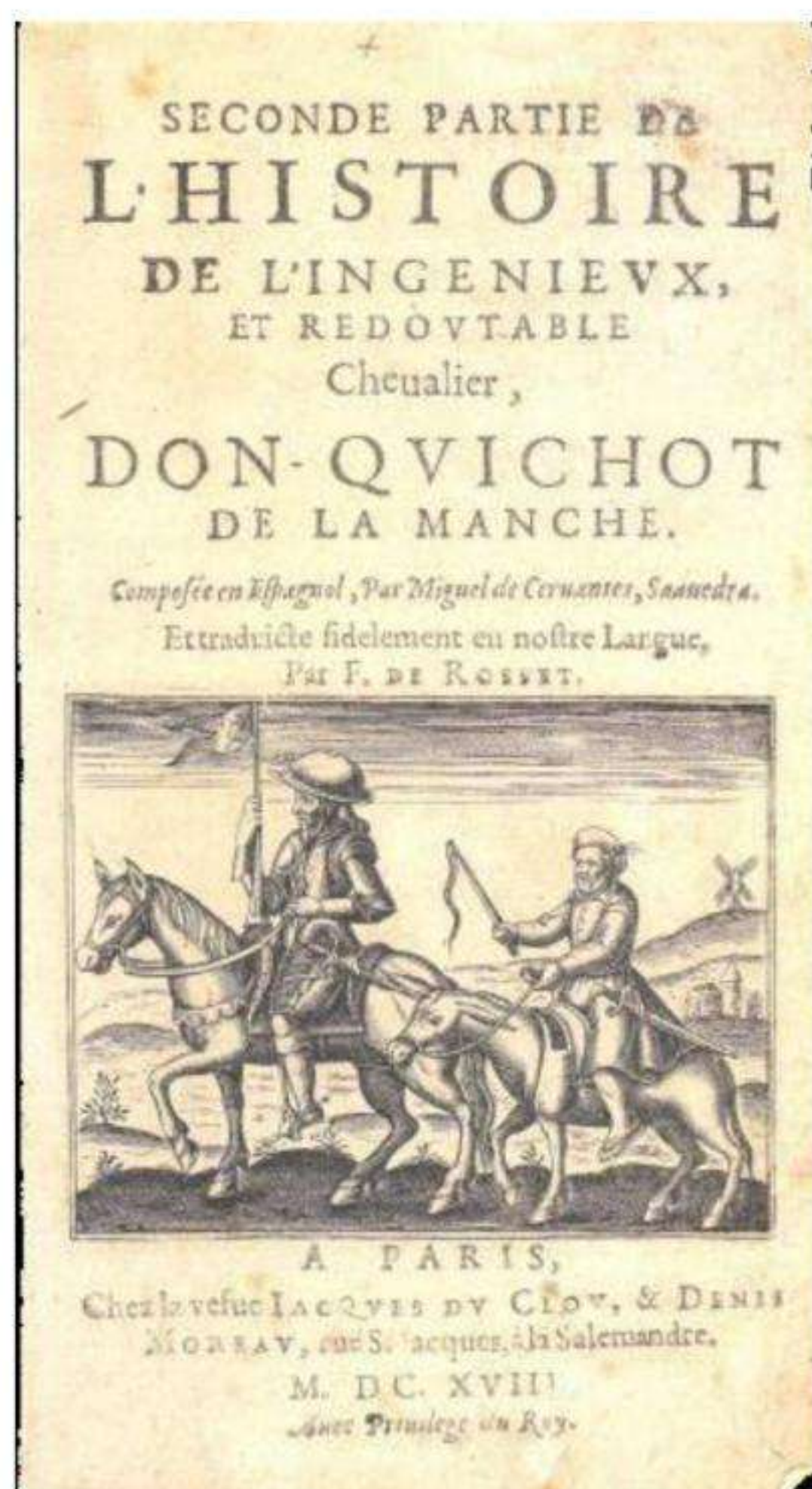
Los precursores de Doré

Es bien sabido que desde muy pronto hubo ilustraciones del *Quijote* y que el personaje principal y muchos de sus acompañantes adquirieron entidad física casi a la vez que empezó a conocerse el libro: primero, fueron disfraces e imitaciones burlescas, como prueba el cartel de Dassau de 1613 (Leipzig, 1614):



1. Andreas Bretschneider, Cortejo quijotesco de Dassau (1613), según el grabado de Leipzig (1614). Representa a varios personajes del desfile organizado para celebrar el bautizo de Johann Georg II, de la Casa de Sajonia. En la ilustración aparecen Dulcinea del Toboso, Don Quijote de La Mancha (Caballero de la Triste Figura), Sancho Panza y Maritornes.

Luego llegarían las esporádicas ilustraciones del texto, que a la fuerza se inspiraron en la realidad contemporánea: empezando por las portadas o los frontispicios, como se aprecia ya desde la traducción francesa de la segunda parte del *Quijote*, llevada a cabo por François de Rosset y publicada en París en 1618, y en la traducción alemana de Pasch Basteln von der Sohle (Cäsar von Joachimsthal), publicada en Frankfurt en 1648, que cuenta con cuatro grabados: primera comida de Don Quijote en la venta, a caballo y con yelmo; aventura de los molinos de viento; encuentro nocturno con Maritornes; y aventura de los batanes, que servían para ilustrar los 22 capítulos vertidos al alemán.



- 2.
3. 3. Portada de la traducción francesa de la segunda parte del Quijote, de François de Rosset (París, 1618), inicio de la iconografía de los dos protagonistas, con la bacía y los molinos.
4. 4. Frontispicio de la traducción alemana de Pasch Basteln von der Sohle, publicada en Frankfurt en 1648, que contiene cuatro ilustraciones del
5. texto.

El camino ya estaba preparado y, apenas nueve años más tarde surgieron programas iconográficos, modestos en los inicios (para la primera traducción completa al holandés, realizada por Lambert van den Bosch y publicada en Dordrecht en 1657, ilustrada por Jacob Savery con 24 grabados y dos frontispicios).



5, 6 y 7.

Frontispicio de las partes I y II del Quijote en holandés, traducción de Lambert van den Bosch (Dordrecht, 1657), ilustraciones de Jacob Savery, y grabado del mismo, correspondiente a la aventura de los molinos de viento.

En Francia, Charles-Antoine Coypel (1694-1752) realiza desde 1714 hasta 1734 unas pinturas (o cartones) del Quijote, para los tapices que serían tejidos por los gobelinos, y que tuvieron amplia presencia en las principales cortes europeas del momento: le interesan episodios como las bodas de Camacho, el palacio de los Duques y las aventuras que tuvieron lugar en él; en total, 28 cartones con las hazañas de Don Quijote más destacadas a ojos del artista: ocho dedicados a la primera parte de la novela y el resto, a la segunda. En realidad, parecen escenas tomadas directamente del teatro del momento, que sentía una gran atracción por la obra de Cervantes; el mismo Coypel había escrito en su juventud un par de piezas teatrales al respecto, dedicadas a las Folies de Cardenio. Nueve series de tapices se hicieron en los gobelinos entre 1717 y 1794, no todas ellas con el mismo número de episodios, pero a lo largo del siglo XVIII se tejieron más de doscientos tapices con la historia de Don Quijote a partir de las pinturas de Coypel, y, además, entre 1723 y 1734 se imprimieron series de 25 estampas en blanco y negro con los mismos dibujos. Coypel se convirtió en el modelo indiscutible para los ilustradores de la novela hasta mediados del siglo XIX.



8 y 9. Jean-Charles Coypel, cartones que representan la primera comida de Don Quijote en la venta y la cabeza encantada, realizados entre 1723 y 1734.

Inglaterra comenzó sus ilustraciones del Quijote con la que apareció en la portada de la traducción de la segunda parte del Quijote, realizada por Thomas Shelton, publicada en 1620: la portada copiaba la parisina de 1618. La gran novedad aportada por la tradición inglesa será la impresión en gran formato; frente a los libros de “faltriquera”, en 4º y 8º, comienza a imprimirse el Quijote en tamaño de folio ya desde 1652: este cambio marca un nuevo rumbo, pues busca un público con recursos económicos y amante de los libros por su belleza formal, además de su contenido. La novedad tiene rápida difusión, y desde 1675, otros editores siguen el mismo ejemplo. Habrá que esperar, sin embargo, hasta 1738 para encontrar una edición lujosamente ilustrada, que aporta un nuevo modelo iconográfico: se trata de los 4 tomos en 4º mayor publicados en Londres por los hermanos Tonson, con 67 ilustraciones de John Vanderbank, grabadas por G. Vandergucht, y con paratextos novedosos, como la biografía de Cervantes de Gregorio Mayáns i Siscar, las “Advertencias” estéticas de John Oldfield, y el retrato del propio Cervantes:



10. Retrato de Cervantes, por W. Kent. Londres, 1738

11. Don Quijote, lector de libros de caballerías, por J. Vanderbank

12. La cueva de Montesinos, por J. Vanderbank

Poco a poco los programas iconográficos se hicieron más ambiciosos, como prueba la edición de Ibarra, para la Real Academia Española (1780), de tal forma que la novela difícilmente se podía imaginar sin el acompañamiento de los grabados que ponían de relieve los episodios más destacados o que servían para entender la finalidad que el editor pretendía dar al texto: cómica y jocosa; seria, satírica o moralizante, didáctica o simbólica...

La tradición inglesa, desde la traducción de Thomas Shelton (1612) disfruta con una lectura cómica, a veces con un tratamiento despiadado del héroe; esta situación cambiará a partir de 1738, con la edición de Tonson, y gracias a sus continuadores, como se aprecia en las traducciones de Charles Jarvis para Tonson (1742) y de John Philips para Thomas Hodgkin (1787), lo que no quiere decir que desapareciera la lectura jocosa de la obra (Thomas d'Urfey, por ejemplo). El cambio de perspectiva se debe, en gran medida a Lord Cateret, que financió la edición de Tonson e hizo de Don Quijote un modelo de cortesía, y del texto, un ejemplo de sátira didáctica.

En los Países Bajos la traducción de Lambert van den Bosch y las escasas ilustraciones que la acompañan (Dordrecht, 1657) se encuadran en la tendencia de la escuela moralista de Jacob Cats, pequeño reducto de "menonitas" (anabaptistas flamencos), pacifistas, que consideraban que la literatura debe ser un instrumento de carácter didáctico. Gran parte de las ilustraciones de Savery fueron copiadas por Juan de Mommaerte en la edición de Bruselas de 1662, y añadió otras de propia cosecha, y de esta edición se nutrieron los grabados de Jerónimo y Juan Bautista Verdussen para la edición de Amberes de 1672-1673, con 16 más de Bouttats, hasta sumar un total de 34. Se trata de un modelo iconográfico que tuvo amplia difusión en el occidente europeo, incluida España, aunque en nuestras ediciones "cultas" se suprimieron algunos grabados por resultar indecorosos, contrarios al buen

gusto o, simplemente, porque iban contra el pensamiento religioso establecido, mientras que en las más populares, “de surtido”, se añadieron nuevas ilustraciones de carácter escatológico y de humor burdo.

En Francia, las pinturas, grabados y estampas de Coypel impusieron un modelo de sátira contra la antigua caballería y de elogio de la nobleza de corte, que en ocasiones fue objeto de burla y parodia, dando lugar a imágenes de comicidad cortesana.

La edición de la Real Academia Española de 1780 hereda el espíritu de las publicadas por Tonson: el tono serio, el gran formato y la calidad esmerada de los grabados.

Son varias las conclusiones que se pueden extraer por ahora: hasta finales del siglo XVIII y aún a comienzos del siglo XIX, las ilustraciones se copian, se repiten, se reelaboran, dando lugar a interpretaciones tradicionales del texto, sin una voluntad claramente definida de individualidad artística: los dibujantes y los grabadores son maestros de un oficio que consiste en repetir con gran maestría y pocas variantes los materiales que les vienen dados edición tras edición, de acuerdo con tres corrientes o modelos iconográficos: el flamenco, el francés y el inglés. Pero en muchos casos, el eclecticismo es inevitable.

Por otra parte, los programas iconográficos se van ampliando mediante adiciones que respetan casi en su totalidad el material preexistente, lo que produce poco a poco una acumulación de imágenes.

Los movimientos estéticos e ideológicos (Barroco, Neoclacisismo, o un Romanticismo temprano) afectan también al modo de lectura de la novela cervantina y, en consecuencia, a las ilustraciones que la acompañan.

Las traducciones son también testimonio de los cambios estéticos e ideológicos y, en gran medida, las ilustraciones intentan seguir el mismo tipo de “actualización” que las traducciones, lo que no quiere decir que los artistas leyeran la versión más reciente, pues para su trabajo les bastaba con seguir los modelos más en boga.

El siglo XIX

¿Qué ocurre en el siglo XIX? Por extraño que pueda resultar, continúan en gran medida los modelos del siglo XVIII, que en algunos casos

eran restos fosilizados de ilustraciones de un siglo antes. Bastará ver unos ejemplos para apreciar el grado de tradicionalidad y de originalidad que muestra Doré entre los grabadores de su tiempo.

Nos vamos a detener en un episodio complejo, que consta de varios momentos y que, por lo tanto, se puede descomponer en sus distintas partes para establecer los posibles vínculos iconográficos en relación con el texto y en relación con otros ilustradores. Se trata del episodio de la investidura de Don Quijote como caballero andante, situación que, como es sabido, se produce en el capítulo III de la primera parte del libro, durante la primera salida del protagonista y que, por lo tanto, no cuenta con la presencia de Sancho Panza.

Veamos cómo transcurren los hechos:

1. Después de cenar, Don Quijote se encierra con el ventero en la caballeriza y le pide que lo arme caballero.
2. El ventero dice al aspirante a caballero que la capilla está derribada para rehacerla de nuevo, pero que puede velar las armas en el patio del castillo.
3. A las preguntas del ventero acerca de si llevaba dineros y camisas limpias, él responde que no. El ventero le exhorta a que en adelante se provea de ambas cosas y de algún ungüento para las heridas y golpes.
4. Don Quijote velará las armas en un corral grande, que tiene una pila en medio. El caballero novel así lo hace, lleva las armas a la pila, abraza el escudo y toma la lanza. Empezaba cerrar la noche.
5. La luz de la luna permite a todos contemplar al caballero novel. Un mulero va a dar agua a su recua y tiene que apartar las armas. Al no hacer caso de las advertencias de Don Quijote, éste suelta el escudo y agarra la lanza con las dos manos, descargando un golpe en la cabeza al mulero que lo deja aturdido.
6. Se repite la acción con otro mulero, que queda peor parado que su compañero.
7. Los compañeros de los arrieros heridos comienza a tirar piedras al caballero, que se protege con la adarga.
8. Cuando se termina el ataque, el ventero decide armar caballero a Don Quijote para evitar más problemas. Le hace saber que la ceremonia consiste en la pescozada y el espaldarazo, pues ya ha velado más de cuatro horas.
9. A continuación, el castellano trae un libro donde asentaba la paja y cebada que daba a los arrieros, y con un cabo de vela que le sujeta un muchacho, y con las dos doncellas de la venta, mandó hincar de rodillas a Don Quijote; y, leyendo en su manual, alzó la mano y le dio sobre el cuello un buen golpe, y tras él, con su misma espada, un gentil espaldarazo, siempre murmurando entre dientes, como que rezaba.
10. Hecho esto, mandó a una de aquellas damas que le ciñese la espada, y la otra le calzó la espuela.
11. Acabadas las ceremonias, Don Quijote ensilló a Rocinante y se marchó de la venta.

Así, tenemos 1.) la petición en la cuadra, con Don Quijote de rodillas; 2.) la vela de armas con la adarga embrazada y la lanza en la mano a la luz de la luna, junto a una pila y un pozo; 3.) la agresión de los muleros; 4.) las pedradas de sus compañeros; 5.) la ceremonia de investidura, con un libro, la pescozada y el espaldarazo; 6.) las mozas que le ciñen la espada y le calzan la espuela derecha.

Es evidente que los ilustradores no pueden representar cada uno de estos momentos, pues el programa iconográfico no lo permite; por lo tanto, tienen que escoger el que más se ajuste a los planteamientos editoriales y al tono que se desee dar a la lectura de la obra. Y no hay que olvidar que se trata de un momento de singular importancia en la biografía del caballero, a pesar de que con el paso del tiempo perdiera su relevancia a la vez que se perdían unas costumbres y ceremonias caídas en desuso.

Analizaremos, uno por uno, cada uno de los momentos del episodio en los ilustradores del siglo XIX, para detenernos a continuación en su presencia en las películas dedicadas al Quijote.

1. Don Quijote, de rodillas, pide al ventero en la cuadra que lo arme caballero.

Son tres los modelos presentes en el siglo XIX. El primero de ellos es un dibujo anónimo de la edición de New York, de 1825, tomado a su vez de una ilustración también anónima (Londres, 1792):



13. Anónimo, New York, 1825.

Este dibujo sirve de base para los ilustradores de Madrid (1829) y París (1832), que sustituyen el tono jocoso del original por un modelo más cortés, en la tradición inglesa iniciada por Tonson o en la hispánica de la Real Academia Española. La lectura seria se mantiene en la edición francesa:



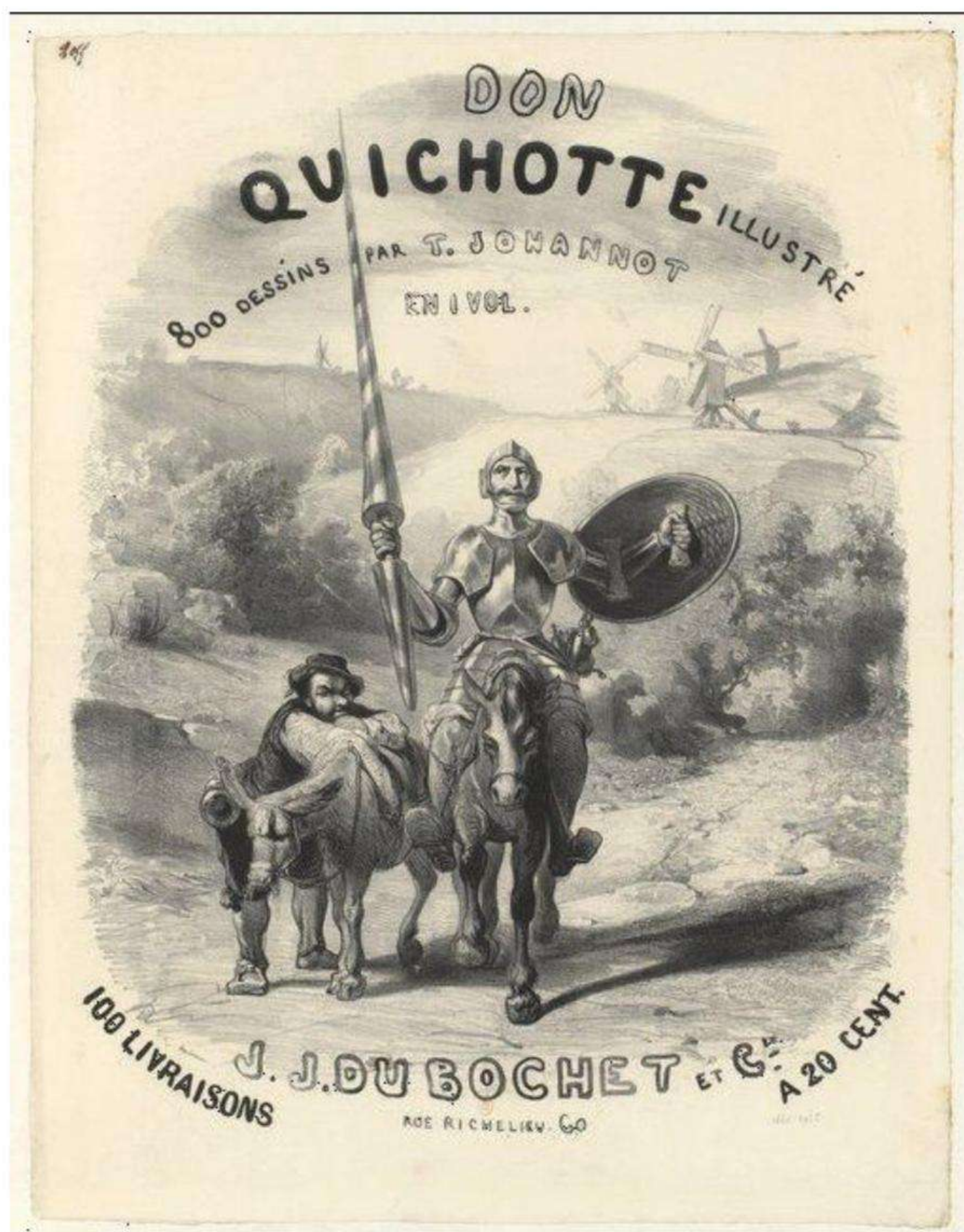
14. Madrid, Hijos de Doña Catalina Piñuela, 1829. Dibujo anónimo. 15. Paris, A. Hiard, 1832. Dibujo de F. Courtin.

El segundo modelo es el establecido por Tony Johannot (1803 -1852), presente en una viñeta de la edición parisina de 1836-1837 y que se repite, empobrecido, en la edición de Madrid (1850) y sin modificar en la de París (1877):



16. Paris, J. J. Dubochet et Cie., 1836-1837. Dibujo de T. Johannot.

Conviene recordar una vez más que Johannot fue el ilustrador de la traducción de L. Viardot en 1836, que contiene 800 viñetas incluidas en el texto, muchas de ellas son arabescos con geometrías de inspiración orientalizante, muy acorde con la época. Sus ilustraciones fueron reutilizadas en Francia, Italia, Inglaterra y España durante décadas. El libro, en 2 volúmenes, vio la luz después por entregas (100 entregas a 20 céntimos), como se aprecia en el cartel anunciador (1845). Es el precursor inmediato de Doré:



17. Cartel anunciador de la edición por entregas de *Don Quichotte* traducido por Viardot e ilustrado por Johannot. París, J. J. Dubochet et Cie., 1845

El tercer modelo queda establecido por Doré en la cabecera del capítulo. Frente a sus precursores, da “ambiente” al momento, con la presencia de los animales y de objetos concretos que sirven para cerrar el espacio y centrar la atención en los dos personajes: Don Quijote, de rodillas, sin armas (ni siquiera el yelmo de las ilustraciones anteriores) y el ventero con atuendo de calle (incluido el sombrero), sorprendido en sus atenciones al público del mesón. Es escasa la relación con los predecesores.



18. Paris, Hachette, 1863. Dibujo de G. Doré.

Cervantes hablaba de la “caballeriza”, traducida por Viardot como “écurie”, término que recoge con exactitud la palabra castellana; Doré, sin embargo, ha preferido representar un establo (en francés, “étable”), lo que, en principio, no tendría mayor trascendencia, si no fuera porque la venta no se ocupa del ganado y sí de las caballerías y porque el episodio va a dejar de manifiesto la importancia de los mulos (y los muleros) en este episodio. Digamos que Doré ha obrado con gran libertad al ambientar la escena, el momento, lo que podría sernos útil para reconocer a sus seguidores artísticos.

2. La vela de armas con la adarga embrazada y la lanza en la mano a la luz de la luna, junto a una pila y un pozo.

Cuatro modelos sirven para la representación del momento.

a. El primero de ellos es obra de Eugène Louis Lamy, grabada por Étienne Frédéric Lignon, y se encuentra en la edición de París de 1821. Don Quijote, de frente con yelmo, adarga y lanza, está cerca de la pared exterior del edificio, casi en el mismo plano que sus armas, que reposan perfectamente dispuestas, sobre la pila (adosada al muro); a lo lejos, se ve venir a un mulero con dos animales y, al fondo, la torre de un castillo. Es una imagen seria, sin atisbos de ironía. La ilustración fue reutilizada en París (1822 y 1858).



19. Paris, Méquignon-Marvis, 1821. Dibujo de Eugène Louis Lamy.

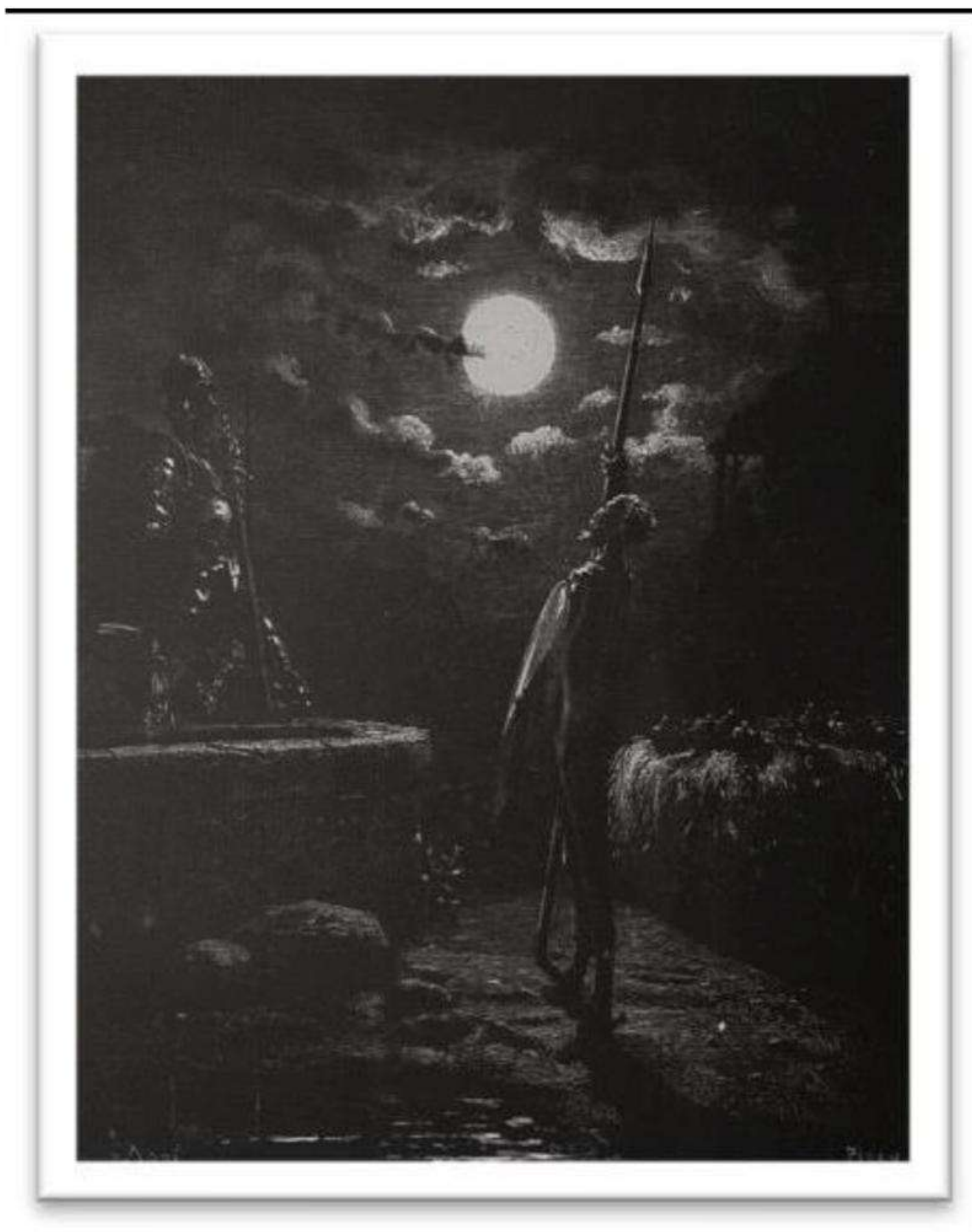
b. El expresivo Adolph Schrödter firma el dibujo que constituye el segundo modelo y que fue grabado por él mismo. Se trata de una estampa suelta impresa en Leipzig (1863). Don Quijote, de pie, se apoya en el brazo derecho y en la pierna izquierda, parece mirar de soslayo al espectador; la mano izquierda en el pecho indica la fuerza de su amor y su decisión caballeresca; tiene la lanza sobre el hombro y las armas en desorden se encuentran sobre el pilón (yelmo, guantes y adarga) o apoyadas en él (cota); las espuelas se dejan ver sobre una tabla que hay encima de un capacho; un caño vierte agua. A lo lejos, sale de un edificio una persona, que lleva un farol en la mano, y que podría ser el mulero. La venta queda en un discreto segundo plano:



20. Leipzig, G. Meyer, 1863. Dibujo de A. Schrödter.
21. Londres, Dean & Son, 1872. Copia del dibujo de Schrödter.

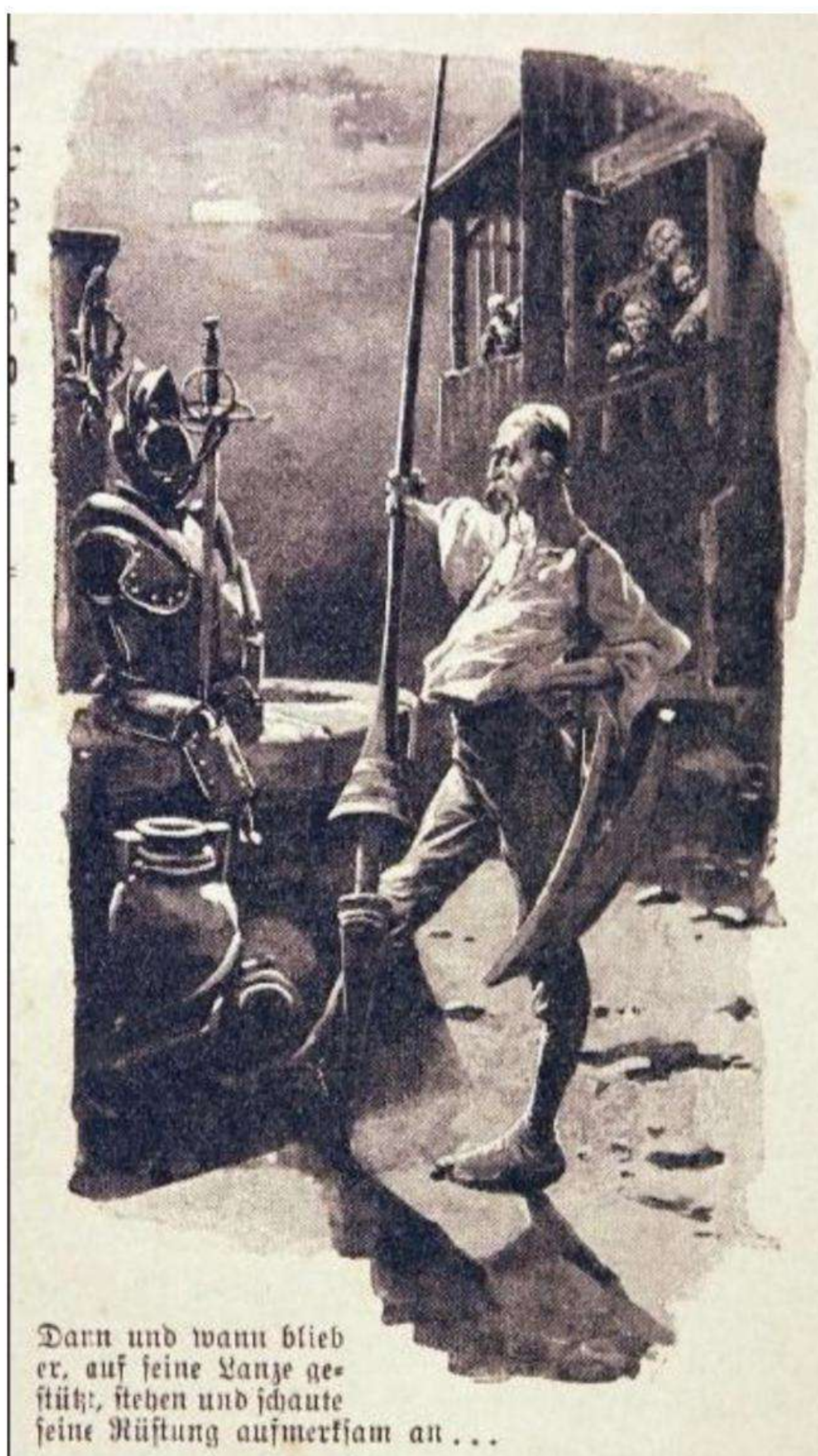
La ilustración fue copiada en la edición de Londres de 1872.

c. El mismo año que se imprimió la estampa de Schrödter (1863), surge otro modelo, el de Doré. La figura de Don Quijote se alarga confundiendo con la lanza; una impresionante luna llena alcanza el centro de atención por la luz que esparce sobre las nubes, los reflejos en las armas, tanto en las que hay en la fuente debidamente ordenadas, junto al caño, como en el escudo de Don Quijote; y el resplandor de la luna llega al suelo y al grupo de gallinas que descansa sobre unos haces de paja. La venta queda en contraluz, y podría intuirse la presencia de alguien al final de la escalera y, quizás, debajo de ella. La pila tiene forma circular, lo que va a facilitar la identificación con el brocal del pozo. Doré comete el error de calzar las espuelas al caballero antes de tiempo. La ilustración es utilizada en la edición de New York (h. 1898) y en muchas otras después.



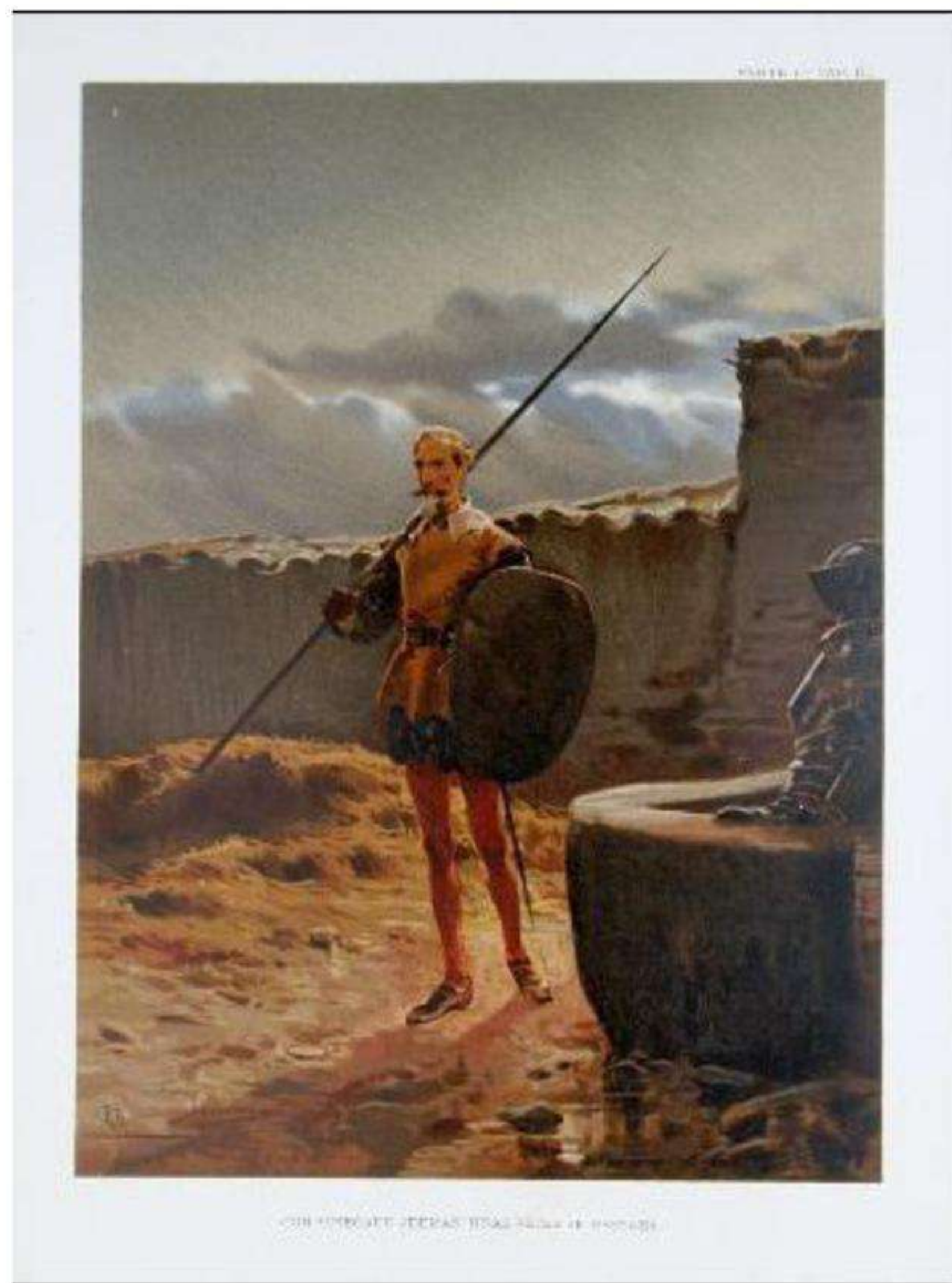
22. Paris, Hachette, 1863. Dibujo de Doré.

El modelo aquí establecido también resulta patente en los ilustradores de la segunda mitad del siglo XIX: Adolf Wald reelabora la ilustración de Doré para la edición de Stuttgart (h. 1870), y llena de espectadores la galería superior de la venta:



23. Stuttgart, Thienemann, hacia 1870. Dibujo de Adolf Wald.

Ricardo Balaca y Orejas Canseco (1844-1880) también se inspira en Doré, a juzgar por la forma de la pila, la posición de la lanza, la iluminación del conjunto y el volumen de la venta en segundo plano, que permite al artista cerrar el patio en un espacio que Doré había dejado sin definir:



24. Barcelona, Montaner y Simón, 1880-1883. Dibujo de Ricardo Balaca y Orejas Canseco.

La sencilla viñeta de Johannes Hendricus Jurses (1875-1946), para la edición de Amsterdam (1898) recoge lo esencial (escudo y lanza), aunque la postura de la cabeza está lejos de reflejar la actitud de “gentil continente” con que lo habían representado sus predecesores; parecería estar contemplando las armas apoyadas en la pila fuera del campo del dibujo.

También Henry Morin (1873-1961) sigue el mismo modelo en la viñeta de la edición parisina de 1900: el caballero ha dejado la adarga en el suelo, pero sigue calzando las espuelas.

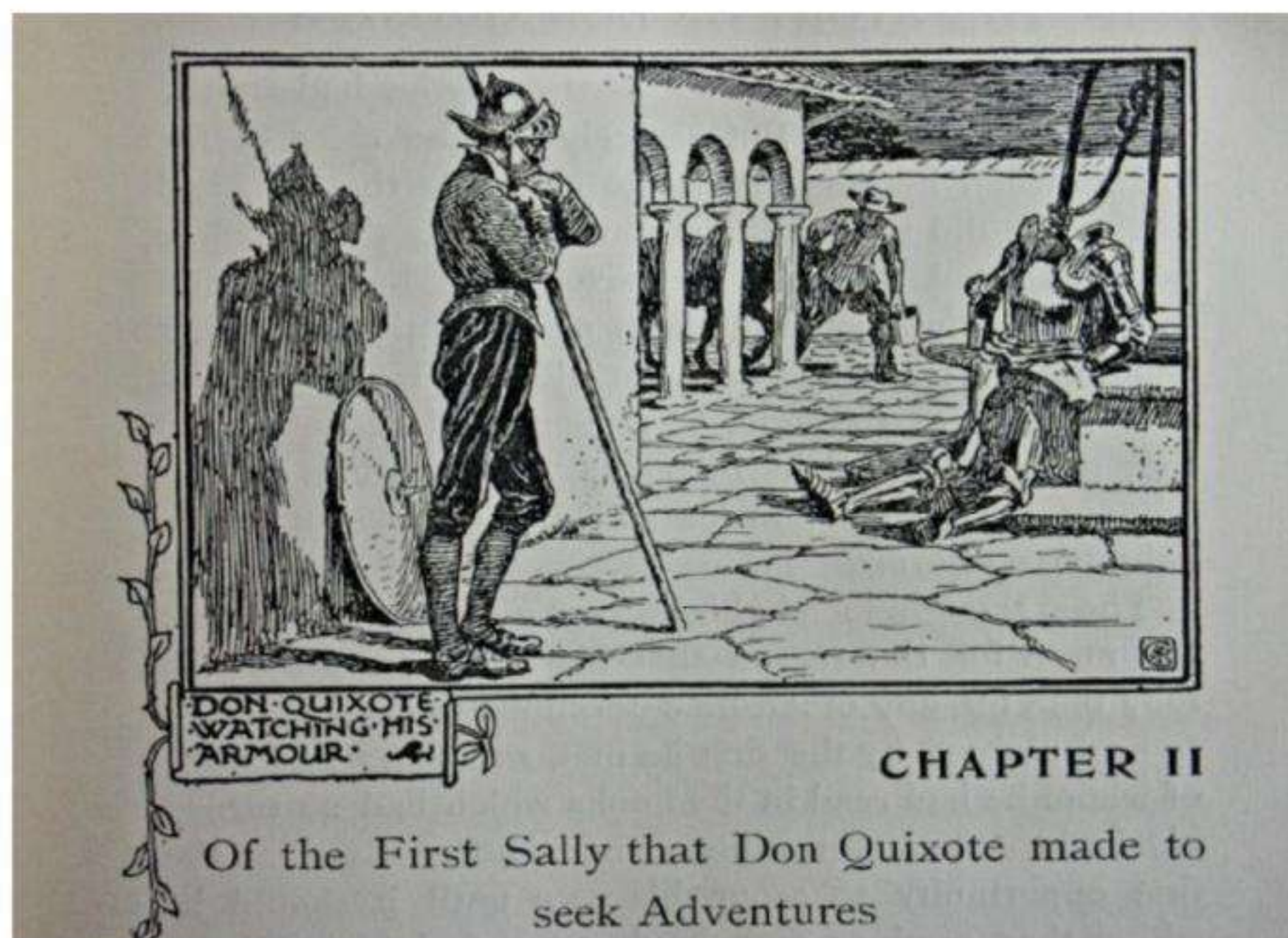


25. Amsterdam, Van Holkema & Warendorf, 1898. Dibujo de Johannes H. Jurses.

26. Paris, Henri Laurens, 1900. Dibujo de Henry Morin.

d. Un modelo mixto parecen haber seguido Jules Worms (1832-1924), para la edición de París de 1884, y Walter Crane (1845-1915), para la edición de Londres-Manchester de 1900, pues da la impresión de que han reinterpretado el modelo de Lamy (1821) con la presencia del mulero al fondo en ambos casos, y la pila apoyada contra el muro de la casa en el caso de Worms. La postura de Don Quijote, contemplando las armas, podría derivar de otros modelos. Cabe destacar, sin embargo, que en el caso de Crane, la presencia del

mulero alcanza gran protagonismo por el lugar central que ocupa en la composición, y que anuncia ya el momento que viene a continuación.



27. Paris, Librairie des Bibliophiles, 1884. Dibujo de Jules Worms.

28. Londres-Manchester, Blackie & Son / Sherrat & Hugues. Dibujo de Walter Crane.

3. La agresión de los muleros

Podemos dividir la agresión de los muleros en cuatro momentos diferentes:

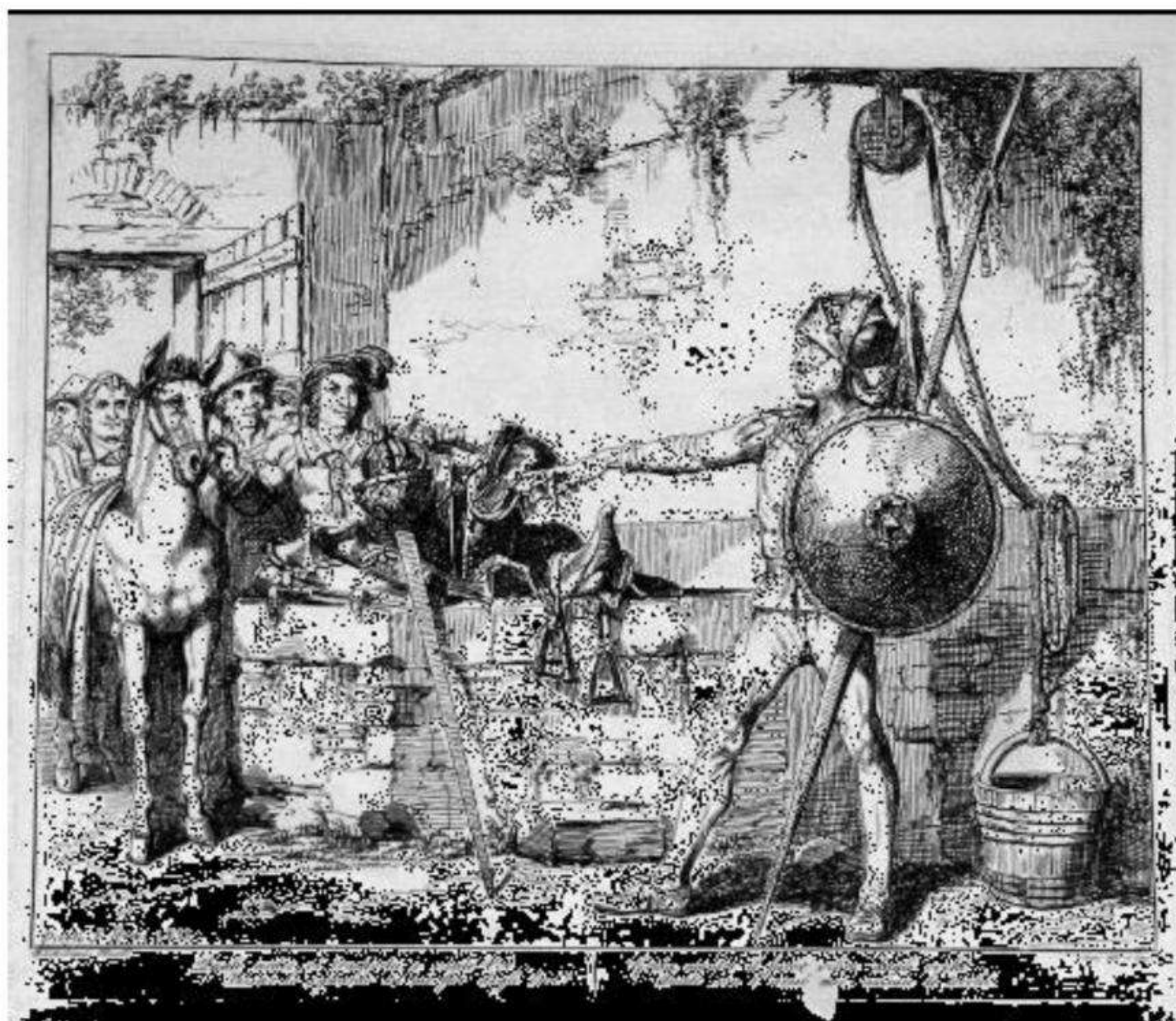
1. Las advertencias de Don Quijote.
2. El ataque.
3. El derribo.
4. La respuesta a pedradas de los compañeros de los muleros.

a. El primer momento está representado por dos modelos. El primero de ellos aparece en una edición parisina de 1826-1827, y es obra del dibujante Ulisse Denis, con grabado de Paul Legrand. La ilustración pone de relieve la actitud furibunda y visionaria del protagonista, ante un acemilero que parece temeroso o incrédulo. Podríamos pensar en la sátira de la antigua caballería tan del gusto de Coypel y sus sucesores.



29. Paris, Didot de Jeune, 1826-1827. Dibujo de Ulisse Denis.

b. Un tono distinto tiene el otro modelo, iniciado por Robert Cruikshank (1789-1856) en la edición londinense de 1831 (grabado por M. U. Sears). Don Quijote tiene la actitud admonitoria de un héroe clásico, que con el índice señala el objeto de su prohibición (tocar las armas) ante una muchedumbre incrédula, que se protege detrás de una caballería que sigue, con la misma atención que los demás asistentes, las palabras del caballero. El contraste entre la figura heroica del protagonista y el resto de los presentes, que sonrían la ocurrencia de impedirles el acceso al agua, y el modo de vestir y expresarse del caballero, da lugar a una interpretación jocosa de los hechos representados.



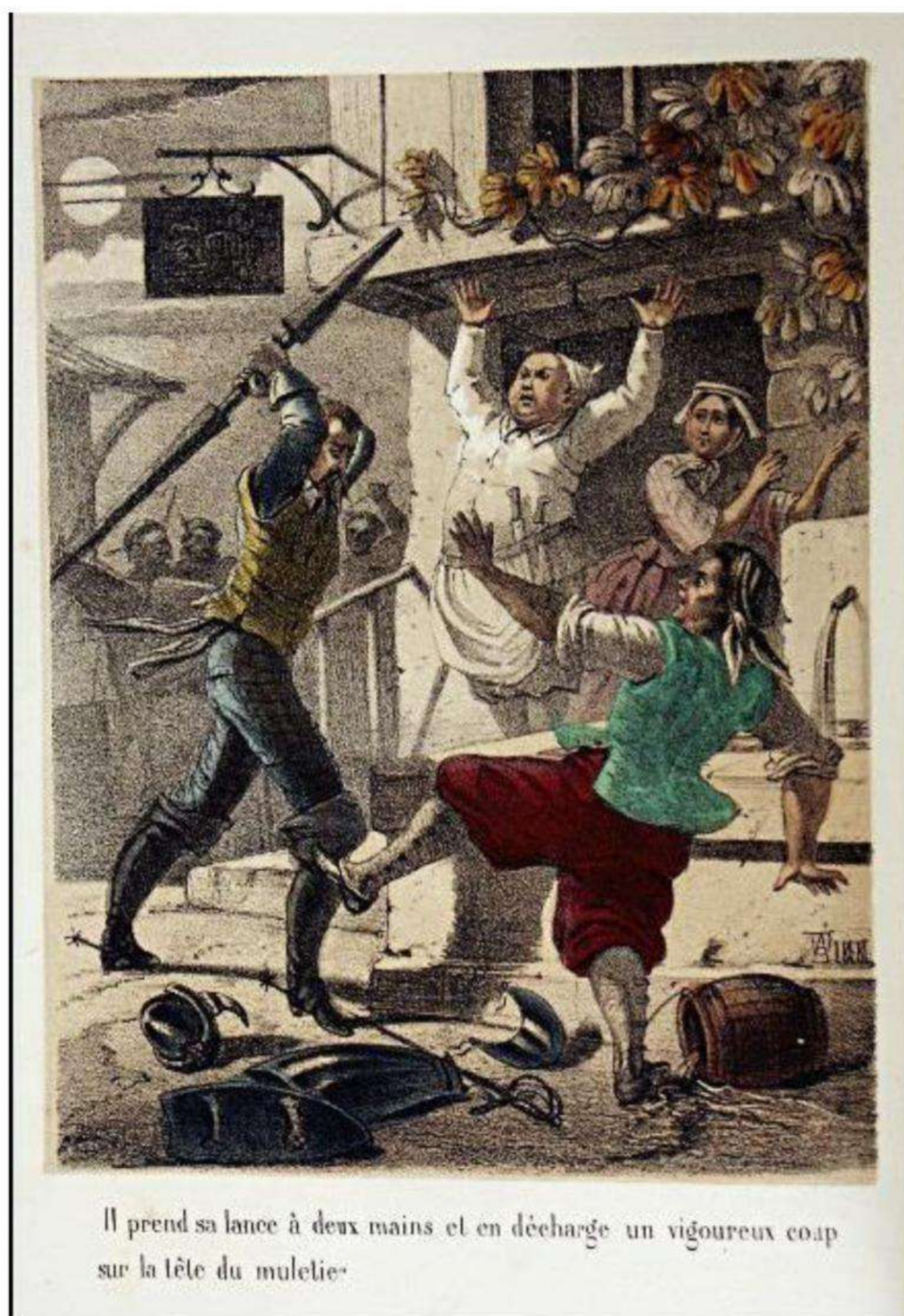
30. Londres, W. Sears, 1831. Dibujo de R. Cruikshank.

Este modelo tuvo una curiosa descendencia, pues reencontramos la misma ilustración en Roma (1834), aunque firmada como dibujante y grabador por Bartolomeo Pinelli (1781-1835).

2. El ataque.

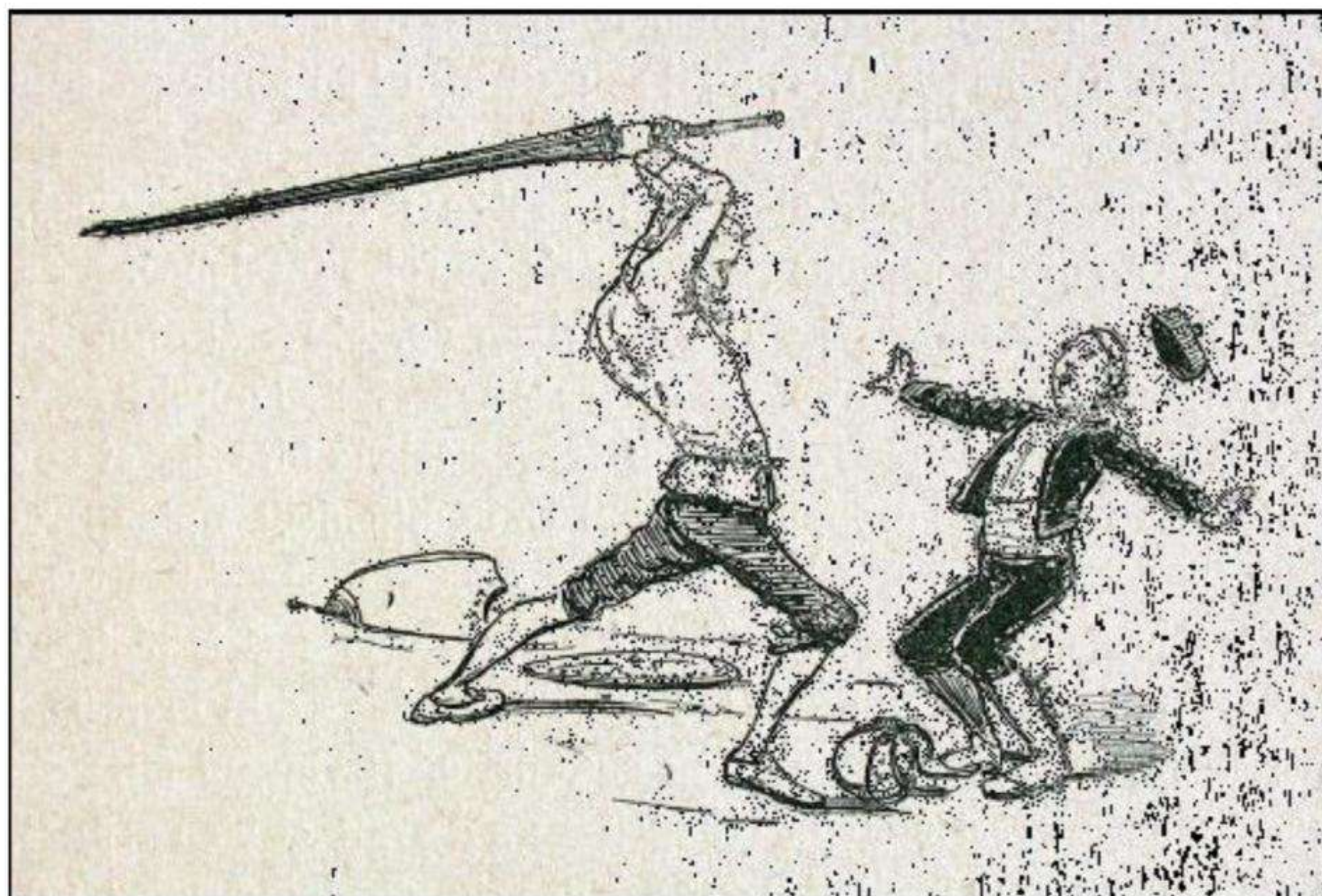
a. La primera parte del ataque, antes de que Don Quijote descargue el golpe con la lanza sobre la cabeza del mulero, apenas ha sido objeto de la atención de los ilustradores: un solo grabado de página completa y dos viñetas dan cuenta del momento.

Es en 1860 o 1862 cuando aparece el grabado: se encuentra en una edición parisina y es obra de un dibujante que firma "Albert". Los hechos ocurren ante un ventero que expresa su asombro e intenta calmar los ánimos, su mujer asustada y los muleros que, al fondo, parece que se preparan a intervenir. En el suelo, las armas esparcidas y un cubo de agua volcado dan a entender que ya se ha producido la fechoría del mozo de mulas.



31. Paris, Louis Janet, 1860. Dibujo de Albert.

b. En 1893, Henri Bressler dibuja una sucinta viñeta para una edición de Limoges. La ilustración deriva, según creo, de la parisina de 1860 (o 1862), a pesar de la obvia simplificación del conjunto: la posición de los personajes, las armas por el suelo y, en especial, el hecho de que sean las mismas protecciones (escudo, peto y yelmo), evidencian una posible relación de los dos dibujos.



32. Limoges, Barbou & Cie., 1893. Dibujo de Henri Bressler.

c. J. W. A. Hilverdink (1809-1864) es el autor de la otra viñeta, aparecida en una edición de Amsterdam, hacia 1867, que podría haberse inspirado en el grabado de París, pues la distribución de personajes y espacios es muy similar en ambos casos, aunque es difícil ir más lejos en las similitudes:

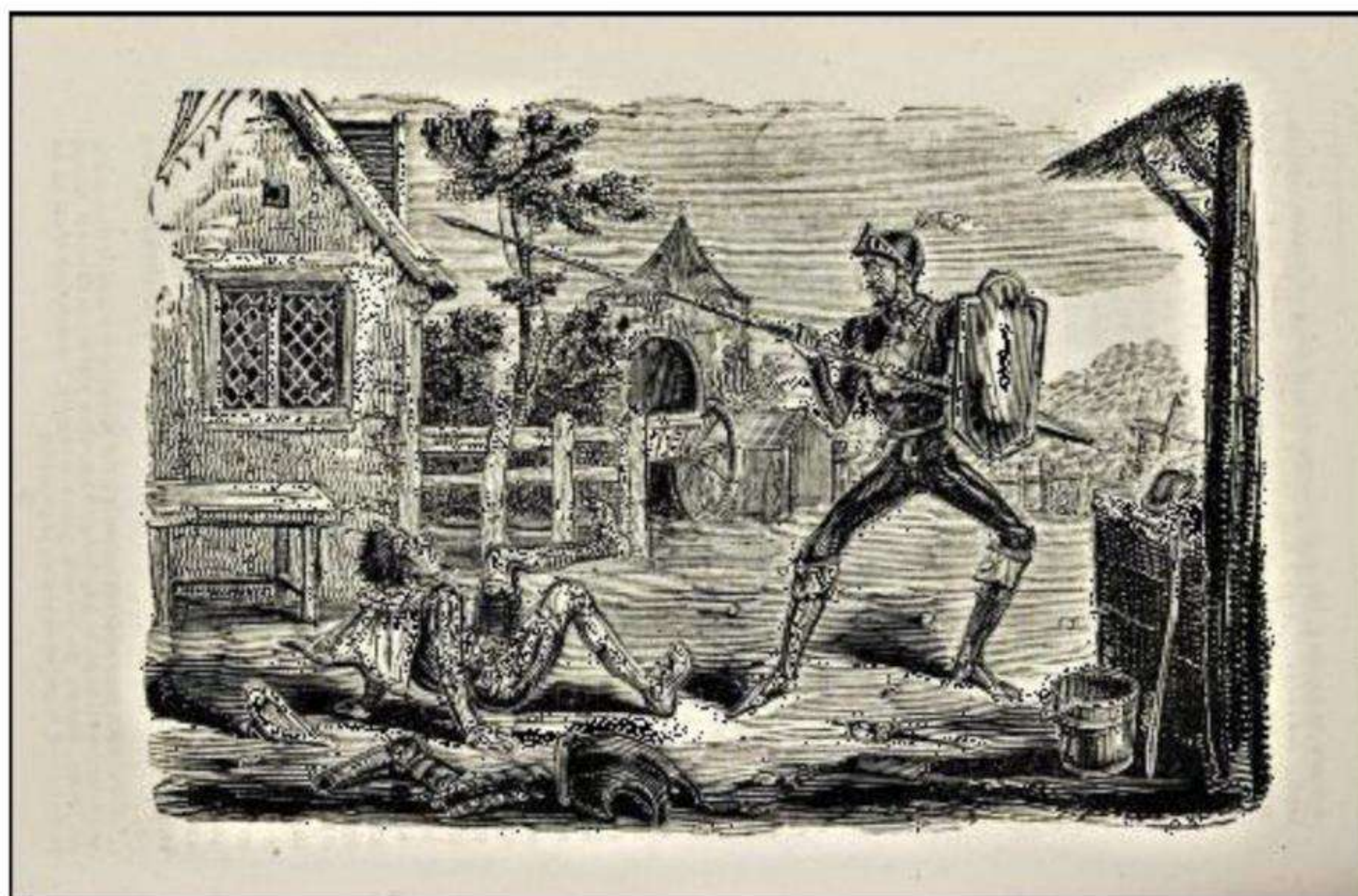


33. Amsterdam, G. Theod Bom, h. 1867. Dibujo de J. W. A. Hilverdink.

3. El derribo.

Mayor éxito alcanzó el momento inmediatamente posterior, cuando el arriero ya se encontraba en el suelo, tras haber recibido el golpe en la cabeza. Hay dos modelos que se repiten varias veces, ya sea por reutilización de la imagen, ya sea por copia o por reelaboración.

a. El primero de los modelos se debe a Robert Cruikshank (1789-1856), grabado por M. U. Sears, y aparece en Londres (1824, 1828, 1831, 1837, h. 1860). Don Quijote con escudo y yelmo, amenaza al mulero que, indefenso, patalea para evitar un ataque inminente. Todo resulta cómico, grotesco:



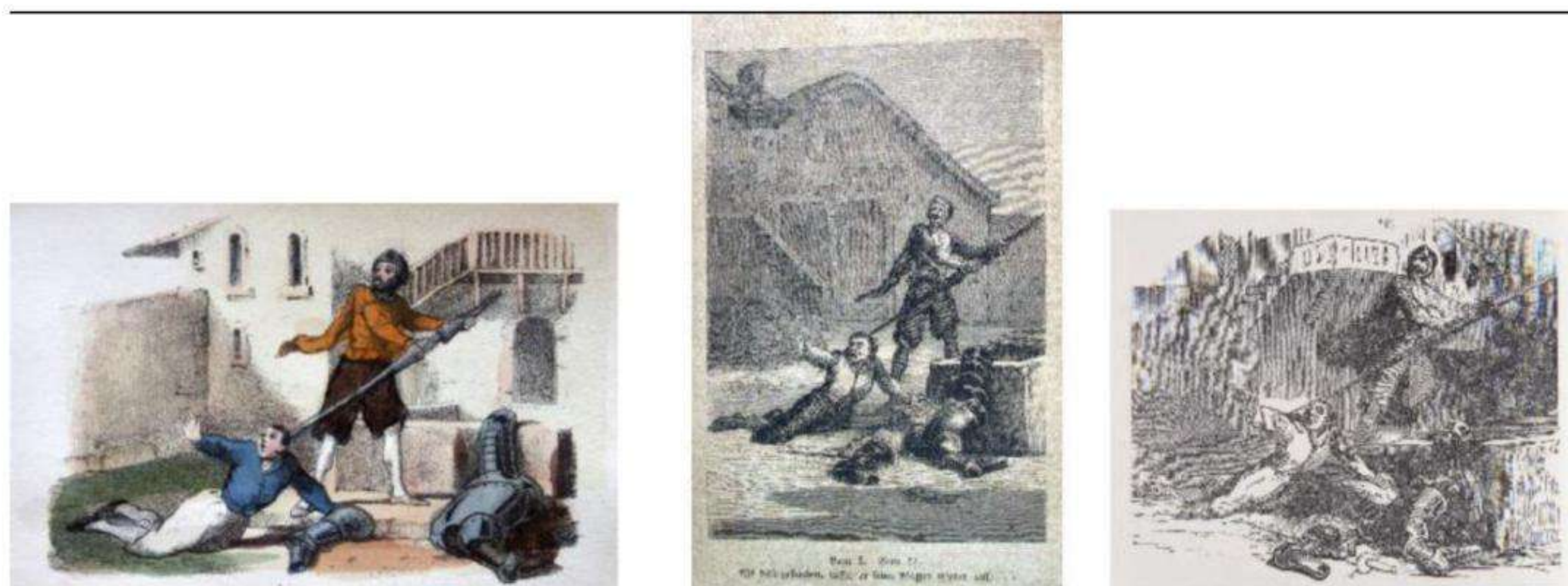
34. Londres, Pater Noster Row, 1824. Dibujo de R. Cruikshank.

b. El segundo modelo, obra de Tony Johannot (1803-1852), grabado por Andrew-Best-Leloir, se encuentra en la edición parisina de 1836-1837, como ilustración de la traducción de L. Viardot. Se trata de una pequeña viñeta, en la que el mozo de mulas da la espalda al caballero novel y pide ayuda a algún compañero fuera de la imagen. Don Quijote no embraza el escudo, en una composición que recuerda a los pintores románticos del momento.



35. Paris, J.J. Dubochet et Cie., 1836-1837. Dibujo de T. Johannot.

La viñeta fue copiada hacia 1850 por un dibujante anónimo, y apareció en la *Encyclopédie des petits enfants*, en París, lo que sin duda, contribuiría a fijar el momento en la imaginación infantil. También fue copiada en tamaño de página completa para una edición de Stuttgart (1870 y 1892), grabada por Karl Offterdinger (1829-1889), y como viñeta aparece una copia de la ilustración en Londres (1895).

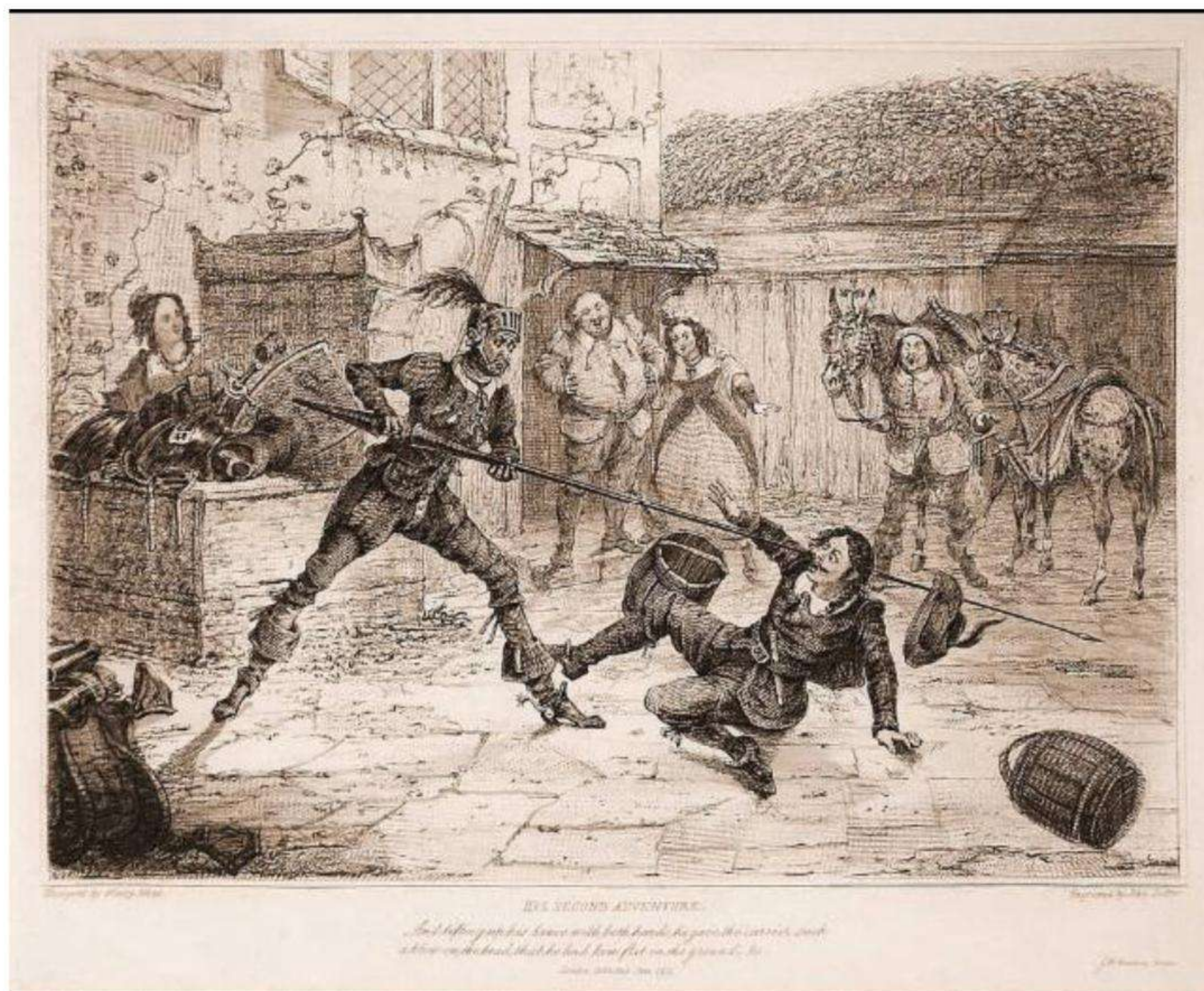


36. Paris, *Encyclopédie des enfants*, h. 1850. Dibujo anónimo.

37. Stuttgart, Riegerische Verlagsbuchhandlung, 1870. Dibujo anónimo.

38. Londres, George Routledge and Sons, 1895. Dibujante anónimo.

En fin, Henry Thomas Alken (1785-1851) propuso otra ilustración del mismo momento, que fue grabada por John Christian Zeitter para una edición londinense de 1831, que no tuvo descendencia, al parecer.



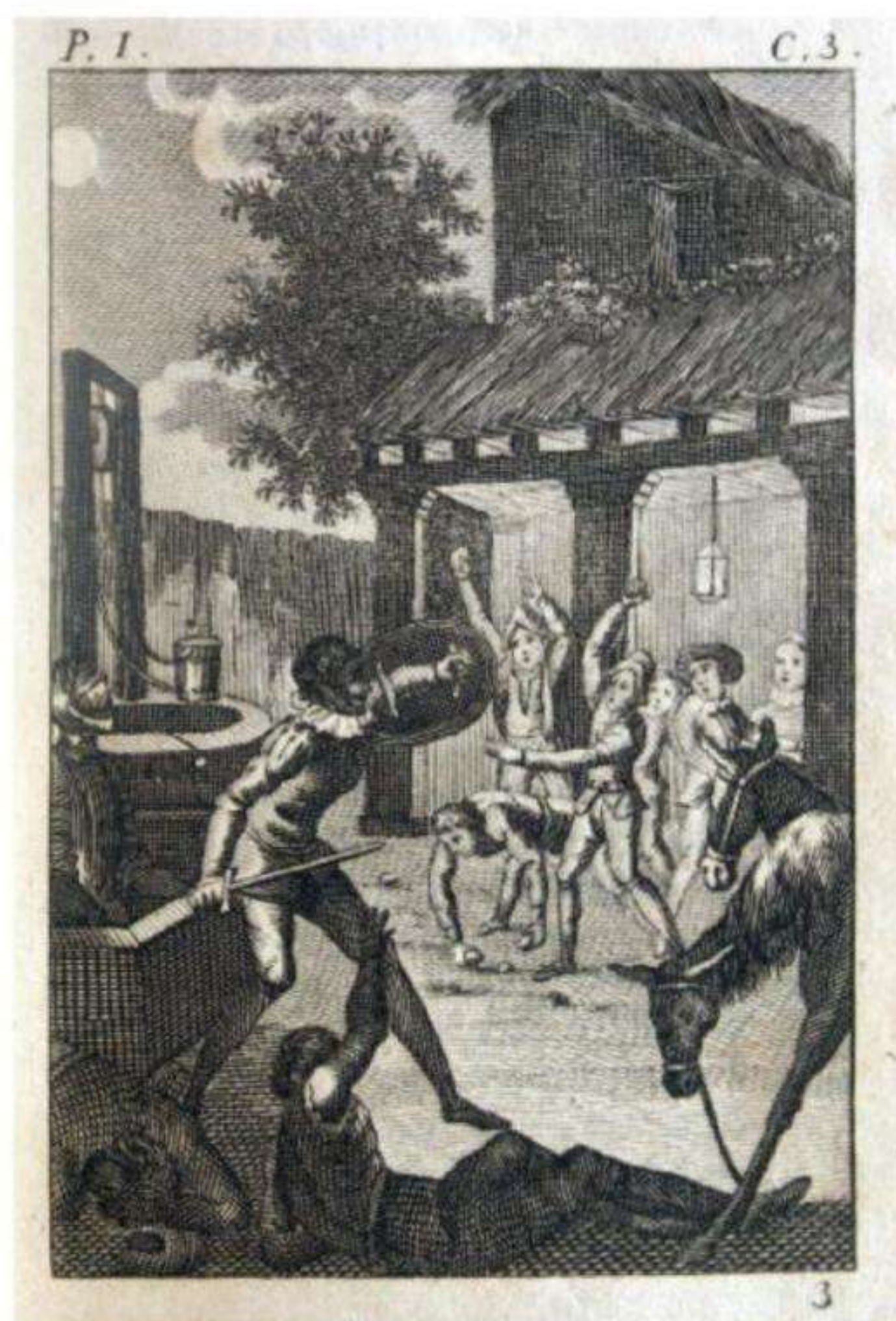
39. Londres, 1831. Dibujo de Henry T. Alken.

El grabado de Cruikshank, utilizado reiteradamente en ediciones de Londres es el único que plantea una escena cómica, tanto por la postura de Don Quijote, como por la inútil oposición que muestra el arriero. Por el contrario, la ilustración de Johannot tiene un evidente carácter dramático en la llamada de auxilio del aterrorizado mozo de mulas, con la presencia de un Don Quijote vencedor, en clara superioridad tanto por su postura, como por tener a su víctima caída a los pies.

4. La respuesta a pedradas de los demás muleros.

Tiene tres modelos distintos a lo largo del siglo XIX.

a. Uno de ellos se impone con claridad sobre los otros dos; se trata de un dibujo de Antonio Rodríguez (1765-1823), grabado por Manuel Albuerne (1764-1815), que aparece ya en una edición madrileña en 1804.

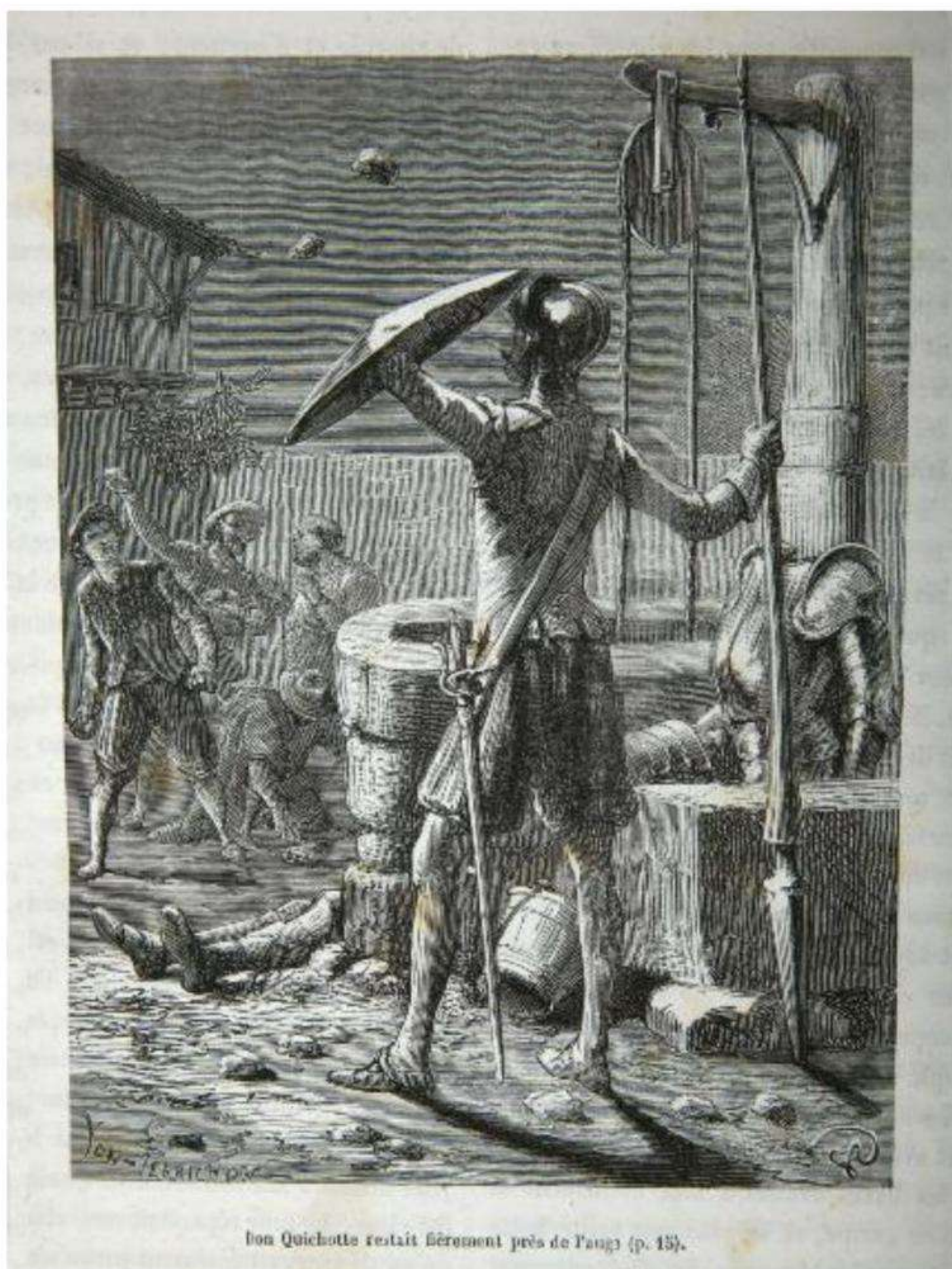


40. Madrid, Gómez Fuentenebro, 1844 (1804). Dibujo de Antonio Rodríguez.

41. Paris, Cormon et Blanc, 1827.

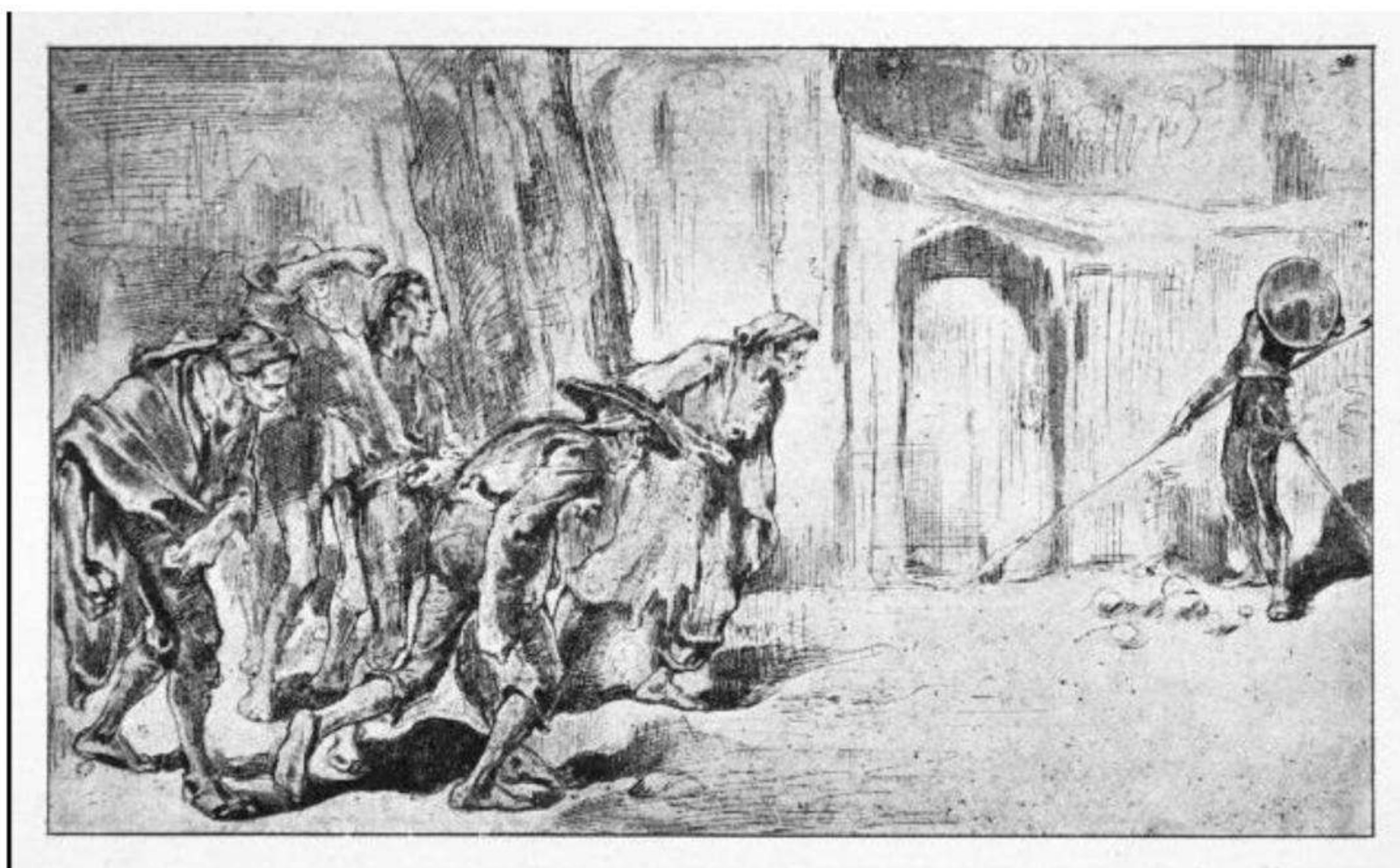
A los pies de Don Quijote yacen en la sombra los dos muleros heridos en el enfrentamiento; sobre ellos se yergue la figura del protagonista que se protege con el escudo de los ataques de tres arrieros, mientras el ventero hace aspavientos; dos acémilas se muestran indiferentes a los acontecimientos. Es un dibujo de esmerada composición, cuyo centro queda marcado por el escudo del caballero y éste destaca en medio de las sombras y de los segundos planos. Las líneas verticales se encomiendan a la armadura y al pozo, por una parte, a un árbol y a la buhardilla de la venta, por otra. Don Quijote, en medio de todo, es una figura heroica. El grabado fue copiado en una edición de París (1827), en una traducción portuguesa publicada también en París (1830), y en Londres (1831).

b. Otro de los ilustradores de este momento es Georges Roux (m. en 1929), que prepara una viñeta para la edición de París (1866), grabada por Edmond Yon (1836-1907) y Perrichon (floreció entre 1862 y 1865):



42. Paris, Fourne, Jouvot et Cie., 1866. Dibujo de Georges Roux

c. A finales de siglo, Johannes Hendricus Jurre (1875-1946) cambia el planteamiento en su ilustración (Amsterdam, 1898), pues sitúa a los atacantes en primer plano, mientras que Don Quijote queda lejos del conjunto, protegiéndose el rostro con la adarga y la lanza empuñada con la punta hacia abajo, en actitud claramente defensiva, dada la condición de los atacantes como gente plebeya, no caballeros dignos de respuesta.



43. Amsterdam, Van Holkema & Warendorf, 1898. Dibujo de Johannes H. Jurres.

Todas estas ilustraciones responden a una lectura seria del episodio.

5. La ceremonia de investidura

Restablecida la paz en el patio de la venta, el mesonero considera que sólo estarán tranquilos si arma caballero a Don Quijote y éste se marcha. El rito de la investidura sigue, a grandes rasgos, la ceremonia establecida por la tradición, aunque hayan desaparecido algunos elementos (el baño lustral y la confesión) y otros hayan cambiado su orden: la espuela derecha se calzaba en primer lugar; a continuación se ceñía la espada; luego venían la pescozada y el espaldarazo. La ceremonia concluía con un beso, que podría haberse transformado en la venta por el abrazo y demás propósitos que expresa Don Quijote en su despedida.

Es innecesario insistir en la importancia de la investidura en la vida de un caballero: se trata, sin duda, del momento principal, del rito que le permite pasar de un estado (el de doncel) a otro; es evidente que el padrino es una pieza fundamental del conjunto, pues marca en gran medida el horizonte del caballero novel: cuanto más destacado sea el padrino, mayores serán las aspiraciones del ahijado. Y aún podríamos añadir que Don Quijote llega a una edad poco adecuada para ser armado caballero, pues está lejos de los quince años que tenía Erec cuando alcanzó la investidura, o de los dieciocho de Lanzarote del Lago, e incluso de los veintidós del Caballero de las Dos Espadas; pero éste es un aspecto que surge con el inicio mismo de la novela cervantina, y con un héroe de avanzada edad que pretender actuar como si fuera joven.

A los ilustradores no se les escapó la importancia de la ceremonia, y fueron muchos los que quisieron dejarla reflejada en su personal forma de ver la novela.

a. La pescozada.

El momento es representado a través de dos modelos principales.

El primero de ellos sigue el grabado de José del Castillo en la edición de la Real Academia Española de 1780, que es copiado para las ediciones de París de 1800, Londres (1801, 1810), invertido en París (1801) y, sin invertir en la misma ciudad y año, y reducido, en París (1802); vuelve a ser copiado en París (1814) y Leipzig (1818); y es reelaborado por Francesco Novelli, el Viejo (1767-1836) en Venecia (1818-1819) de donde surge una reelaboración de A. Berselli (Venecia, 1848).





44. Madrid, Real Academia Española (Joaquín Ibarra), 1780.

45. Paris, P. Didot l'Ainé, 1800.

46. Londres, William Miller, 1801.

47. Paris, P. Didot l'Ainé, 1801.

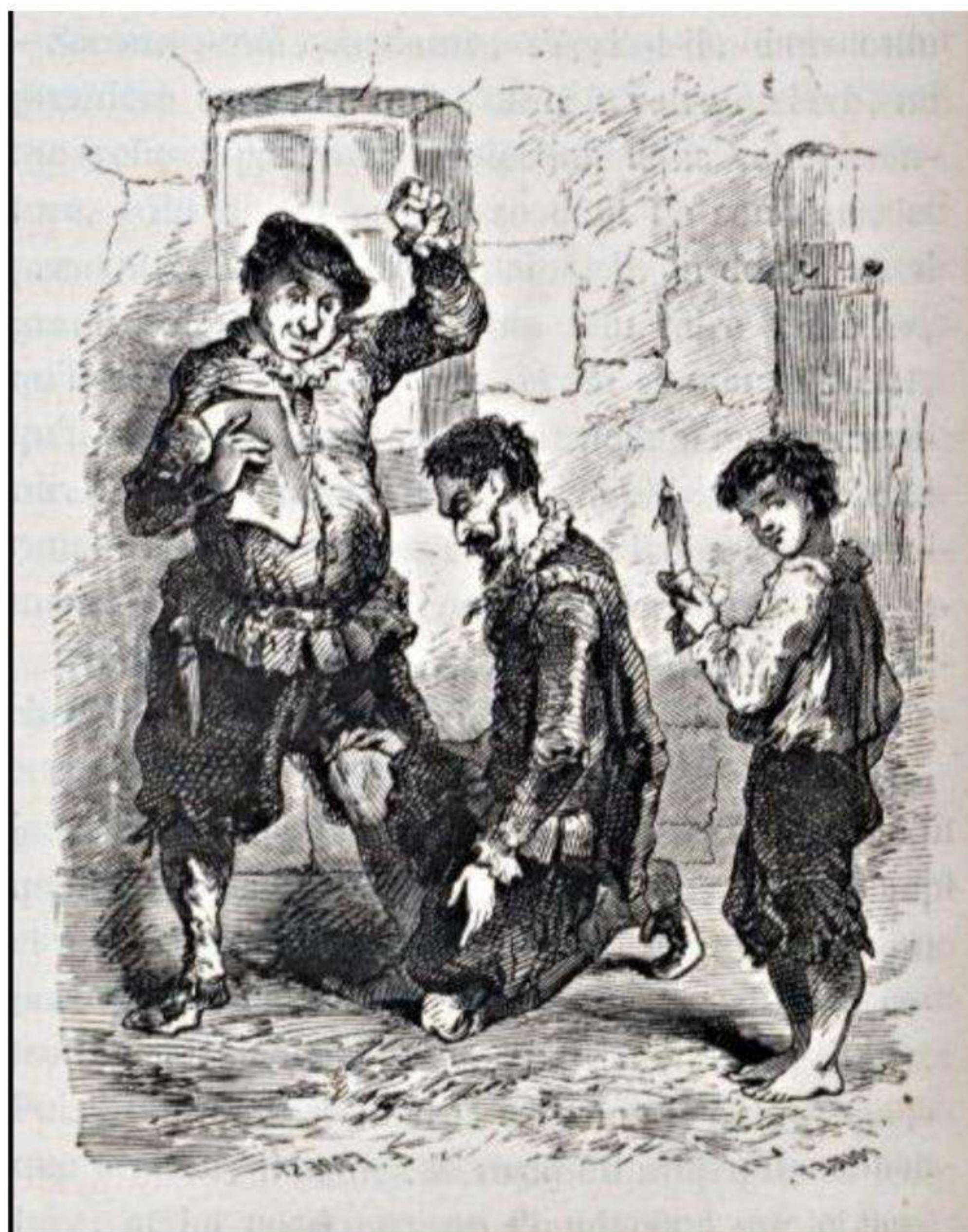
48. Paris, Guilleminet, 1802.

49. Leipzig, Juan Sommer, 1818.

50. Venezia, Alvisopoli, 1818-1819. Dibujo de Francesco Novelli, el Viejo.

51. Venezia, Tondelli, 1848. Dibujo de A. Berselli.

Eugène Hippolyte Forest (siglo XIX) firma una ilustración de la pescozada, de tono jocoso, a juzgar por la mirada del niño y el puño cerrado, casi amenazante del ventero. Vio la luz en una edición parisina de 1853.



52. Paris, Hachette et Cie., 1853. Dibujo de E. H. Forest

Un modelo distinto y, posiblemente, un momento diferente representa al ventero como una persona mayor y más robusta que en el primero de nuestros modelos; a veces necesita gafas para “leer el breviario”, libro que sujeta con las dos manos, a diferencia de lo que ocurría en el modelo anterior: es posible que la mano levantada fuera el inicio de la acción de la pescozada; el caso que ahora nos ocupa o bien es inmediatamente anterior a aquel acto del ritual, o es la continuación del mismo. Por lo demás, la construcción de la escena es muy similar a la del modelo anterior.

John Heaviside Clark (h. 1770-1863) es el artista de esta nueva versión, que se encuentra en Londres (1819) y Londres-Edimburgo (1822).

Una variante es la del ventero con gafas, que puso en circulación Ludwig Löffler (1819-1876) mediante unas litografías de 1869. La ilustración se encuentra en un Quijote de Leipzig (1869 y h. 1897):



53. Londres, W. Stockdale, 1819. Dibujo de John H. Clark.

54. Leipzig, A. Oehmiges, 1869. Copia de L. Löffler.

b. El espaldarazo.

Hay, por lo menos, 33 modelos distintos para el momento cumbre de la investidura, que es el espaldarazo. Intentar clasificar el ingente material resulta complicado: he seguido el criterio de la posición de la espada, como elemento organizador del conjunto. Resultan así los siguientes grupos de ilustraciones:

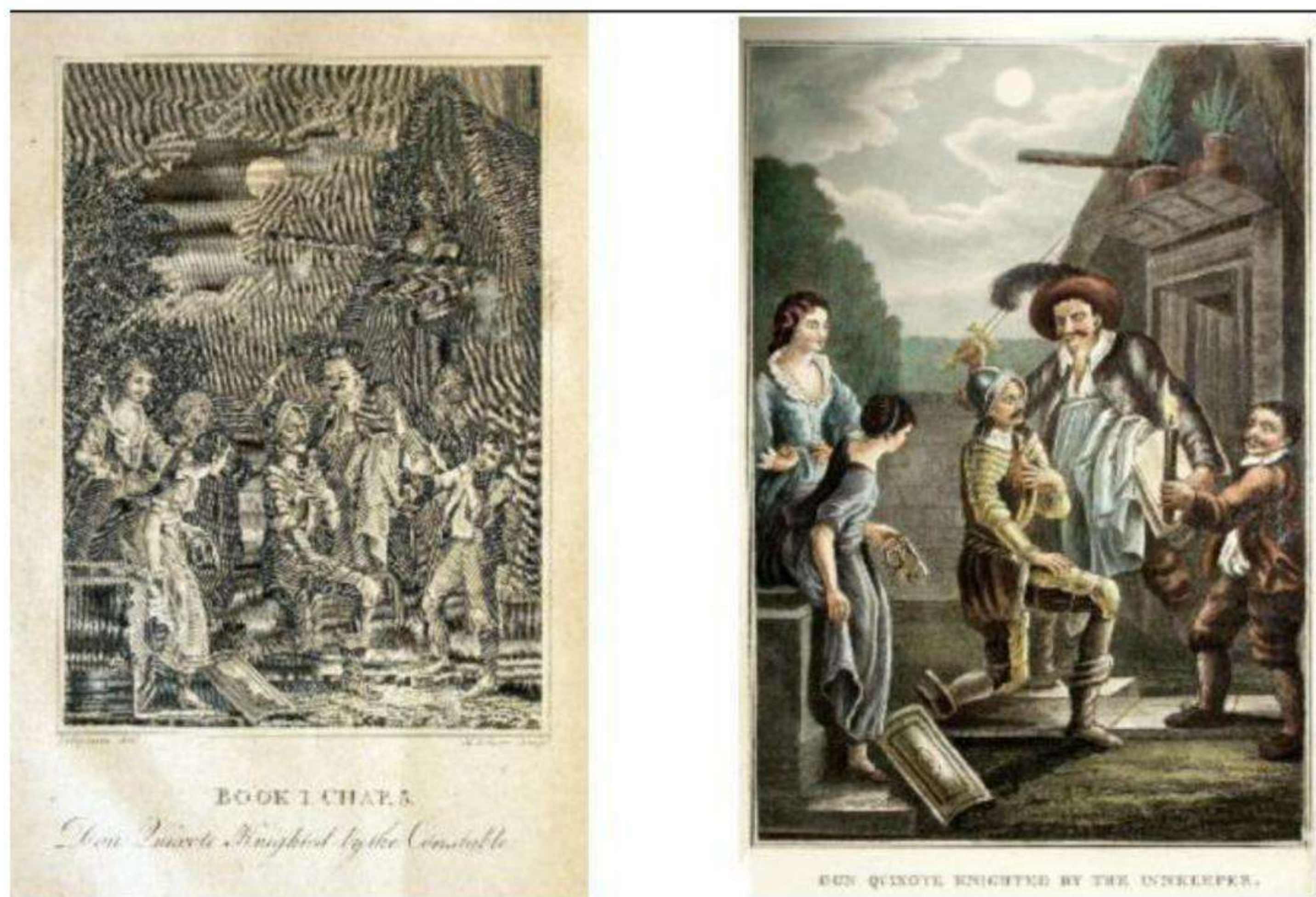
1. Espada en descanso. Dibujo de Ricardo Balaca (Barcelona, 1880). Ilustr. 37



55. Barcelona, Montaner y Simón, 1880-1883. Dibujo de Ricardo Balaca.

2. Espada levantada.

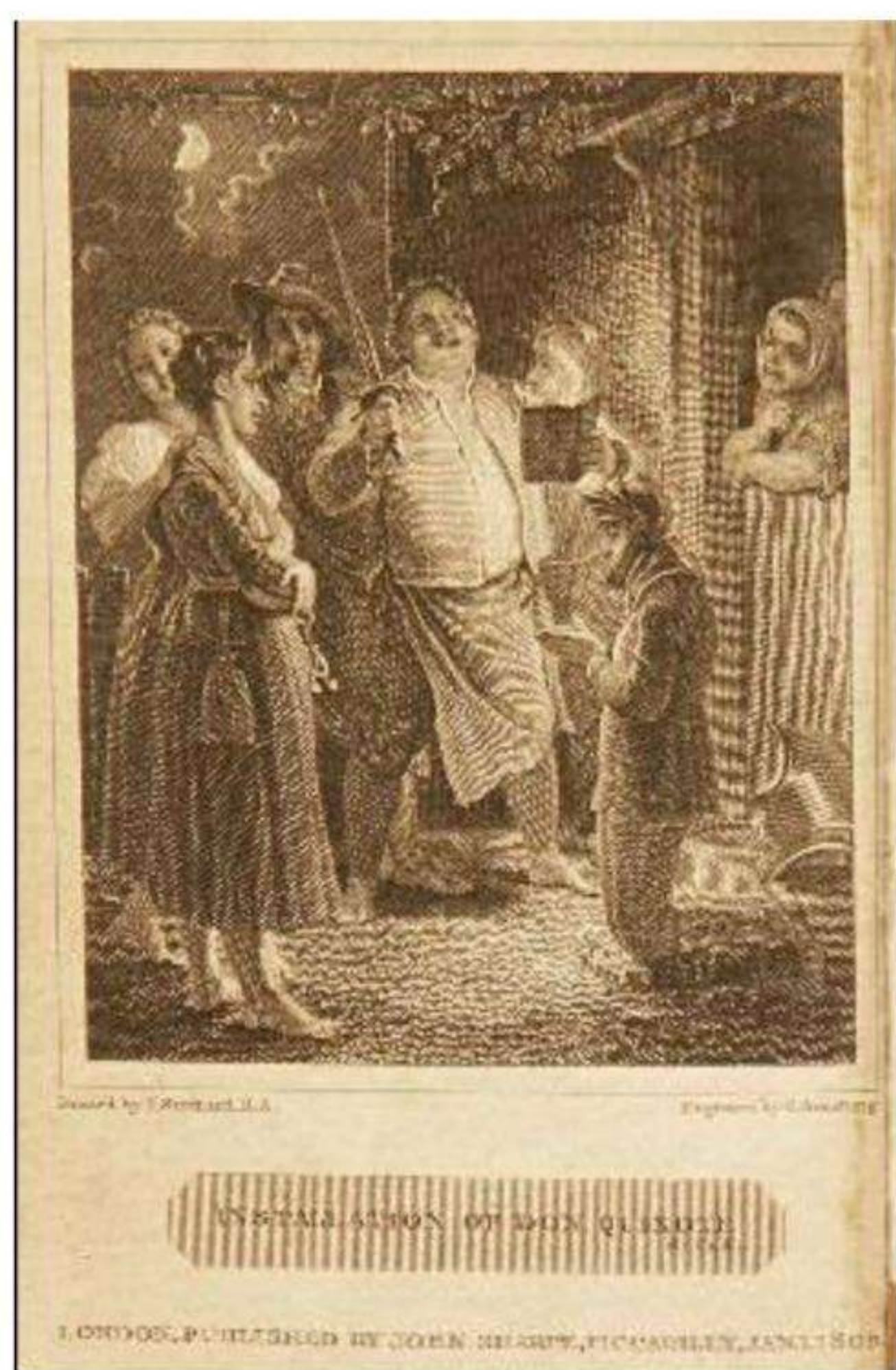
a. El ventero cubre el libro con un manto. Dibujo derivado de Francis Hayman, de 1755. (Londres, 1811; copiado en Londres 1820 y 1831). Ilustr. 38 y 39



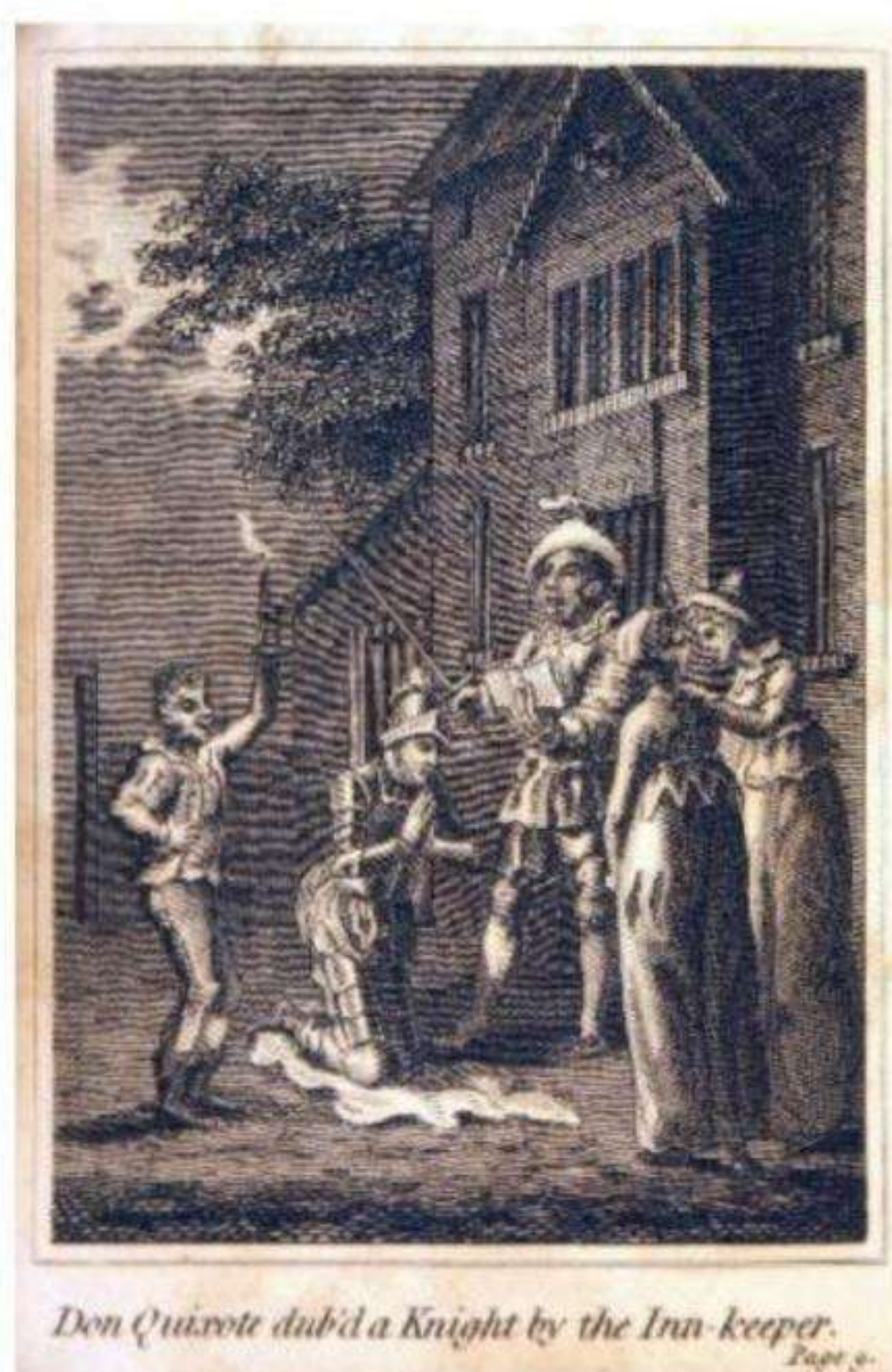
56. Londres, J. Stratford, 1811.

57. Londres, R. Gilbert, 1820.

b. Espada en alto y ventero leyendo. Don Quijote de perfil. Dibujo de Thomas Stothard (1755-1834), publicado en Londres (1809) y Philadelphia (1830, 1848).



58. Londres, C. Whittingham, 1809. Dibujo de Thomas Stothard.
c. Espada en alto y ventero leyendo. Don Quijote terciado. Dibujo de John Vanderbank (1694-1739), para la edición de Tonson (Londres, 1730), reutilizado en Londres (1811) y reelaborado en Londres (h. 1818).



59. Londres, Lackington, Allen and Co., 1811. Dibujo de J. Vanderbank.
60. Londres, Isaac, hacia 1818. Dibujo anónimo.

d. Espada en alto y ventero leyendo. Una figura contempla la escena desde la ventana. Dibujo de Robert Smirke (1752-1845), publicado en Londres (1818) y copiado en París (1820, 1829, 1837, 1847), reelaborado en París-Limoges (1852).



61. Londres, W. Bulmer and Co., 1818. Dibujo de Robert Smirke.

62. Paris, Auguste Renouard, 1820.

63. Paris-Limoges, Martial Ardant Frères, 1852.

e. Espada en alto, Una mujer saca agua de un pozo en primer plano. Procede de uno de los cartones de Coypel y fue publicado en Viena (1820 y 1844)



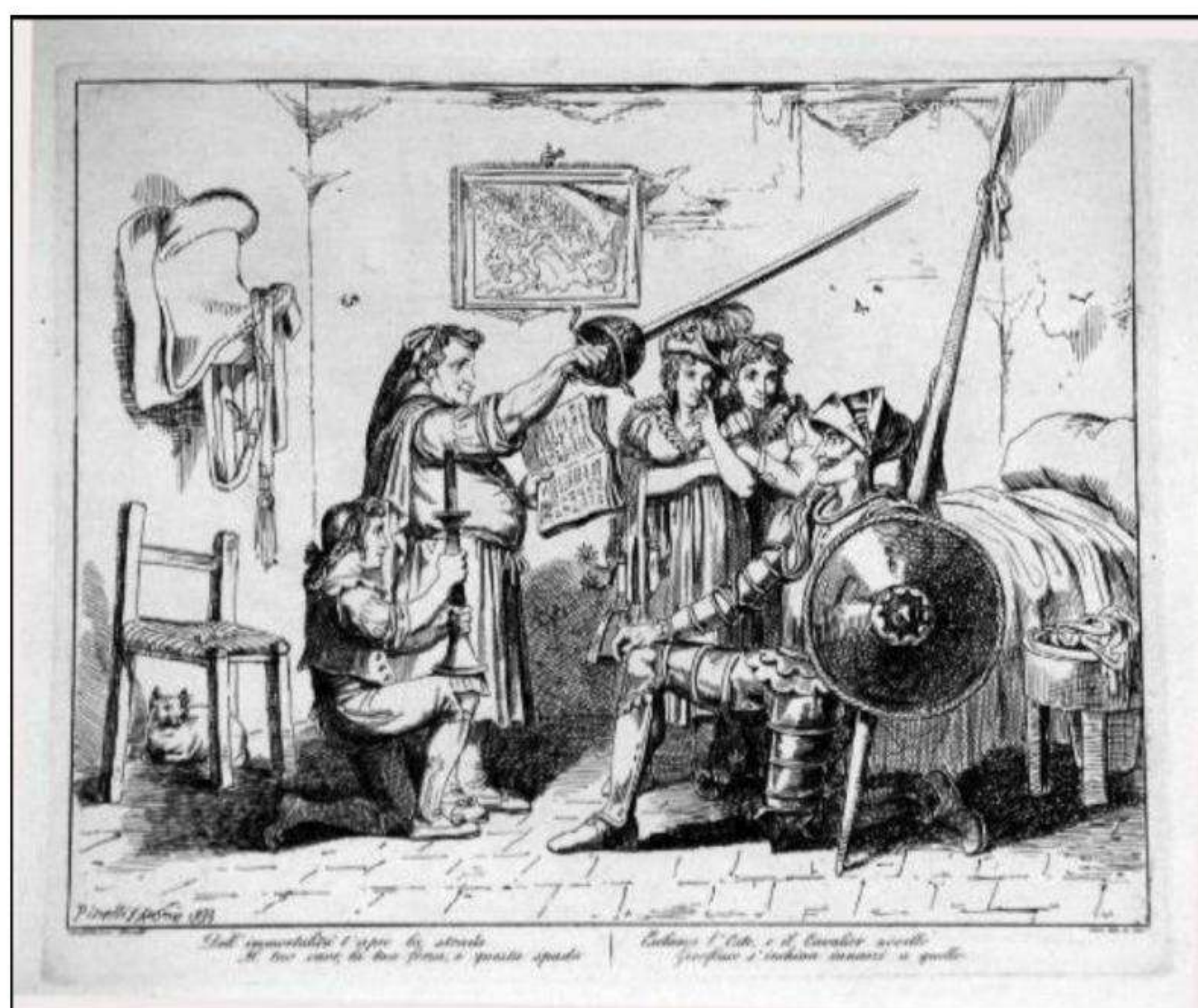
64. Viena, Härterschen, 1820.

f. Espada a medio bajar. Don Quijote con los brazos extendidos, delante del pozo. Dibujo anónimo de una edición parisina (1828).



65. Paris, Eymery, Fruger et Co., 1828. Dibujo anónimo.

g. Espada en alto. Escena en el interior de la venta. Dibujo de Robert Cruikshank (1789-1856), publicado en Londres (1831) y reutilizado en Roma (1834).



66. Londres, W. Sears, 1831. Dibujo de R. Cruikshank

h. Espada en alto. Ventero de frente y Don Quijote de perfil. Grabado de C. Knight. Edición de Londres (1837, 1839).



67. Londres, Newman, 1837. Anónimo.

i. Espada en alto. Ventero terciado y Don Quijote de perfil. Edición de Halifax (1839, 1842, 1863).



68. Halifax, Hartley, 1839. Dibujo anónimo.

j. Espada en alto. Ventero de perfil y Don Quijote terciado. Dibujo de John Gilbert (1817-1897) publicado en edición de Londres (1842, 1843, 1862, 1890, 1895), copiado en New York (1853).



69. Londres, Charles Daly, 1842. Dibujo de J. Gilbert

k. Espada que toca casi la cabeza de Don Quijote; éste se apoya en la lanza; sólo lleva protección en los muslos. Dibujo de Célestin François Nanteuil (1813-1873), publicado en edición de París (1844, h. 1849, 1860, 1880).



70. Paris, Lehuby, 1844. Dibujo de C. F. Nanteuil.

l. Espada en alto. Ventero terciado, con el brazo que cruza por delante de Don Quijote. Dibujo de Edmond Morin (1824-1882); ediciones de París (h. 1850).



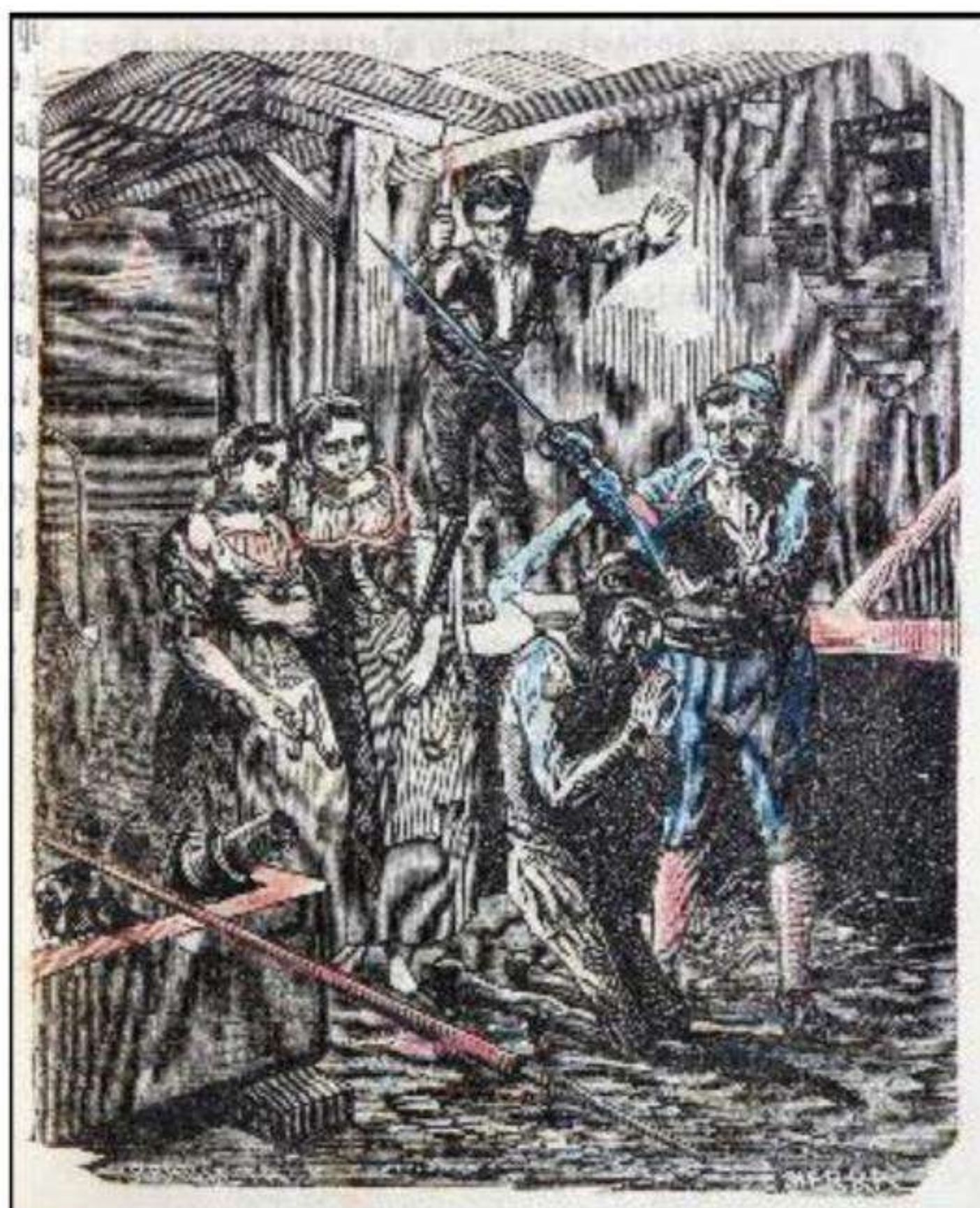
71. Paris, Arnauld de Vresse, h. 1850. Dibujo de E. Morin

m. Espada en alto. Ventero terciado; Don Quijote de frente. Una de las mujeres tiene otra espada, para ceñirla al caballero. Dibujo de J. W. A. Hilverdink (1809-1864), publicado en Ámsterdam (h. 1867).



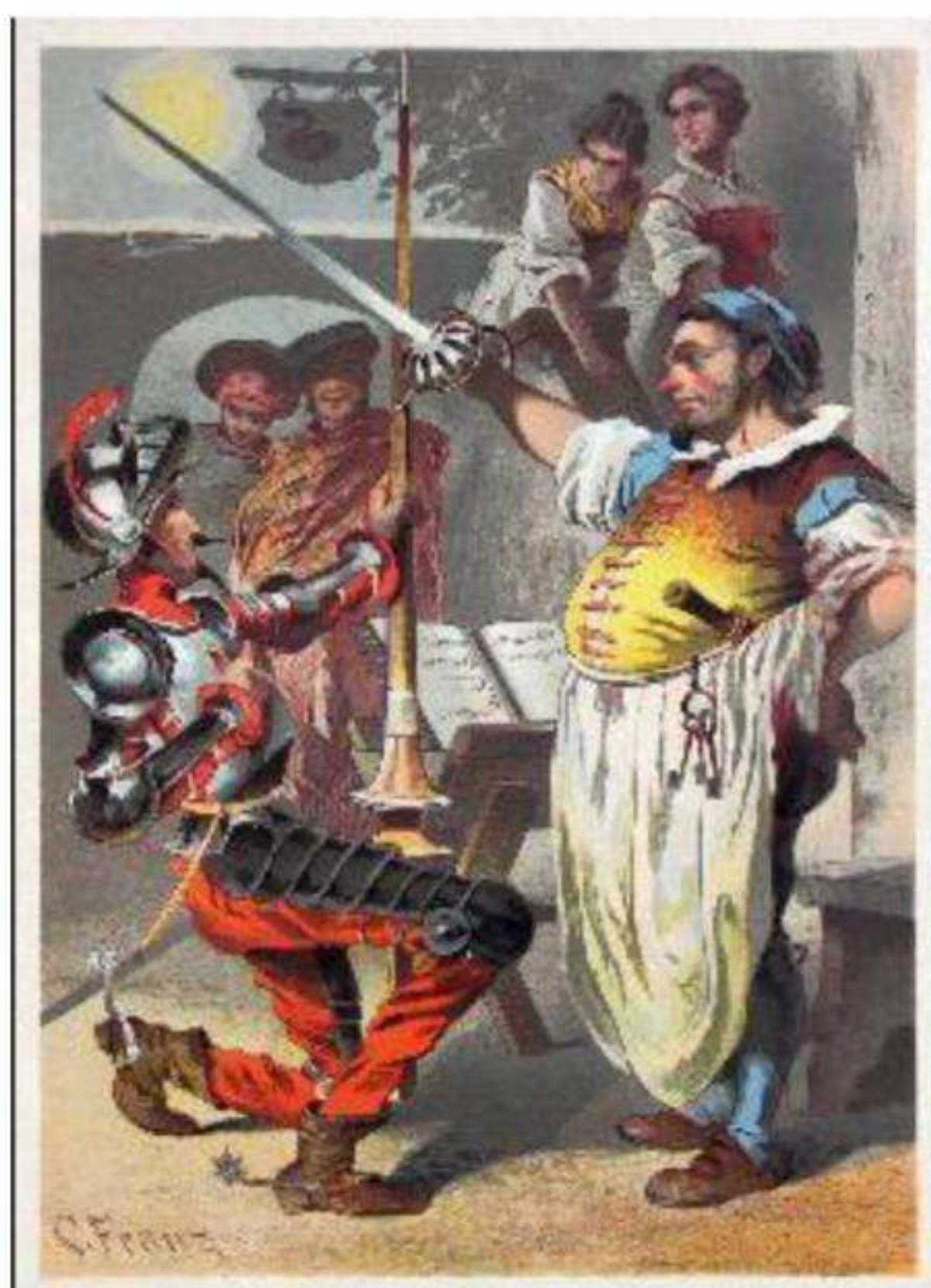
72. Amsterdam, G. Theod Bom, h. 1867. Dibujo de J.W.A. Hilverdink.

n. Espada en alto. Ventero de frente y Don Quijote de perfil. Escena en el interior de la cuadra. Dibujo de Vicente Urrabieta (1823-1879), en edición de Madrid (1873).



73. Madrid, Impr. Fermín Martínez García, 1873. Dibujo de V. Urrabieta.

o. Espada en alto. Ventero y Don Quijote de perfil. Dibujo de G. Franz para una edición de San Petersburgo (h. 1883) y retomada por el propio dibujante para una edición de Stuttgart (1883), firmada sólo con las iniciales G. F.



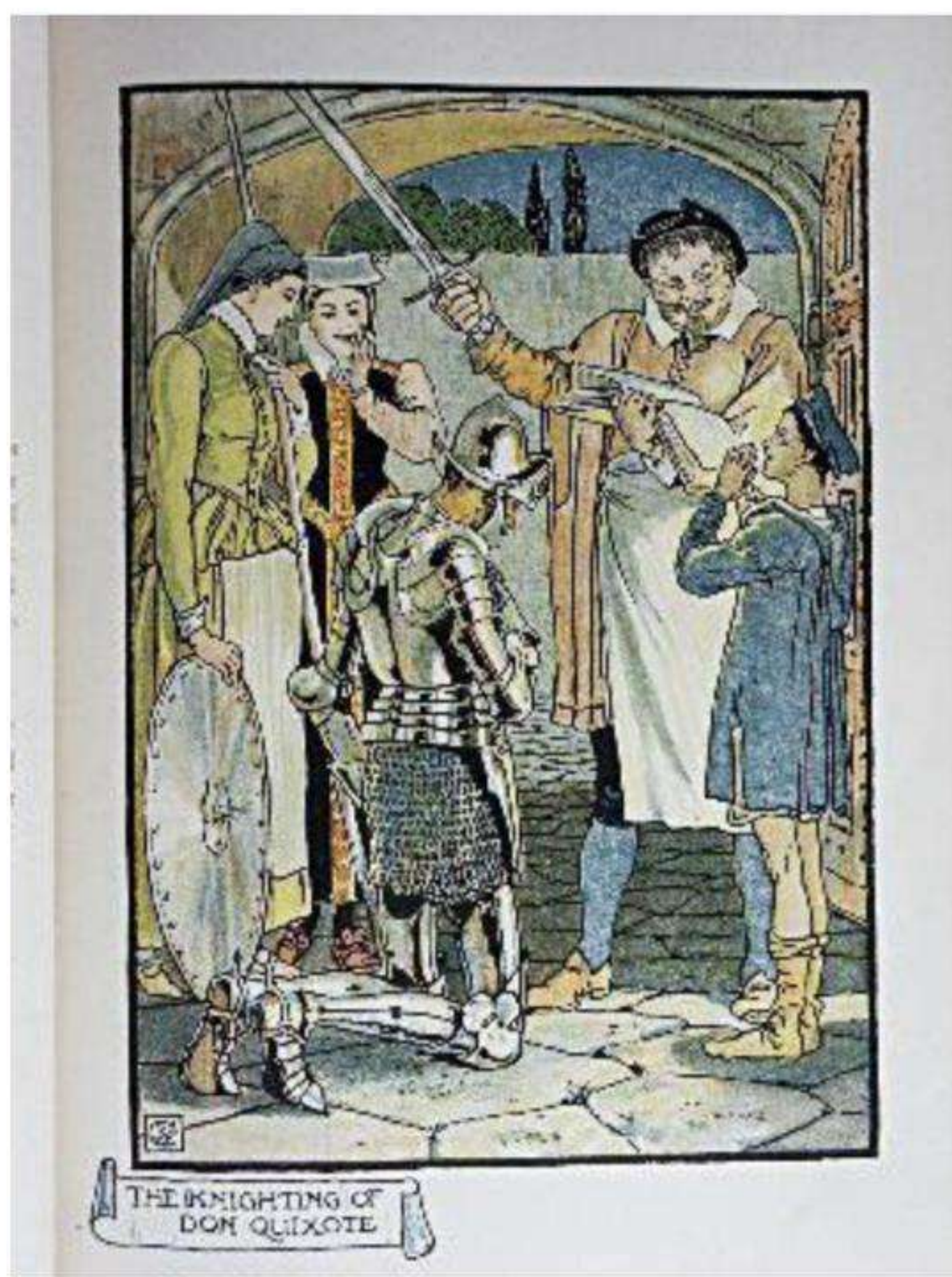
74. San Petersburgo, Devrient, 1883. Dibujo de G. Franz.

p. Espada en alto. Ventero de frente y Don Quijote de espaldas casi por completo. Dibujo de Édouard Zier (1856-1924), publicado en edición de hacia 1890.



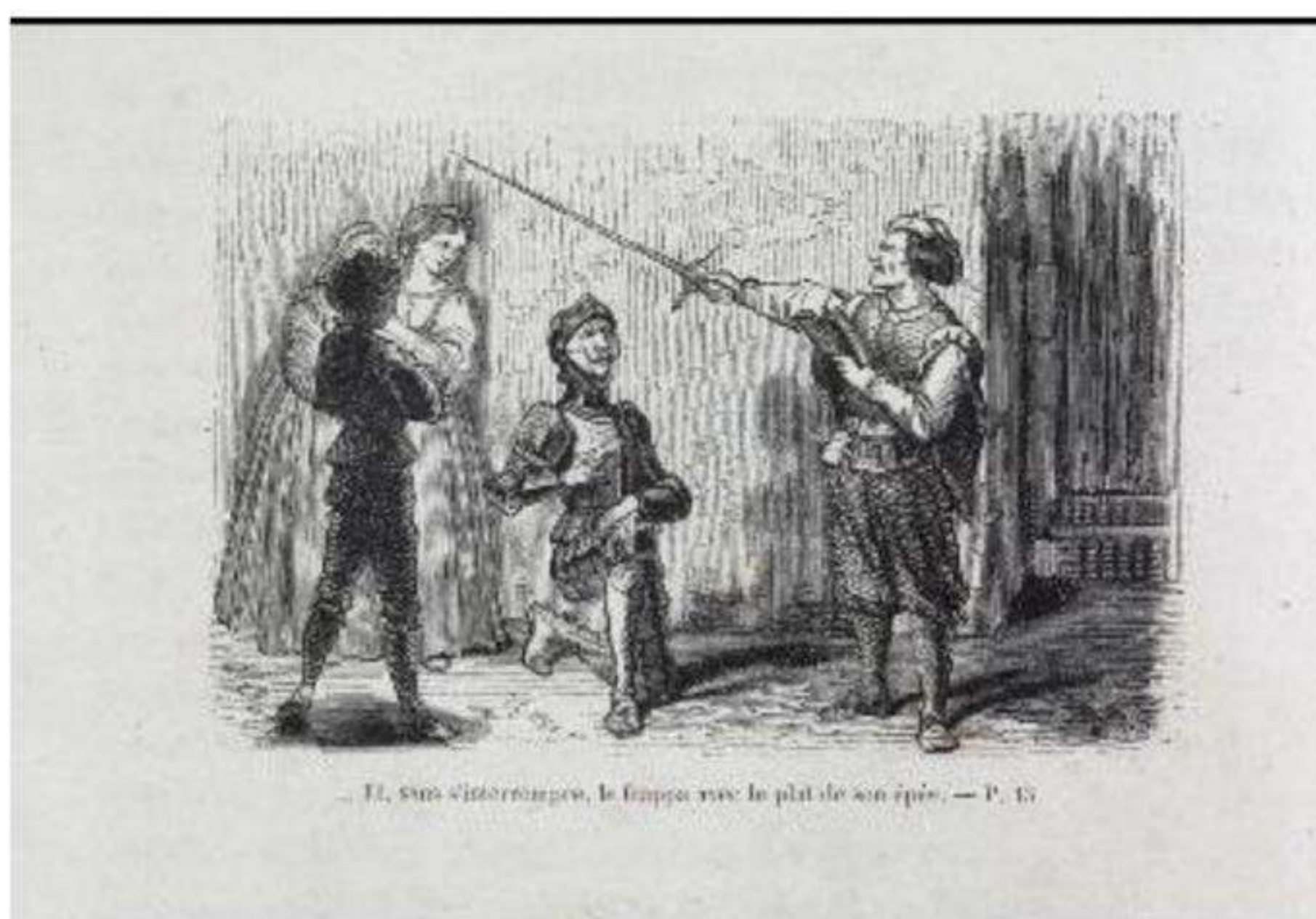
75. ¿? Hacia 1890. Dibujo de E. Zier.

q. Espada en alto. Ventero de frente y Don Quijote de espaldas casi por completo. Quizás inspirada por la anterior, aunque con más lujo de detalles. Dibujo de Walter Crane (1845-1915), para edición de Londres-Manchester (1900).



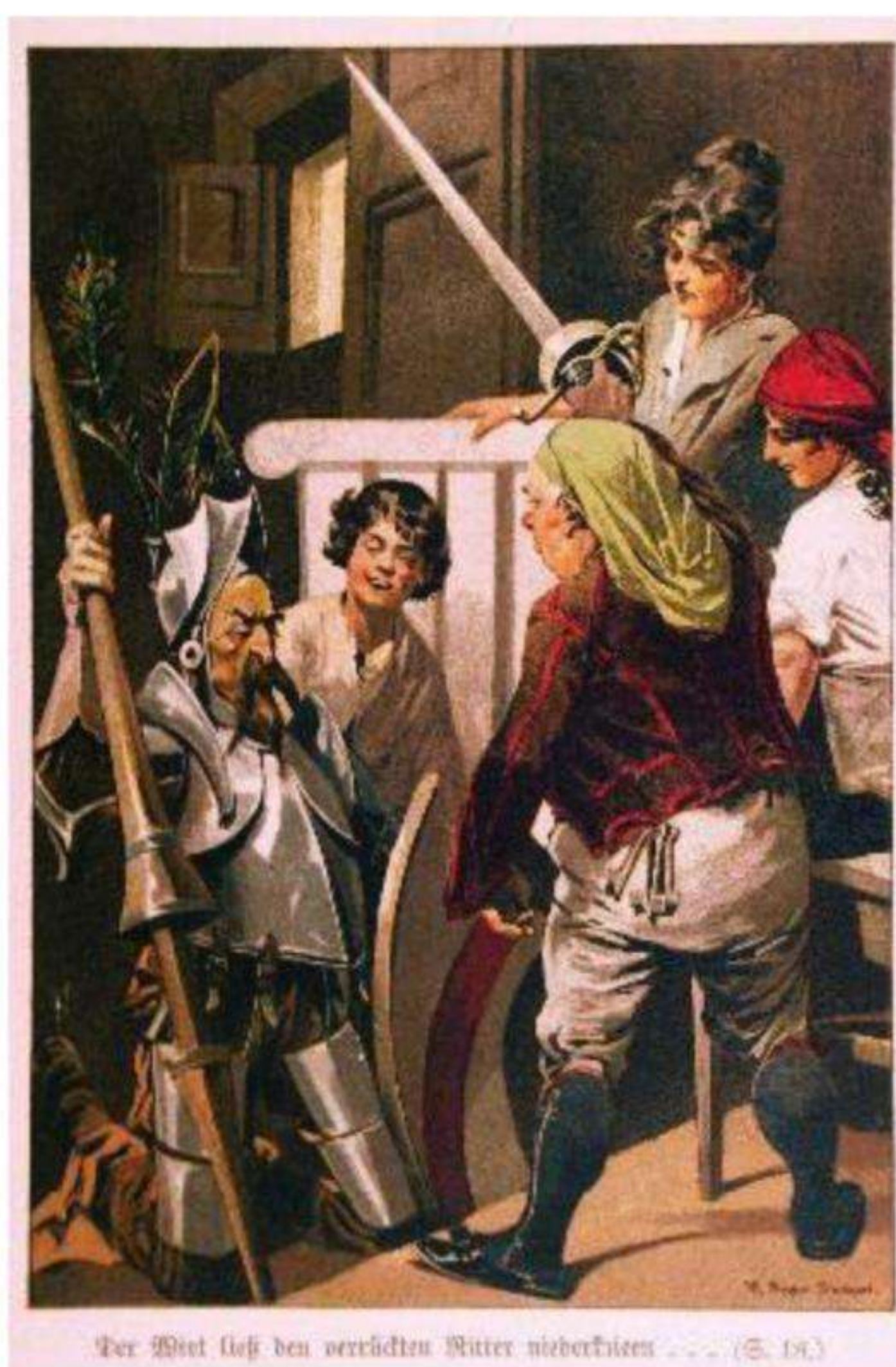
76. Londres-Manchester, Blackie & Son / Sherrat & Hugues, 1900. Dibujo de W. Crane.

r. Espada en alto. Ventero de perfil y Don Quijote de frente. Viñeta anónima que aparece en ediciones de París (1866 y 1877).



77. Paris, Garnier Frères, 1866. Dibujo anónimo.

s. Espada en alto. Ventero de espaldas y Don Quijote casi completamente de frente, con la lanza en la mano derecha y el escudo en la izquierda. Dibujo de Adolf Wald para una edición de Stuttgart (h. 1870).



78. Stuttgart, Thienemann, h. 1870. Dibujo de A. Wald.

t. Espada en alto. Ventero de espaldas y Don Quijote casi completamente de frente; el escudo y la lanza están en el suelo. Dibujo de Tony Johannot (1803-1852) para la edición de París (1836-1837) copiado en las de Madrid (1850, 1864, 1879), copiado en la de México (1842), y copiado por Jean-Jacques Grandville (1803-1847) para ediciones de Tours (1864, 1870, 1885); reelaborado para una edición parisina (h. 1850). Ilustr. 62 y 61, 63, 67.



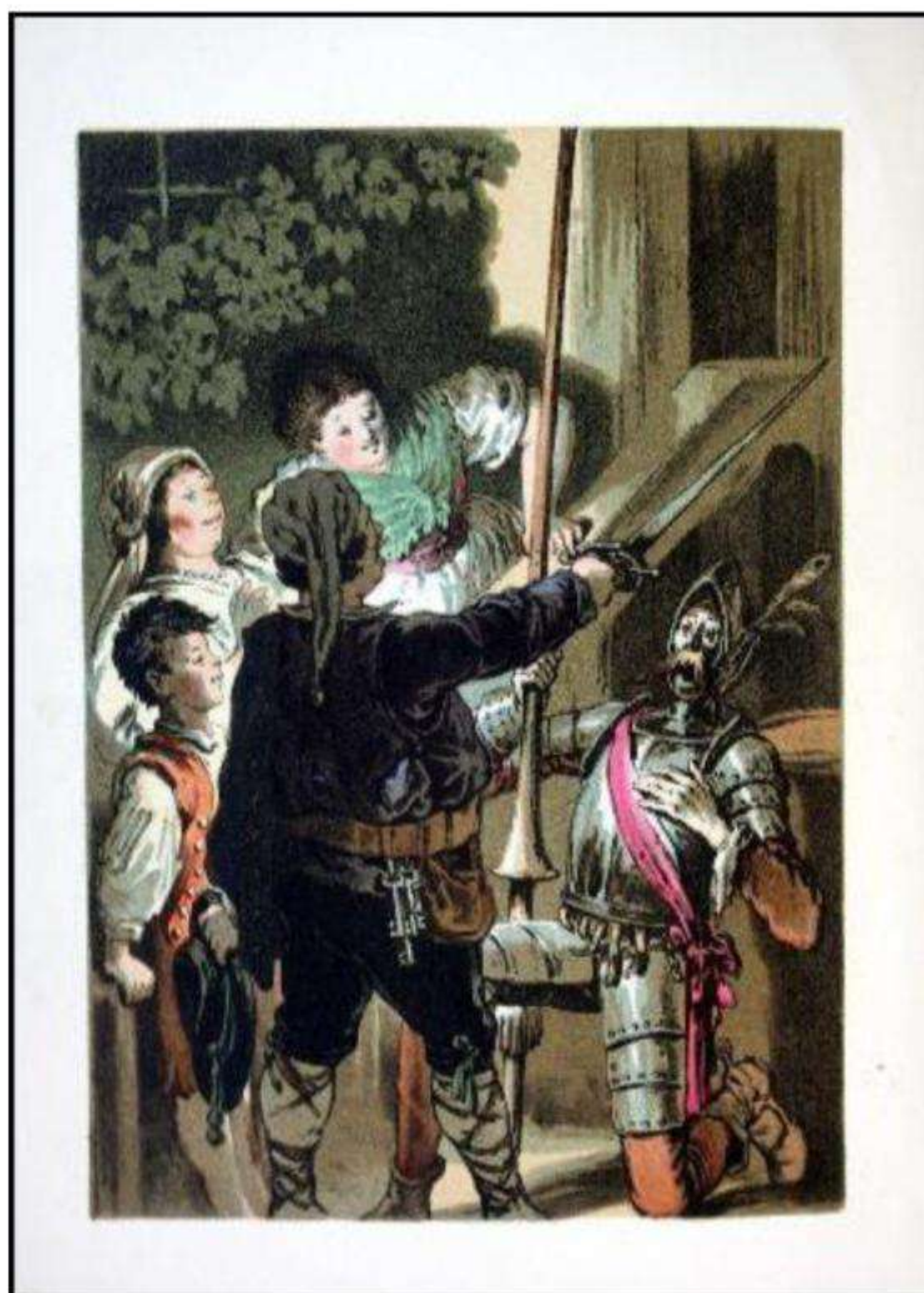
79. Paris, J. J. Dubochet et Cie., 1836-37. Dibujo de T. Johannot.

80. Tours, A. Mame et Fils, 1864. Dibujo de J. J. Grandville.

81. México, Ignacio Cumplido, 1842. Anónimo.

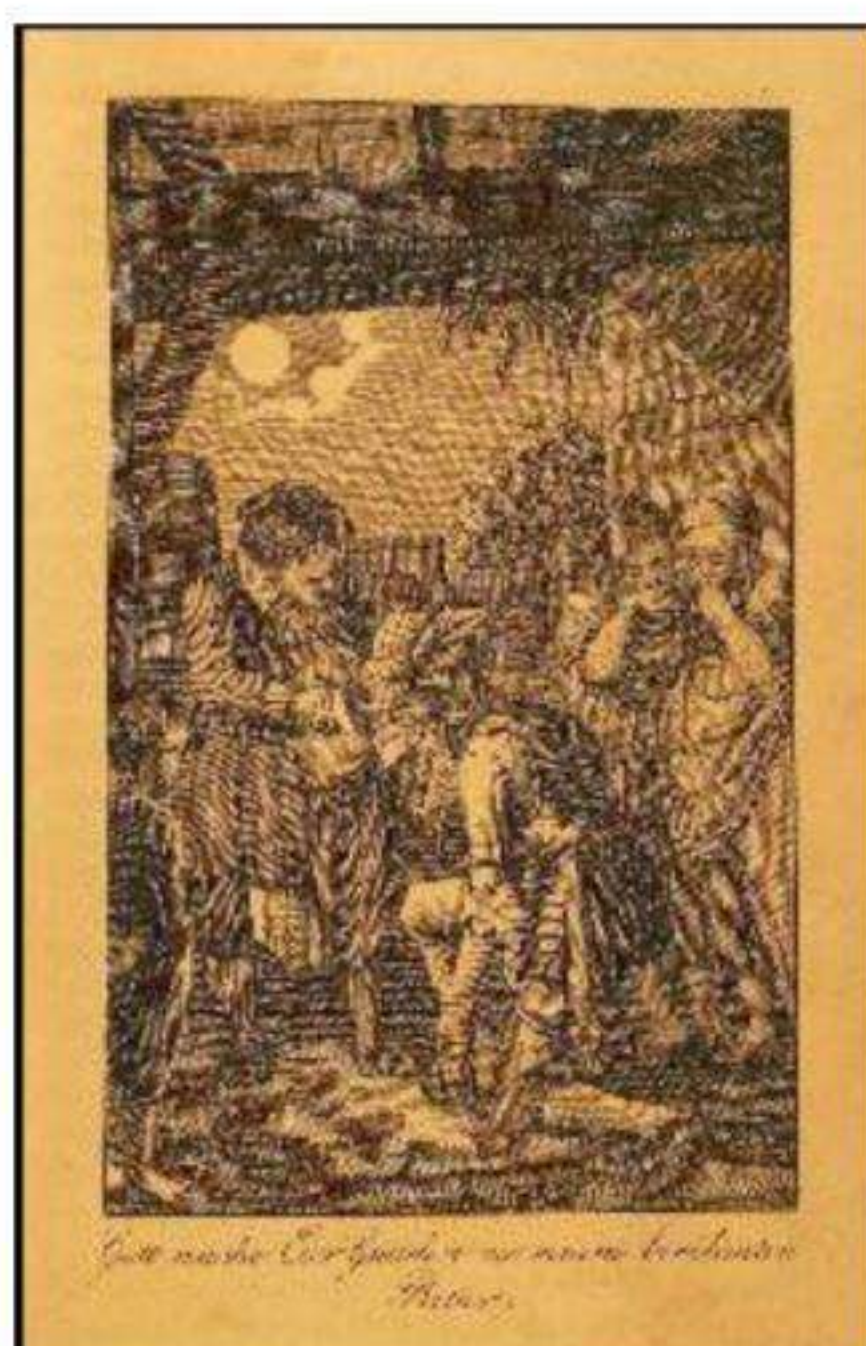
82. Paris, Encyclopédie des petits enfants, h. 1850. Anónimo.

u. Espada en alto. Ventero de espaldas y Don Quijote de frente con la lanza en la mano derecha. Dibujo anónimo de las ediciones de Stuttgart (1870) y Odessa (1882).



83. Stuttgart Julius Hoffmann, 1870. Dibujo anónimo

v. Espada tocando de plano el hombro de Don Quijote en un cobertizo del patio. Dibujo de Johann Michael Voltz (1784-1858) para la edición de Ulm (1824).



84. Ulm, Ebner, 1824. Dibujo de J. M. Voltz.

w. Espada tocando de plano el hombro de Don Quijote, junto al pozo. El ventero, terciado de frente y Don Quijote de rodillas. Dibujo de Janet Longe para París (1845).



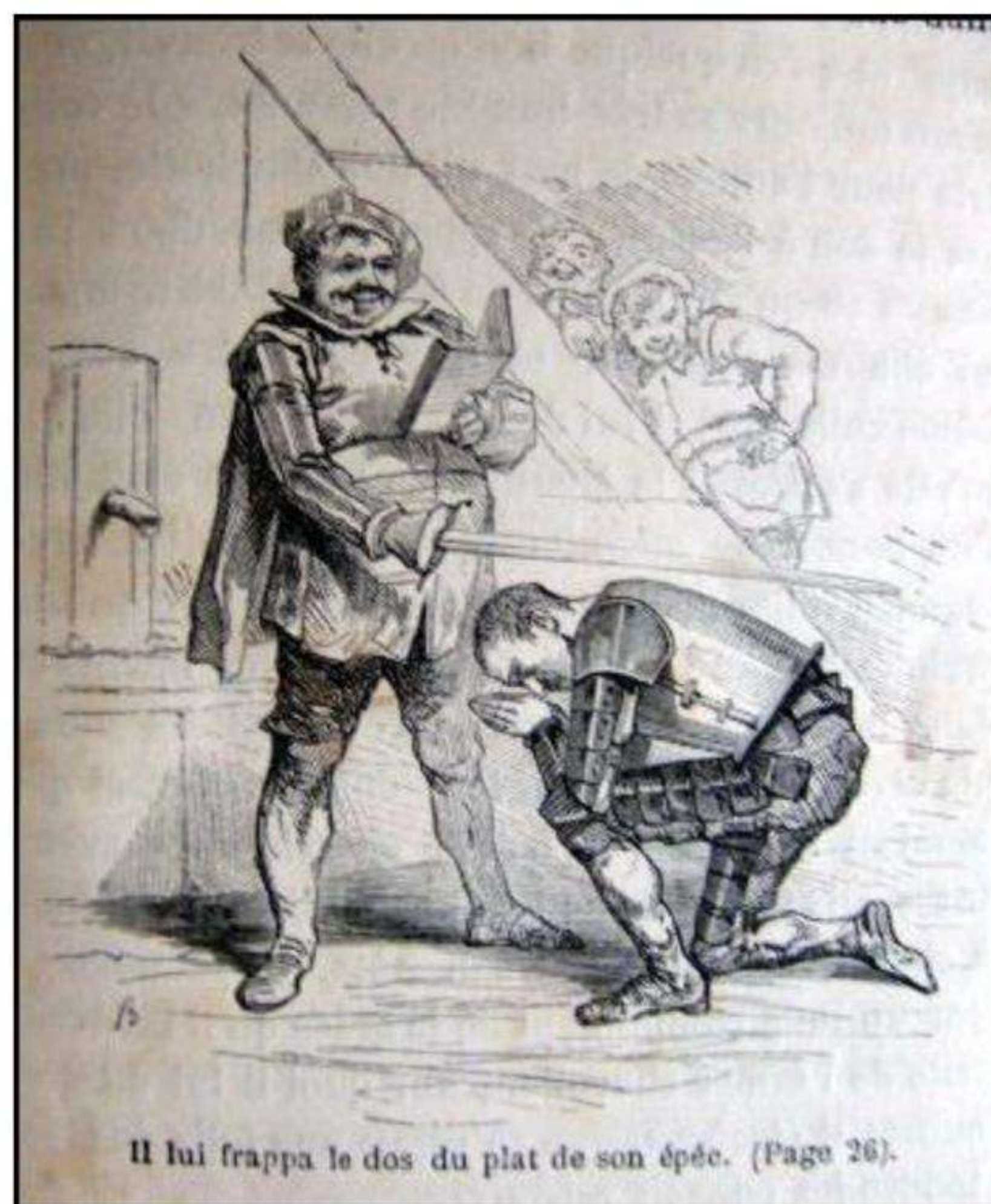
85. Paris, Gustave Gratiot, 1845. Dibujo de J. Lange.

x. Espada tocando de plano el hombro de Don Quijote. Ambos personajes están casi completamente de frente. Dibujo de Joaquín Espalter i Rull (1809-1880) para una edición de Barcelona (1859).



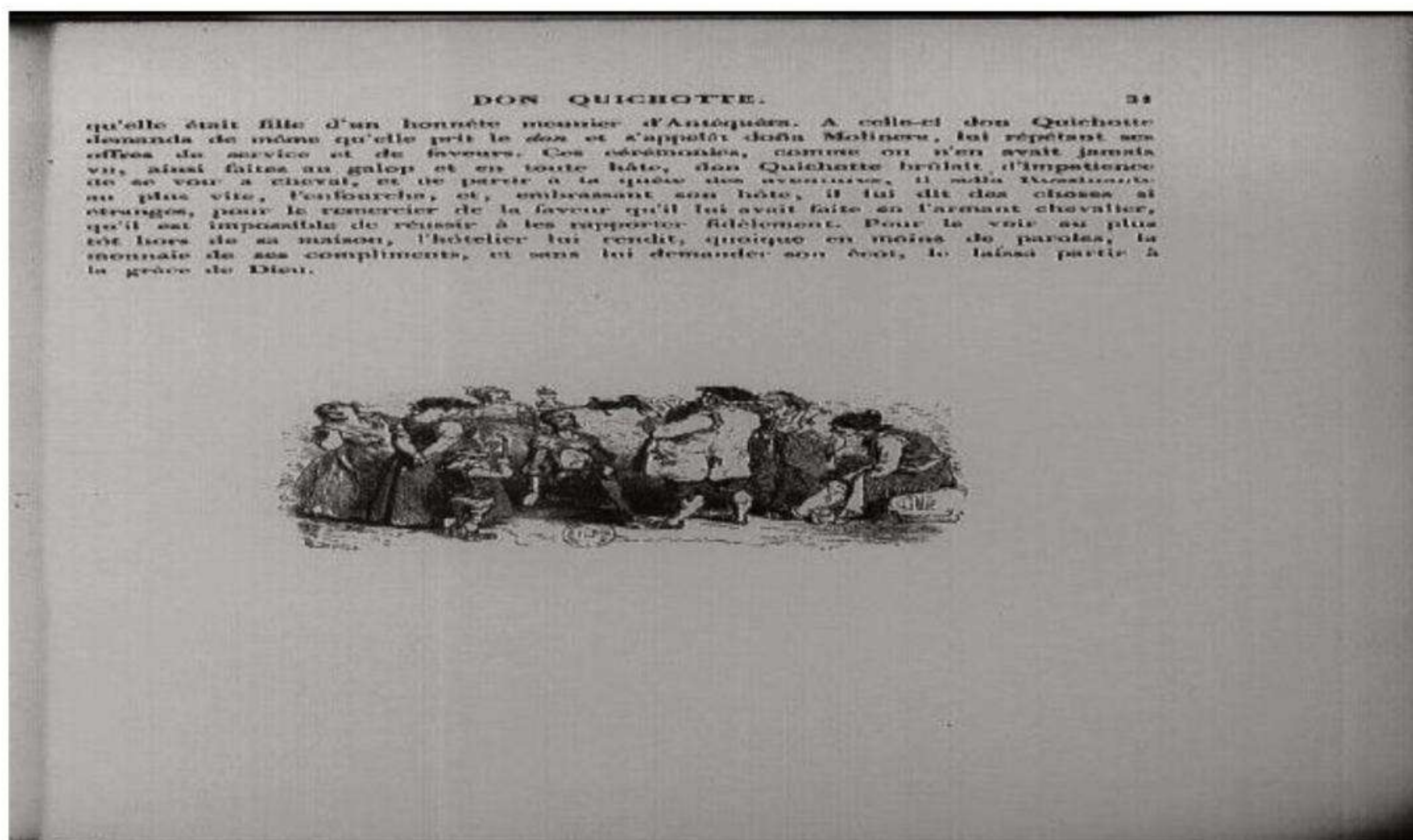
86. Barcelona, Tomás Gorch, 1859. Dibujo de J. Espalter i Rull.

y. Espada casi tocando de plano el hombro de Don Quijote. Ventero de frente y caballero de perfil, con una rodilla en el suelo. Dibulo de Bertall (Albert d'Arnoux, 1820-1882) para París (1859, 1863, 1868), Edimburgo (h. 1870), Boston-New York (h. 1875), Londres (1886), y Milán (1892). Ilustr. 69.



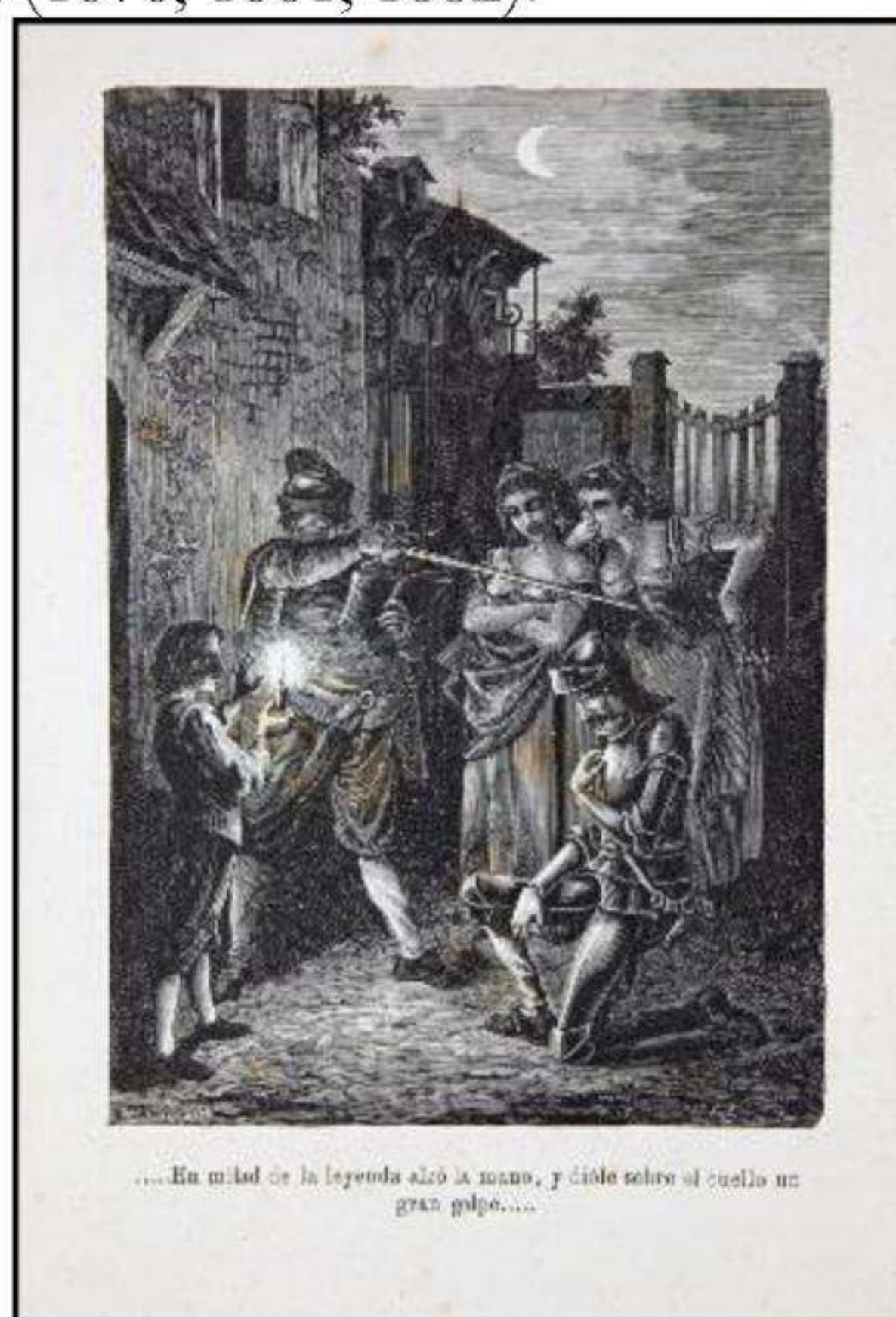
87. Paris, Hachette et Cie., 1859. Dibujo de Bertall.

z. Espada de plano casi tocando la cabeza de Don Quijote. El ventero está terciado de espaldas y Don Quijote arrodillado tiene la cabeza descubierta. Dibujo de Doré para la edición de París (1863). Tuvo abundantísimas reutilizaciones.



88. Paris, Hachette, 1863. Dibujo de Doré

aa. Espada de plano casi tocando la cabeza de Don Quijote. El ventero está terciado de frente, con la cara tapada por el brazo derecho; Don Quijote de perfil con yelmo en la cabeza. Dibujo de Ramón Puiggari, publicado en ediciones de Barcelona (1876, 1881, 1882).



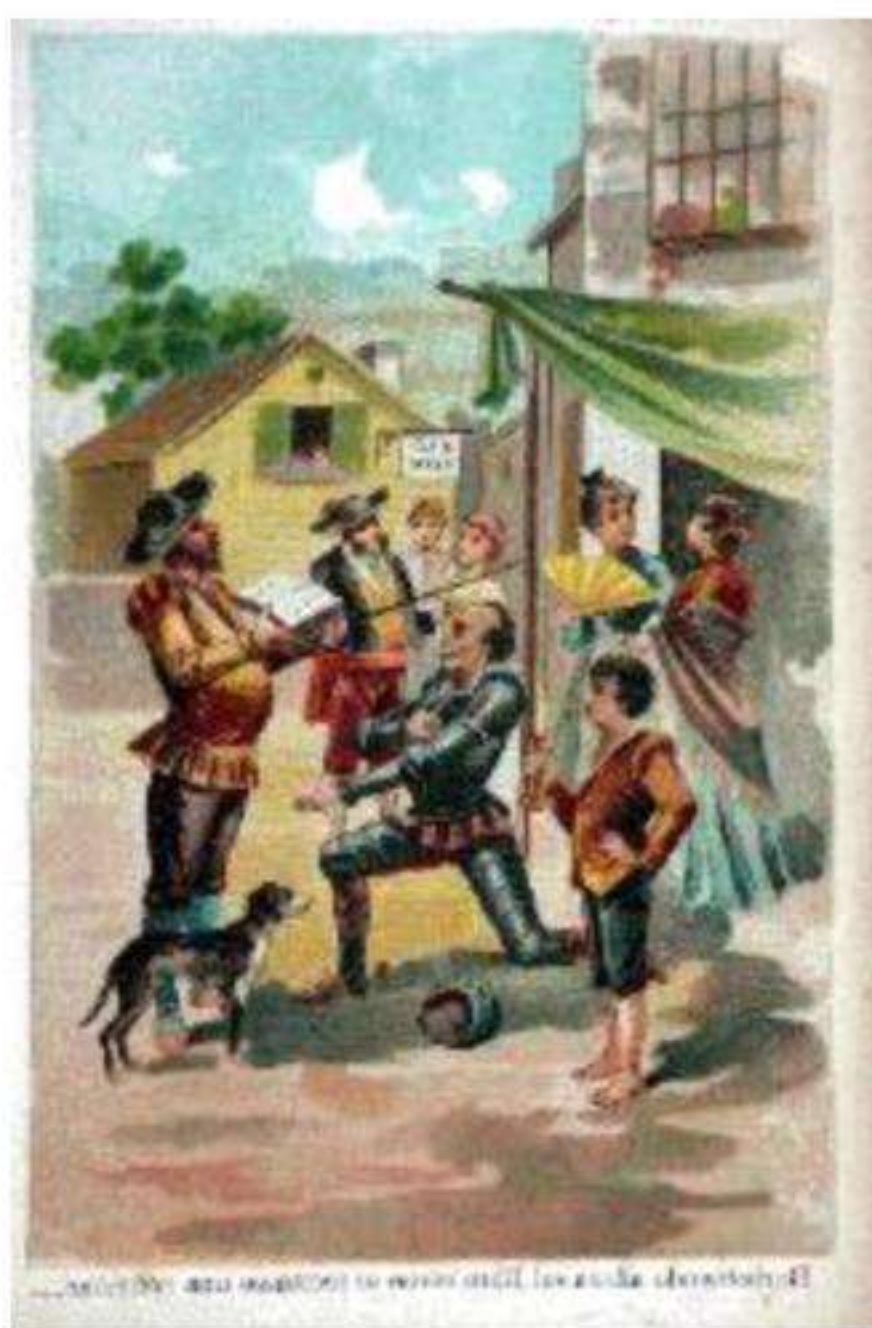
89. Barcelona, L. Obradors y P. Sulé, 1876. Dibujo de R. Puiggari.

bb. Espada casi tocando de plano la cabeza de Don Quijote, que no tiene puesto el yelmo; el ventero está terciado de espaldas y el niño de la vela acaricia un perro. Dibujo de Jules David (1808-1892), para edición de París (1887).



90. Paris, Garnier Frères, 1887. Dibujo de J. David

cc. Espada casi tocando de plano la cabeza de Don Quijote, que no tiene puesto el yelmo; el ventero está de perfil con un perro a su lado. Dibujo anónimo para la edición de Milán (1891).



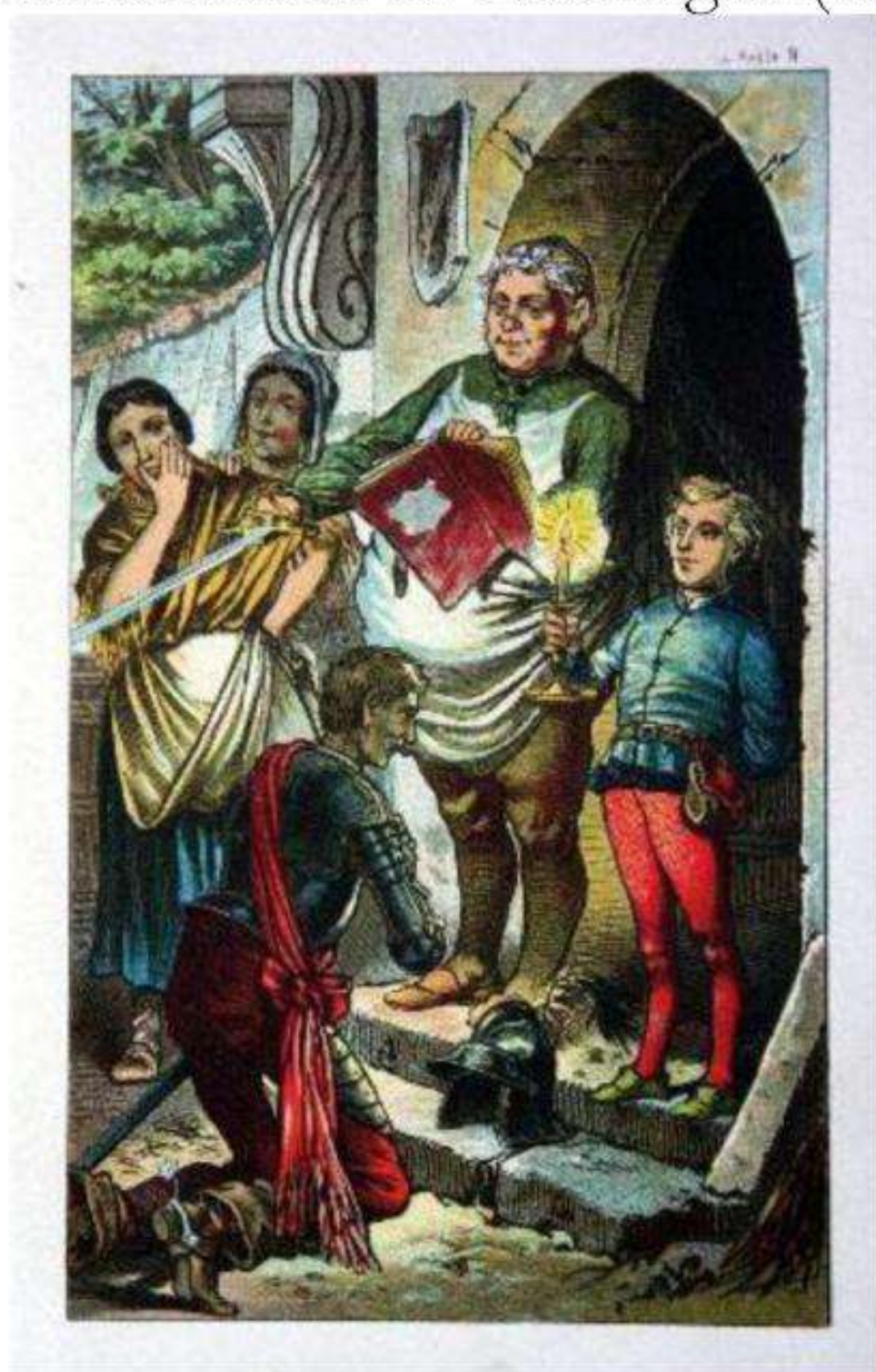
91. Milán, P. Carrara, 1891. Dibujo anónimo.

dd. Espada casi tocando de plano la espalda de Don Quijote, que tiene puesto el yelmo; el ventero es un hombre joven. Dibujo de Jaime Pahissa Laporta (1846-1928) para una edición barcelonesa (1897).



92. Barcelona, Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí, 1897. Dibujo de J. Pahissa.

ee. Espada inclinada de plano hacia la espalda de Don Quijote, que no tiene puesto el yelmo; el ventero está de frente y Don Quijote terciado de espaldas. Dibujo anónimo de para una edición de Reutlingen (h. 1900).



93. Reutlingen, Enblin und Laiblin, h. 1900. Dibujo anónimo.

ff. Espada tocando de plano la espalda de Don Quijote; el ventero está de frente y Don Quijote, terciado de espaldas con el rostro de perfil. El niño sujeta la vela y el libro. Dibujo anónimo para una edición de París (1825).



94. Paris, Corbet Ainé, 1825. Dibujo anónimo.

gg. Espada levantada en alto con las dos manos por el ventero y Don Quijote con la cabeza inclinada en escena que parece más una decapitación que un espaldarazo, evidentemente de tono jocoso. Fue dibujada por Robert Cruikshank (1789-1856) para una edición de Londres (1824) y reutilizada en la misma ciudad en 1828, 1831 y h. 1860.



95. Londres, Pater Noster Row, 1824. Dibujo de R. Cruikshank.

c. Espuela y espada

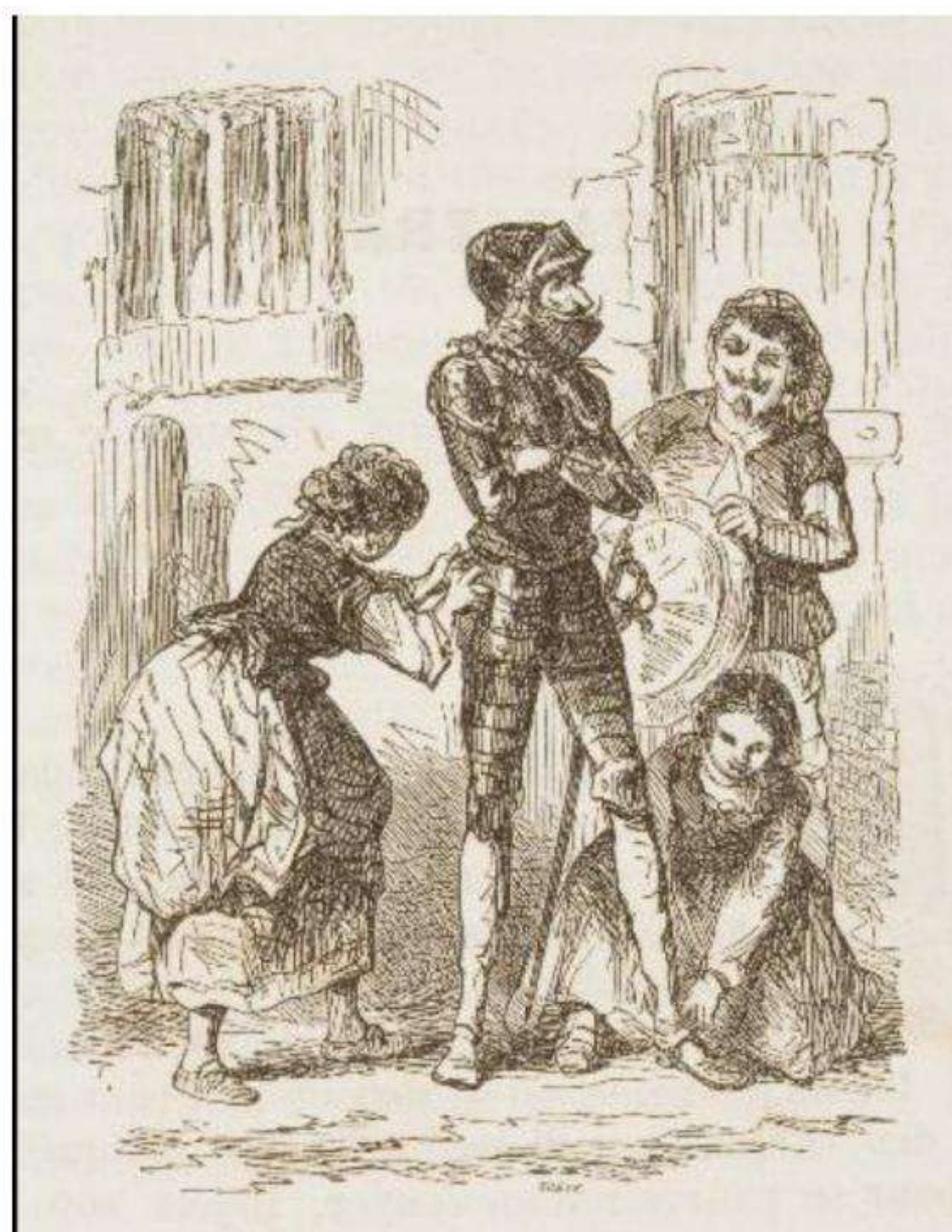
Acabado el momento del espaldarazo, las dos mozas de la venta cumplen con el rito de ceñir la espada y calzar la espuela al caballero novel, tarea que llevan a cabo de forma simultánea en los cuatro grabados que la representan.

1. Bartolomeo Pinelli (1781-1835) sitúa la escena en el interior de una habitación (Roma, 1834); el grabado podría tener un tono heroico por la actitud de Don Quijote y el decoro de las mujeres, pero el ambiente, la sonrisa del ventero y el gato que se estira sobre la silla constituyen un contraste cómico indudable.



96. Roma, R. Gentilucci & Co., 1834. Dibujo de B. Pinelli.

2. Algo similar se puede decir de la viñeta firmada por Armand Louis Henri Télory (1820-1875) para una edición de París (h. 1863): la escena reviste cierta seriedad formal, pero Don Quijote, cruzado de brazos, transmite una sensación de indiferencia o de ansiedad contenida muy poco acorde con la importancia de la ceremonia.



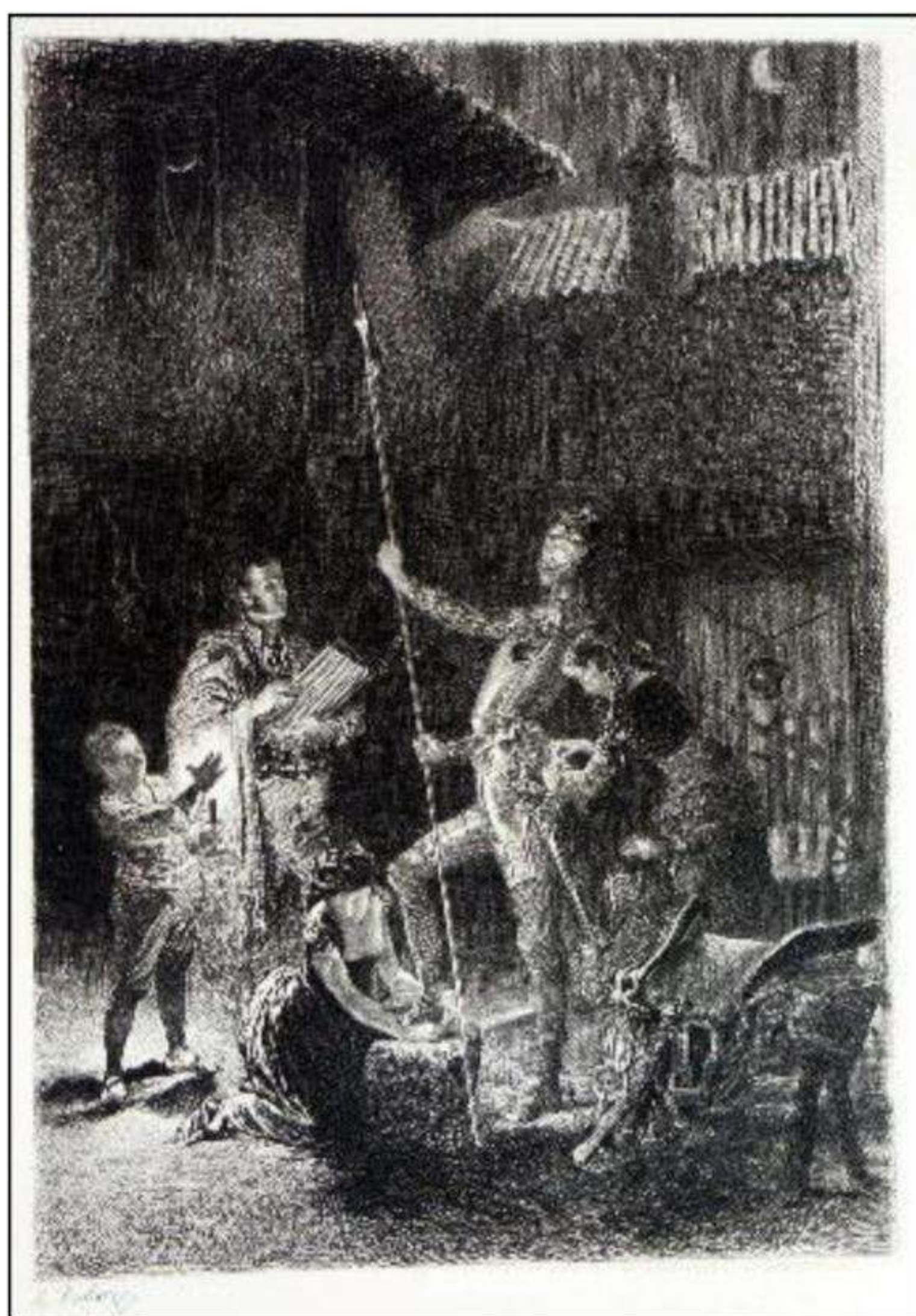
97. Paris, Delaure, h. 1863. Dibujo de A. L. H. Telory.

3. Tampoco parece seria la viñeta de Arthur Boyd Houghton (1836-1875) para una edición londinense de 1866: la postura del caballero novel, apoyado sobre las palmas de las manos y la rodilla derecha, y con la pierna izquierda en el regazo de una de las muchachas que intenta calzarle la espuela, no es una situación digna del momento; la espada que le cruza entre las piernas hace previsible algún tropiezo cuando vaya a levantarse. Doña Tolosa, que ya ha cumplido con su cometido en el rito, parece contener la risa apretándose el estómago y el ventero oculta el rostro tras el libro, quizás por la misma razón.



98. Londres, F. Warne, 1866. Dibujo de A. B. Houghton.

4. La ilustración de Adolphe Lalauze (1838-1905) tiene, a mi modo de ver, un tono distinto a las anteriores: cada uno de los personajes representa su papel, sin gestos ambiguos, salvo la previsible figura de Don Quijote. Fue publicada en una edición de Edimburgo (1879-1884) y, después, en otra de Londres (1892).



99. Edinburgh, William Paterson, 1879-1884. Dibujo de A. Lalauze.

Conclusiones

Las ilustraciones 18, 22 y 88 constituyen la aportación de Doré a los grabados de la investidura de Don Quijote como caballero. En la primera de ellas, el protagonista de la novela suplica de rodillas al ventero que lo arme caballero: frente a la tradición que llega del siglo XVIII (ilustr. 13, 14 y 15) y a la pobre innovación de Johannot, que se limita a presentar a los dos personajes de perfil, Doré elabora una escena de interior en la que un eje en diagonal lleva la mirada de Don Quijote (en el centro geométrico del cuadro) hasta los ojos del ventero. Esa diagonal se refuerza con la posición de las piernas del aspirante a

caballero, y con la postura de las vacas. El ventero marca una línea vertical que encuentra su apoyo en el armazón de madera del establo. Nada que ver con todo lo que se había dibujado hasta este momento.

La ilustración 22 presenta a Don Quijote velando las armas a la luz de la luna. Es una escena nocturna que, por sobrados motivos, ha alcanzado gran popularidad. El grabado de Lamy (núm. 19) tiene un personaje estático, mientras que el de Schrödter (núm. 20), intenta romper la rigidez de su precursor con una figura cargada de sinuosidades (los pies, las rodillas, la cintura, el brazo izquierdo, la postura del brazo derecho con la lanza...). Doré recupera con habilidad la línea recta, que atraviesa todo el grabado, dividiéndolo en dos partes de estructura simétrica, cuyo eje de simetría queda marcado por la línea recta: a un lado, el pozo; al otro el montón de paja. Los reflejos de la luz contribuyen a reforzar la construcción calculada, pues en juego con las sombras forman una serie de volúmenes convergentes que llevan hasta la figura del caballero y a través de su verticalidad nos elevan hasta el potente foco luminoso de la luna. La fuerza que transmite el grabado no es alcanzada por ninguno de los imitadores posteriores.

El espaldarazo (núm. 88) es el momento escogido por la mayor parte de los ilustradores. La escena suele contar con cinco personajes: Don Quijote, el ventero, dos mozas y el niño que sujeta la vela. Doré ha añadido tres figuras más y ha renunciado al juego de claroscuro presente en la mayor parte de los ilustradores. En el centro, el caballero entregado por completo a la ceremonia; los demás contemplan con curiosidad la situación. Todos ellos forman un corro alrededor de los verdaderos protagonistas: el ventero y Don Quijote. Doré prescinde de cualquier detalle que pueda desviar la atención: no hay ni árboles, ni construcciones, quizás por eso ha necesitado dos figuras más que le ayudaran a cerrar el espacio. Una de las mozas, en actitud meditabunda, limita el centro del cuadro; el ventero con su jubón blanco pone el otro límite; las sombras lo cierran por abajo, y la espada que cruza oblicua, establece el marco superior: en medio de ese espacio trapezoidal se encuentra Don Quijote. Todo transmite solemnidad, pues la mirada no puede distraerse en ningún detalle.

Gran parte de los ilustradores se quedan en la anécdota, pero la diferencia de Doré es que ha querido transmitir un punto de vista más profundo, y lo ha conseguido.

La máscara detrás de la máscara

Itay Green Baruj
Universidad Hebrea de Jerusalén

William Shakespeare (1564-1616), contemporáneo de Cervantes, escribió *Hamlet*, una de sus obras más conocidas, pocos años antes de que se publicara la primera parte del *Quijote*. En esta obra aparecen dos personajes peculiares: Rosenkrantz y Guildenstern, a quienes el texto mismo les niega una identidad clara, destacando así su marginalidad en la obra. Quien ha notado este rasgo de la obra shakesperiana fue el dramaturgo inglés Tom Stoppard, quien en 1966 estrenó su obra teatral *Rosenkrantz and Guildenstern are dead*. En dicha obra, los dos personajes, esta vez como protagonistas, están en una búsqueda ontológica y existencial, luchando en vano con el texto canónico para ser reconocidos, adquirir una voz propia y auténtica y encontrar su origen.

Rinconete y Cortadillo constituyen también dos personajes protagónicos que carecen de una identidad y voz auténtica, con la diferencia de que los personajes cervantinos son capaces de modificar su entorno literario y escribir su propia "obra", es decir delinear su camino en el mundo configurado en el texto. No es casual que en este sentido presenten similitudes respecto de don Quijote y de la fórmula cervantina "Yo sé quien soy":

-Yo sé quién soy- respondió don Quijote-, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajará las mías (I, 5, 106).²

En tal sentido, lo observado por Daniel Blaustein en relación con textos representativos de del "Post-Boom" latinoamericano, puede resultar pertinente para analizar el caso de *Rinconete y Cortadillo*, en cuanto en todas estas obras el reconocimiento del texto literario como artificio marca un desarrollo del simulacro, a través de la ruptura de la ilusión mimética. En efecto, los personajes protagónicos de la obra cervantina se presentan en un entorno literario y como personajes literarios, y por ello también anti-miméticos:

Negada su posibilidad de imitar, copiar o reproducir la realidad, la mimesis literaria puede ser concebida únicamente como un simulacro, siendo su máxima

² De aquí adelante, todas las citas del *Quijote* serán de la edición de. Luis Andrés Murillo. Barcelona: Clásicos Castalia, 2013.

aspiración no ya representar la realidad, sino suscitar en el lector, a través de los referentes que surgen del texto, una ilusión o impresión de realidad; es decir: el texto ficticio no trata de *ser similar* a lo real, sino de *simular* ser real (Blaustein, 2011).

En la forma que nos explica Baudrillard, el simulacro finaliza precediendo el objeto original y señalándolo como significante más en la cadena infinita de significantes³. En la obra de Stoppard los dos protagonistas se quedan sólo con fragmentos del texto canónico, materializándolo a mera lenguaje. De manera parecida, *Rinconete y Cortadillo* usa el material literario, principalmente de la novela picaresca, transformándolo en una máscara que refleja el matiz artificial y lúdico de la obra.

La representación de dicho descubrimiento, o en otras palabras, el desengaño textual, afecta los mecanismos sociales evocados en la obra, mecanismos sociales, que tal como ocurre con los referentes de los géneros literarios, están en perpetuo procedimiento de construcción y anulación. La obra centra la atención en dos muchachos jóvenes, Rincón y Cortado, que se encuentran en una venta nada mitad de camino, ganando a un arriero en juego de cartas ya marcadas. Huyendo del arriero engañado, deciden buscar su fortuna en Sevilla, donde piden practicar actividades sospechosas. Ahí se unen a la familia delictiva y "mafiosa" de Monipodio y en su compañía son testigos de varios episodios y acciones relativas al mundo del crimen.

Como es sabido, el final de la novela es extraño y brusco: la voz narrativa, desde la focalización interna de Rinconete, criticará explícitamente el mundo de Monipodio, y al mismo tiempo estimulará la curiosidad del lector, quien querría saber más sobre las futuras aventuras mencionados, pero al que se lo deja frustrado en tal sentido:

[...] y propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida tan perdida y tan mala, tan inquieta, y tan libre y disoluta. Pero, con todo esto, llevado de sus pocos años y de su poca experiencia, pasó con ella adelante algunos meses, en los cuales le sucedieron cosas que piden más lengua escritura; y así, se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de aquéllos de la infame academia, que todos serán de grande consideración y que podrán servir de ejemplo y aviso a los que las leyeren (114-115).⁴

Obviamente, dicha continuación de las aventuras no figura textualmente sino que queda sólo sugerida. Este final, que conlleva el núcleo "ejemplar" de la

³ Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*. Michigan University Press, 1994 [1981].

⁴ De aquí adelante las citas de *Rinconete y Cortadillo* serán de la edición de Leipzig: F. A. Brockhaus, 1883.

novela, es completamente irónico, parodiando las habituales y solicitadas continuaciones de obras que habían obtenido una buena recepción por parte del público lector.

Desde la apertura de la novela, con la descripción física de los dos protagonistas, el lector atento fácilmente los asocia a la literatura picaresca: los dos son jóvenes, pobres y están en la búsqueda de un destino más promisorio que los aleje de su situación social desfavorable y marginada. No obstante, si bien el sistema de convenciones literarias atribuibles al género picaresco crea el marco de la trama, la transgresión de esas mismas convenciones subvierte dicha primera lectura⁵.

A diferencia de la literatura picaresca, focalizada en un personaje protagónico que funciona también como narrador autodiegético, aquí nos encontramos con dos personajes protagónicos introducidos por un narrador heterodiegético. Además, la trayectoria, que sirve como hilo estructural de la trama en la picaresca, es substituida aquí por una presentación estática, caracterizada por un exceso de diálogos y una falta de acción. Pero sobre todo, Rincón y Cortado no son suficientemente convincentes como pícaros "auténticos", y se hace evidente que no provienen de la marginalidad social, como es habitual en el caso del pícaro literario, demostrando ser inteligentes, bien instruidos (saben leer y escribir), y sobre todo su registro lingüístico es alto, no correspondiente a la situación socio-económico de donde provienen, un lenguaje artificial que parodia el lenguaje cortesano:

-¿De qué tierra es vuesa merced, señor gentilhomme, y para adónde bueno camina?

-Mi tierra, señor caballero -respondió el preguntado-, no la sé, ni para dónde camino, tampoco.

-Pues en verdad -dijo el mayor- que no parece vuesa merced del cielo, y que éste no es lugar para hacer su asiento en él; que por fuerza se ha de pasar adelante. (88).

Contrariamente a la picaresca, como también a la literatura de caballería, en *Rinconete y Cortadillo* los protagonistas no declaran su origen, tampoco de

⁵Más sobre el tema de la relación entre la novela y el género picaresco véanse a William Clamurro, *Beneath the Fiction: The contrary worlds of Cervantes's Novelas Ejemplares*. New York: Peter Lang, 1997: 71-97. Y Ruth El Saffar, *Novel to Romance. A study of Cervantes's Novelas Ejemplares*. Baltimor and London: The Johns Hopkins University Press, 1974: 30-39.

modo paródico, y la obra comienza en una venta ubicada en medio camino, sin pertenecer a ningún sitio concreto. Por último, los actos criminales hechos por los jóvenes, el robo y la estafa, no son realizados a causa de la necesidad de sobrevivir, sino más bien por motivos de diversión personal. Todo esto apunta al hecho de que los dos parecen haber elegido este estilo de vida, y de hecho también han elegido el ponerse el disfraz del pícaro literario. El acto de elegir una identidad literaria revela también la picaresca como mero género literario, como puro artificio.

Rincón y Cortado llegan a Sevilla, lo que le permite al lector descubrir un mundo doble conformado por dos sistemas sociales paralelos: el mundo "normal" del estado y la ley, poblado por jueces, alcaldes de justicia, verdugos, y otra gente normativa, víctima del "otro" mundo. Los protagonistas deciden ponerse un disfraz más, esta vez de cargadores (esportillos) en el mercado, disimulando sus negocios de ladrones. En otras palabras, el mundo del crimen adopta la apariencia del orden "normal":

No les pareció mal a los dos amigos la relación del asturianillo, ni les descontentó el oficio, por parecerles que venía como de molde para poder usar el suyo con cubierta y seguridad, por la comodidad que ofrecía de entrar en todas las casas; y luego determinaron de comprar los instrumentos necesarios para usalle, pues lo podían usar sin examen. 91-92)

Los dos aprenden del joven asturiano (quien también simula ser cargador) que el mundo del crimen, que supuestamente es la antítesis del mundo corriente, no es tan diferente de aquél: ambos están sometidos a una jerarquía estricta, reglas que deben ser obedecidas, y leyes cuyas transgresiones son penalizadas con multas. Esto revela también que este "otro" mundo, gobernado por Monipodio no es más libre que el mundo normativo:

-¿No lo entienden? -dijo el mozo-. Pues yo se lo daré a entender, y a beber, con una cuchara de plata; quiero decir, señores, si son vuestas mercedes ladrones. Mas no sé para qué les pregunto esto, pues sé ya que lo son; mas díganme: ¿cómo no han ido a la aduana del señor Monipodio?

-¿Págase en esta tierra almojarifazgo de ladrones, señor galán? -dijo Rincón

-Si no se paga -respondió el mozo-, a lo menos registran ante el señor Monipodio, que es su padre, su maestro y su amparo; y así, les aconsejo que vengan conmigo a darle la obediencia, o si no, no se atrevan a hurtar sin su señal, que les costará caro.

-Yo pensé -dijo Cortado- que el hurtar era oficio libre, horro de pecho y alcabala; y que si se paga, es por junto, dando por fiadores a la garganta y a las espaldas. (94-95)

Más allá de las similitudes entre ambos mundos, se pone de manifiesto también la constante fricción, que hace que los límites entre el mundo "normal" y el mundo del crimen se disuelvan todavía más. Como ejemplo se

citan a los funcionarios que reciben soborno, el noble que contrata a Monipodio para castigar a un rival, como también el ya citado ejemplo del doble oficio del cargador-ladrón. Sin embargo, por sobre todo resalta la devoción religiosa, la cual pertenece a los dos mundos por igual. Así el robo, como ellos lo entienden, es un oficio como cualquier otro:

-¿Es vuesa merced, por ventura, ladrón?

-Sí -respondió él-, para servir a Dios y a las buenas gentes, aunque no de los muy cursados; que todavía estoy en el año del noviciado.

A lo cual respondió Cortado:

-Cosa nueva es para mí que haya ladrones en el mundo para servir a Dios y a la buena gente.

A lo cual respondió el mozo:

-Señor, yo no me meto en tologías; lo que sé es que cada uno en su oficio puede alabar a Dios, y más con la orden que tiene dada Monipodio a todos sus ahijados. (95)

Y, cuando llegan al patio de Monipodio, y él les recibe como familia, ellos se someten a un tipo de bautismo por el cual reciben nuevos nombres:

-Pues, de aquí adelante -respondió Monipodio-, quiero y es mi voluntad que vos, Rincón, os llaméis Rinconete, y vos, Cortado, Cortadillo, que son nombres que asientan como de molde a vuestra edad y a nuestras ordenanzas [...]. (98)

Los nuevos nombres funcionan como máscara que encubre los viejos nombres, los cuales a su vez constituyen otra máscara. Losen efecto, los viejos nombres, "Rincón" y "Cortado", indican su condición picaresca artificial, por aludir al oficio de los jóvenes de ladrón (Rincón) y estafador (Cortado).

La ironía lúdica de superponer un disfraz a otro disfraz, o de cubrir un mundo artificial con otro no menos falso, no termina aquí. El mundo picaresco se revela como artificio, y el orden social encubre la isotopía criminal, que a su vez es la reproducción del primero. En otras palabras, lo que se esconde detrás la máscara no es sino una máscara más; un significante sin significado concreto. Así, por ejemplo, el patio de Monipodio representa la isotopía del mundo criminal latente debajo el orden cotidiano y esta misma isotopía se ve representada como obra teatral: la casa se transforma en escenario, y la vida criminal en episodios representados. Rinconete y Cortadillo, con sus nuevos "nombres artísticos", toman el rol de espectadores entreteniéndose con los miembros del gremio de ladrones de Monipodio, que salen a escena cada uno a su tiempo para asumir su rol:

Estando en esto, entraron en la casa dos mozos de hasta veinte años cada uno, vestidos de estudiantes; y de allí a poco, dos de la esportilla y un ciego; y, sin hablar palabra ninguno, se comenzaron a pasear por el patio. No tardó mucho, cuando entraron dos viejos de bayeta, con anteojos que los hacían graves y dignos de ser respectados, con sendos rosarios de sonadoras cuentas en las manos. Tras ellos entró una vieja halduda, y, sin decir nada, se fue a la sala; y, habiendo tomado agua bendita, con grandísima devoción se puso de rodillas ante la imagen, y, a cabo de una buena pieza, habiendo primero besado tres veces el suelo y levantados los brazos y los ojos al cielo otras tantas, se levantó y echó su limosna en la esportilla, y se salió con los demás al patio. (97)

Finalmente, ambos mundos, el "criminal" y el "normativo", son representados como mera apariencia de un orden, como artificios sociales que reproducen uno al otro, siendo ambos igualmente corruptos. Y el sistema que queda asociado con esta corrupción, y por ende con el robo, la estafa, la explotación y la violencia es el de la religión, que en este caso está funcionando como superestructura. Sin embargo, de manera sutil, este orden se ve cuestionado constantemente en el desarrollo de la obra por la ironía:

-No dude en esto -dijo Monipodio- *más que en ser cristiano*, que Chiquiznaque se la dará pintiparada, de manera que parezca que allí se le nació. (111).⁶

Pero esta ironía estructural respecto de la religión también se disuelve en el marco de otra ironía, introducida por la focalización interna de Rinconete, por la que se explica el propio argumento irónico; se trata de una auto-reflexión de la ironía, que se deconstruye mientras va construyendo una nueva ironía:

y, sobre todo, le admiraba la seguridad que tenían y la confianza de irse al cielo con no faltar a sus devociones, estando tan llenos de hurtos, y de homicidios y de ofensas a Dios. Y reíase de la otra buena vieja de la Pipota, que dejaba la canasta de colar hurtada, guardada en su casa y se iba a poner las candelillas de cera a las imágenes, y con ello pensaba irse al cielo calzada y vestida. (114)

Este proceso ocurre al final de la obra que, como hemos visto, termina de forma brusca, sin resolver nada, ni siquiera la curiosidad del lector, quien espera la continuación de las aventuras de Rinconete y Cortadillo. El final de la obra deja a Rinconete (por ser el agente de la focalización interna) a punto de salir del mundo criminal regresando al mundo normativo, pero sin hacerlo en efecto; él permanece vacilante entre los dos sistemas sociales, y la elección de uno de ellos no tendrá sentido, ya que al fin y al cabo son ambos artificios creados por la convención literaria.

⁶ La cursiva es mía.

El lector se enfrenta al final de la obra a un vacío ontológico acerca de los personajes, quienes al quitarles la doble apariencia (Rincón- Rinconete, Cortado- Cortadillo quedan vacíos de identidad. De tal modo, la obra misma parece apresurar su fin cerrando las líneas de la trama e introduciendo promesas vanas posible continuación. Lo único que se queda es la pura literatura en una obra cuya intencionalidad es marcar la libertad del acto literario, no sujeto a ningún sistema social o género literario. La máscara y el disfraz no son objetos que buscan provocar sorpresa sino medios que conducen al libre albedrío, perfilando un mundo carnavalesco tematizado ampliamente en la obra. Recordemos las afirmaciones de Bakhtin haciendo la conexión entre la máscara y la libertad:

The mask is connected with the joy of change and reincarnation, with gay relativity and with the merry negation of uniformity and similarity; it rejects conformity to oneself. The mask is related to transition, metamorphoses, the violation of natural boundaries, to mockery and familiar nicknames. It contains the playful element of life; it is based on a peculiar interrelation of reality and image, characteristic of the most ancient rituals and spectacles. (Bakhtin, 1984)

Esta libertad literaria ayuda a conectar la novela *Rinconete y Cortadillo* con el *Quijote*, poniendo así de manifiesto una íntima conexión entre las obras del corpus cervantino. En el *Quijote* de 1605 se menciona esta novela corta y en consecuencia se sugiere una posible interpretación de la misma⁷. *Rinconete y Cortadillo*, esta vez como objeto literario dentro del *Quijote* que posee varias de las características significativas de la gran novela cervantina, se coloca en una relación metaléptica en abismo, proponiéndose como una obra dentro de otra. Por ende, *Rinconete y Cortadillo* invita a una lectura que la revela como una máscara o disfraz literario, la cuales ponen de manifiesto la esencia carnavalesca de la escritura de Cervantes. Mercedes Alcalá Galán propone el rasgo elusivo de la escritura en el *Quijote*, citando a Roger Chartier:

En *Don Quijote*, las palabras jamás están protegidas de los riesgos de la desaparición: los manuscritos se interrumpen, como el que cuenta las aventuras

³ "El ventero se llegó al cura y le dio unos papeles, diciéndole que los había hallado en un aforro de la maleta donde se halló la *Novela del curioso impertinente*, y que pues su dueño no había vuelto más por allí, que se los llevase todos; que, pues él no sabía leer, no los quería. El cura se lo agradeció, y abriéndolos luego, vio que el principio del escrito decía: *Novela de Rinconete y Cortadillo*, por donde entendió ser alguna novela, y coligió que, pues la del *Curioso impertinente* había sido buena, que también lo sería aquélla, pues podría ser fuesen todas de un mismo autor; y así, la guardó, con prosupuesto de leerla cuando tuviese comodidad." (I. 47, 559-560).

del caballero andante, los poemas escritos sobre los árboles se pierden, las páginas de los libros de memoria pueden borrarse, y la misma memoria falla. (Galán, 2009)

Por lo tanto, las mismas palabras que construyen el objeto literario no son nada fijas, y su dinamismo permite diseñarlas como materia prima que crea algo nuevo. En *Rinconete y Cortadillo* el libro como objeto físico no existe, como en el *Quijote*; pero sí existe la huella de una presencia literaria marcada en la mente del lector que lee literatura que fluye y desarrolla, sin pertenecer a ningún género, que se crea como Literatura.

Bibliografía

- BAKHTIN, Mikhail. *Robelais and his World*. Indiana University Press, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and Simulation*. Michigan University Press, 1994
- BLAUSTEIN, Daniel. *Procedimientos miméticos y antimiméticos en obras del "Post-boom"*. Hidenheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2011.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha I*. Edición de Luis Andrés Murillo. Barcelona: Clásicos Castalia, 2013 [1605].
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1883 [1613].
- CLAMURRO, William. *Beneath the Fiction: The contrary worlds of Cervantes's Novelas Ejemplares*. New York: Peter Lang, 1997.
- EL SAFFAR, Ruth. *Novel to Romance: A study of Cervantes's Novelas Ejemplares*. Baltimor and London: The Johns Hopkins University Press, 1974.
- GALÁN, Mercedes Alcalá. "El libro como objeto en el *Quijote*", en *El ingenioso hidalgo: Estudios en homenaje a Anthony Close*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.

El maravilloso silencio

Ofek Kehila

Universidad Hebrea de Jerusalén

En su estudio sobre el silencio en el *Quijote*, el cervantista estadounidense Alan S. Trueblood (1958) recorre, mediante fino análisis y lúcidos ejemplos, los distintos tipos de silencio que pueblan la obra maestra de Cervantes: habla del silencio de admiración que caracteriza el asombro de muchos de los que se encuentran con don Quijote en el primer libro, y de cómo este mismo silencio se vuelve en el segundo libro, más y más, como característica del propio Quijote, habla del silencio de lo inefable, de lo inexplicable, habla del silencio de suspensión que caracteriza algunos de los momentos culminantes de la obra, habla del silencio cómico-paródico, del silencio como elemento necesario en la dinámica dialógica entre don Quijote y Sancho Panza, y también menciona el “maravilloso silencio”, que aparece algunas veces en la obra y que se caracteriza, según él, por una calidad milagrosa que le permite romper de vez en cuando la cotidianidad mundana y la charla incesante que hay en el *Quijote*.

Hoy, en este evento conmemorativo de los 400 años de la muerte de Cervantes, quisiéramos presentar nuestra investigación acerca de este último tipo de silencio que hay en el *Quijote*: el “maravilloso silencio”. Nosotros estamos muy de acuerdo con Trueblood: el “maravilloso silencio”, que aparece como cual algunas veces en la obra, tiene por cierto algo de lo milagroso, algo de lo especial; pero además de eso, nosotros creemos que está ligado, muy específicamente, con la aparición de la poesía.

Nuestro plan para esta ponencia es el siguiente: primero, con el objetivo de estudiar el “maravilloso silencio” en el *Quijote*, vamos a mapearlo en el texto; luego, vamos a identificar la relación especial que éste tiene con la poesía; en tercer término, vamos a ver cómo esta relación especial excede los casos explícitos del “maravilloso silencio” para aparecer en otras partes de la obra y, en fin, vamos a presentar nuestras conclusiones acerca de este fenómeno, que tiene, a nuestro juicio, una importancia fundamental para el entendimiento del *Quijote*.

El adjetivo “maravilloso”, exactamente como tal, aparece en el *Quijote* 8 veces: 4 en el primer *Quijote* de 1605 y 4 en el segundo *Quijote* de 1615. De estas 8 veces, en 6 veces el sustantivo “silencio” se le agrega y los dos crean junto el

“maravilloso silencio”: 3 veces en el primer *Quijote* y 3 veces en el segundo *Quijote*. Veremos todas en el orden de su aparición en el texto.

En el primer libro:

1. Capítulo XIII. Donde se da fin al cuento de la pastora Marcela, con otros sucesos: estamos con don Quijote y Sancho Panza que van a presenciar el entierro del pastor-poeta Grisóstomo, cuyo amor desengañado a Marcela lo empujó al suicidio. Cito:

Recibiéronse los unos y los otros cortésmente; y luego don Quijote y los que con él venían se pusieron a mirar las andas, y en ellas vieron cubierto de flores un cuerpo muerto, vestido como pastor, de edad, al parecer, de treinta años; y, aunque muerto, mostraba que vivo había sido de rostro hermoso y de disposición gallarda. Alrededor dél tenía en las mismas andas algunos libros y muchos papeles, abiertos y cerrados. Y así los que esto miraban, como los que abrían la sepultura, y todos los demás que allí había, **guardaban un maravilloso silencio**, hasta que uno de los que al muerto trujeron dijo a otro: - Mira bien, Ambrosio, si es éste el lugar que Grisóstomo dijo, ya que queréis que tan puntualmente se cumpla lo que dejó mandado en su testamento (I, 13: 215)⁸.

2. Capítulo XX. De la jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue acabada de famoso caballero en el mundo, como la que acabó el valeroso don Quijote de la Mancha: estamos al fin de la aventura de los batanes. El desilusionado y enojado don Quijote advierte a Sancho que de acá en adelante no hable demasiado con él, y como ejemplo modelo al escudero callado, da a Gasabal, el escudero de don Galaor. Cito:

3.

y está advertido de aquí adelante en una cosa, para que te abstengas y reportes en el hablar demasiado conmigo; que en cuantos libros de caballerías he leído, que son infinitos, jamás he hallado que ningún escudero hablase tanto con su señor como tú con el tuyo. Y en verdad que lo tengo a gran falta, tuya y mía: tuya, en que me estimas en poco; mía, en que no me dejas estimar en más. Sí, que Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, conde fue de la Ínsula Firme; y se lee dél que siempre hablaba a su señor con la gorra en la mano, inclinada la cabeza y doblado el cuerpo, *more turquesco*. Pues, ¿qué diremos de Gasabal, escudero de don Galaor, que fue tan callado que, para declararnos la excelencia de su maravilloso silencio, sola una vez se nombra su nombre en toda aquella tan grande como verdadera historia? (I, 20: 290).

4. Capítulo L. De las discretas altercaciones que don Quijote y el canónigo tuvieron, con otros sucesos: estamos en la conversación entre don Quijote y el canónigo en el camino de vuelta a la aldea. Don Quijote articula ante el canónigo la defensa de los libros de caballería y de la verdad que ellos entrañan:

⁸ El énfasis es mío.

¿Qué es ver, pues, cuando nos cuentan que, tras todo esto, le llevan a otra sala, donde halla puestas las mesas, con tanto concierto, que queda suspenso y admirado? ¿Qué el verle echar agua a manos, toda de ámbar y de olorosas flores distilada? ¿Qué el hacerle sentar sobre una silla de marfil? ¿Qué verle servir todas las doncellas, guardando un maravilloso silencio? (I, 50: 641).

En el segundo libro

5. Capítulo XVIII. De lo que sucedió a don Quijote en el castillo o casa del Caballero del Verde Gabán, con otras cosas extravagantes: estamos con don Quijote y Sancho Panza en la casa del Caballero del Verde Gabán, don Diego de Miranda. A la hora de comer, don Quijote se alegra por el maravilloso silencio que hay en toda la casa:

Fuéronse a comer, y la comida fue tal como don Diego había dicho en el camino que la solía dar a sus convidados: limpia, abundante y sabrosa; pero de lo que más se contentó don Quijote fue del maravilloso silencio que en toda la casa había, que semejaba un monasterio de cartujos (II, 18: 188).

6. Capítulo LVIII. Que trata de como menudearon sobre don Quijote aventuras tantas, que no se daban vagar unas a otras: estamos con don Quijote y Sancho Panza en el bosque de las redes. Ahí encuentran las dos zagalas que pertenecen a un grupo que quiere formar ahí “una nueva y pastoril Arcadia”. Cito: “Vista fue ésta que admiró a Sancho, suspendió a don Quijote, hizo parar al sol en su carrera para verlas, y tuvo en maravilloso silencio a todos cuatro.” (II, 58: 521).

7. Capítulo LXVIII. De la cerdosa aventura que le aconteció a don Quijote: estamos después de la derrota de don Quijote al Caballero de la Blanca Luna, que en realidad era el bachiller Sansón Carrasco, y después de la humillación por la corrida de los puercos. En mitad del camino, algunos hombres armados, mandados por los duques, vienen a tomar presos a don Quijote y a Sancho Panza y devolverlos a la corte:

Llegaron, en esto, los de a caballo, y arbolando las lanzas, sin hablar palabra alguna rodearon a don Quijote y se las pusieron a las espaldas y pechos, amenazándole de muerte. Uno de los de a pie, puesto un dedo en la boca, en señal de que callase, asió del freno de Rocinante y le sacó del camino, y los demás de a pie, antecogiendo a Sancho y al rucio, guardando todos maravilloso silencio, siguieron los pasos del que llevaba a don Quijote, el cual dos o tres

veces quiso preguntar adónde le llevaban o qué querían; pero, apenas comenzaba a mover los labios, cuando se los iban a cerrar con los hierros de las lanzas... (II, 68: 606).

De todas estas menciones del “maravilloso silencio” en el *Quijote*, la crítica cervantina ha tenido un interés especial en la cuarta, la del capítulo XVIII del segundo libro, en la casa del Caballero del Verde Gabán. Francisco Márquez Villanueva, que ha dedicado un capítulo entero de su libro *Personajes y temas del Quijote* al “maravilloso silencio”, argumenta que este tipo de silencio se caracteriza por la acción detenida de la trama, por el tono sosegado y hasta religioso de la casa de don Diego de Miranda (y en consecuencia de la vida tranquila del mismo don Diego), y, además, añade que este “maravilloso silencio” refleja el estado de ánimo contemplativo de don Quijote en la casa (1975: 155-159). Por otra parte, volviendo a mencionar el argumento de Trublood, el “maravilloso silencio” de la casa del Caballero del Verde Gabán tiene la calidad de un milagro por romper con las habladurías y los ruidos mundanos (1958: 179). Por último, evocamos la crítica Concha Zardoya, que en su artículo “Los 'silencios' de “Don Quijote de la Mancha” califica el “maravilloso silencio” en la casa del Caballero del Verde Gabán como un silencio confortador, parafraseo, “creado por Cervantes para confortar, compensar y agrandar a su héroe” (1960: 317).

Todas estas características del “maravilloso silencio” de la casa del Caballero del Verde Gabán nos parecen adecuadas y acertadas. Y sin embargo, creemos que este silencio tiene otra característica importante que no se menciona, por lo visto, en la crítica cervantina, y que es común, según mostraremos, a 3 de las veces en las que aparece el “maravilloso silencio” en el *Quijote*, o sea en la mitad.

Si examináramos de cerca estas 6 menciones del “maravilloso silencio” en el *Quijote*, podríamos comprobar que en la mitad de ellas, el capítulo XIII del primer libro y capítulos XVIII y LXVIII del segundo libro, el “maravilloso silencio” viene a manera de introducción, o de preludio, a la lectura de poesía. Enfoquemos estas veces.

8. Capítulo XIII, primer libro: tal como hemos señalado, el “maravilloso silencio” del capítulo XIII del primer libro ocurre cuando don Quijote, Sancho Panza y otros están frente al cuerpo muerto de Grisóstomo, justo antes de su entierro: “Y así los que esto miraban, como los que abrían la sepultura, y todos los demás que allí había, guardaban un maravilloso silencio...” (I, 13: 215). Luego de una discusión que tuvieron Ambrosio, el amigo de Grisóstomo, y Vivaldo, uno de los gentiles que vinieron a presenciar el entierro, acerca del deseo de Grisóstomo a que quemaran sus papeles después de su muerte, Vivaldo consigue salvar algunos de los

papeles y ve que en ellos hay un poema del mismo Grisóstomo que tiene por título “Canción desesperada”. Todos se acercan y Vivaldo lee en voz alta el poema, que se presenta en el próximo capítulo, capítulo XIV. Leamos los primeros versos del poema:

Ya que quieres, cruel, que se publique
de lengua en lengua y de una en otra gente
del áspero rigor tuyo la fuerza,
haré que el mismo infierno comunique
al triste pecho mío un son doliente,
con que el uso común de mi voz tuerza.
Y al par de mi deseo, que se esfuerza
a decir mi dolor y tus hazañas,
de la espantable voz irá el acento,
y en él mezcladas, por mayor tormento,
pedazos de las miserables entrañas. (I, 14: 218).

9. Capítulo XVIII, segundo libro: el segundo caso del “maravilloso silencio” como prelude a la poesía está en el capítulo XVIII del segundo libro del Quijote, en la casa del Caballero del Verde Gabán. Como hemos dicho, a la hora de comer, don Quijote se alegra por el maravilloso silencio que hay en toda la casa:

Fuéronse a comer, y la comida fue tal como don Diego había dicho en el camino que la solía dar a sus convidados: limpia, abundante y sabrosa; pero de lo que más se contentó don Quijote fue del maravilloso silencio que en toda la casa había, que semejaba un monasterio de cartujos (II, 18: 188).

Luego de la comida, don Quijote pide a don Lorenzo, el hijo del Caballero del Verde Gabán, que les lea un poema suyo. Don Lorenzo les lee una glosa que ha escrito. Leamos sus primeros versos:

Al fin, como todo pasa,
se pasó el bien que me dio
Fortuna, un tiempo no escasa,
y nunca me le volvió,
ni abundante, ni por tasa.
Siglos ha ya que me vees,
Fortuna, puesto a tus pies;
vuélveme a ser venturoso;
que será mi ser dichoso
si mi fue tornase a es. (II, 18: 189-190).

10. Capítulo LXVIII, segundo libro: el tercer caso en nuestra lista aparece en el capítulo LXVIII, donde algunos hombres armados toman presos a don Quijote y a Sancho Panza y los llevan a la corte de los duques:

Llegaron, en esto, los de a caballo, y arbolando las lanzas, sin hablar palabra alguna rodearon a don Quijote y se las pusieron a las espaldas y pechos, amenazándole de muerte. Uno de los de a pie, puesto un dedo en la boca, en señal de que callase, asió del freno de Rocinante y le sacó del camino; y los demás de a pie, antecogiendo a Sancho y al rucio, guardando todos maravilloso silencio (II, 68: 606).

En el capítulo siguiente, capítulo LXIX, don Quijote y Sancho llegan con sus cautivadores a la corte de los duques, y ahí atienden al espectáculo de la falsa muerte de Altisidora. En continuación, aparece un hermoso mancebo que canta, al son del arpa, el lamento sobre la muerte de Altisidora. Miremos los primeros versos:

En tanto que en sí vuelve Altisidora,
muerta por la crueldad de don Quijote,
y en tanto que en la corte encantadora
se vistieren las damas de picote,
y en tanto que a sus dueñas mi señora
vistiere de bayeta y de anascote,
cantaré su belleza y su desgracia,
con mejor plectro que el cantor de Tracia. (II, 69: 610).

Esta relación entre el silencio y la poesía que hemos identificado en 3 casos principales del “maravilloso silencio” se ve también en otros lugares del *Quijote*, aunque de un modo más implícito; no siempre se menciona el silencio antes de la poesía, pero, de un modo complementario, la poesía se da o en la noche o en la soledad, dos estados silenciosos, generalmente.

De la poesía que se da de noche podemos mencionar los siguientes casos: donde Antonio el cabrero canta a don Quijote y Sancho Panza. Luego de terminar su canción, don Quijote le ruega que cante otro, pero Sancho ya está cansado y quiere irse a dormir (I, 11); la canción del mozo de las mulas, que se da poco antes del alba (I, 43); el canto del Caballero del Bosque, que en realidad es Sansón Carrasco, se da por la noche (II, 12); donde por la noche, el supuesto Merlín cuenta a don Quijote y a Sancho Panza la manera de desencantar a Dulcinea, que son tres mil y trescientos azotes en las nalgas del pobre Sancho (II, 35); donde Altisidora canta por la noche un romance a don Quijote (II, 44); el romance del mismo don Quijote a las once horas de la noche (II, 46); y, por último, otro canto de don Quijote por la noche, justo antes de que fuera apresado por los hombres armados de los duques (II, 68).

Esta lista se puede complementar mediante la mención de otros dos casos en los cuales la poesía, si bien no se da de noche, se da en la soledad: donde don Quijote está solo en Sierra Morena y graba versos por las cortezas de los árboles (I, 26), y donde se dan, en la soledad, los versos de Cardenio, hasta que después el cura y el barbero lo encuentran (I, 27).

A este fenómeno no faltan casos excepcionales, pero, con todo, la relación entre el silencio y la poesía que hemos destacado se extiende a gran parte de la obra; los casos emblemáticos de esta relación, para nosotros, son los 3 casos del “maravilloso silencio”.

A modo de resumen y conclusión: de los muchos tipos de silencio que pueblan el *Quijote* nosotros pusimos el enfoque en el “maravilloso silencio”, que aparece 6 veces durante la obra; vimos que en la mitad de estas veces el “maravilloso silencio” viene como la introducción o el preludio a la lectura de poesía; además, descubrimos que esta relación entre el silencio y la poesía existe, aunque de manera más implícita que la del “maravilloso silencio”, en muchos lugares de la obra, lugares donde el silencio es presente porque lo agencian la noche y la soledad; por todo lo mencionado, nuestra conclusión es la siguiente: el “maravilloso silencio” es maravilloso no porque él mismo tiene la calidad de milagro, como argumenta Trueblood, sino porque es lo que permite que el milagro tome lugar: esta música de figuras y paralelismos, este lenguaje extraño y maravilloso- en fin, el “maravilloso silencio” en el *Quijote* es lo que permite, por entre las habladurías mundanas y la charla incesante, el milagro de la poesía.

Bibliografía

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha, I*. Madrid: Cátedra, 2013.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha, II*. Madrid: Cátedra, 2014.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Taurus, 1975.
- TRUEBLOOD, ALAN S. “El silencio en el *Quijote*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XII, pp. 160-180, 1958.
- ZARDOYA, Concha (1960). “Los ‘silencios’ de “don Quijote de la Mancha”, *Hispania* 43, pp. 314-319., 1960.

Cervantes, Lope y América

Alex Kerner

Universidad Hebrea de Jerusalén

Introducción⁹

“Busque por acá en que se le haga merced”. Esta breve frase es a mi parecer una de las frases que más influencia ha tenido sobre la literatura española. Porque esta oración, “Busque por acá en que se le haga merced”, es la bien conocida respuesta dada a Cervantes, el 6 de junio de 1590 por el Dr. Núñez Morcheco en nombre del rey Felipe II, añadida al margen de una petición escrita unas semanas antes, en la cual rogaba Cervantes al soberano Habsburgo, le concediese cualquier empleo que sea en alguna de las colonias españolas en América:

Pide y suplica humildemente, cuanto puede, a V. M. sea servido de hacerle merced de un oficio en las Indias de los tres o cuatro que al presente están vacos, que es el uno la contaduría del nuevo reino de Granada, o la gobernación de la provincia de Soconusco en Guatimala, o contador de las galeras de Cartagena, o corregidor de la ciudad de la Paz, que con cualquiera de estos oficios que V. M. le haga merced, la recibirá, porque es hombre hábil, y suficiente y benemérito para que V. M. le haga merced, porque su deseo es continuar siempre en el servicio de V. M., y acabar su vida como lo han hecho sus antepasados, que en ello recibirá muy gran bien y merced.¹⁰

Como proemio a la petición concreta, Cervantes sumó las penurias y los sufrimientos a los que estuvo sometido mientras servía en la corte. La pérdida de una mano en la batalla de Lepanto, su cautiverio en Argel y la pobreza en que quedó sumido a raíz de la necesidad de pagar rescate que inclusive le obligo a él y a su familia a empeñar “las dotes de dos hermanas doncellas que tenían, las cuales quedaron pobres por rescatar a sus hermanos”. Subrayando que había dedicado a su majestad veintidós años de su vida, expresaba de un modo explícito, que “...en todo este tiempo no se le ha hecho merced ninguna”.¹¹ Después de tantos desvelos, Cervantes también quería parte del botín, siendo consciente que en sus días, una de las posibilidades sino para enriquecerse, al menos para no sufrir de hambre, era emigrar al Nuevo Mundo. El hecho que Cervantes menciona en la petición cuatro empleos específicos, que sabía que estaban vacantes, es una prueba de lo seria que era su intención de emigrar a América. No se dirigió a la corona antes de haber averiguado si existía alguna probabilidad concreta de ejecutar su plan.

⁹ Deseo agradecer a Ruth Fine, de la Universidad Hebrea de Jerusalén, por haber leído una primer versión de este artículo y por sus importantes observaciones.

¹⁰ [1590, mayo, 21. Madrid] 2 h. en 4º Patronato, 253, R.1.

¹¹ *Idem.*

Vale destacar que no fue esta la primera vez que Cervantes trató de cruzar el Atlántico en busca de una mejoría a su situación económica. Ya en 1582 se había dirigido a Antonio de Eraso, miembro del Consejo de Indias con el mismo propósito, y lamentando que su petición fuera ignorada, se dedicó a escribir *La Galatea*, publicada en 1585 (Armas Wilson 2000, 207; Armas Wilson 2002, 37).

La respuesta a la petición de 1590, como hemos visto, fue negativa. Merced, sí, en América, no. “Busque por acá en que se le haga merced”, fue la sugerencia del Dr. Morcheco, anotada al pie del memorial. Y así más o menos acabaron las fantasías del “Manco de Lepanto” de atravesar el océano y prosperar, como tantos lo venían haciendo en el transcurso de los cien años pasados desde que Cristóbal Colón, por primera vez, posó sus pies sobre la tierra de la isla de Guahnahani. Aunque según Manuel Fernández Álvarez, el sueño americano de Cervantes “durara lo que tarde el consejo de indias en rechazar su petición” (Fernández Álvarez, 288), creo que cómo intentaré demostrar a continuación, este sueño perduró el resto de su vida. Solo nos queda imaginar, como lo hizo el escritor colombiano Pedro Gómez Valderrama en su cuento “En algún lugar de las Indias”, parafraseando el “En algún lugar de la Mancha” que inicia el *Quijote*, cuál hubiera sido el desventurado destino de la literatura española de haberse convertido Cervantes en un letárgico funcionario colonial en Cartagena de Indias o en Soconusco o en ciudad de La Paz (Gómez Valderrama, 1267-71). ¿Hubiese Cervantes engendrado el *Quijote*? (Armas Wilson 2000, 215). ¡Qué aburrido habría sido nuestro mundo sin conocer las andanzas del “caballero de la triste figura” y de su fiel escudero Sancho Panza! El hecho es, que la negativa del 1590 suscitó una reacción similar a la negativa de 1582. Negado su pedido, Cervantes se puso a escribir. En 1582 *La Galatea*, luego de 1590, el *Quijote*.

Hacia 1592, Cervantes ya se había resignado, comprendiendo que su sueño de riquezas en el Nuevo Mundo no se llevaría a cabo (Armas Wilson, 208). El resultado del real “no”, no se limita solamente al hecho de que Cervantes se haya quedado en España. La negativa real dio origen a una actitud básicamente recelosa por parte del autor hacia las Américas, como se puede discernir de un modo implícito a lo largo de las dos partes del *Quijote*, y de un

modo explícito en la primera página de la novela ejemplar *El celoso extremeño*¹², publicada en 1613. Las Indias, nos confía Cervantes, aquel mismo lugar al cual él anhelaba trasladarse, eran: “refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconduto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores (a quien llaman ciertos los peritos en el arte), añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos”(Celoso Extremeño, 1). El extremeño habría sido un personaje muy celoso, en vano encerrando a su bella y joven mujer tras murallón y tranca, pero como veremos más adelante, la envidia hacia aquellos que sí cruzaron el Atlántico y se enriquecieron en las Indias no estuvo ausente en Cervantes y ésta se deja traslucir en casi cada una de las referencias hechas a dicho continente en las páginas del *Quijote*.

Al contrario de Cervantes, que fuera de las alegorías americanas en el *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, no dedicó ninguna de sus obras a los sucesos del Nuevo Mundo,¹³ y no ubicó ninguna de sus creaciones en un ambiente americano, Lope Félix de Vega y Carpio, “El fénix de los ingenios”, dedicó a las Indias una trilogía de comedias: *La famosa comedia del Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón de 1599*,¹⁴ *El Arauco domado* y *El Brasil restituído*, ambas de aproximadamente 1625. Eso, aparte de múltiples referencias a temas americanos en muchas de sus obras.

Ni Cervantes, ni Lope de Vega atravesaron el Atlántico. Cervantes lo quiso pero no se le otorgó. Lope de Vega, por su parte, nunca mostró un interés por hacerlo, y todas sus referencias a las Indias son fruto de su imaginación o basadas en crónicas y relatos de la historia y geografía del recientemente descubierto continente. Estos dos titanes literarios, cuyas relaciones eran más bien ásperas, por no decir rencorosas (González-Barrera 2008, 56), compartían experiencias que les dejaron con un mal sabor al respecto de las Américas. Ya hemos visto lo acaecido en el caso de Cervantes. Para Lope de Vega, la experiencia americana no fue menos amarga, y como fuera postulado por Hamilton, “la sombra del Nuevo Mundo se atravesó en el camino de su vida y dejó una marca imborrable en parte de su producción literaria (Hamilton, 260). Cuando sus padres murieron, un acreedor se apropió del patrimonio familiar y huyó al Nuevo Mundo con la herencia de Lope. Lope recuerda este evento en *La Dorotea*, cuando pone en boca de Fernando las siguientes palabras: “Murieron mis padres, y un solicitador de su hacienda

¹² Las citas a la obra fueron tomadas de la edición electrónica: http://www.espacioebook.com/renacimiento/cervantes/Cervantes_ElCelosoExtreme%C3%B1o.pdf.

¹³ Sobre los aspectos indios del *Persiles*, véase por ejemplo: Michael Armstrong-Roche, *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in Persiles* (Toronto: University of Toronto Press, 2009). P. 16-9, 31-61.

¹⁴ Publicada por primera vez en la parte IV de las obras lopescas en 1614.

cobró la que pudo y pasose a Indias, dejándome pobre; que siempre fui desdichado en las Indias; pues como otros traen dellas hacienda, me llevaron allá la mía” y continúa: “¡Y cómo si lo siento! ¡Pluguiera el cielo que nunca se hubieran descubierto, ni Colón hubiera nacido en el mundo!” (Vega 1958, IV, 1, 289). Pero sus dolorosos encuentros con el continente americano no terminan allí. La actriz Elena Osorio, de la cual Lope estaba locamente enamorado cuando joven, le abandonó por Francisco Perrenot de Granvela, indiano más pudiente que Lope, que había hecho su fortuna dónde no sino en el Nuevo Mundo (González Barrera 2016, 759). Asunto malogrado, que continuó en una serie de libelos escritos por Lope y que terminó en su destierro de Madrid sumido en amargura y tristeza.¹⁵

Sea cual fuere la experiencia americana personal de ambos autores, el Nuevo Mundo está presente en sus obras. Este artículo tiene como propósito analizar ciertos aspectos de esta presencia desde un punto de vista más histórico que literario, en el *Quijote* de Cervantes, y en *La famosa comedia del Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope de Vega. Como veremos, la imagen de América que surge en estas dos obras es muy diferente la una de la otra y juega dos, o más bien tres roles específicos (uno en el caso de Lope, uno o dos en el de Cervantes).

En general, las Indias cumplen un rol más bien secundario en la literatura del Siglo de Oro. Miguel Zugasti, notando la escasa incidencia que el descubrimiento, conquista y colonización de América ejercieron sobre los dramaturgos españoles del Siglo de Oro, identifica no más de dos docenas de comedias que se desenvuelven en el Nuevo Mundo o se basan en personajes relacionados a éste (Zugasti, 429, 432).¹⁶ En este limitado número de obras, cabe mencionar que además de Lope de Vega, autores como Tirso de Molina y Calderón de la Barca se encuentran entre los que bajo su pluma brotaron comedias indianas (Tirso de Molina publicó una trilogía sobre los Pizarro, y Calderón, en el ocaso de su vida, una comedia titulada *La aurora en Copacabana* también tocante, no obstante su título, a la conquista del Perú). Es decir, el tema no fue rotundamente ignorado, y los mayores autores del Siglo de Oro le dedicaron obras. Sin embargo, tomando en cuenta la magnitud del

¹⁵ Sobre este famoso “affair” y sus subsecuentes repercusiones, véase a GONZÁLEZ-BARRERA, *Un viaje de ida y vuelta: América en las comedias del primer Lope (1562-1598)*. pp. 24-6, como también a Hamilton en “Las relaciones personales de Lope de Vega con el Nuevo Mundo.”

¹⁶ Ver también: Glen F. Dille, “El descubrimiento y la conquista de América en la comedia del Siglo de Oro,” *Hispania* 71, no. 3 (1988): pp. 492-3.

descubrimiento, el número limitado de obras es sorprendentemente escaso (M. Shannon, 7).

Dicha escasez de referencias a las Indias no nos debe sorprender. Según John Elliott, a Europa le llevó aproximadamente tres siglos interiorizar la realidad de la existencia de un continente sobre el cual nada era sabido antes de 1492.¹⁷ Siguiendo a la idea de Elliott, podríamos deducir que aunque el descubrimiento era un hecho conocido y de importancia en el Siglo de Oro, todavía no habría penetrado en la consciencia cultural española y, por lo tanto, no se habría convertido en un tema de mayor trascendencia en la obra literaria de la época. Podríamos también acotar a la tesis principal de Fernand Braudel, según la cual aunque la importancia del continente americano era reconocida por todos, la atención europea estaba en aquellos tiempos centrada en las guerras de religión a raíz de la reforma luterana y en la constante amenaza musulmán, contra la cual el mismo Cervantes se enfrentó en Lepanto en 1572. Lope no podría estar más que de acuerdo con Braudel. En la comedia *Los españoles en Flandes* pone en boca de don Juan los siguientes versos:

aunque el indio le da en Chile
oro puro y el cristal
del sur perlas y coral,
y ámbar que España destile;
estos Estados de Flandes
estima en más, como prenda. (Lope de Vega, 1997, 551)

Mientras que la teoría de Braudel es generalmente aceptada, la de Elliott ha sido repetidamente desafiada. Con el tiempo, Elliott mismo se retractó y moderó su postulado (Elliott, 11-23). En efecto, analizando el *Quijote* y *La famosa comedia del descubrimiento*, ambas escritas un centenario luego de Colón, podemos ver claramente una presencia significativa del descubrimiento del continente americano, explícita e implícitamente, ya sea como un hecho que se había en una realidad consumada, parte de la vida cotidiana, o como un evento intelectualmente revolucionario, que puso a prueba a la cosmovisión del mundo cristiano, suscitando serias dudas sobre la veracidad de las más primordiales premisas sobre el universo establecidas desde la antigüedad, basadas en el canon de las santas escrituras, los escritos de los padres de la iglesia, y las autoridades filosóficas y científicas del mundo antiguo.

Para Cervantes y para Lope, América simboliza una fuente de riquezas. Cervantes por ejemplo, recurre a la mención de las minas de Potosí para representar la más extrema opulencia: “Si yo te hubiere de pagar; Sancho – respondió Quijote-... el tesoro de Venecia, las minas de Potosí fueran poco

¹⁷ Tesis esgrimida en su conocido: J. H. Elliott, *The Old World and the New, 1492-1650* (Cambridge: Cambridge University Press, 1970).

para pagarte.” (II, 71, 617)¹⁸ Y en general vemos que en sendos autores, los que van al Nuevo Mundo lo hacen para enriquecerse y los que retornan traen consigo tesoros, muchas veces perdidos. En este sentido, ambos autores no hacen más que reflejar la imagen habitual del Nuevo Mundo establecida luego de la conquista de México en 1521 y del Perú en 1532, como un lugar abundante en oro, plata, tierras e indígenas, que solo esperan al español que venga a tomar posesión de ellos. Éste, retornando enriquecido a España ya como “indiano”, se veía muchas veces condenado a sufrir de prejuicios sociales, sospechoso de mezquindad y codicia, constituyendo así un peligro, como lo sugirió Américo Castro, al referirse a “la limpieza del linaje” convirtiendo al indiano en “un posible judío, interesado en acumular una fortuna individual y secular”,¹⁹ cosa que también se ve reflejada en los textos de Cervantes y de Lope de Vega. Pero no a eso se limitan las referencias al Nuevo Mundo en las obras aquí analizadas. En ellas se traslucen anhelos personales por una parte, y por la otra, la cosmovisión actualizada a raíz de los descubrimientos de nuevas zonas geográficas, animales, plantas y seres humanos previamente no conocidos. América, es en ambos casos, una realidad muy presente, al contrario de lo postulado por Elliott.

La famosa comedia del descubrimiento

La importancia del descubrimiento de América no fue ignorada por Lope de Vega. Un gran artista como él no podía quedar indiferente a un evento de tal magnitud (González-Barrera 2008, 12). Es así que *La famosa comedia del descubrimiento* es una obra de carácter histórico.²⁰ Cabe destacar que el tema americano es abordado por Lope no solo en esta comedia, sino que recurre a él en varias de sus obras, asunto que fue analizado por varios eruditos. Sin embargo, el modo en el que *La famosa comedia* refleja los cambios en la cosmovisión europea recibió menor atención.²¹ No en vano, escribe Enrique Jardiel, se le ha llamado a Lope “el poeta de la historia”, por la destreza con la que combinaba imaginación con eventos de la vida real, resultando esto en su estilo singular y aplaudido (Gallud Jardiel, 123). En efecto, aunque no le faltan

¹⁸ Las citas del *Quijote* serán tomadas de la edición de Américo Castro, editorial Porrúa, México, 1979. De aquí en adelante se citará la parte, el capítulo y el número de página

¹⁹ Campbell y Castro, citados en: González-Barrera, “Oro, monas y papagayos: el indiano en el teatro del Siglo de Oro.” p. 758.

²⁰ Véase al respecto el trabajo de Allen Carey-Webb, 425–51.

²¹ Ver por ejemplo: González-Barrera, *Un viaje de ida y vuelta: América en las comedias del primer Lope (1562-1598)*. pp. 85-90.

episodios que son puro resultado de la imaginación del autor, la trama principal resume los eventos históricos que llevaron a la reconquista de Granada por los Reyes Católicos, los esfuerzos por parte de Colón de encontrar una corte real europea que apoye su proyecto de viaje, el cruce del Atlántico y el descubrimiento de América, como también el encuentro con y la evangelización de los indígenas. Entre las líneas de esta comedia podemos fácilmente discernir ecos de crónicas y relaciones históricas del descubrimiento como las cartas de Colón, la relación de Francisco López de Gómara y otros. Es más, como secretario del presidente del Consejo de Indias a inicios del siglo XVII, Lope tuvo acceso a documentos relativos al proyecto colonial (Hamilton, 262; Shannon, 43).

Usando toda la información histórica que tenía a su disposición, y agregándole cuando necesario ingredientes imaginarios, Lope recluta a Colón para glorificar a España como la mayor potencia europea de sus días. Lo que en la realidad histórica fue un descubrimiento casual, producto en realidad de un mal cálculo de distancias por parte del almirante genovés, se convierte en la obra de Lope en la expresión de un destino de grandeza de España, de dimensiones bíblicas, comparando a Colón y a su hermano Bartolomé con Moisés y Arón, quienes en lugar de cruzar por tierra el Mar Rojo, lo hacen a bordo de las carabelas, en el Atlántico. Y Colón, como Moisés, fue elegido por la providencia:

La novedad de las señas
mis pensamientos detiene.
¿A quién le dirán, hermano,
que otro mundo jamás visto,
Prometo darle en mano,
que no diga que conquisto
la esfera del viento en mano. (9-15)

[...]

Una secreta deidad,
a que lo intente me impele,
diciéndome que es verdad,
que en fin que duerma o que vele
persigue mi voluntad.
¿Qué es esto que ha entrado en mí,
quién me lleva o mueve así?
¿Dónde voy, dónde camino,
qué derrota, qué destino
sigo o me conduce aquí? (21-3)

Aunque Colón fue designado por la misma divinidad para llevar a cabo la misión que glorificaría la corte española, Lope hace referencia a los indicios e insinuaciones que apuntan al hecho de que ya antes de Colón había cierta información sobre la posible existencia de un continente desconocido. Sobre estos rumores, que eran de conocimiento común en la Europa precolombina,

escribe por ejemplo el historiador real Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés (1478-1557) en su *Historia natural y general de las Indias*. El capítulo segundo de esta obra trata “de la opinión que el autor y cronista de esta General y Natural Historia de las Indias tiene cerca de haberse sabido y escrito por los antiguos donde son estas Indias...” (Oviedo, 109). Oviedo confía al lector que Colón se encaminó a tal osada empresa como el viaje a las Indias, habiendo ya anteriormente leído sobre ellas y siendo consciente de su existencia, aunque estas estaban olvidadas de la memoria humana. Lo que es más, Oviedo demuestra que las Indias descubiertas por Colón no son sino las míticas islas Hespérides, adquiridas para España en la antigüedad por el duodécimo rey de España, Hespero, dando así, una legitimación histórica al dominio español de las recientemente descubiertas Indias Occidentales.²²

A estas informaciones se agregaban otros rumores y tradiciones sobre un previo conocimiento de la existencia del continente americano, que podían derivar de la mitología de Atlántida, como también de la premisa que así como en el siglo XV se habían descubierto islas en el Atlántico oriental (las Canarias, Cabo Verde, Azores y Madeira), no había por qué no creer en la posible existencia de otras islas como estas, o inclusive de un nuevo continente. En la obra de Lope estas creencias se reflejan en una historia que Colón le cuenta al rey de Portugal sobre un marino anciano que agonizante, que le confió que en el extremo occidente del Atlántico, se haya un mundo desconocido:

”No tengo Colón--me dijo--
otro premio, ni otra paga
de tu rica voluntad,
y tu pobre mesa y cama,
sino son estos papeles,
que de marcar son cartas,
en que van mis testamentos,
mis codicilos y mandas. (77-84)

[...]

Por el océano, pues,
de poniente caminaba,
cuando una tormenta fiera
mi seso y nave arrebató.
Sin norte, aguja, ni tiento,
por sus anchuras me pasa,
donde vi con propios ojos
nuevo cielo y tierras varias,

²²*Ibid.*, 109-10.

tales, que nunca los hombres
pensaron imaginarlas,
cuanto más que fueran vistas
y de nuestros pies tocadas.” (88-100)

Y como testamento, el agonizante marino le comanda a Colón:

“Toma esas cartas, y mira
si a tales empresas bastas,
que si Dios te da ventura,
segura tienes la fama”,
dijo, y apretando el cuello,
de donde entonces colgaba
el alma que ya salía,
cortó el hilo a las palabras.” (109-116)

La famosa comedia del Nuevo Mundo no es un mero panegírico a los reyes católicos y a la gloria de España. Aunque quizá fue ese el objetivo primordial de Lope, *La famosa comedia* refleja también a la importancia del viaje de Colón como un momento crucial, un hito histórico que cambió el mundo y la cosmovisión europea desafiando toda percepción científica y religiosa sancionada hasta aquel momento. Es todo un antes y un después, cosa que se refleja más que nada en la repetida oposición por parte de soberanos y estudiosos a la propuesta del genovés. Lo que ni siquiera Colón pudo apreciar inmediatamente después de su viaje, Lope, escribiendo a principios del siglo XVII observa y consigna con claridad. La magnitud del descubrimiento, no solo en el plano geográfico, pero así mismo en el ámbito filosófico les resultaba evidente a los letrados de la época, contrariamente a la tesis de Elliott. La innovación barroca, como postulado por Julián González Barrera, llegaba al fin a la lengua poética (González Barrera 2008, 86). Así, el rey de Portugal:

No sé cómo te he escuchado,
Colón, sin haber reído,
hasta el fin, lo que has hablado;
el hombre más loco has sido,
[...]
Los cosmógrafos famosos
en tres partes dividieron
la tierra, siempre estudiosos,
África, Asia, Europa fueron
sus nombres claros y hermosos. (137-151)
[...]
Pero que tras estas partes
halles más, yo no lo creo,
si no es que sus partes,
o de aquel gran Tolomeo
quieras exceder el arte.
Vete en buen hora, procura
cura para tu locura... (166-173)

El ridículo al que el rey portugués somete a Colón, es exactamente lo que lo ensalza. Colón excede a Tolomeo, y trae al Viejo Mundo una nueva y completa visión del planeta Tierra.

Toda la cosmovisión cambia a raíz del viaje colombino, fuera, quizás, de la percepción del mundo, ya aceptada desde el siglo IV A.C., como un planeta esférico. En boca de Colón:

Quiero aquí esperar sentado
al pie de aquestas encinas.
La superficie es una
del agua y de la tierra,
ser esférica, muéstralo la sombra
de la eclipsada luna,
y que en medio del mundo
está constituida inmoble y firme. (661-668)

Pero ahí termina el denominador común entre la antigüedad y la nueva cosmovisión lograda gracias a los viajes de descubrimiento. Lope le adjudica a Colón todo el crédito de este cambio en el modo de percibir al universo y pone en su boca del modo más claro posible, palabras que pocos años atrás hubiesen sido consideradas como heréticas. En concreto, el Colón de Lope cuestiona, todavía antes de zarpar de Palos de la Frontera, la división aristotélica del planeta en zonas climáticas:

Cinco zonas la parten
como a la esfera círculos,
la equinocial, los polos y los trópicos.
Hábítanse las frías,
aunque apenas se habitan,
las templadas son fáciles y alegres.
Esta que en medio yace,
en los trópicos puesta,
por el discurso ardiente del sol claro
perpendicular siempre,
y una habitable, adusta
se muestra a nuestros ojos ;

Hasta aquí todo es admisible, pero a Colón:

... el cielo
me inspira lo contrario,
y me muestra que hay gente,
y que este nuestro polo tiene antípodas,

mas que me canso en vano. (669-684)

De este modo, Lope expresa la revolución geográfica causada por la empresa de Colón. Aunque según Aristóteles las zonas tórridas eran inaccesibles e inhabitables, “el cielo” le inspiraba al almirante “lo contrario”, como efectivamente quedó demostrado unos años después. Texto similar en su contenido, pero totalmente diferente en su naturaleza, podemos encontrar en la descripción que nos entrega a fines del siglo XVI el Jesuita José de Acosta de su viaje al continente americano en su *Historia natural y moral de las Indias*. Acosta, como Lope unos años más tarde, expone el error en la cosmovisión aristotélica y por ende en toda la cosmovisión aceptada hasta sus días:

Hubo además de las dichas, otra razón también, por la cual se movieron los antiguos a creer que era imposible pasar los hombres de allá a este Nuevo Mundo, y fue decir que allende de la inmensidad del Océano, era el calor de la región que llaman Tórrida o Quemada, tan excesivo, que no consentía ni por mar ni por tierra, pasar los hombres, por atrevidos que fuesen, del un polo al otro; porque aun aquellos filósofos que afirmaron ser la tierra redonda, como en efecto lo es, y haber hacia ambos polos tierra habitable, con todo eso negaron que pudiese habitarse del linaje humano la región que cae en medio y se comprende entre los dos trópicos...La razón que daban, de ser esta zona tórrida, inhabitable, era el ardor del sol, que siempre anda encima tan cercano y abrasa toda aquella región...De esta opinión fue Aristóteles, que aunque tan gran filósofo, se engañó en esta parte... (Acosta, 31)

Y luego de presentar la teoría, Acosta ofrece la práctica y la experiencia, fundamentos cartesianos y baconianos elementales del método científico renacentista:

Diré lo que me pasó a mí cuando fui a las Indias; como había leído lo que los filósofos y poetas encarecen de la tórrida zona, estaba persuadido que cuando llegase a la equinoccial no había de poder sufrir el calor terrible; fue al revés, que al mismo tiempo que lo pasé sentí tal frío que algunas veces me salía al sol por abrigarme [...] Aquí yo confieso que me reí e hice donaire de los meteoros de Aristóteles y de su filosofía, viendo que en el lugar y en el tiempo conforme a sus reglas había de arder todo y ser un fuego, yo y todos mis compañeros teníamos frío. Porque en efecto, es así, que no hay en el mundo región más templada ni más apacible que debajo de la equinoccial. (Céspedes, 238)

Lope solo difiere de Acosta en estilo, al cuestionar la cosmovisión antigua subrayando el significado revolucionario de los hallazgos de Colón: “¿No sabéis vos, buen hombre, cuánto ha sido ventilado de antiguos y modernos, si la tórrida zona ha producido hombres que sufran fuegos tan eternos?” ; “¿Adónde abrasa el sol, haber podía hombres adustos que vivir pudiesen?”; “Tan imposible, decía, que era haber más mundo y gente de la que se conocía, ni habitar la zona ardiente (395-398; 419-420; 569-572). Una por una, Lope de Vega demuele las premisas más básicas de la cosmovisión antigua. Y cuando alguien se atreva a dudar la existencia de los antípodas, fruto

también de una imaginación de generaciones, el Colón de Lope subrayará que es exactamente a ellos, los que se encuentran en el otro extremo del mundo, a los que él se propone a descubrir (403-410).

A un siglo del viaje colombino, durante el cual se hicieron más y más descubrimientos y durante el cual España se convirtió en el más poderoso imperio de la época, defensor y propagador de la religión católica, Lope añade, por medio de Colón, quien se dirige a los reyes católicos, una exhortación para que estos (y por ende el resto de la civilización cristiana), abandonen sus creencias erróneas y adapten a la cosmovisión corregida luego de la epopeya colombina. La adopción de esta garantizaría a los soberanos españoles no solo una España grande, resultado de la reconquista, pero un mundo nuevo, que la convertiría en la mayor potencia mundial:

Creed que son las Indias que yo busco,
creed que hay gentes, plata, perlas y oro,
animales diversos, varias aves,
árboles nunca vistos, y otras cosas;
yo sé que el cielo anima mi propósito,
y mi imaginación levanta el cielo. (918-923)

[...]

Señor, pues acabastes la conquista
felicísimamente de Granada,
ahora es tiempo de ganar un mundo,
que no penséis que es menos lo que ofrezco.
Grande es España, pero sois tan grandes,
que si no le añadís un mundo nuevo,
es imposible que quepáis entrambos.
El que os ofrece aquí Colón ahora,
a los antiguos se perdió de vista,
en sus tablas le ignora Tolomeo,
que si no vio las fortunadas islas, (928-938)

[...]

Yo iré, si tú, señor, me das ayuda
a conquistar los indios, los idólatras,
que es justo que a la fe cristiana nuestra
reduzca un rey que se llamó católico,
con la prudente y más dichosa reina
que han visto las edades de oro antiguas. (942-947)

Y al regresar triunfante de su viaje, los soberanos reconocen la importancia del proyecto colombino:

D. Fernando: Colón, señora, ha venido,

hoy ha entrado en Barcelona
 con una nueva corona
 de un Nuevo Mundo adquirido.
 Ya le ha visto mucha gente,
 ello sin duda es verdad.
 Doña Isabel: Es la mayor novedad
 que ha visto el siglo presente.
 Y si dijera el pasado
 no fuera error lisonjero,
 D. Fernando: Ni la verá el venidero. (2814-2824)

Además del aspecto histórico-literario de *La famosa comedia*, no cabe duda de que Lope aprovecha la oportunidad para presentarse como un “poeta científico”, desplegando amplios conocimientos geográficos, astronómicos, zoológicos, botánicos y filosóficos (González-Barrera 2008, 85-91). Pero mientras que Colón es exaltado como quien revoluciona la percepción humana del universo, al mismo tiempo que los reyes Católicos son ensalzados por el nuevo imperio que tienen a sus pies, no todo es un panegírico. En efecto, Lope fue uno de los pocos dramaturgos que se atrevieron a criticar las verdaderas intenciones de los que se pasaban a las Indias y a denunciar los abusos de los conquistadores hacia los indígenas.²³ Y como hemos visto en los últimos versos citados, el proyecto de evangelización también es mencionado. Lope no ignora asimismo los aspectos menos positivos de la conquista, y habla de “La golosina del oro” y del “regocijo” por “el oro que hallando vas”, cosa que lleva a que “despoblaran las tierras”, aunque lo principal debería ser, queda claro, “La salvación de esta gente [que] es mi principal tesoro” (2045; 2050; 1977-1980). Como indica Dille, “a pesar de lo justo que era una conquista que les trajera a los indígenas la salvación eterna”, y no obstante la imagen piadosa y honrada de los conquistadores no solo en *La famosa comedia* sino en general, en las comedias de la época que hacen referencia al tema, resultaba imposible para Lope “pasar por alto la sed de riquezas” que acompañó al proyecto de descubrimiento y conquista (Dille, 497-8; González-Barrera 2008, 54-8).

Cosmovisión y envidia de las Indias en el *Quijote*

Contrariamente a la comedia de Lope, típica obra de propaganda que ensalza la corona española y al protagonista de la aventura, Colón, el *Quijote* carece de toda referencia a los eventos históricos y políticos relativos al descubrimiento, y en las pocas referencias que hace, no superando más que una docena (Mocarquer, n.p), trata el nuevo continente como parte integral de la realidad diaria y de la cosmovisión de sus protagonistas. Esas Indias rutinarias son una prueba más de la incorporación del continente americano en la cosmovisión europea del Renacimiento.

²³ Ibid. pp. 153-5

Sin embargo, también en estas escasas referencias se puede discernir el entusiasmo por las nuevas y revolucionarias realidades descubiertas a raíz de los viajes de descubrimiento, como también referencias que podrían insinuar que obras como las de Oviedo y de Francisco López de Gómara, como también las cartas de Vespucio y los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso le sirvieron a Colón de fuentes de información (Mocarquer, n.p). En realidad, como fuera demostrado por Armas-Wilson, en la novela cervantina se pueden descubrir múltiples referencias directas e indirectas al proyecto de conquista, incorporadas de varias maneras en los textos. Es así que el *Quijote* puede ser considerado, como señalan numerosos críticos, como a una “empresa caballerescas”²⁴ de contexto indiano.

Al igual que en la obra de Lope, Cervantes hace en el *Quijote* referencia a los descubrimientos geográficos y a las mejorías en el arte de la navegación, aunque Cervantes como Cervantes, esto viene con un agregado de más de una pizca de humor: “Pero ya hemos de haber salido, y caminando por lo menos setecientas o ochocientas leguas” (II, 29, 443), confía Quijote a Sancho:

y si yo tuviera aquí un astrolabio con que tomar la altura del polo, yo te dijera las que hemos caminado, aunque o yo sé poco, o ya hemos pasado...por la línea equinocial, que divide y corta los dos contrapuestos polos en igual distancia... porque de trecientos y sesenta grados que contiene el globo, del agua y de la tierra, según el cómputo de Ptolomeo, que fue el mayor cosmógrafo que se sabe, la mitad habremos caminado, llegando a la línea que he dicho.

Cervantes, por boca de Sancho, ridiculiza los erróneos cálculos de los antiguos, concentrándose no en la explicación de Quijote, sino en lo que aquel le indicó sobre los “cómputos del cosmógrafo Ptolomeo”: “Por Dios – dijo Sancho-, que vuesa merced me trae por testigo de lo que dice a una gentil persona, puto y gafo, con la añadidura de meón, o meo, o no sé cómo”. Ridiculizar a Tolomeo era algo común en el siglo XVII, tras la caducidad de sus cálculos y geografía. No obstante, esa burla hubiese sido inconcebible un siglo y medio antes, cuando Aristóteles, Tolomeo y otros ostentaban un estatus cuasi-divino y sus tesis eran consideradas axiomas. Como remate, el escudero agrega, reflejando de un modo cortante lo obsoleto de la cosmografía antigua que: “O la experiencia es falsa, o no hemos llegado adonde vuesa merced dice, ni con muchas leguas”. Don Quijote aporta a la ridiculización de los sistemas de cálculos geográficos, tan importantes en aquella era de descubrimientos: no

²⁴ *Ibid.* pp. 10, 15.

son las observaciones celestiales las que ayudan a los navegantes a encontrar su camino, sino un fenómeno mucho más prosaico: “Sabrás, Sancho, que los españoles y los que se embarcan en Cádiz para ir a las Indias Orientales, una de las señales que tienen para entender que han pasado la línea equinocial que te he dicho es que a todos se les mueren los piojos, sin que les quede ninguno...” (II, 29, 443).

Es aquí más o menos donde termina lo que de común tienen *La Famosa Comedia* y el *Quijote*. Lo que se halla ausente en el plano político e histórico en el *Quijote*, está muy presente en lo que respecta a lo personal. Manuel Fernández Álvarez inclusive ve al *Quijote* como a la expresión de la frustración cervantina, no solo por su fracasado sueño americano, sino también por el hecho que después de haber quedado herido en Lepanto, no pudo nunca más tornar al campo de batalla para luchar por el rey. Y si no en el campo de batalla, agrega Fernández Álvarez, al menos en el Nuevo Mundo, ya sea al servicio del soberano o desilusionado por la ingratitud real, para hacerse rico y ganar prestigio social (Fernández Álvarez, 305, 314-5). Una vez tras otra la petición rechazada de Cervantes de mudarse al Nuevo Mundo se ve implícitamente reflejada en el texto, y la impresión es que entre quince y veinticinco años más tarde (en 1605 y en 1615, con la publicación de las dos partes del *Don Quijote*), Cervantes, envidioso de todos los que “hicieron la América”, seguía anhelando cruzar el Atlántico para vivir quién sabe qué aventura, y más que nada para enriquecerse. Por una parte anhelo y por otra una expresión de desprecio hacia quienes disfrutaban de aquellas lejanas riquezas habiendo sufrido tanto por ellas si bien éstas no serán más que efímeras: “...sabrà vuestra merced, señor don Quijote, que yo y maese Nicolás...íbamos a Sevilla a cobrar cierto dinero que un pariente mío que ha muchos años que pasó a Indias me había enviado y no tan pocos, que no pasan de sesenta mil pesos ensayados y pasando ayer por estos lugares, nos salieron al encuentro cuatro salteadores y nos quitaron hasta las barbas” (I, 29, 169). Un resabio de esa latente envidia dejada por la tan deseada y negada merced en el Nuevo Mundo puede hallarse en el pasaje en el que el cautivo identifica al oidor como su hermano, que “iba proveído por Oidor a las Indias, en la Audiencia de Méjico” (I, 42, 253), o cuando se menciona “una señora vizcaína, que iba a Sevilla, donde estaba su marido, que pasaba a las Indias con muy honroso cargo” (I, 8, 45).

José María Paz Gago señala que “la novela de Cervantes constituye quizás el relato más estudiado de toda la literatura universal, y de ahí la abrumadora cantidad de estudios parciales o de conjunto que ha generado” (Paz Gago, 358). Efectivamente, una obra de tal magnitud no puede ser analizada en su totalidad. Es por ello que no pretendo aquí sino limitarme a acotados aspectos de ésta y en concreto, descubrir a la influencia de la frustración de Cervantes como queda insinuada en las referencias indianas en el

Quijote, así como a los reflejos en esta obra del cambio en la cosmovisión europea a raíz de los viajes de descubrimiento. Pero mientras que Paz Gago correctamente indica a la futilidad de un estudio holístico, no me parece que esté acertado al declarar que:

la búsqueda incansable de correspondencias históricas, geográficas e incluso clínicas, de fuentes literarias y eruditas; los enfoques biografistas o psicologistas son tareas críticas y perspectivas fecundas que ocuparon a los cervantistas del pasado, pero que deben dar paso a nuevas perspectivas, como las que abordan el análisis y la descripción del texto para explicar al fascinante fenómeno de comunicación literaria que, a lo largo de estas cuatro centurias y a lo largo y ancho del planeta, ha provocado el quijote.²⁵

Al contrario, aunque probablemente siempre se puedan recibir con beneplácito nuevos enfoques, no hay porqué abandonar los rumbos cursados por los eruditos del pasado. La búsqueda de correspondencias históricas, y el reflejo de percepciones de la época en la obra cervantina, como en cualquier otra, son de importancia, si no para un análisis literario, sí para el histórico.

Y de lo histórico, muy presente en *La famosa comedia* de Lope, es posible pasar a lo muy personal, sobresaliente a mi parecer en el *Quijote*. Así, quizá todo el calamitoso episodio del gobierno de Sancho en la ínsula Barataria no sea más que una “sátira benévola del conquistador de ínsulas o indias” (Barrenechea, 238), o “una sátira de la abnegación y nobleza de los caballeros, una burla a costa del último caballero andante...” (Menéndez Pidal, 7), el mayor eco del resentimiento de Cervantes por el no cumplido deseo de obtener un cargo en el Nuevo Mundo, como excelentemente sugirió Stelio Cro (Cro, 98-114). La ínsula le permite a Cervantes crear un espacio imaginario, en el cual pueden suceder todo tipo de fenómenos maravillosos y extraordinarios (Paz Gago, 232), fenómenos que se esperaba reconocer en el Nuevo Mundo. Por medio de la ínsula de Barataria, Cervantes se traslada a un espacio imaginario en el cual no solo realiza su sueño de gobierno o al menos de administración en las Américas, sino que también prepara el terreno para aventuras de aquella conquista de la cual no fue parte.

Entregándole el gobierno de la Barataria, el duque le explica a Sancho que una vez gustado, es difícil rescindir el poder, “por ser dulcísima cosa mandar y ser obedecido”. Y a esto replica Sancho “Señor, yo imagino que es

²⁵ *Ibid.* p. 359.

bueno mandar, aunque sea a un hato de ganado” (II, 42, 494). Es interesante que la figura que obtiene el gobierno de Barataria, en la cual Cervantes, según esta tesis se ve personificado, no es Quijote, sino Sancho Panza; vivaz, cínico, pero también algo tonto o ingenuo, por dejarse embaucar tan fácilmente. ¿No será esto un reflejo de la amargura sentida por Cervantes por no recibir ninguna merced, a menos que “se la busque por acá”, luego de haber servido tan fielmente y durante tantos años al rey español, como Sancho a Quijote?

En este episodio, la envidia de Cervantes queda patente. Por una parte, se identifica con Sancho Panza, quien realiza su sueño de merced en el nuevo mundo, pero por otra parte queda identificado con don Quijote, que no consigue comprender cómo un don nadie como su escudero termina siendo gobernador, mientras que él se queda con las ganas. Cuando Sancho confiesa que “letras...tengo pocas porque aún no sé el A, B, C”, ¿no estará Cervantes insinuando el analfabetismo y falta de refinamiento de conquistadores como Pizarro y sus pares, que iban a las América, como Sancho, “vestido parte de letrado y parte de capitán, porque en la ínsula que os doy tanto son menester las armas como las letras; y las letras como las armas?” ¿Puede haber alusión alguna más directa que: “Tú, que para mí, sin duda alguna, eres un porro, sin madrugar ni trasnochar, y sin hacer diligencia alguna, con solo el aliento que te ha tocado de la andante caballería, sin más ni más te vees gobernador de una ínsula, como quien no dice nada.”? (II, 42, 495). Cervantes era consciente de su alto nivel intelectual, lo que exacerbaba todavía más su frustración y envidia. Le fue probablemente difícil aceptar que los cargos administrativos que se otorgaban en las Américas, eran resultado de favores políticos o de simple y vulgar compra. Cervantes y su familia no tenían el dinero para financiar la compra de una merced como la solicitada, y no pertenecían al estrato social que los haría merecedores de mercedes, no obstante los servicios prestados a la corona durante tantos años (Mocarquer, n.p). Y podríamos agregar: Cervantes podría haberse trasladado a las Indias por sus propios medios, procurando su fortuna como un individuo independiente. Pero él quiso hacerlo al servicio de la corona. No solamente persiguiendo fortunas pero también buscando el reconocimiento del soberano a sus esfuerzos y a las tribulaciones sufridas al servicio del rey.

Es más, en cierto modo Cervantes da la impresión de lamentarse de su exigua suerte, al poner en boca de don Quijote la siguiente conclusión, refiriéndose al nombramiento de Sancho como gobernador de Barataria:

Yo, que en mi buena suerte te tenía librada la paga de tus servicios, me veo en los principios de aventajarme, y tú, antes de tiempo, contra la ley del razonable discurso, te vees premiado de tus deseos. Otros cohechan, importunan, solicitan, madrugan, ruegan, porfían, y no alcanzan lo que pretenden; y llega otro, y sin saber cómo ni cómo no, se halla con el cargo y oficio que otros muchos pretendieron; y aquí entra y encaja bien el decir que hay buena y mala

fortuna en las pretensiones. [...] Todo esto digo, ¡oh Sancho!, para que no atribuyas a tus merecimientos la merced recibida, sino que des gracias al cielo, que dispone suavemente las cosas, y después las darás a la grandeza que en sí encierra la profesión de la caballería andante (II, 42, 495).

Para cuando se publica la segunda parte del *Don Quijote*, Cervantes, ya mayor se resigna, y expresa por boca de Sancho una visión más escéptica sobre la importancia del anhelado cargo en las Indias, y enfrenta a la muerte que se avecina. En palabras de Sancho:

Después que bajé del cielo, y después que desde su alta cumbre miré la tierra, y la ví tan pequeña, se templó en parte en mí la gana que tenía tan grande de ser gobernador; porque qué grandeza es mandar en un grano de mostaza, o ¿qué dignidad o imperio el gobernar a media docena de hombres tamaños como avellanas, que, a mi parecer, no había más en toda la tierra? Si vuesa señoría fuese servido de darme una tantica parte del cielo, aunque no fuese más de media legua, la tomaría de mejor gana que la mayor ínsula del mundo (II, 42, 494).

Cervantes no consiguió cargo alguno en América, pero repasando las páginas de su obra maestra nos damos cuenta de que lo que él quería no era solamente un cargo aburrido para enriquecerse, sino también tomar parte activa en las aventuras de descubrimiento y conquista. Cervantes no llegó al Nuevo Mundo, pero mandó allí al Caballero de la Triste Figura. Los molinos de viento a los ojos de Quijote son “desaforados gigantes”, exactamente como aquellos gigantes y monstruos que según la tradición europea de aquella época, que databa todavía del siglo V A.C., deberían habitar regiones lejanas y exóticas, y que efectivamente se esperaba encontrar en América, como se manifiesta en numerosas crónicas del descubrimiento.

Aunque eran estos puros frutos de la imaginación, y efectivamente así los presenta Cervantes, la posibilidad de una existencia monstruosa en el nuevo mundo se consideraba real, e inclusive se vio reflejada en documentos oficiales de la corona española, perdurando en algunos casos hasta el siglo XVIII (Cañizares-Esguerra, 26). Ya en su primera carta a los Reyes Católicos, Colón nota que contrariamente a lo presumido por muchos, no encontró monstruos en las islas descubiertas (Colombo, 15). El mero hecho que halló oportuno notar la inexistencia de criaturas monstruosas demuestra de por sí la creencia en estas. Pero la referencia de Colón se aminora cuando comparada con la capitulación adjudicada a Vicente Yáñez Pinzón el 6 de junio de 1499, en la cual se le otorgaba al pionero de la navegación transatlántica “merced de toda

manera o natura d'esclavos negros o loros o otros de los que en España son tenidos por esclavos... e asimismo monstruos e animales e aves de qualquier manera e calidad e forma que sean...' (Céspedes del Castillo, 12). En efecto, la posibilidad que en el Nuevo Mundo se hallaran monstruos se consideraba, como en el caso de la capitulación de Pinzón, como una cosa factible. Así también en la cedula otorgada el 23 de octubre de 1518 a Hernán Cortés por el gobernador de Cuba, Diego Velázquez de Cuéllar. El artículo 26 de la cedula declara que Cortés:

(...) en todas las islas que se descubrieren saltareis en tierra ante vuestro escribano...y en nombre de Sus Altezas tomareis y aprehendereis la posesión dellas con toda la solemnidad que ser pueda...y trabajareis por todas las vias que pudierdes...de haber lengua de quien os podáis informar de otras islas e tierras y de la manera y nulidad de la gente della; e porque diz que hay gentes de orejas grandes y anchas y otras que tienen las caras como perros, y ansi mismo donde y a que parte están las amazonas, que dicen estos indios que con vos llevais, que están cerca de alli (Arteaga Garza, 29).

Similarmente, Nuño Beltrán de Guzmán, conquistador que entre otras cosas fue gobernador de Nueva Galicia entre 1529 y 1534, informa al rey en una carta fechada el 8 de julio de 1530 de su intención de ir en busca de las amazonas sobre las cuales recibió información de los naturales de la zona, y cuya existencia se propuso comprobar (Razo Zaragoza y Cortés, 58). Si así eran tan manifiestas las creencias en monstruos, que encuentran un lugar destacado en documentos oficiales y en ordenes concretas a ser realizadas en un mundo real, y si estas continuaron hasta el siglo XVIII, no debe extrañarnos encontrar monstruos en La Mancha del *Quijote*, la región que sirvió a Cervantes como placebo de un sueño indiano no realizado. Así los monstruos y gigantes le sirvieron a Cervantes como estratagema literaria, siendo estas criaturas imaginarias populares entre los lectores de la época. Sin embargo, no podemos ignorar el posible vínculo entre los no existentes, pero sí imaginados como reales monstruos americanos, y los gigantes y criaturas monstruosas de todo tipo con las que Quijote y Panza tropezaron en sus andanzas, reflejando una vez más el anhelo cervantino de un traslado a la otra orilla del Atlántico. Sancho ve molinos solamente porque él no está cursado en aventuras, como le reprocha Quijote. Lo mismo ocurre en el caso de la heredera del muy lejano reino de Micomicón, que viene desde Guinea hasta La Mancha para pedirle ayuda al Quijote contra un "gran gigante" (I, 8, 43; I, 29, 169).

La literatura caballeresca era tan popular que hasta se la vio como una amenaza a la estabilidad en las colonias americanas, pidiéndose en 1543 la prohibición de su exportación a la otra orilla del Atlántico temiendo el daño moral que se consideraba podían hacer a los indios (Saz, 66). En este contexto, se acostumbra leer *Al Don Quijote* como a un réquiem paródico que ridiculiza la literatura caballeresca. Así lo hizo el Lord Byron, citado por Ramón Menéndez

Pidal, que acusó a Cervantes, de que, “con una sonrisa, desterró de España la caballería y cortó el brazo derecho de su patria” (Menéndez Pidal, 8). Quijote viene a simbolizar el fin de los caballeros andantes, el último Amadís de Gaula, en un mundo cambiante en el cual no hay ya lugar para aventuras caballerescas. Como lo indica Armas-Wilson, el *Quijote* contiene por una parte la más sutil sátira jamás escrita sobre la literatura caballerescas, pero por la otra, manifiesta aspectos de la realidad de la conquista y colonización de América (Armas Wilson 2000, 213). Pero de la misma manera es posible proponer otra lectura. Una lectura en la cual Cervantes realiza con romanticismo e imaginación su sueño de viajar a las Indias, de tomar parte en aventuras caballerescas de conquista, y de enriquecerse con algún cargo en el Nuevo Mundo. De modo escueto, como queda claro en boca de don Quijote mismo: “Un caballero andante, como tenga dos dedos de ventura, está en potencia propincua de ser el mayor señor del mundo” (II, 39, 483). Don Quijote, más que reflejar a los antiguos caballeros, se alinea con la mentalidad de los conquistadores, siendo este “el mejor y más importante retrato novelístico que jamás se escribió sobre un conquistador en potencia” (Armas Wilson 2000, 217). Micomicón, la Isla de Barataria, los gigantes, las referencias a las Indias, a África, a la navegación y a los reinos lejanos no son más que la traducción del sueño no realizado de Cervantes. Cervantes entierra la literatura caballerescas de España, solo para hacerla revivirla en una España imaginaria que constituye un reflejo de las nuevas aventuras caballerescas sobre las que Cervantes podía leer en las cartas de Colón, en las crónicas de conquista y en los relatos que llegaban de las Indias a España. Era este mundo, como el Nuevo Mundo al otro lado del Atlántico, un mundo encantado, como don Quijote mismo lo fue, cuando reconociéndolo, le dice a Sancho: “...podría ser que, como yo soy nuevo caballero en el mundo”, y agreguemos, como los nuevos caballeros que nacieron en el Nuevo Mundo, como Cortés y Pizarro, “y el primero que ha resucitado el ya olvidado ejercicio de la caballería aventurera, también se hayan inventado otros géneros de encantamientos...” (I, 47, 276). Cervantes podía leer, envidiar, y crear un Nuevo Mundo imaginario por el cual cabalgaban en su nombre y lugar, Don Quijote y su fiel escudero, junto a los descubridores y a los conquistadores, que eran los nuevos y resucitados caballeros andantes (Armas Wilson 2000, 39).

Es por eso que la respuesta “Busque por acá en que se le haga merced” fue tan importante para la literatura española. El “no” real evitó que Cervantes se convirtiera en un letárgico oficinista en Cartagena de Indias, pero al mismo tiempo le otorgó el tiempo, y aún más, le otorgó la motivación fundada en la

frustración y en la envidia, para imaginarse como gran aventurero en las Indias, luchando contra gigantes y amasando grandes fortunas.

Conclusión

Más allá de los tratados científicos y teológicos que suscitó el descubrimiento colombino, uno de los campos en los cuales es posible discernir de un modo inequívoco la influencia transcendental de este evento en la cosmovisión europea es la literatura (González-Barrera 2008, 216). La comparación que hemos hecho aquí entre el *Quijote* y *La famosa comedia* es solo un ejemplo que nos permite comprobarlo. Esta influencia no fue uniforme. La imagen del continente americano y la nueva cosmovisión varía según el género literario, ofreciendo facetas diferentes de una compleja visión global (Arellano, 312). No obstante las diferencias en estilo y en objetivos, la cosmovisión de las Américas que surgen de las dos obras analizadas aquí son semejantes. Cervantes y Lope nos reflejan una América que es parte integral de la cosmovisión del español del siglo XVII. Para Lope, el descubrimiento de América fue utilizado como un medio para exaltar a la gloria de España, la mayor potencia europea de la época, no solo como líder político, sino también como quien se sitúa al frente de la revolución geográfica del Renacimiento. Paralelamente, y motivado por una voluntad de ser reconocido como sabio y letrado, expone en su obra sus conocimientos de las innovaciones científicas de su época indicando, una vez más, a la integración de los descubrimientos geográficos en el *corpus* de conocimientos renacentista.

En el caso de Cervantes, al contrario, América se menciona como una realidad de rutina, no como una innovación revolucionaria. Es este un continente que constituye una fuente de riqueza. Aunque es mencionado escasamente en las páginas del *Don Quijote*, está presente, según mi parecer, a lo largo de toda la obra. Las aventuras del Caballero de la Triste Figura en La Mancha, son las soñadas, pero nunca realizadas aventuras de Cervantes en el Nuevo Mundo:

...no es que cervantes de vida a Don Quijote y Sancho Panza; es que Cervantes vive para ellos, se ilusiona con ellos; hasta sueña con ellos. Como si dijéramos, son Don Quijote y Sancho Panza los que animan a vivir a Cervantes, que ya está tan desengañado de la vida, tan desenganchado, tan tristón y meditabundo. Pero con el hidalgo rural y su escudero, Cervantes se transforma; diríase que llora y ríe con ellos. Sin ellos, se hubiera muerto mucho antes. Vive gracias a ellos (Fernández Álvarez, 361).

Y en palabras del propio Cervantes: “le pareció conveniente y necesario...hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que el había leído que los caballeros andantes se ejercitaban...”

Es decir, vivir por medio de don Quijote todo lo que leyó y no pudo realizar por sí mismo acerca de los “nuevos” caballeros andantes que se mudaron al Nuevo Mundo. Cervantes, por medio de Alonso Quijano, expresa la futilidad y la mediocridad de su vida, tratando de escapar su aburrida realidad, que inútilmente quiso cambiar al dirigirse al soberano para que le permita mudarse al Nuevo Mundo, y viviendo, por medio de los personajes de su novela, una vida llena de aventuras.²⁶ Cervantes no entierra la literatura caballeresca. Al contrario, “haciéndonos simpático al caballero de las causas perdidas, nos muestra que todavía cree él en la caballería” (Menendez Pidal, 25).

Aunque la experiencia personal de ambos autores respecto de América no fue positiva, uno como el otro produjeron obras de importancia literaria que también nos permiten entrever ambiciones personales, esperanzas, sueños y desencantos, como también el modo en que eventos históricos quedaron incorporados en la cosmovisión de los españoles del Siglo de Oro.

Bibliografía

- ACOSTA, José de. *Historia natural y moral de las Indias*. México & Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- ARELLANO, Ignacio. “La imagen de las Indias y los puntos de vista de la escritura.” en *Las Indias (America) en La literatura del Siglo de Oro*, 301–12. Kassel: Gobierno de Navarra, departamento de educación y cultura, 1992.
- ARMAS WILSON, Diana de. “Cervantes and the New World.” en *The Cambridge Companion to Cervantes*, editado por Anthony J. Cascardi, 227–43. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
doi:<http://dx.doi.org/10.1017/CCOL0521792614.007>.
- ARMAS WILSON, Diana de. *Cervantes, the Novel, and the New World*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- ARMSTRONG-ROCHE, Michael. *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in Persiles*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- ARTEAGA GARZA, Beatriz, and Guadalupe Perez San Vicente, eds. *Cedulario Cortesiano*. México: editorial Jus, 1949.
- CAÑIZARES-ESGUERRA, Jorge. *How to Write the History of the New World, Histories, Epistemologies, and Identities in the Eighteenth Century Atlantic World*. Stanford (CA): Stanford University Press, 2001.

²⁶ Véase al respecto: Howard Mancing, *The Chivalric World of Don Quijote. Style, Structure and Narrative Technique* (Columbia & London: University of Missouri Press, 1982). p. 117

- CAREY-WEBB, Allen. "Other-Fashioning: The Discourse of Empire and Nation in Lope de Vega's *El Nuevo Mundo Descubierta Por Cristobal Colon*." *Hispanic Issues* 9 (1992): 425–51.
- CÉSPEDES DEL CASTILLO, Guillermo, ed. *Textos y documentos de la América hispánica (1492-1898)*. Barcelona: editorial Labor, 1986.
- CRO, Stelio. "La utopía de las dos orillas (1453-1793)." *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* 30 (2005): 15–268.
- DE OVIEDO, Gonzalo Fernández, Diane Avelle-Arce, and Anthony Pagden. *Oviedo on Columbus*. (Repertorium Columbianum Series Vol. IX). Turnhout, Belgium: Brepols Publishers, 2002.
- DILLE, Glen F. "El descubrimiento y la Conquista de América en la comedia del Siglo de Oro." *Hispania* 71, no. 3 (1988): 492–502.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Américo Castro, editorial Porrúa, México, 1979.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El Celoso Extremeño*. Edición electrónica: http://www.espacioebook.com/renacimiento/cervantes/Cervantes_ElCelosoExtreme%C3%B1o.pdf
- ELLIOTT, J. H. "Renaissance Europe and America: A Blunted Impact?" en *First Images of America: The Impact of the New World on the New*, editado por Fredi Chiappelli, 1:11–23. Berkeley, 1976.
- ELLIOTT, J. H. *The Old World and the New, 1492-1650*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Cervantes visto por un historiador*. Madrid: Espasa, 2005.
- GÓMEZ VALDERRAMA, Pedro. "En un lugar de las Indias." *Senderos* 9, no. 33 (n.d.): 1267–71.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián. "Oro, monas y papagayos: el indiano en el teatro del Siglo de Oro." *BHS* 93 (2016): 757–71.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián. *Un viaje de ida y vuelta: América en las comedias del primer Lope (1562-1598)*. Murcia: Universidad de Alicante, 2008.
- HAMILTON, John Ward. "Las relaciones personales de Lope de Vega con el Nuevo Mundo." *Romance Notes* 8 (1966): 260–65.
- JARDIEL, Enrique Gallud. "El Nuevo Mundo de Lope." *Escena* 7, no. 68–69 (2011): 119–23.
- MANCING, Howard. *The Chivalric World of Don Quijote. Style, Structure and Narrative Technique*. Columbia & London: University of Missouri Press, 1982.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Cervantes y el ideal caballeresco*. Madrid: Patronato del IV centenario del nacimiento de Cervantes, 1948.
- MOCARQUER, Javier. "Cervantes y el Nuevo Mundo: un exilio quimérico." *Revista Pandora Brasil* 19 (2010). Edición electrónica: http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/exilio/cervantes.htm
- PAZ GAGO, José María. *Semiótica del Quijote, teoría y práctica de la ficción narrativa*. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi, 1995.
- PORRAS BARRENECHEA, Raul. *El Inca Garcilaso en Montilla (1561-1614)*. Lima: Editorial San Marcos, 1955.
- RAZO ZARAGOZA Y CORTÉS, José Luis, ed. *Crónicas de la conquista de la Nueva Galicia en territorio de la Nueva España*. Guadalajara: Ayuntamiento de la ciudad de Guadalajara & Instituto Jalisciense de antropología e historia, 1963.

- SAZ, Sara M. "Don Quijote cabalga en el Nuevo Mundo." en *XL Congreso de la asociación europea de profesores de español: 400 años de Don Quijote: pasado y perspectivas de futuro*, 61–70. Valladolid, 2005.
- SHANNON, Robert M. *Visions of the New World in the Drama of Lope de Vega*. Vol. 67. Romance Languages and Literature. New York, Bern, Frankfurt, Paris: Peter Lang, 1989.
- VEGA, Lope de. *La Dorotea*. Edited by E.S. Morsby. Valencia: Castalia, 1958.
- VEGA, Lope de. *La famosa comedia del Nuevo Mundo descubierto por Cristobal Colón*. Edición electrónica: <http://www.comedias.org/lope/NMundo.pdf>
- VEGA, Lope de. "Los españoles en Flandes", en *Obras completas*. Comedias, XIII, eds. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid: Turner (Biblioteca Castro), 1997
- ZUGASTI, Miguel. "Notas para un repertorio de comedias indianas del Siglo de Oro." *Studia Aurea: Actas Del III Congreso de La AISO 2* (1992): 429–42.

El escepticismo filosófico en Cervantes: Entremés del *Retablo de las maravillas*

Dr. Leonie Pawlita
Universidad Hebrea de Jerusalén

Introducción

En 1615, el mismo año en que apareció la segunda parte del *Quijote*, Cervantes también publicó en Madrid su colección de obras dramáticas titulada: *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. En el “Prólogo al lector” Cervantes aclara la observación del título y explica que sus obras nunca fueron puestas en escena porque, después de que la escena teatral había llegado a ser dominada por completo por el teatro de Lope de Vega, no había encontrado autor alguno que comprara sus piezas para representarlas,²⁷ por eso decidió después de algún tiempo ofrecerlas mejor a un público de lectores. Leemos al final del Prólogo: “Querría que fuesen las mejores del mundo, o a lo menos razonables; tú lo verás lector, y si hallares que tienen alguna cosa buena, topando a aquel mi maldiciente autor, dile que se enmiende, [...] y que [...] le ofrezco una comedia que estoy componiendo, y la intitulo *El engaño a los ojos*, que, si no me engaño, le ha de dar contento.”²⁸ Resulta llamativo el título de la comedia ‘prometida’. Alude a un aspecto que se puede interpretar a la luz de una de las corrientes filosóficas más influyentes durante la época, a saber, el discurso del escepticismo y su argumento básico sobre la falibilidad de la percepción sensorial. El resurgimiento del escepticismo antiguo en los siglos XVI y XVII representa uno de los fenómenos que marcaron decisivamente la historia cultural de la temprana edad moderna. Hecho evidente en el caso de Cervantes, ya que, además de poder relacionarse al escepticismo, *El engaño a los ojos* remite a un motivo no sólo central en el *Quijote*, sino tratado con frecuencia e intensidad a lo largo de toda la obra cervantina: la problematización *de* y, al mismo tiempo, el juego *con* la relación compleja entre ‘engaño y verdad’, ‘ficción y realidad’, ‘apariencia y ser’. El sexto de los ocho entremeses

²⁷ “[E]ntró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas, que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas [...] las ha visto representar u oído decir por lo menos que se han representado [...] Miguel Sánchez[,] [...] Mira de Amescua[,] [...] Guillén de Castro[,] [...] Luis Vélez de Guevara[,] [...] Antonio de Galarza[,] [...] Gaspar de Ávila: que todos estos y otros algunos han ayudado a llevar esta gran máquina al gran Lope. [...] [V]olví a componer algunas comedias; pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía; [...] me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso, nada [...]” (Miguel de Cervantes Saavedra, “Prólogo al lector”, en: Cervantes, *Entremeses*, ed. de Nicholas Spadaccini, 19ª ed., Madrid: Cátedra, 2009, pp. 91-94, aquí pp. 93-94)

²⁸ Ibid, p. 94.

cervantinos está dedicado de forma compleja y virtuosa a esta temática, y en este trabajo voy a analizar el *Entremés del Retablo de las maravillas* en el contexto del escepticismo. La finalidad es mostrar cómo se dramatizan los aspectos derivados de esta cuestión. En este sentido, resulta central el uso específico del recurso dramático del teatro dentro del teatro. Sin embargo, antes de examinar *El retablo de las maravillas* voy a esbozar el marco filosófico e histórico de mi análisis.²⁹

El escepticismo antiguo y su resurgimiento en la temprana edad moderna

En su estudio *The History of Scepticism*, el historiador de la filosofía Richard Popkin ha destacado la amplia crisis escéptica (*crise pyrrhoniennne*) que tuvo lugar en la Europa de la temprana edad moderna, en particular desde comienzos del siglo XVII.³⁰ A partir de los intentos de superar esta crisis, es decir, mediante la confrontación con el escepticismo, surgieron importantes impulsos que fueron cruciales para la configuración de la modernidad. Aquí, cabe destacar un intento de superación de la duda muy famoso e influyente: el modelo epistemológico de René Descartes (1596-1650), el cual se considera como base de la filosofía moderna al lado del empirismo de Francis Bacon (1561-1626).

La amplia divulgación y recepción del escepticismo pirrónico, nombre de la corriente filosófica que inició Pirrón de Elis (la legendaria figura que vivió

²⁹ Con respecto a la presencia del escepticismo en la obra de Cervantes, ver la investigación de Maureen Ihrie, *Skepticism in Cervantes*, London: Tamesis, 1982, cuyo análisis se centra en la segunda parte de *Don Quijote* y en el *Persiles*. Entre los estudios dedicados al *Entremés del Retablo de las maravillas*, sólo Bárbara Mujica lo analiza explícitamente en un marco referente al escepticismo filosófico en su ensayo "Cervantes' Use of Skepticism in *El retablo de las maravillas*", en: B. Mujica, Sharon D. Voros y Matthew D. Stroud (eds.), *Looking at the 'Comedia' in the Year of the Quincentennial*. Proceedings of the 1992 Symposium on Golden Age Drama at the University of Texas, El Paso, March 18-21, Lanham, MD: University Press of America, 1993, pp. 149-157. Volveré a referirme a este estudio durante la discusión. Por lo que se refiere al aspecto del teatro dentro del teatro en *El retablo de las maravillas*, ver, entre otros, Laurent Gobat, "Juego dialéctico entre realidad y ficción: *El retablo de las maravillas* de Cervantes", en: Irene Andres-Suárez, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas (eds.), *El teatro dentro del teatro. Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid: Verbum, 1997, pp. 73-97.

³⁰ Richard H. Popkin, *The History of Scepticism. From Savonarola to Bayle*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2003, pp. 3-98, esp. pp. 3-43.

ca. 365-275 A.E.C.),³¹ fue en gran medida consecuencia de la publicación impresa, en 1562, de la primera traducción latina de las *Hipotiposis pirrónicas*. Esta exposición básica y sistemática fue obra del médico y filósofo griego Sexto Empírico en el siglo II E.C.³² Los elementos y términos centrales de este pensamiento escéptico antiguo, delineados en los *Esbozos pirrónicos* de Sexto Empírico, son los siguientes: la *isostenia* —el conflicto equivalente de argumentos opuestos—; la *epoché* —la suspensión del juicio resultando de la *isostenia*, es decir, de la indecidibilidad o de la imposibilidad de reconocer la verdad de un enunciado y darle preferencia sobre otro—; y la *ataraxia* —el estado de tranquilidad o serenidad de espíritu al que, según los escépticos, se llegaría, de manera casual, a partir de la *epoché* serena.³³ El procedimiento

³¹ Lo que ha llegado a nuestros días sobre este filósofo griego que participó en las campañas de Alejandro Magno en la India son básicamente anécdotas que tratan de la consecuente realización de su filosofía escéptica en la vida cotidiana. Ver al respecto Diógenes Laercio, *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, IX,61-69, por ejemplo: “Decía que ‘no hay cosa alguna honesta ni torpe, justa ó injusta.’ Asimismo decidía acerca de lo demás, v. gr., que ‘nada hay realmente cierto, sino que los hombres hacen todas las cosas por ley ó por costumbre; y que no hay más ni menos en una cosa que en otra.’ Su vida era consiguiente á esto, no rehusando nada, ni nada abrazando, v. gr., si ocurrían carros, precipicios, perros y cosas semejantes; no fiando cosa alguna á los sentidos; pero de todo esto lo libraban sus amigos que le seguían [...]” (Diógenes Laercio, *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, trad. de José Ortiz y Sainz, 2 vols., Madrid: Luis Navarro, 1887, vol. 2, pp. 206-207)

³² A la edición de 1562, publicada por Henri Estienne, siguió en 1569 una edición latina de todas las obras de Sexto Empírico, publicada por Gentian Hervet. El texto original griego de las *Hipotiposis* se publica en 1621 y a finales del siglo XVI aparecen partes de una versión inglesa, la primera traducción a lengua vulgar. (Ver Popkin, *The History of Scepticism, op. cit.*, pp. 18-19) Pero ya en la Edad Media los escritos de Sexto eran conocidos. En la Italia del siglo XV circulaban unos manuscritos griegos entre los intelectuales humanistas. (Véase, por ejemplo, Luciano Floridi, *Sextus Empiricus. The Transmission and Recovery of Pyrrhonism*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2002. Acerca de las circunstancias de transmisión en la Edad Media compárese pp. 13-25, así como en conjunto, acerca de la recepción en el Renacimiento compárese pp. 25-51. Acerca del redescubrimiento por los humanistas italianos ver esp. pp. 27-35) Popkin dice: “From the mid-fifteenth century onward, with the discovery of manuscripts of Sextus’ writings, there is a revival of interest and concern with ancient skepticism and with the application of its views to the problems of the day.” (*The History of Scepticism, op. cit.*, p. xx)

³³ Ver Sexto Empírico, *Esbozos pirrónicos*, trad. y ed. de Antonio Gallego Cao y Teresa Muñoz Diego, Madrid: Gredos, 1993, I, 8-12, pp. 53-55, y I, 25-29, pp. 60-62. Véase, por ejemplo: “Y el escepticismo es la capacidad de establecer antítesis en los fenómenos y en las consideraciones teóricas [...]; gracias a la cual nos encaminamos —en virtud de la equivalencia entre las cosas y proposiciones contrapuestas (ἰσοσθενής)— primero hacia la suspensión del juicio (ἐποχή) y después hacia la ataraxia (ἀταραξία).” (I, 8, pp. 53-54); “La suspensión del juicio (ἐποχή) es ese equilibrio de la mente por el que ni rechazamos ni ponemos nada. Y la ataraxia (ἀταραξία) es bienestar y serenidad de espíritu.” (I, 10, p. 55); “En efecto, cuando el escéptico, para adquirir la serenidad de espíritu, comenzó a filosofar sobre lo de enjuiciar las representaciones mentales y lo de captar cuáles son verdaderas y cuáles falsas, se vio envuelto en la oposición de conocimientos de igual validez (ἰσοσθενής διαφωνία) y, no pudiendo resolverla, suspendió sus juicios y, al suspender sus juicios, le llegó como por azar la serenidad de espíritu en las cosas que dependen de la opinión.” (I, 26, p. 61) (Para el texto griego se ha consultado también la edición bilingüe [Griego-Inglés] a cargo de Robert Gregg Bury: Sexto

argumentativo de los escépticos se caracteriza por establecer *isostenias*, demostrar la relatividad de las posiciones enfrentadas, y, de este modo, poner en duda permanentemente cualquier exigencia de lo absoluto. El argumentario escéptico se da sistematizado en los llamados *tropos* de la suspensión del juicio. Se trata de esquemas argumentales que, en su gran mayoría, hacen uso de las impresiones de percepción para mostrar relatividad, por consiguiente, enfatizan que la experiencia sensorial no puede servir de base para un conocimiento verdadero.³⁴

Empírico, ΠΥΡΡΩΝΕΙΩΝ ΥΠΙΩΤΥΠΙΩΣΕΩΝ. *Outlines of Pyrrhonism*, en: Sexto Empírico, *Opera*, ed. y trad. inglesa de R. G. Bury., 4 vols., 1ª ed., London: Heinemann, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1933-1949, vol. 1, 3ª reimpresión, 1961).

³⁴ En Sexto Empírico, *Esbozos pirrónicos*, *op. cit.*, I, 36-163, pp. 64-102, se encuentran listados los famosos diez primeros *tropos* (τρόποι) o ‘modos’ de la suspensión del juicio atribuidos a Enesidemo (siglo I A.E.C.). El primero de estos argumentos, el “de la diversidad de los animales”, sostiene que a causa de su diversidad, las especies perciben el mundo exterior de manera distinta, de modo que sólo es posible decir cómo una cosa parece, pero habrá que abstenerse de decir cómo es en realidad (I, 40-78, pp. 66-77). El segundo tropo se dedica a “la diferencia entre los hombres”. La percepción individual puede diferir de persona a persona, de manera que las opiniones acerca de un mismo objeto pueden ser opuestas. (I, 79-90, pp. 78-82) El tercero, de “la diversidad de los sentidos”, tematiza que como también los sentidos entre sí son diferentes las respectivas percepciones pueden ser distintas, así, por ejemplo, la miel puede parecer dulce al paladar pero desagradable a la vista, y sólo se puede suspender el juicio. (I, 91-99, pp. 82-84) El cuarto tropo considera la diferencia de “las circunstancias”, de los estados en los que nos encontramos y que condicionan nuestra percepción, tal como sueño o vigilia, embriaguez o sobriedad o las distintas edades. Las respectivas percepciones pueden ser incompatibles y habrá que suspender el juicio de cómo son las cosas en sí mismas. (I, 100-117, pp. 84-98) Los argumentos que siguen, también toman en cuenta la relación con los objetos mismos que se perciben para mostrar la no-fiabilidad de la percepción sensorial y la necesidad de suspender el juicio acerca de la verdadera naturaleza de ellos. Así que, las cosas se nos presentan de forma diferente según “las posiciones, las distancias y los lugares” (quinto tropo, I, 118-123, pp. 89-91). Ningún objeto puede ser percibido de manera aislada, sólo mezclado con las impresiones que lo rodean, así, por ejemplo, en el agua nuestro cuerpo es ligero, pero en el aire pesado (sexto tropo, I, 124-129, pp. 91-92). Según “las cantidades y composiciones” de las cosas, la percepción de ellas varía; los granos de la arena separados parecían ásperos, pero juntados en montón, suaves (séptimo tropo, I, 129-135, pp. 92-94). Los fenómenos nos impresionan de manera diversa según “la frecuencia o rareza” con que se nos presentan, el mar visto por primera vez tiene otra impresión para alguien quien lo ve cada día (noveno tropo, I, 141-144, pp. 96-97). El octavo tropo es el “de la relatividad”. Incluye a los demás tropos y remite a la relatividad de todo conocimiento, implicando que se debe suspender el juicio frente a toda percepción. (I, 136-140, pp. 94-96) El décimo argumento no se refiere a la problemática de la percepción sensorial, sino a un ámbito ético. Ante la variedad de formas de vivir, costumbres, leyes, creencias míticas y opiniones dogmáticas entre los hombres, sólo se podría decir algo acerca de la apariencia de las cosas pero no acerca de su naturaleza, de manera que uno no podría evaluar pero se tendría que abstener del juicio. (I, 145-165, pp. 97-102) A

El argumento principal del pirronismo, por consiguiente, es la duda acerca de la fiabilidad de los sentidos. La suposición escéptica de que nuestra percepción es relativa se opone a la epistemología aristotélica, que sostiene que todo conocimiento empieza por la percepción sensorial y que, mediante el gobierno de los sentidos por la razón, somos capaces de alcanzar una idea verdadera y objetiva del mundo. Desde el punto de vista escéptico, sin embargo, no pueden hacerse afirmaciones fiables sobre la realidad, esto es, el mundo no tiene por qué *ser* realmente como en cada caso nos *parece* que es.³⁵ Ahora bien, las preguntas y los problemas planteados por el escepticismo no sólo se refieren al ámbito del conocimiento, sino que afectan también a los campos de la ética y de la práctica. Desde el punto de vista de los escépticos, el estado del no-saber no es en modo alguno un inconveniente; al contrario, lo provocan deliberadamente y responden a él mediante la suspensión del juicio y la serenidad. Los pirrónicos, cuya meta es una vida totalmente no dogmática y sin preocupaciones, responden a la cuestión central de cómo habrá que comportarse en vista de la incertidumbre, o sea, de cómo una actitud escéptica puede ser compatible con la vida práctica, del siguiente modo: Uno ha de atenerse a lo que estaba ya presente, a lo habitual en la comunidad en la que uno vive por casualidad; uno ha de orientarse por la experiencia de la vida cotidiana, por la tradición, los usos y costumbres, cuando no le es posible más que actuar.³⁶

continuación, se dan los cinco *tropos* de la *epoché* de Agripa (siglo I E.C.) (I, 169-177, pp. 102-106), una lista más de dos *tropos* (I, 178-186, pp. 106-109) y *Las expresiones escépticas* (*φωναί*) (I, 187-209, pp. 109-120). El objetivo de todos ellos, consiste en establecer *isostenias*.

³⁵ Véase *ibid.*, I, 18-22, pp. 58-60.

³⁶ Véase *ibid.*, I, 17, pp. 57-58; I, 22-24, p. 60; I, 26-30, pp. 61-62; I, 226, p. 129. Cabe hacer mención también de la segunda tradición del escepticismo antiguo, del escepticismo académico, llamado así porque fue formulado en la Academia Platónica en el siglo III A.E.C. Se desarrolló a partir de la observación socrática, ‘Sólo sé que no sé nada’, cuya formulación teórica se atribuye a Arcesilao de Pítana (ca. 315-214 A.E.C.) y a Carnéades de Cirene (ca. 213-129 A.E.C.). La diferencia relevante entre las dos escuelas del escepticismo antiguo radica en que el escepticismo de los académicos es universal y absoluto, es decir, la posibilidad de reconocer la verdad se excluye por principio, mientras que el de los pirrónicos, en cambio, es un escepticismo universal y relativo. Así pues, según la opinión de Sexto Empírico, los académicos no son considerados como escépticos verdaderos, sino como dogmáticos negativos. Según Popkin, esta distinción se adaptó también en el contexto de la recepción del escepticismo en la temprana edad moderna, en cuyos los siglos XVI y XVII se empleaba el término “escéptico” como equivalente de “pirrónico”. Como consecuencia de la negativa absoluta a una verdad y una certeza acerca de la realidad, los escépticos académicos sustituyeron el criterio de certeza absoluta por el criterio de ‘probabilidad’ (*πιθανότης*). De tal manera, tanto el hecho de juzgar el mundo como la acción práctica se llevan a cabo de acuerdo con las probabilidades. Se desarrolló un tipo de teoría de verificación y de probabilismo que contenía un potencial constructivo para las conceptualizaciones científicas que iban a formarse en el siglo XVII. (Véase las explicaciones en los *Esbozos pirrónicos* sobre las diferencias entre los escépticos y la filosofía académica: *ibid.*, I, 220-235, pp. 125-132, esp. I, 226-231, pp. 128-130; véase Popkin, *The History of Scepticism*, *op. cit.*, pp. xvii-xviii y p. xx)

El resurgimiento del pirronismo en la temprana edad moderna no sólo se deriva de un interés humanista por la literatura y filosofía antigua, sino, en particular, tuvo lugar en el horizonte de un tiempo marcado por la pérdida de certezas anteriores y por nuevos desafíos epistemológicos. Las categorías tradicionales para explicar el mundo fueron sacudidas vehementemente por el descubrimiento de nuevos continentes comenzando en 1492. Desde una perspectiva europea, uno se veía enfrentado tanto con territorios desconocidos hasta entonces, no mencionados en la Biblia, como por habitantes de estos 'nuevos mundos' con desconocidas formaciones del saber, de la cultura y de la fe. La tesis principal del escepticismo acerca de la falibilidad de la experiencia sensorial cobró especial importancia a partir del descubrimiento de América, de la circunnavegación del globo por Magallanes (1519-1522) y, más tarde, adquirió más fuerza como consecuencia del final de la cosmovisión ptolemaica, cuyo proceso de degradación fue impulsado en un primer momento por las hipótesis copernicanas, continuado por la argumentación de Galileo y consumado por las investigaciones de Kepler. A causa de la prueba de que el mundo es un globo y no está situado en el centro del universo las dudas acerca de la fiabilidad de los sentidos, y, de esta manera, acerca de la epistemología aristotélica ganaron masivamente virulencia. En el ámbito de la fe, por el cuestionamiento de la autoridad de la Iglesia y del criterio de la 'verdad religiosa' llevado a cabo por la Reforma, una autoridad que por siglos fue la única válida con respecto a la transmisión de certeza, se tambaleaba. A la vista de pluralidades en los ámbitos de la ciencia, la filosofía y la religión que iba constituyéndose, pero en particular a causa de las experiencias que se habían hecho en el contexto de los descubrimientos, los argumentos de los escépticos parecían ser una forma de enfrentar la incertidumbre de la época, una incertidumbre centrada en la fiabilidad de la percepción sensorial.

En todo caso, esto no sólo vale para el ámbito de la filosofía y de la religión, sino que los desafíos generados por el escepticismo en la atmósfera intelectual del siglo XVII también incumben a la literatura y al teatro de la época. La recepción del escepticismo pirrónico antiguo puede ser comprendida como un fenómeno cuyos efectos trascienden el ámbito de la filosofía e impregnan casi todos los discursos. Afectó a toda Europa³⁷ y, dada su ubicuidad en la cultura de la temprana edad moderna, las referencias a los

³⁷ Respecto de la influencia del escepticismo en España en el siglo XVI, véase, por ejemplo, la exposición en Ihrie, *Skepticism in Cervantes*, *op. cit.*, pp. 19-29.

debates contemporáneos sobre el escepticismo también se pueden detectar en el teatro europeo de la época.

Los textos dramáticos de Cervantes publicados en 1615 no se pusieron en escena en la época, durante la vida de su autor, pero fueron concebidos con la intención de ser representados. Por otro lado, los entremeses cervantinos y, en particular, el *Retablo de las maravillas*, recibieron gran atención en la modernidad, tanto por los dramaturgos como por el público.³⁸ Son justamente el *Retablo* y *La Cueva de Salamanca* las obras dramáticas de Cervantes que suelen ser más representadas en los teatros del siglo XX y XXI. Cómo los argumentos de los escépticos y la discusión acerca del escepticismo se dramatizan y qué uso se hace de ellos en este famoso entremés cervantino del *Retablo de las maravillas* es tema del presente trabajo.

Escepticismo en el Retablo de las maravillas

En *El retablo de las maravillas* se escenifica la tesis principal del escepticismo acerca de la falibilidad de la experiencia sensorial no sólo de forma muy extensiva, sino también de manera muy específica. La escenificación se lleva a cabo de modo cómico-paródico, conforme al género teatral al que pertenece este texto dramático. El entremés, en efecto, es el género principal del teatro menor, y es, sobre todo, un género genuinamente cómico. En cuanto a sus rasgos generales, los entremeses son obras teatrales breves de un acto, de carácter fársico-jocoso, muchas veces con bailes y música, que se representaban, a manera de entretenimiento, entre una y otra jornada de la comedia pero también en el marco de la representación de los auto sacramentales, es decir, tenían carácter de intermedio.³⁹ Sin embargo, hay que

³⁸ Véase, por ejemplo, Jean Canavaggio, “Brecht, lector de los entremeses cervantinos: la huella de Cervantes en los *Einakter*”, en: Manuel Criado de Val (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid: EDI-6, 1981, pp. 1023-1030.

³⁹ A manera de ejemplo cito parte de la entrada en el contemporáneo *Tesoro* de Covarrubias, ya que ahí se expresan las características principales del entremés, en efecto, la brevedad, el status subordinado a la comedia, el ser cómico de esencia y cuyo único objetivo es entretener y divertir: “ENTREMES, està corrompido del Italiano, intremeso, q[ue] vale tanto como entremetido, o enxerido, y es propiame[n]te *una representacio[n] de risa y graciosa, que se entremete entre un acto y otro de la comedia, para alegrar, y espaciarse el auditorio.*” (Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Luis Sánchez, 1611, Primera Parte, fol. 356v; el énfasis es mío). Respecto al desarrollo histórico de este género en España, véase Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*, 2ª ed., Madrid: Gredos, 1971; ver además la exposición concisa y reveladora que se da en el marco de un estudio reciente y abarcador acerca del teatro de Cervantes: Jesús G. Maestro, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid: Iberoamericana, Frankfurt a.M: Vervuert, 2000, pp. 201-212 (“De la *commedia dell’arte* al entremés”, pp. 201-204; “El entremés como género literario y como forma de espectáculo”, pp. 205-212) (después de, en particular, J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris: Presses Universitaires de France, 1977). Para los estudios globales sobre los *Entremeses* de

destacar que esto se refiere sólo al modelo del género; los entremeses cervantinos, en cambio, pueden ser comprendidos como obras teatrales breves, complejas respecto a la forma y al contenido, y de carácter híbrido. Este estatus híbrido del *Retablo de las maravillas* se muestra en el hecho de que, en tanto que pertenece al género del entremés, se mantiene en un nivel cómico, pero al mismo tiempo está dotado de un claro componente de gravedad o seriedad.

En lo relativo a la fuente, el material del que se nutre este entremés cervantino, se suele relacionar con un cuento —más tarde famosamente adaptado por Hans Christian Andersen en *El traje nuevo del Emperador* (1837)—, recopilado en *El conde Lucanor* (1335) de don Juan Manuel en el ejemplo XXXII, *De lo que contesçió a un rey con unos burladores que fizieron el paño*. La popular colección de cuentos fue impresa en Sevilla en 1575.⁴⁰ Patronio cuenta al conde Lucanor en este ejemplo sobre tres burladores que aseguran delante de un rey saber tejer un paño que sólo podría ser visto por hijos legítimos. Enseguida, dándoles oro, plata y seda en abundancia, el rey les encarga hacer dicha tela, “[...] pues por aquel medio sabría quiénes eran hijos verdaderos de sus padres y quiénes no, para, de esta manera, quedarse él con sus bienes, porque los moros no heredan a sus padres si no son verdaderamente sus hijos.”⁴¹ Los embusteros sólo fingen tejer, pero describen su ‘tejadura’ con detalle a cada persona que la ‘observa’. Por el temor de ser considerados sin honra nadie se atreve a decir que en

Cervantes, véase: Patricia Ann Kenworthy, *The Entremeses of Cervantes. The Dramaturgy of Illusion*, tesis doctoral, Tucson, AZ, University of Arizona, 1976; Cory A. Reed, *The Novelist As Playwright. Cervantes and the ‘Entremés nuevo’*, New York, Berlin: Peter Lang, 1993 (Partiendo de los estudios de Bajtín sobre la novela, Reed interpreta el entremés cervantino como “novelized drama”; referente al *Retablo de las maravillas*, véase ahí pp. 150-172); Vicente Pérez de León, *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005 (referente al *Retablo*, véase pp. 198-208).

⁴⁰ Véase (en versión modernizada) Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, ed. de Juan Vicedo, 2ª ed., Alicante: Aguacilar, 1997, pp. 129-131. En el impreso sevillano se encuentra en el capítulo VII: Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, ed. de Gonzalo Argote de Molina, Sevilla: Hernando Díaz, 1575, fols. 20r-22r. Como otras fuentes posibles se mencionan, entre otros, el *Till Eulenspiegel* (Historia XXVII), aquí el engaño se desarrolla a partir de unas ‘pinturas invisibles’, y *El buen aviso y portacuentos* (1564; Cuento XLIX) de Juan de Timoneda. Véase Asensio, *Itinerario del entremés*, *op. cit.*, pp. 108-109; Marcel Bataillon, “Ulenspiegel y el *Retablo de las maravillas* de Cervantes” (1957), en: Bataillon, *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid: Gredos, 1964, pp. 260-267; Isaías Lerner, “Notas para el *Entremés del Retablo de las maravillas*: fuente y recreación”, en: Hugo W. Cowes (ed.), *Estudios de literatura española ofrecidos a Marcos A. Morínigo*, Madrid: Ínsula, 1971, pp. 37-55, aquí pp. 37-44; Mauricio Molho, *Cervantes. Raíces folklóricas*, Madrid: Gredos, 1976, pp. 49-90.

⁴¹ Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, ed. de Juan Vicedo, *op. cit.*, p. 129.

realidad no se ve nada. Finalmente, con motivo de un día de fiesta el rey se presenta ante todo el pueblo en los supuestos vestidos hechos para él con este ‘paño’, es decir, desnudo. Pensando que únicamente él es incapaz de ver el vestido que para todos los demás es completamente visible, el rey tampoco se atreve a tematizar su percepción. Sólo hasta que un palafrenero del rey que según su opinión “[...] no tenía honra que perder”⁴² rompe el silencio y advierte al rey que no lleva ropa alguna, poco a poco esta versión se acepta como la verdad y se desenmascara lo ocurrido como engaño, cuyos causantes, mientras tanto, han escapado con las riquezas fruto de su estafa.

Si Cervantes se había dejado inspirar en concreto por este cuento que recoge material folklórico, queda como una pregunta abierta. En caso de que sea así, hay que resaltar que no sólo transforma la narración en obra de teatro y coloca el momento del juego entre engaño y realidad en el ámbito de la representación teatral, sino que también traslada los personajes y, sobre todo, el contenido de la ‘leyenda’ al contexto específicamente español de su tiempo.

En el entremés de Cervantes, dos burladores y/o cómicos ambulantes, Chanfalla y Chirinos, y su cómplice, el niño músico Rabelín, llegan a un pueblo con el propósito de llevar a cabo un “nuevo embuste” y hacer una función de su “Retablo de las Maravillas” ante las autoridades de esta aldea.⁴³ Cuando se encuentran con los rústicos gobernantes les explica Chanfalla:

Por las maravillosas cosas que en él se enseñan y muestran, viene a ser llamado Retablo de las Maravillas; el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo. (p. 220)

La recepción de esta representación teatral tiene como requisito, según la declaración de Chanfalla, un ‘origen impecable’. Esto quiere decir que las dos condiciones para poder contemplar todas las maravillas que muestra el retablo son un nacimiento legítimo y —he aquí la diferencia fundamental con respecto

⁴² *Ibid.*, p. 131.

⁴³ “CHANFALLA: No se te pasen de la memoria, Chirinos, mis advertimientos, principalmente los que te he dado para este nuevo embuste, que ha de salir tan a luz como el pasado del llovista. [...] [A Rabelín] [h]abíamosle menester como el pan de la boca, para tocar en los espacios que tardaren en salir las figuras del Retablo de las Maravillas. [...] Chirinos, poco a poco estamos ya en el pueblo, y éstos que aquí vienen deben de ser, como lo son sin duda, el Gobernador y los Alcaldes. Salgámosles al encuentro, y date un filo a la lengua en la piedra de la adulación; pero no despuntes de aguda.” (Cervantes, *Entremés del Retablo de las maravillas*, en: Cervantes, *Entremeses*, ed. de Nicholas Spadaccini, *op. cit.*, pp. 215-236, aquí pp. 215-218. A partir de aquí las citas del *Retablo de las maravillas* corresponden a la presente edición y sólo se indicará el número de páginas en el texto entre paréntesis.)

a la ‘leyenda del nuevo vestido del emperador’—, la llamada limpieza de sangre. En lo referente al tema de la primera restricción de la percepción, puede decirse que, como la ilegitimidad está ligada al discurso sexual, guarda una relación con el género cómico, mientras que el complejo acerca de la limpieza de sangre alude a una dimensión dotada sin duda de gravedad. Igualmente remite al contexto específicamente español al que se dirige la mirada irónico-crítica de este entremés cervantino. La España de los siglos XVI y XVII fue una época obsesionada con el linaje y la procedencia. La ideología racista de la llamada limpieza de sangre, fundada en la religión, afectó la convivencia social en todos sus niveles. Definía el lugar de la persona en el todo social y, en caso de darse las circunstancias correspondientes, podía derivar en una persecución por la inquisición que, a su vez, potencialmente podía terminar con la muerte.⁴⁴ Otro punto importante de la citada declaración de Chanfalla que no se debe pasar por alto es que el retablo, y por lo tanto también sus condiciones de recepción, habían sido inventados por nadie menos que un sabio de nombre Tontonelo. De esta manera, lo postulado, y, por consiguiente, también su punto de referencia, es decir, el discurso excluyente racista creado por la sociedad mayoritaria, son socavados de manera ridiculizante, hecho que una vez más hacen evidente las referencias irónicas presentes en esta obra cervantina. Así que aun cuando el alcalde Benito Repollo, personaje caracterizado como particularmente estólido, vuelve a preguntar por el nombre del creador del retablo, ignora por completo el gracioso oxímoron: “BENITO: [...] ¿Se llamaba Tontonelo el sabio que el Retablo compuso? CHIRINOS: Tontonelo se llamaba, nacido en la ciudad de Tontonela; hombre de quien hay fama que le llegaba la barba a la cintura. BENITO: Por la mayor parte, los hombres de grandes barbas son sabihondos.” (p. 220)

Los crédulos y presuntuosos aldeanos no cuestionan nada de lo que escuchan acerca del retablo maravilloso. Al contrario, se encarga a los autores-empresarios, pagándoles enseguida, representar una función de su retablo en la misma noche en casa del regidor Juan Castrado para celebrar una boda que se dispone sin demora. Al mismo tiempo, una vez más advertidos de los

⁴⁴ Con respecto al contexto histórico en cuyo marco se encuadra la sátira de Cervantes en este entremés, ver, por ejemplo, las siguientes exposiciones: Albert A. Sicoff y Yom Tov Assis, “Limpieza de Sangre”, en: *Encyclopaedia Judaica*, ed. de Michael Berenbaum y Fred Skolnik, 2^a ed., 22 vols, Detroit, MI: Macmillan, 2007, vol. 13, pp. 25-26; Cecil Roth y Yom Tov Assis, “Inquisition”, en: *Encyclopaedia Judaica*, vol. 9, pp. 790-804; Max Sebastián Hering Torres, *Rassismus in der Vormoderne. Die “Reinheit des Blutes” im Spanien der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a.M., New York: Campus, 2006.

requisitos para la recepción del retablo, uno tras otro los villanos se sienten incitados a recalcar que no cabe duda que sean capaces de ver todo;⁴⁵ hecho que predice cómo van a reaccionar ante ‘el vacío’ que les presentarán durante la función.

De esta manera, en esta representación se encuentra precisamente el campo central de referencia del escepticismo, o sea, la percepción sensorial, la cual sirve de instrumento principal de engaño a los dos pícaro-titiriteros. El *Retablo de las maravillas* es un texto dramático que se caracteriza por una estratificación compleja de los niveles de ilusión y realidad.⁴⁶ Este proceso de estratificación, como me propongo mostrar aquí, está vinculado a una problematización de la diferenciabilidad entre parecer y ser, lo fingido y lo real que se desarrolla por medio del teatro dentro del teatro. En pocas palabras, la estrategia de

⁴⁵ “CHANFALLA: [...] y no se les pase de las mientes las calidades que han de tener los que se atrevieren a mirar el maravilloso Retablo. BENITO: A mi cargo queda eso, y séle decir que, por mi parte, puedo ir seguro a juicio, pues tengo el padre alcalde; cuatro dedos de enjundia de cristiano viejo rancioso tengo sobre los cuatro costados de mi linaje: ¡miren si veré el tal Retablo! CAPACHO: Todos le pensamos ver, señor Benito Repollo. JUAN: No nacimos acá en las malvas, señor Pedro Capacho. [...] Juan Castrado me llamo, hijo de Antón Castrado y de Juana Macha; y no digo más en abono y seguro que podré ponerme cara a cara y a pie quedo delante del referido retablo.” (pp. 222-223) Estas manifestaciones acerca de un linaje ‘indudablemente puro’, en el primer caso de cristiano viejo, y en el segundo de hijo legítimo, se revelan como burla por medio de los juegos de palabras.

⁴⁶ En cuanto a los distintos niveles de ficción, hay que añadir otro aspecto importante. No es propiamente “Chanfalla” quien explica a los villanos las reglas del maravilloso retablo, sino que lo hace bajo el personaje de “Montiel”. Con estas palabras se presenta al principio de la obra ante los lugareños gobernantes: “Yo, señores míos, soy Montiel, el que trae el Retablo de las Maravillas. Hanme enviado a llamar de la corte los señores cofrades de los hospitales, porque no hay autor de comedias en ella, y perecen los hospitales, y con mi ida se remediará todo.” (p. 219) Cabe señalar que el nombre del papel que Chanfalla adopta en el marco de la presentación del retablo contiene una referencia a la última de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. En el episodio central del *Coloquio de los perros*, el de la bruja Cañizares, ésta llama “Montiel” al pícaro-perro Berganza, suponiendo que se trata de uno de los hijos de su hechicera compañera Montielita que fueron convertidos en perros al nacer por otra hechicera, la Camacha de Montilla. (Cervantes, *El coloquio de los perros*, en: Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, 2 vols., 17ª ed., Madrid: Cátedra, 1997, vol. 2, pp. 297-359, aquí pp. 334-345, en particular, pp. 336-338) Así, el ‘personaje’ de “Montiel, el que trae el Retablo de las Maravillas”, creado por Chanfalla, en cierto sentido, está colocado ya por su construcción en un contexto relacionado con la magia, o más bien —expresado desde el marco del escepticismo—, el ‘estado del ser’ de la figura, siendo perro o ser humano o criatura de brujas, presenta un carácter ambiguo de una manera lúdico-irónica. (Cabe mencionar que con respecto a la referencia intertextual el aspecto de la magia ya incluye una dimensión satírica-crítica. Véase, por ejemplo, el comentario de Cipión que sigue a la narración de Berganza; después de haber constatado que el ‘conjuro’ mencionado por Cañizares, con la ayuda del cual supuestamente podrían volverse a transformar en seres humanos, no sería eficaz, ni tomando los versos en el sentido alegórico ni tomándolos en el literal, dice: “[...] la Camacha fue burladora falsa, y la Cañizares embustera, y la Montielita tonta, maliciosa y bellaca, con perdón sea dicho, si acaso es nuestra madre, de entrambos o tuya, que yo no la quiero tener por madre.” [*Ibid*, p. 347])

representación para dramatizar la duda escéptica y la problemática de la percepción es el recurso dramático del teatro dentro del teatro.⁴⁷ Este recurso es de capital importancia en el entremés, representa, por decirlo así, el núcleo de la obra. En vista de lo ya expuesto y anticipando el análisis concreto de la trama, cabe subrayar que en esta obra cervantina se trata de una forma de teatro dentro del teatro que es extraordinaria en todos los aspectos. Pues, el teatro en el teatro no sólo es un “retablo”, es decir, un teatro de títeres,⁴⁸ sino fundamentalmente un teatro de títeres invisibles. No hay obra, no hay telón de fondo, no hay figuras que aparezcan en escena, no hay en definitiva nada que ver. La línea divisoria entre la ficción interna y el público interno tiene desde el principio un carácter fluido que resulta por haber asumido el postulado sobre la interrelación entre percepción de lo que sucede en la escena y la procedencia del receptor. En consecuencia, los espectadores se comportan como si en realidad fuesen testigos de un espectáculo real a fin de que nadie los considere como nacidos de manera ilegítima o como no pertenecientes al llamado linaje de cristiano viejo. Actúan como si realmente pudieran ver todo lo que los ‘autores’ evocan y presentan con hábil elocuencia e incluso participan en él de modo activo. Las seis imágenes absurdas y presuntas entradas en escena que de esta manera son evocadas por los titiritero-estafadores en el escenario desnudo

⁴⁷ Referente al recurso dramático del teatro dentro del teatro, ver, entre otros, Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, trad. de John Halliday, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1991, pp. 223-230; George Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, 2^a ed., Genève: Droz, 1996, pp. 10-14.

⁴⁸ Para ilustrar las circunstancias de representación, citaré del artículo en el Covarrubias sobre los “títeres” en que se exponen los hechos de una representación típica del teatro de títeres: “TITERES, Ciertas figurillas que suelen traer los estrangeros en vnos retablos, que mostrando tan solamente el cuerpo dellos, los gouiernan como si ellos mesmos se mouiesen; y *los maestros que estan dentro, detras de vn repostero* y del castillo que tienen de madera, estan siluando con vnos pitos, que parece hablar las mesmas figuras, y *el interprete que està aca fuera declara lo q[ue] quiere[n] dezir*. Y porque el pito suena, ti, ti, se llamaron titeres [...]” (Covarrubias, *Tesoro*, *op. cit.*, Segunda Parte, fol. 45v; los énfasis son míos) De manera que, Chirinos desempeñaría el papel del “maestro[s] [...] detras de[l] [...] repostero”, siendo, sin embargo, una maestra de títeres sin títeres, y Chanfalla sería el “int[ér]prete” estando fuera del escenario que narra los sucesos al público. (Véase al respecto también Kenworthy, *The Entremeses of Cervantes*, *op. cit.*, p. 91) No hay que olvidar tampoco que Cervantes no sólo se dedica en este drama a esta forma de representación teatral en relación con los ámbitos de la percepción, de la representación e interpretación y la inestabilidad de las fronteras entre ficción y realidad, sino que la utiliza también en la segunda parte del *Quijote* en el famoso episodio del “titerero” Maese Pedro (Véase Cervantes, *Segunda Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, Cap. XXV-XXVII, en: *Don Quijote de la Mancha*, ed. de John Jay Allen, 2 vols., vol. 2, 22^a ed., Madrid: Cátedra, 2001, pp. 215-240, aquí pp. 218-235).

se extienden desde las figuras bíblicas como Sansón y Salomé/Herodías, pasando por un toro, una multitud de ratones y animales heráldicos, hasta la lluvia que debe proceder del río Jordán. Al aparecer un furrier que pide alojamiento para unas tropas del rey, los lugareños consideran también este hecho real como parte del retablo. Cuando éste, a su vez, manifiesta que no ve nada en el retablo, lo atacan acusándolo de converso, por lo cuál él saca su espada para responder al ataque. Con esto y los estafadores felicitándose por su triunfo concluye el entremés.

A continuación analizaré en detalle el texto dramático en el contexto del escepticismo y en relación con el complejo juego de los niveles de ilusión y realidad, en el que —por medio del teatro dentro del teatro— se problematiza la capacidad de distinguir entre ficción y realidad, apariencia y ser.

Las palabras del autor Chanfalla: “¡Atención, señores, que comienzo!” (p. 227) marcan el inicio de la representación. Invoca, en forma afín a las fórmulas mágicas, al creador del retablo: “¡Oh tú, quien quiera que fuiste, que fabricaste este Retablo con tan maravilloso artificio, que alcanzó renombre *de las Maravillas*: por la virtud que en él se encierra, te conjuro, apremio y mando que luego incontinenti muestres a estos señores algunas de las tus maravillosas maravillas, para que se regocijen y tomen placer sin escándalo alguno!” (p. 227; énfasis en el original) Enseguida se ‘muestra’ la primera ‘maravilla’. Chanfalla evoca la primera escena en el retablo, describiéndola, más preciso, describiendo lo que él mismo ahora ‘ve’, lo que, según su declaración acerca del carácter del retablo, también los espectadores internos deberían ser capaces de ver en caso que, según el requisito postulado, sean cristianos viejos e hijos legítimos. Se trata de una escena de la Biblia, en concreto, el fin de Sansón que se cuenta en el capítulo 16 del Libro de Jueces:⁴⁹

Ea, que ya veo que has otorgado mi petición, pues por aquella parte asoma la figura del valentísimo Sansón, abrazado con las columnas del templo para derriballe por el suelo y tomar venganza de sus enemigos. ¡Tente, valeroso caballero; tente, por la gracia de Dios Padre! ¡No hagas tal desaguisado, porque no cojas debajo y hagas tortilla tanta y tan noble gente como aquí se ha juntado!
(p. 227)

Si la representación, debido a las condiciones de recepción postuladas por los burladores-titiriteros, ya está colocada en un marco que se caracteriza por la transgresión de la línea divisora entre escenario y auditorio, ésta fluidez también se construye desde el principio de la función misma en las escenas individuales sugeridas en el suceso ‘concreto’, actuado, en el escenario.

Lo que por las oraciones de Chanfalla se instaura como ser visible, no sólo es acción de escenario aislada, sino que está vinculado con la vida y la realidad

⁴⁹ Véase *Jue* 16:28-30.

inmediata del público espectador. Por medio de la analogía con la escena bíblica que se representa, los espectadores son equiparados con los filisteos, los enemigos de Sansón que, según la narración bíblica, mató por venganza derribando con su fuerza las columnas de su templo muriendo él también. Cuando Chanfalla se refiere (con ironía) a la “[gente] noble” e insinúa que “el valentísimo Sansón” en el escenario no derriba un edificio ficticio, sino que puede también enterrar a los presentes bajo los escombros, resulta evidente que se atribuye a la acción en el escenario la capacidad de ejercer un efecto ‘real’ en los espectadores.⁵⁰ El supuesto suceso en el escenario, o sea, las imágenes y escenas en el retablo evocadas por Chanfalla, se vinculan con el espacio del espectador, es decir, la línea divisoria entre estos dos espacios es permeable, mejor dicho, se declara como tal.

Los espectadores del retablo comentan enseguida la representación. De esta manera Benito Repollo se dirige a Sansón: “¡Téngase, señor Sansón, pesia a mis males, que se lo ruegan buenos!” (p. 227). Si el alcalde se refiere de forma directa a la presentación, los otros espectadores con su reacción hacen referencia al aspecto de la percepción del suceso escénico, y, de tal modo, también de manera implícita a las ‘condiciones necesarias’ de recepción. El escribano Capacho pregunta a Juan Castrado si puede ver a Sansón de verdad, lo que el interrogado a su vez afirma con vehemencia: “CAPACHO: ¿Veisle vos, Castrado? JUAN: ¿Pues no le había de ver? ¿Tengo yo los ojos en el colodrillo?” (p. 227).⁵¹ Mientras tanto el Gobernador en un aparte constata que él no puede ver nada de ello y entonces reflexiona sobre la discrepancia entre este hecho y su origen, al cual no se le podrían poner reparos y debería garantizarle la percepción del retablo: “GOBERNADOR: [*Aparte.*] ¡Milagroso caso es éste! Así

⁵⁰ Con respecto al análisis de las escenas bíblicas del “Retablo”, véase las observaciones aportadas en el significativo y abarcador estudio de Ruth Fine, *Reescrituras bíblicas cervantinas*, Madrid: Iberoamericana, Frankfurt a.M.: Vervuert, 2014, pp. 280-287. Acerca de la escena de Sansón, véase pp. 283-285, y su conclusión: “Se trataría, entonces, de una ‘imaginaria’ venganza de un colectivo ausente—el judío—, a quien el circuito de sutil pero mordaz ironía coloca, por un lado, en el lugar del indeseable, pero, a su vez, en el del reivindicado.” (p. 285).

⁵¹ Sobre la reacción del escribano Capacho ante la primera ‘apariencia’ en el retablo, hay que constatar que todavía no es afirmativa como la de Benito, sino que consiste en una pregunta que puede ser interpretada como una pregunta con respuesta abierta o como una pregunta sugestiva. Puede que el objetivo de tal cuestión sea averiguar si la percepción del otro, de Juan Castrado, coincide con la suya, es decir, si tampoco ve nada. Por otro lado, puede que implique una incitación, una imputación en relación a las restricciones de la percepción; y la respuesta del interrogado deja claro que él la había entendido en este último sentido. Así se podría hablar aquí también de una estructura de isostenia.

veo yo a Sansón ahora, como el Gran Turco. Pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo.” (p. 228)

Pero Chanfalla y Chirinos ya hacen aparecer la siguiente escena, o sea, evocan el siguiente ‘peligro’, anunciando la llegada de un toro feroz. Como comandados por los autores, los villanos y sus familias se tiran de inmediato al suelo. De nuevo, es el alcalde Repollo el primero en comentar y encima describir lo ‘presentado’ para no dejar duda de que sí puede verlo.⁵² Después de que también otros miembros del público manifiestan en sus comentarios haber visto al toro, el Gobernador, de nuevo, articula en un aparte la diferencia entre su percepción y la de los demás. Confiesa ante sí mismo (y los lectores/espectadores) que no ve nada de lo que el resto del público del retablo pretende ver. Al mismo tiempo, reconoce que para guardar las apariencias, “por la negra honrilla”, tiene que decirlo, aunque lo contrario sea el caso: “GOBERNADOR: [*Aparte.*] Basta; que todos ven lo que yo no veo; pero al fin habré de decir que lo veo, por la negra honrilla.” (p. 229)⁵³

En la cadena de escenas sacadas al retablo fingido por la verbalización de los dos titiriteros, entran ahora en escena los ratones colorados de los cuales se afirma que son descendientes de los ratones del Arca de Noé,⁵⁴ y la lluvia procedente del río Jordán, sobre la que advierte Chanfalla: “Esta agua, que con tanta priesa se deja descolgar de las nubes, es de la fuente que da origen y principio al río Jordán. Toda mujer a quien tocara en el rostro, se le volverá como de plata bruñida, y a los hombres se les volverán las barbas como de oro.” (pp. 229-230) En estos episodios, las reacciones de los espectadores ya están convirtiéndose cada vez más de mero comentario en acción. Retoman la imagen evocada y la amplían por sí mismos. Retoman la ficción, la continúan y la transforman en *su* realidad, también en concreto percibida por los sentidos. Ellos mismos, hasta cierto punto, llegan a convertirse en actores que improvisan en la representación. Así se comportan en vista de la lluvia milagrosa:

⁵² “CHIRINOS: ¡Guárdate, hombre, que sale el mismo toro que mató al ganapán en Salamanca! ¡Échate, hombre; échate, hombre; Dios te libre, Dios te libre! CHANFALLA: ¡Échense todos, échense todos! ¡Húcho ho!, ¡húcho ho!, ¡húcho ho! [Notas escénicas:] (*Échanse todos y alborótanse.*) BENITO: ¡El diablo lleva en el cuerpo el torillo! Sus partes tiene de hosco y de bragado. Si no me tiendo, me lleva de vuelo.” (p. 228)

⁵³ La confesión del Gobernador, que por la “negra honrilla” tiene que asegurar ver algo que de hecho no ve, se relaciona con ironía nuevamente a un aspecto determinante de la obra en general, al concepto de honor y la obsesión por mantener las apariencias, tan arraigados y dominantes en la sociedad española de la época.

⁵⁴ “CHIRINOS: Esa manada de ratones que allá va, deciende por línea recta de aquellos que se criaron en el arca de Noé; dellos son blancos, dellos albarazados, dellos jaspeados y dellos azules; y, finalmente, todos son ratones.” (p. 229)

CASTRADA: ¿Oyes, amiga? Descubre el rostro, pues ves lo que te importa. ¡Oh, qué licor tan sabroso! Cúbrase, padre, no se moje.

JUAN: Todos nos cubrimos, hija.

BENITO: Por las espaldas me ha calado el agua hasta la canal maestra.

CAPACHO: Yo estoy más seco que un esparto.⁵⁵ [...] ¡Fresca es el agua del santo río Jordán! Y aunque me cubrí lo que pude, todavía me alcanzó un poco en los bigotes, y apostaré que los tengo rubios como un oro.

BENITO: Y aun peor cincuenta veces.

(pp. 230-231)⁵⁶

El Gobernador, de nuevo, es el único que se muestra sorprendido por este espectáculo, o mejor dicho, que tiene dudas de su propia percepción sensorial que difiere de lo que los demás aseguran ver y sentir. Estas dudas, sin embargo, en vista de las reglas del retablo, están vinculadas a un cuestionamiento de su

⁵⁵ Como en la primera escena, también este comentario del espectador Capacho es, a primera vista, ambiguo. Puede que, por un lado, se articule como participante activo en el contexto de la representación, lo que indicaría que se habría cubierto tan bien que el agua no le llega, o que, por otro lado, indique de una manera encubierta que en realidad no ve ni siente nada: está seco porque no percibe nada de la supuesta lluvia. Sin embargo, un poco más tarde, como expresa su siguiente oración en la cita, ya es también 'actor' en el retablo y lo será hasta el final. Él, además, será el primero en insultar y atacar al furrier.

⁵⁶ Véase también la escena siguiente que muestra cómo los espectadores reaccionan ante la anunciada "manada de ratones": "CASTRADA: ¡Jesús!, ¡Ay de mí! ¡Ténganme, que me arrojaré por aquella ventana! ¿Ratones? ¡Desdichada! Amiga, apriétate las faldas, y mira no te muerdan; ¡Y monta que son pocos! ¡Por el siglo de mi abuela, que pasan de milenta! REPOLLA: Yo sí soy la desdichada, porque se me entran sin reparo ninguno. Un ratón morenico me tiene asida de una rodilla. ¡Socorro venga del cielo, pues en la tierra me falta! BENITO: Aun bien que tengo gregüescos: que no hay ratón que se me entre, por pequeño que sea." (p. 229) Con respecto a las 'improvisaciones' de los espectadores, cabe señalar el siguiente aspecto: el alcalde Benito Repollo es el único de los espectadores que se remite en sus comentarios al 'músico' Rabelín y a su 'música' o propiamente 'fingida música' respectivamente; más bien, lo critica, lo insulta y aun lo amenaza con palos a lo largo de la función. Cabe mencionar que, al menos según las notas escénicas, no está claro en absoluto si Rabelín toca o no toca. Como la 'acción' del músico Rabelín o la descripción de su música, respectivamente, no forman parte de las imágenes fijadas por los autores, el espectador-actor Benito puede improvisar de forma libre al respecto, y, de tal manera, evita una vez más una potencial sospecha que puede ser de aquellos que no son capaces de ver el retablo, y por consiguiente, no tienen un linaje 'puro'. Véase, por ejemplo: "BENITO: Quítenme de allí aquel músico; si no, voto a Dios que me vaya sin ver más figura. ¡Válgate el diablo por músico aduendado, y qué hace de menudear sin cítola y sin son! RABELÍN: Señor alcalde, no tome conmigo la hinch, que yo toco como Dios ha sido servido de enseñarme. BENITO: ¿Dios te había de enseñar, sabandija? ¡Métete tras la manta; si no, por Dios que te arroje este banco! RABELÍN: El diablo creo que me ha traído a este pueblo." (p. 230); "BENITO: [...] ¡No toques más, músico de entre sueños, que te romperé la cabeza!" (p. 234).

propio origen. Aquí su incertidumbre alcanza un nuevo grado. Dice en un tercer, y último aparte: “GOBERNADOR: [*Aparte.*] ¿Qué diablos puede ser esto, que aún no me ha tocado una gota donde todos se ahogan? ¿Mas si viniera yo a ser bastardo entre tantos legítimos?” (p. 230) Sin embargo, sólo los lectores/espectadores externos saben de la incertidumbre del Gobernador. Los demás espectadores internos no se dan cuenta que él ‘no ve nada’, aunque hasta ese momento no ha comentado de forma abierta como ellos sobre lo que se ‘muestra’ en el retablo. Cuando el Gobernador observa la discrepancia entre el comportamiento de los demás espectadores, que se refieren a los sucesos en el escenario del retablo, y su propia percepción, se convierte en espectador de sus co-espectadores y de su ‘actuar’.⁵⁷ Este último aspecto alude también a uno de los rasgos esenciales de lo que se tematiza en el *Retablo de las maravillas* y que forma parte del objetivo de la mirada satírica de este entremés, es decir, la vigilancia mutua, resultado de las normas rígidas de la sociedad. La discrepancia entre la percepción propia y la de los demás y con ello la cuestión implícita: ¿es

⁵⁷ Véase también la interpretación de Bárbara Mujica del personaje del Gobernador, “Cervantes’ Use of Skepticism”, *op. cit.*, pp. 156-157, aquí p. 157. En su análisis del texto dramático que se discute aquí por su referencia al discurso filosófico pone de relieve el aspecto de la antigua disputa entre dogmáticos y escépticos —el dogmatismo representado por los villanos se desafía de forma escéptica mediante el “Retablo” de los dos engañadores. Asimismo acentúa, en particular, la influencia del escepticismo de Erasmo. Véase al respecto: “[...] [T]he influence of Erasmus’s humanistic skepticism on Cervantes has not been adequately explored. Cervantes’s *El retablo de las maravillas* takes on a new clarity when examined within the context of the ancient debate between skeptics and dogmatists. Like Don Quijote, the councilmen of *El retablo de las maravillas* are dogmatists who espouse a world view based on unquestioned assumptions. [...] The goal of the tricksters is not to force the councilmen out of their dogmatic stance, but to play on the insecurity that dogmatism breeds.” (p. 151); “Erasmus twists the skeptical argument regarding the unreliability of human perceptions into a satirical apology for man’s need to dogmatize. Similarly, Cervantes creates characters whose very sense of self depends on their ability to twist reality to conform with their own system. Significantly, Cervantes does not judge his characters harshly for their tendency to dogmatize, even though he pokes fun at them.” (p. 152). En cuanto a la clasificación de los burladores como escépticos, véase: “I would not argue that Chanfalla and Chirinos are full-blown skeptics, but they are certainly pragmatists. Experience has taught them that appearances are deceiving; in fact, they are in the business of manipulating appearances. [...] Chanfalla and Chirinos are crooks, not philosophers; they achieve financial gain, not *ataraxia*. Nevertheless, within the context of the play, they are the winners.” (p. 155) Con respecto a la conclusión, tendente en el resultado a la que yo sostengo en este artículo, pero que difiere en la relevancia dada, véase: “Although Cervantes was influenced by skepticism, through the *gobernador* he illustrates just how difficult it is to maintain a skeptical stance. Although Cervantes showed time and time again that human understanding is flawed, that the senses cannot be trusted, that the will transforms reality in accordance with preconceived notions and that social and personal circumstances influence an individual’s judgement, he also knew that it was impossible for men and women living in society to suspend judgement about issues of vital importance to them. As a matter of fact, even Sextus taught that convention was a valuable guide to conduct. If dogmatism makes people intolerant, fanatical, and vulnerable to the machinations of manipulators such as Chanfalla and Chirinos, skepticism in its purest form does not offer a viable alternative.” (pp. 156-157)

posible alcanzar una imagen verdadera del mundo mediante la percepción sensorial? Esto se muestra en los apartes del Gobernador (y será aún más claro en las últimas escenas de la obra). No sólo se trata de la percepción individual del mundo exterior, sino de una dimensión recíproca; y no sólo se trata del hecho de la percepción en sí, sino también de los riesgos y estrategias que resultan de comportarse basándose en la observación mutua. La función del retablo está bajo una presión, aceptada por todos los espectadores internos, que al fin y al cabo también es un traslado de estas reglas que determinan la vida social. La obra muestra la fuerza manipulativa que las ideologías pueden ejercer sobre la percepción subjetiva.

La ya mencionada tendencia de los villanos espectadores de hacerse cargo de la ficción, se va intensificando con el desarrollo de los acontecimientos hasta llegar a una obsesión absurda. Después entran supuestamente a escena “[...] dos docenas de leones ra[m]pantes y de osos colmeneros. Todo viviente se guarde, que, *aunque fantásticos*, no dejarán de dar alguna pesadumbre, y aun de hacer las fuerzas de Hércules, con espadas desenvainadas.” (p. 231; el énfasis es mío). Los espectadores no ponen en duda *que* aparece algo en escena, pero se quejan del ‘objeto’ de la ‘representación’:

JUAN: Ea, señor Autor, ¡cuerpo de nosla! ¿Y agora nos quiere llenar la casa de osos y de leones?

BENITO: ¡Mirad qué ruseñores y calandrias nos envía Tontonelo, sino leones y dragones! Señor Autor, [o] salgan figuras más apacibles, o aquí nos contentamos con las vistas, y Dios le guíe, y no pare más en el pueblo un momento.

(p. 231)

Su delirio, impulsado por la ideología, ha alcanzado tal grado que en su reacción ya no incluyen el hecho de que los autores han dejado muy claro que los animales sacados al escenario tienen un estatus fantástico-imaginario y heráldico-plástico.

Con la última escena que Chanfalla y Chirinos evocan en el retablo, el espectáculo llega aún a otro nivel de absurdidad. Hacen salir al escenario imaginario la figura de Salomé/Herodías. Como en la primera aparición, se trata de una figura de la Biblia, esta vez del Nuevo Testamento: “CHIRINOS: Esa doncella, que agora se muestra tan galana y tan compuesta, es la llamada Herodías, cuyo baile alcanzó en premio la cabeza del Precursor de la vida. Si

hay quien la ayude a bailar, verán maravillas.” (pp. 231-232)⁵⁸ Ahora se exige de manera explícita por parte de los autores una interacción entre escenario y público, una transformación de espectadores en figuras que deben llegar a formar parte del suceso del escenario fingido. Uno de los espectadores, el Sobrino del alcalde Benito Repollo, se pone a bailar una zarabanda con la ‘invisible’ figura, acompañado por los entusiastas gritos del público interno.⁵⁹ “Ea, sobrino, ténselas tiesas a esa bellaca jodía.” (p. 232), vocifera el alcalde Benito. Al decir esto se pregunta asombrado: “Pero, si ésta es jodía, ¿cómo vee estas maravillas?” (p. 232) A lo que Chanfalla responde irónicamente con una simple razón: “Todas las reglas tienen excepción, señor Alcalde.” (p. 233) Así se disuelven completamente las fronteras del plano ficcional de la obra y las fronteras del mundo de la imaginación, y se alcanza, por tanto, un grado más alto de lo absurdo. El espectador del “Retablo de las maravillas”, Benito, no sólo ‘ve’ la ‘imagen viva’ de Herodías bailando como los ‘autores’ describen, sino que posiciona a esta figura que está ‘siendo vista en el retablo’ como receptora también del retablo y así la considera sujeta a los requisitos para la percepción del “Retablo maravilloso”.

La obsesión absurda a la que se dejan llevar los villanos espectadores culmina en el momento en que, finalmente, ‘la realidad’ entra en el espectáculo. Con el marco interior, o ‘representación’ interna, interfiere ahora el marco exterior del *Retablo*. Suena una trompeta y entra una persona real. Se trata de un furrier del militar real y él anuncia la llegada de un grupo de soldados, treinta hombres de armas, que debían ser alojados en el pueblo.⁶⁰ Benito, después de que el Furrier se ha ido, enseguida, da su opinión: “Yo apostaré que los envía el sabio Tontonelo.” (p. 233) No percibe el aparecer ‘real’ del Furrier como tal, sino interpreta este hecho real como parte de la función. Chanfalla, en cambio, lo niega y dice que se trataba de “[...] una compañía de caballos que estaba alojada dos leguas de aquí.” (p. 233) El resultado de esto es una severa discusión acerca del estatus de realidad (o estatus ontológico) de los soldados anunciados:

⁵⁸ Véase *Mt* 14:3-12 y *Mc* 6:17-29. No fue Herodías sino su hija (Salomé) quien bailó ante Herodes Antipas y pidió como premio la cabeza de Juan Bautista.

⁵⁹ “BENITO: ¡Ésta sí, cuerpo del mundo!, que es figura hermosa, apacible y reluciente. ¡Hideputa, y cómo que se vuelve la mochac[h]a! —Sobrino Repollo, tú que sabes de achaque de castañetas, ayúdala, y será la fiesta de cuatro capas. SOBRINO: Que me place, tío Benito Repollo. [Notas escénicas:] (*Tocan la zarabanda.*) CAPACHO: ¡Toma mi abuelo, si es antiguo el baile de la zarabanda y de la chacona!” (p. 232)

⁶⁰ “[Notas escénicas:] (*Suena una trompeta, o corneta dentro del teatro, y entra UN FURRIER de compañías.*) FURRIER: ¿Quién es aquí el señor Gobernador? GOBERNADOR: Yo soy. ¿Qué manda vuesa merced? FURRIER: Que luego al punto mande hacer alojamiento para treinta hombres de armas que llegarán aquí dentro de media hora, y aun antes, que ya suena la trompeta; y adiós. [*Vase.*]” (p. 233)

BENITO: [...] y mirá que os mando que mandéis a Tontonelo no tenga atrevimiento de enviar estos hombres de armas, que le haré dar docientos azotes en las espaldas, que se vean unos a otros.

CHANFALLA: ¡Digo, señor alcalde, que no los envía Tontonelo!

BENITO: Digo que los envía Tontonelo, como ha enviado las otras sabandijas que yo he visto.

CAPACHO: Todos las habemos visto, señor Benito Repollo. (p. 234)

Sigue la disputa, cuando el Furrier vuelve para averiguar si ya estaba el alojamiento hecho porque los caballos ya se encontraban en el lugar. El alcalde se enfurece aún más y amenaza a los dos autores:

BENITO: ¿Qué, todavía ha salido con la suya Tontonelo? ¡Pues yo os voto a tal, Autor de humos y de embelecocos, que me lo habéis de pagar!

CHANFALLA: Séanme testigos que me amenaza el Alcalde.

CHIRINOS: Séanme testigos que dice el Alcalde que, lo que manda S[u] M[ajestad], lo manda el sabio Tontonelo.

BENITO: ¡Atontoneleada te vean mis ojos, plega a Dios Todopoderoso! (p. 234)

Es necesario enfatizar que, además de lo divertido que resulte esta escena, con el aspecto del estatus de realidad de los soldados se esgrima, a su vez tomado en serio, una referencia crítica a la tesis básica del escepticismo sobre la no-distinguibilidad entre ilusión y verdad. La serena suposición escéptica de la *isostenia* no resulta ser de lejos compatible con todas las situaciones (en la vida), visto que, en aquel tiempo, si un pueblo desatendía su obligación y se negaba a alojar a las tropas podía ser saqueado. Por esta razón, al final resulta inevitable contestar la pregunta si los soldados son ‘reales’ o si (sólo) forman parte del espectáculo. Según la compatibilidad o no-compatibilidad de la percepción subjetiva con las ‘realidades verdaderas’ tomar una decisión o también el quedarse en una posición de no tomar decisiones, o, ‘la suspensión del juicio’, puede costar la vida a uno.

Ahora el Gobernador dice que en su opinión los soldados “[...] no deben de ser de burlas.” (p. 234) Teniendo en cuenta que él fue el único de los espectadores del retablo que había expresado dudas acerca de la ‘autenticidad’ de la representación, pero sólo, y eso resulta relevante, en referencia a su propia percepción se había distinguido de la (por lo menos) postulada percepción de los demás. Pero en vista de las ‘reglas’ del retablo y su experiencia a lo largo de la función había dudado al fin su propio origen, pero decidido, si fuera necesario, a pretender que percibe todo como los demás. Nunca dudaba de la procedencia de uno de los co-espectadores, sus dudas siempre se referían a su propia percepción. Ahora está confirmando lo que Chanfalla y Chirinos

afirman, pero tampoco aquí se refiere a la ‘objetividad’, sino a su propia evaluación de la situación que la llegada de los soldados no eran parte de una ‘burla’, sino real. El Furrier reacciona sorprendida ante esta afirmación y le tiene por loco: “¿De burlas habían de ser, señor Gobernador? ¿Está en su seso?” (p. 234) Pero Juan Castrado otra vez da por entender que bien podrían ser de Tontonelo, o sea, parte de la representación, y dice: “Bien pudieran ser atontonelados; como esas cosas habemos visto aquí. Por vida del Autor, que haga salir otra vez a la doncella Herodías, porque vea este señor lo que nunca ha visto; quizá con esto le cohecharemos para que se vaya presto del lugar.” (p. 234)

Así la supuesta función continúa. Chanfalla anuncia la vuelta a la escena de Herodías, el Sobrino vuelve a bailar con entusiasmo y, de nuevo, esto acontece con el acompañamiento de los fervientes gritos de Benito. A la vista de tal espectáculo y la discusión anterior de la que había sido testigo, el Furrier declara que los habitantes del pueblo están locos.⁶¹ Cuando, además, subraya que él no ve nada de lo que ellos decían que veían, los lugareños concluyen de inmediato que, al no cumplir con los requisitos del retablo por su origen judío, no puede ver lo que ocurre en el retablo, para acabar atacándole bajo el grito unánime de que él es uno “de ellos”:

CAPACHO: ¿Luego no vee la doncella herodiana el señor furrier?

FURRIER: ¿Qué diablos de doncella tengo de ver?

CAPACHO: Basta: de ex il[li]is es.

GOBERNADOR: De ex il[li]is es; de ex il[li]is es

JUAN: Dellos es, dellos el señor Furrier; dellos es.

FURRIER: ¡Soy de la mala puta que los parió; y, por Dios vivo, que, si echo mano a la espada, que los haga salir por las ventanas, que no por la puerta!

CAPACHO: Basta: de ex il[li]is es.

BENITO: Basta: dellos es, pues no vee nada.

(p. 235)

La frase latina de la que los villanos hacen uso para acusar al Furrier refiere a un pasaje en el Nuevo Testamento relacionado con el episodio del llamado ‘reniego de Pedro’. Después de la detención de Jesús, Pedro, esperando en el patio, es reconocido por la gente que también está al lado del fuego e identificado como *ex illis*, ‘de ellos’, es decir, como parte del grupo de los discípulos de Jesús, algo que Pedro niega (tres veces).⁶² Las palabras latinas con

⁶¹ “CHANFALLA: Eso en buen hora, y veisla aquí a do vuelve, y hace de señas a su bailador a que de nuevo la ayude. SOBRINO: Por mí no quedará, por cierto. BENITO: ¡Eso sí, sobrino, cánsala, cánsala; vueltas y más vueltas; ¡vive Dios, que es un azogue la muchacha! ¡Al hoyo, al hoyo! ¡A ello, a ello! FURRIER: ¿Está loca esta gente? ¿Qué diablos de doncella es ésta, y qué baile, y qué Tontonelo?” (p. 235)

⁶² Véase *Mt* 26:73, *Mc* 14:69-70, *Lc* 22:58. ‘La negación de Pablo’ en conjunto: *Mt* 26:69-75, *Mc* 14,66-72, *Lc* 22:54-62.

las que Pedro, según el relato en los Evangelios, fue acusado de ser un discípulo de Jesús, o sea, cristiano, ahora son utilizadas por los aldeanos para acusar al Furrier de no ser cristiano (‘verdadero’). También el Gobernador de inmediato une su voz en la acusación expresada primeramente por el escribano Capacho. Ahora, como su propia percepción coincide con la de otra persona, cabría la posibilidad de poner al menos en duda la ‘eficacia’ del retablo, de ponerlo en cuestión. Sin embargo, el Gobernador actúa conforme a su estrategia, consistente en decir siempre que sea necesario que puede ver el retablo también debido a la “negra honrilla”, y en vista del peligro de volverse, como el Furrier, en el objeto de la rabia de los demás. El Furrier resulta ser un objetivo oportuno para, dado el caso, distraer la atención de sí mismo y de la posible acusación de ser también uno “de ellos”. Es usado como chivo expiatorio, al descargarse la rabia sobre el ‘intruso’, el ‘marginado’. Se lo encasilla como “ex il[l]is”, es decir, parte del grupo de los llamados ‘cristianos nuevos’, despreciados y odiados por ellos.

El Furrier se enfurece y les amenaza: “¡Canalla barretina! si otra vez me dicen que soy dellos, no les dejaré hueso sano.” (p. 235), y Benito Repollo contesta: “Nunca los confesos ni bastardos fueron valientes; y por eso no podemos dejar de decir: dellos es, dellos es.” (p. 235) Se aleja así el conato de violencia, sustituido por prejuicios sobre estos ‘otros’. De manera que el Furrier echa mano a su espada y responde al ataque.

La pieza interna y la entera obra concluyen con un caótico exceso de violencia, así como con las triunfantes palabras de los burladores sobre su victoria y el poder de su retablo de las maravillas.

FURRIER: ¡Cuerpo de Dios con los villanos! ¡Esperad!
[acotaciones escenárias:] (*Mete mano a la espada, y acuchíllase con todos; y el ALCALDE aporrea al RABELLEJO; y la CHIRINOS descuelga la manta y dice.*)
CHIRINOS: El diablo ha sido la trompeta y la venida de los hombres de armas; parece que los llamaron con campanilla.
CHANFALLA: El suceso ha sido extraordinario; la virtud del Retablo se queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar el pueblo; y nosotros mismos podemos cantar el triunfo desta batalla, diciendo: ¡Vivan Chirinos y Chanfalla!
(pp. 235-236)

Con respecto a este final marcado por caos y violencia, cabe hacer notar que este entremés cervantino también tiene una posición privilegiada en comparación con los otros entremeses publicados juntos con él. El *Retablo* es el

único entremés de la colección que no concluye en canto ni (como en la mayoría de las veces) en baile. Desde principios del siglo XVII, no sólo a partir del entremés cervantino, el ‘final armónico’ se había convertido en una característica dominante del género en general y había, en su mayor parte, sustituido el tradicional caótico fin ‘a palos’ que se había usado en los entremeses tempranos, por ejemplo, en los ‘pasos’ de Lope de Ruedas (1510-1565).⁶³ Asimismo cabe mencionar que Luis Quiñones de Benavente (1581-1651) más tarde compuso una versión (homónima) de *El retablo de las maravillas* que fue publicado en 1645 por primera vez.⁶⁴ Esta versión, en contraste con la obra cervantina, no sólo se caracteriza en cuanto a la forma por una tendencia estandarizadora —por ejemplo construir unidad por medio del final feliz con canto—, sino que también en cuanto al contenido está ‘atenuada’: no ha retomado el aspecto de la limpieza de sangre. En el entremés de Quiñones sólo son los ‘maridos engañados’ a los que se prohíbe una percepción del retablo maravilloso, hecho que también se desarrolla en un nivel genuinamente cómico y concluye de manera armónica.

Para volver al tema principal y concluir el análisis, en este entremés cervantino la referencia a las discusiones acerca del escepticismo se desarrollan en un modo cómico-paródico. Con respecto al contenido, se acentúa cómo ideologemas dominantes pueden influir en la percepción sensorial. Los espectadores internos están expuestos a la presión de tomar el estatus de ‘cristiano viejo’ y de ‘hijo legítimo’ ante sí mismos y ante los demás. Esta presión hace que, desde el punto de vista ‘subjetivo’, lleguen a ver lo que desde una perspectiva ‘objetiva’ no es. Sin embargo, este drama cervantino no se

⁶³ Sin embargo, los elementos típicos del entremés, baile y canto, también están presentes en el fin del *Retablo*. Forman parte de lo que caracteriza en la mayor parte la obra al complejo de la percepción, parte del sinuoso juego con los varios niveles de realidad y de ficción. La última escena que los engañadores-autores sacan al escenario del retablo es el ‘baile de la Herodías’. El público no sólo aplaude a la ‘presentación’, sino se transforma por el personaje del sobrino también en actor (participando ahora también de manera física) de la representación imaginaria. Esta función se interrumpe por la real salida en escena del Furrier, continúa, sin embargo, un poco más tarde, esta vez en presencia de un ‘espectador’ que no está informado sobre los requisitos del retablo de las maravillas. Cuando éste anuncia que no ve ninguna bailadora, da inicio al fin del teatro dentro del teatro y de la pieza entera. Los villanos que, al haber aceptado sus reglas, habían atendido y contribuido hasta llegar a una obsesión en la función del retablo maravilloso atacan ahora el Furrier que, a su vez, les acuchilla. El baile, por parte imaginario y por parte real, se termina con el general exceso de violencia que concluye la obra. El Sobrino, bailando desenfrenadamente con la invisible Herodías, va a ser apuñalado también, o al menos es algo probable. También el músico Rabelín ahora está zurrado por su ‘torturador’ Benito Repollo como lo había anunciado varias veces en el transcurso de la función, criticando su ‘tocar música’. No son música y baile que concluyen este entremés, sino, como parte del general caos, su ‘destrucción’.

⁶⁴ Luis Quiñones de Benavente, *Entremes famoso, el retablo de las maravillas*, en: Quiñones de Benavente, *Ioco seria. Burlas veras, o reprehension moral, y festiva de los desordenes publicos. En doze entremeses representados y veinte y quatro cantados*, Madrid: Francisco García, 1645, fols. 178r-185r.

limita a ‘escenificar’ la tesis básica del escepticismo, sino que va más allá. A este respecto, resulta notable el final atípico para el género, por lo que uno puede atribuirle en plan semiótico un valor significativo. Aquí se muestra que se dan situaciones en las que las dudas acerca del ‘estatus de realidad’ de lo percibido no pueden ser la *última* respuesta. Una cuchillada resulta ser en definitiva un fenómeno ‘real’ cuando mata realmente. Al fin y al cabo, eso es precisamente en lo que la escenificación de Cervantes insiste con respecto a esta cuestión escéptica: *hay que* saber con certeza qué percepción es real y cuál no lo es.

Observación final

Es posible entender el escepticismo filosófico como el central desafío histórico planteado a la cultura de la Europa de la temprana edad moderna. La recepción virulenta del esceptismo antiguo y la ubicua confrontación con el escepticismo juegan un papel decisivo en los posteriores desarrollos de la historia cultural, científica e intelectual, en el desarrollo de las formaciones discursivas que determinarían el ‘camino’ hacia la ‘modernidad’. Por lo que se refiere a la España en la que a Cervantes le tocó vivir, la ‘repuesta’ que se solía dar a la problemática que el escepticismo había incluido en el orden del día se apegaba a las normas teológicas y morales del discurso dominante, o sea, formaba parte del proyecto de la Contrarreforma. En el marco de este trabajo no he podido entrar en detalle al respecto, pero quiero señalar que esta forma de abarcar la problemática escéptica se puede observar también reflejada en la literatura, o, más específicamente, en el teatro que está arraigado en dicho discurso prevaleciente en la España de la época.⁶⁵ Con estos hechos de fondo, resulta significativo cómo Cervantes en su entremés, este ingenioso drama cómico que no fue representado en el tiempo de su composición pero sí cobró importancia en el teatro del siglo XX hasta nuestros días, interpreta la discusión en torno al

⁶⁵ Me ocupo de este tema en otro estudio en preparación (*Skepticism in Early Modern European Drama*), basado en mi tesis doctoral, que se dedica, desde una perspectiva comparativa, a la recepción del escepticismo en el teatro de la época, considerando obras dramáticas de Shakespeare, Calderón, Lope de Vega, Rotrou, Desfontaines y Cervantes (lo aquí presentado es también parte de una discusión más amplia desarrollada en aquel estudio). Aunque sea de manera muy simplista, cabe aludir a cómo desde la perspectiva de un dogmatismo católico se respondería al desafío tanto epistemológico como, en consecuencia, ético-práctico que el escepticismo plantea. Considerando el más allá como verdadera meta y fin de la vida terrenal, la cuestión si la percepción sensorial es fiable o no fiable resulta ser una cuestión de menor relevancia. Lo que sirve de orientación en el mundo es la ‘fe verdadera’ y a la hora de actuar, los principios morales de esta fe.

escepticismo y las preguntas que surgen de esta discusión, así como el uso que hace de ellas. En este punto, cabe hacer mención, una vez más, del texto narrativo más importante del autor así como de la época desde la perspectiva de la literatura universal. En el nivel más abstracto, *El retablo de las maravillas* se podría interpretar en paralelo al *Quijote*. La no fiabilidad de la percepción sensorial está tematizada por extenso, de manera que, de modo similar al *Quijote*, también aquí queda claro que no es posible mantener el paradigma aristotélico a la hora de orientarse en el mundo. Como en la novela, Cervantes tampoco ofrece en su entremés ni un atisbo de alternativa posible, sin que esto, no obstante, remita a la serenidad escéptica. Al igual que en el *Quijote*, la conclusión tampoco es en este caso irénica en absoluto, dado que la muerte prematura también representa aquí el final. Por otra parte, tanto en el *Quijote* como en el entremés, la problemática de la percepción, no parece ser la preocupación primera de Cervantes. Por medio de la escenificación del argumento escéptico central y de la estructura de la *isostenia*, *El retablo de las maravillas* centra la atención en la fuerza manipulativa que las ideologías dominantes pueden ejercer sobre la percepción y, de este modo, en la diferencia entre realidad e ilusión. Esta escenificación se desarrolla de un modo satírico-paródico por medio de la representación del concepto ideológico racista de la limpieza de sangre. El síndrome escéptico de la no fiabilidad de la percepción sensorial, vinculada al recurso dramático del teatro dentro del teatro, se pone al servicio de una polémica que bajo las circunstancias de aquella época no se hubiera podido haber llevado a cabo de forma abierta; al servicio de un comentario crítico-satírico sobre el intimidante dispositivo de exclusión que marcaba la vida de la sociedad española de aquel tiempo a todos los niveles. De esta manera, se añade una perspectiva más al repertorio argumentativo del escéptico en contra de la epistemología aristotélica. El entremés representa, por decirlo así, un complemento al tratado de Sexto Empírico, que, sobre todo en lo que se refiere a la propia modernidad, es de una importancia capital. La pieza muestra que la presión ejercida por un determinado esquema ideológico, en este caso el de la limpieza de sangre, puede tener una influencia enorme sobre lo que los humanos perciben o piensan que perciben. A pesar del carácter cómico de la obra, ésta muestra de forma convincente el peligro que conllevan las posiciones dogmáticas y su influencia manipulativa, una influencia que puede, en caso extremo, llegar a un deslumbramiento ideológico. Aunque la escéptica perspectiva anti-aristotélica respecto de la falibilidad de los sentidos se presenta de manera muy evidente e insistente en esta obra, por el juego complejo entre aparecer y ser, realidad y ficción, el final del entremés no se caracteriza por la serenidad o por la *epoché* escéptica. Se dan situaciones en las que la aceptación del presupuesto escéptico de la *isostenia* y la consiguiente suspensión del juicio respecto del carácter real o ficticio de algo, puede resultar peligroso hasta el punto de tener consecuencias letales. Desde mi punto de vista, lo crucial es que de este modo se expresa la virulencia de la cuestión de la certeza, aunque al mismo tiempo no se presenta

una solución, es decir, no se ofrece una repuesta a la crisis provocada por el escepticismo. Así que, es en este sentido un texto en plan semiótico ‘abierto’, moderno. A pesar de lo divertido de la puesta en escena, hay que subrayarlo, también ha de tenerse en cuenta que el sangriento final de la pieza remite al hecho de que es imposible quedarse con la constatación clásica del escepticismo, ‘la percepción sensorial es engañosa’, y por tanto es necesario encontrar un camino para salir de la aporía escéptica. La *epoché*, desde el punto de vista puramente conceptual resulta atractiva, pero en la práctica puede ser ruinosa.

Bibliografía

- ASENSIO, Eugenio. *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*, 2ª ed., Madrid: Gredos, 1971.
- BATAILLON, Marcel. “Ulenspiegel y el Retablo de las maravillas de Cervantes” (1957), en: M. Bataillon, *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid: Gredos, 1964, pp. 260-267.
- CANAVAGGIO, Jean. *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris: Presses Universitaires de France, 1977.
- CANAVAGGIO, Jean. “Brecht, lector de los entremeses cervantinos: la huella de Cervantes en los *Einakter*”, en: Manuel Criado de Val (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid: EDI-6, 1981, pp. 1023-1030.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, 2 vols., 17ª ed., Madrid: Cátedra, 1997.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Segunda Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, en: *Don Quijote de la Mancha*, ed. de John Jay Allen, 2 vols., vol. 2, 22ª ed., Madrid: Cátedra, 2001.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Entremeses*, ed. de Nicholas Spadaccini, 19ª ed., Madrid: Cátedra, 2009.
- COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Luis Sánchez, 1611.
- DIÓGENES LAERCIO. *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, trad. de José Ortiz y Sainz, 2 vols., Madrid: Luis Navarro, 1887.
- FINE, Ruth. *Reescrituras bíblicas cervantinas*, Madrid: Iberoamericana, Frankfurt a.M.: Vervuert, 2014.
- FLORIDI, Luciano. *Sextus Empiricus. The Transmission and Recovery of Pyrrhonism*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2002.

- FORESTIER, George. *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, 2^a ed., Genève: Droz, 1996.
- GOBAT, Laurent. "Juego dialéctico entre realidad y ficción: *El retablo de las maravillas* de Cervantes", en: Irene Andres-Suárez, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas (eds.), *El teatro dentro del teatro. Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid: Verbum, 1997, pp. 73-97.
- HERING TORRES, Max Sebastián. *Rassismus in der Vormoderne. Die "Reinheit des Blutes" im Spanien der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a.M., New York: Campus, 2006.
- IHRIE, Maureen. *Skepticism in Cervantes*, London: Tamesis, 1982.
- JUAN MANUEL, (Infante de Castilla). *El Conde Lucanor*, ed. de Gonzalo Argote de Molina, Sevilla: Hernando Díaz, 1575.
- JUAN MANUEL, (Infante de Castilla). *El Conde Lucanor*, ed. de Juan Vicedo, 2^a ed., Alicante: Aguaclara, 1997.
- KENWORTHY, Patricia Ann. *The Entremeses of Cervantes. The Dramaturgy of Illusion*, tesis doctoral, director: Robert ter Horst, Tucson, AZ, University of Arizona, 1976.
- LERNER, Isaías. "Notas para el *Entremés del Retablo de las maravillas*: fuente y recreación", en: Hugo W. Cowes (ed.), *Estudios de literatura española ofrecidos a Marcos A. Morínigo*, Madrid: Ínsula, 1971, pp. 37-55.
- MAESTRO, Jesús G. *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid: Iberoamericana, Frankfurt a.M: Vervuert, 2000.
- MOLHO, Mauricio. *Cervantes. Raíces folklóricas*, Madrid: Gredos, 1976.
- MUJICA, Bárbara. "Cervantes' Use of Skepticism in *El retablo de las maravillas*", en: B. Mujica, Sharon D. Voros y Matthew D. Stroud (eds.), *Looking at the 'Comedia' in the Year of the Quincentennial. Proceedings of the 1992 Symposium on Golden Age Drama at the University of Texas, El Paso, March 18-21*, Lanham, MD: University Press of America, 1993, pp. 149-157.
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente. *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- PFISTER, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*, trad. de John Halliday, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1991.
- POPKIN, Richard H. *The History of Scepticism. From Savonarola to Bayle*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2003.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis. *Entremes famoso, el retablo de las maravillas*, en: Quiñones de Benavente, *Ioco seria. Burlas veras, o reprehension moral, y festiua de los desordenes publicos. En doze entremeses representados y veinte y quatro cantados*, Madrid: Francisco García, 1645, fols. 178r-185r.
- REED, Cory A. *The Novelist As Playwright. Cervantes and the 'Entremés nuevo'*, New York, Berlin: Peter Lang, 1993.

- ROTH, Cecil y ASSIS, Yom Tov. "Inquisition", en: *Encyclopaedia Judaica*, ed. de Michael Berenbaum y Fred Skolnik, 2ª ed., 22 vols, Detroit, MI: Macmillan, 2007, vol. 9, pp. 790-804.
- SEXTO EMPÍRICO: ΠΥΡΡΩΝΕΙΩΝ ΥΠΩΤΥΠΙΩΣΕΩΝ. *Outlines of Pyrrhonism*. Greek-English, trad. de Robert G. Bury, en: Sexto Empírico, *Opera*, ed. y trad. inglesa de Robert G. Bury, 4 vols., 1ª ed., London: Heinemann, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1933-1949, vol. 1, 3ª reimpresión, 1961.
- SEXTO EMPÍRICO. *Esbozos pirrónicos*, trad. y ed. de Antonio Gallego Cao y Teresa Muñoz Diego, Madrid: Gredos, 1993.
- SICROFF, Albert A. y ASSIS, Yom Tov. "Limpieza de Sangre", en: *Encyclopaedia Judaica*, ed. de Michael Berenbaum y Fred Skolnik, 2ª ed., 22 vols, Detroit, MI: Macmillan, 2007, vol. 13, pp. 25-26.

Por los caminos de la Mancha

Yael Shrem

Universidad Hebrea de Jerusalén

Esté año, en el cuarto centenario de la muerte de Cervantes, es el segundo de tres años en los que conmemoramos la obra, la vida y la muerte de uno de los más grandes escritores de todos los tiempos. En el próximo año se cumplirán cuatro siglos de la publicación de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, y en el año pasado hemos celebrado 400 años de la publicación de la segunda parte del *Quijote*. Estos tres eventos, que constituyen una parte integral de la vida de los investigadores y los lectores de Cervantes, demuestran cómo, con el paso de tiempo, se desdibujan los claros límites entre ficción y realidad, porque en muchos sentidos la obra, la vida y la muerte de Cervantes van unidas entre sí. Lo ha formulado muy bien el escritor argentino Jorge Luis Borges, que dedicó una gran parte de su obra al cuestionamiento de los límites entre ficción y realidad: "a la larga todo es memoria, todo es fábula [...]; igualmente reales – o irreales – son Hamlet y Julio César" (Borges,71).

En el marco de estos puntos de referencia, y después de asistir al seminario "Tras los pasos de Don Quijote", dictado por Ruth Fine, que tuvo lugar en España el año pasado, me propongo investigar la interacción entre la lectura en el *Quijote* y el viaje realizado por La Mancha "tras los pasos de Don Quijote", y en particular en los capítulos que tratan de la aventura en la cueva de Montesinos, una de las famosas e importantes aventuras del *Quijote*. Es notable su carácter de viaje quijotesco por excelencia, por su combinación de espacios: el real y el literario. En cierto modo, el límite aparentemente claro entre los espacios (se) desenfoca, se desdibuja y se cruza. Esta confusión, que es un parte del destino del lector activo, permite e invita una re-lectura del texto en su totalidad, así como del episodio de la cueva de Montesinos, para conseguir un entendimiento acaso más profundo del ámbito en que se configura el mundo de don Quijote.

En lo que al espacio literario respecta, la aventura de la cueva de Montesinos representa un núcleo de confusión absoluta entre ficción y realidad, pero no sólo, sino también entre el interior y el exterior, entre el arriba y el abajo, la vigilia y el sueño, el pasado y el presente, el personaje y el narrador y, finalmente, la vida y la muerte. De hecho, el espacio literario es un espacio que permite la coexistencia de estos pares opuestos. En esta aventura, don Quijote desciende a la cueva, que esta en las entrañas de la tierra, y se encuentra allí durante de una hora. Cuando Sancho y el guía que los acompaña extraen a Don Quijote fuera de la cueva, les parece que éste se encuentra dormido con los ojos cerrados. Después de la recuperación de don Quijote de su sueño o ensoñación, les cuenta a sus compañeros lo que había visto dentro de la cueva.

Don Quijote cuenta que se quedó dormido dentro de la cueva y luego se despertó en un campo hermoso, sin salir de la cueva. Allí se encontró con Montesinos que lo condujo a través de los personajes de las tradiciones caballerescas de España, Francia e Inglaterra. Allí vio también a Dulcinea encantada, a quien conocimos algunos capítulos antes, en el *presente* textual.

En esta historia narrada por don Quijote, el espacio se transforma sin cambiar su lugar, el pasado literario se mezcla con el presente textual y el tiempo lineal se ve socavado. Además, los límites entre la vida y la muerte se desdibujan con la aparición de Durandarte, el caballero que yace muerto-vivo en la cueva, después de que su corazón fuera arrancado de su pecho. Asimismo, se desenfocan los límites entre el espacio literario y el espacio geográfico, cuando Montesinos explica a Don Quijote cómo se habían producido las lagunas de Ruidera y el río Guadiana, debido a las muchas lágrimas que derramaron los compañeros de Durandarte después de su muerte. Supuestamente don Quijote había estado dormido todo el tiempo de su permanencia en la cueva, y todo lo que narra era un sueño. Sin embargo, es imposible determinarlo inequívocamente porque antes de la entrada de don Quijote en la cueva de Montesinos, él había afirmado que quería llegar allí "...porque tenía gran deseo de entrar en ella y ver a ojos vistas si eran verdaderas las maravillas que de ella se decían por todos aquellos contornos" (II, 22, 205)⁶⁶. El aparente oxímoron, "eran verdaderas las maravillas", muestra cómo se desenfoca, a los ojos de don Quijote, la clara dicotomía entre lo verdadero y lo maravilloso, ya antes del comienzo de la aventura. Don Quijote espera ver maravillas, y las ve, pero la decisión de si son verdaderas o no queda en manos de sus lectores. En esta aventura, el personaje de don Quijote se convierte en el narrador de su historia, y de este modo los otros personajes se convierten en lectores de la misma. Los compañeros, Sancho y el guía, expresan interrogantes acerca de esta historia, y al final del relato Sancho manifiesta asombro y está seguro de que su señor está hechizando o que está loco. Por el contrario, el guía le cree a don Quijote y le agradece por "...haber sabido lo que se encierra en esta cueva de Montesinos, con las mutaciones de Guadiana y de las lagunas de Ruidera..." (II, 24, 224). El primero que cuestiona el relato de don Quijote es en realidad el primo-guía, que le pregunta cómo se puede explicar que don Quijote llegó a ver y oír tantas cosas en el poco tiempo que permaneció en la cueva. Eventualmente, el guía acepta las explicaciones de

⁶⁶ De aquí en adelante las citas de *Don Quijote de la Mancha* serán tomadas de la edición de L.A. Murillo, Barcelona: Castalia, 2010. Se indicará la parte, el capítulo y la página

don Quijote y de Sancho con respecto al encantamiento o hechizo: "–Creo – respondió Sancho– que aquel Merlín, o aquellos encantadores que encantaron a toda la chusma que vuestra merced dice que ha visto y comunicado allá bajo, le encajaron en el magín o la memoria toda esa máquina que nos ha contado, y todo aquello que por contar le queda" (II, 23, 219-220). No obstante, después de que don Quijote narra su encuentro con la encantada Dulcinea, encantamiento inventado por Sancho, el escudero "acabó de conocer indubitablemente que su señor estaba fuera de juicio y loco de todo punto" (II, 23, 220).

La inversión de roles entre personaje y narrador es algo frecuente en el *Quijote* pero la singularidad de esta aventura es que la autoridad suprema del texto, es decir el "autor original" del texto – Cide Hamete Benengeli – no inclina la balanza hacia su dominio del texto y la incertidumbre del lector alcanza así el grado máximo. A continuación, tenemos un acceso directo a los 'pensamientos' de Cide Hamete Benengeli cuando el "editor y copista" (que en muchos sentidos es identificado con el mismo Cervantes), nos dice que el "traductor" encontró en el margen del texto notas escritas por Hamete Benengeli acerca de esta aventura. Estas notas, que no son concluyentes acerca de la veracidad de los acontecimientos, invitan al lector a interpretarlas a su gusto y parecer:

“No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito: la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles; pero ésta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible; que no dijera él una mentira si le asaetearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más; puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della, y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias” (II, 24, 223-224).

De ser así, en el espacio literario existe una interpretación polifónica y metaléptica que cuestiona la veracidad de los acontecimientos, porque todos los personajes producen, en algún momento, una infraestructura de escepticismo acerca de dichos acontecimientos. Además, el mismo don Quijote admite que es incapaz de transmitir su experiencia a través de su relato, y al principio le dice a Sancho que con el tiempo añadirá más detalles que le harán creer en él y que "...cuya verdad ni admite réplica ni disputa" (II, 23, 223). Sin embargo, el mismo don Quijote dudará a lo largo del tiempo de la veracidad de esta historia narrada por él. Por lo tanto, la importancia del viaje a la cueva de

Montesinos se sitúa, en primer lugar, en el nivel interpretativo. El viaje permite al lector seguir los pasos de don Quijote en esta aventura, y experimentar personalmente una experiencia similar a la vivida por aquél, para intentar avanzar hacia una decisión respecto de su veracidad, como se espera de él, y de este modo tratar de comprender más profundamente cómo se construye el mundo interior de don Quijote.

La cueva de Montesinos está situada en Castilla-La Mancha, donde ocurren la mayor parte de las aventuras de don Quijote. A diferencia del paisaje amarillo y árido que caracteriza a la mayoría de las regiones en las que suceden las aventuras del libro (por ejemplo campo de Criptana con la aventura de los molinos, o el Toboso, la ciudad natal de Dulcinea, o Alhambra, que es uno de los lugares que compite como el sitio de dónde salió don Quijote a sus aventuras), al acercarse al área de la cueva de Montesinos, el paisaje cambia completamente. La transición es extrema: de los llanos amarillos y pueblos áridos en los campos de Montiel a la región rica en aguas de las lagunas de Ruidera; los colores del paisaje se transforman al instante en verdes y azules. Este cambio del paisaje exterior también refleja el cambio interior que le está sucediendo a don Quijote, porque la experiencia de pasar a través de los colores cambiantes del paisaje refleja una transformación que ocurre en la mente de quien atraviesa estos paisajes. El pintor y teórico, Wassily Kandinsky, define los atributos de los colores y así demuestra cómo afecta este cambio exterior el paisaje en la conciencia: el amarillo está definido como un color terrenal típico, que carece de profundidad, que conlleva un movimiento hacia fuera; por el contrario, el azul es el color de la quietud, es descrito como una flauta, un color puro que simboliza la serenidad y que genera un movimiento hacia adentro (61-65). Este movimiento, que se manifiesta en el cambio exterior del paisaje del amarillo al azul, refleja un cambio interior en la mente de don Quijote, que se refleja también en la transición del espacio abierto y luminoso al espacio cerrado y oscuro de la cueva.

En su viaje para visitar la cueva de Montesinos, el lector – que ha decidido seguir empíricamente los pasos de don Quijote – experimenta (también en el espacio geográfico) una experiencia paralela a la de don Quijote, puesto que su viaje a la cueva de Montesinos está influido por la lectura del *Quijote*, así como el viaje de don Quijote estaba influido por la lectura de los libros de caballerías. De esta manera, la visita a la cueva obliga al lector a cruzar los límites entre los diferentes espacios y experimentar eso que denomino "desenfoque". En muchos sentidos la entrada en la cueva es un paso hacia un mundo alternativo, donde la tierra queda en el nivel superior, la luz desaparece,

el sentido temporal se debilita y la literatura cobra vida. La cueva sí es una cavidad cárstica de profundidad de unos 80 metros, creada por un proceso de disolución de las rocas debido a las lluvias. Dentro de la cueva hay vestigios de actividad humana desde la antigüedad, y un pequeño río que fluye en la parte inferior. Las estalactitas creadas por los procesos de disolución, las manchas en las paredes y en el suelo, las murciélagos en la cueva y el agua goteando, pueden sugerir algunas de las cosas que don Quijote afirma haber visto en la cueva. Así por ejemplo, una superficie de estalactitas transparentes, puede ser vista como un palacio de cristal, o una roca manchada con minerales de varios colores puede parecerse a Dulcinea encantada.

Resulta importante señalar aquí que contrariamente al cuestionamiento de los límites entre los diferentes espacios que el lector experimenta en su visita a la cueva, don Quijote atraviesa un proceso opuesto – el de desengaño. En cierto modo, don Quijote se encuentra en la cueva con su ideal caballeresco – Durandarte – que tuvo 'el honor' de perder su vida en una batalla famosa y 'el honor' de regalar su corazón a su amada. Frente a este ideal que yace muerto-vivo, indefenso y hechizado, don Quijote se encuentra impotente. Tampoco puede romper el encanto de Dulcinea porque no sabe cómo hacerlo, ni siquiera puede darle un préstamo de "...media docena de reales..." (II, 23, 221). Esta impotencia en la cueva de Montesinos es un punto de quiebre para don Quijote, el cual simboliza el inicio de su proceso de desengaño. Por lo tanto, es importante destacar que en su visita a la cueva el lector se acerca a la visión literaria de don Quijote, mientras que don Quijote se está acercando a la visión realista del lector.

En conclusión, a través del viaje y visita al espacio concreto en donde la obra tiene lugar, el lector, que sigue los pasos de Don Quijote, experimenta la desaparición de los límites entre los espacios de la ficción y la realidad. No obstante, más allá de la experiencia quijotesca que experimenta el lector, este viaje representa la posibilidad de un nuevo espacio en el que la ficción y la realidad están imbricadas. De este modo, el lector logra cumplir el mandato de don Quijote y dejar de lado la práctica interpretativa para experimentar una vivencia real, inefable, ya que las palabras no alcanzan para representarla.

Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis. *Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires*. Buenos Aires, Agalma, 1993.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Luis Andrés Murillo. Barcelona, Castalia, 2010.
- KANDINSKY, Wassily. *On the spiritual in art*. [edited and translated by Hilla Rebay]. New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1946.

El caballero encantado

Rosi Burakoff

Universidad Hebrea de Jerusalén

El Caballero encantado: cuento real ...inverosímil es una de las obras tardías de la narrativa galdosiana. Escrita en 1909, la novela representa un alejamiento de la narrativa realista del autor y un acercamiento a la novela noventayochista. Fue considerada un "curioso capricho"⁶⁷, un "fracaso literario"⁶⁸, y con "claras señales de declive en la capacidad creadora"⁶⁹ del autor. Considero, no obstante, que este distanciamiento existe solo a nivel de la trama. La presencia de lo inverosímil y lo maravilloso es la vía por la cual transita Galdós para denunciar la crisis de la sociedad decimonónica española en donde la educación parece ser la única salida⁷⁰.

En este trabajo deseo ilustrar brevemente como en *El Caballero encantado*, Pérez Galdós hace uso del referente cervantino para desautomatizar el mundo inverosímil de la novela. Pérez Galdós introduce el código de Osma para desvincular a su narrador de los autores de esta historia; recrea la figura del pícaro y su paso por varios amos para referirse a los trabajos arduos y el peculiar ingenio del personaje; persiste en el uso de máscaras para facilitar la transformación temporal o permanente del héroe y de otros personajes, emplea referentes bíblicos y literarios como forma de apoyo biográfico, alude a episodios o espacios cervantinos para acceder a un mundo extraño y maravilloso; utiliza referentes reales o pseudo-reales como ancla a una realidad social e histórica española en conflicto; despliega registros socio-lingüísticos variables para distinguir a sus personajes. Por todo ello, estimo que lo maravilloso aparece de manera formal en el texto cervantino y galdosiano y se le convoca precisamente para desmitificarlo. Como diría Jesús G. Maestro:

Lo numinoso (encantadores, hechiceros, objetos mágicos, etc.) remite a la experiencia del desengaño, pues los hechos que lo constituyen tienen siempre una cita inexcusable con el fracaso de cada aventura que protagoniza [el personaje]. Por su parte, lo mitológico [...] remite una y otra vez a la experiencia

⁶⁷ Gamero y de Laiglesia (1934) citado por Julio Rodríguez-Puértolas.

⁶⁸ Valbuena Prat (1953) citado por Julio Rodríguez-Puértolas.

⁶⁹ Eoff (1954) citado por Julio Rodríguez-Puértolas.

⁷⁰ Recordemos que Pérez Galdós respalda los principios del Krausismo español.

del espectáculo, como farsa y como teatro burlesco [...] Lo mitológico sólo se exhibe como materia de comedia grotesca⁷¹

El Caballero encantado relata las aventuras de Carlos de Tarsis, un caballero que por encantamiento o extraño suceso tras entrar en la biblioteca de Becerro y tras dialogar con Cintia en el espejo, muda de identidad para convertirse en la figura picaresca de Gil. Desmemoriado en principio, asume su primer oficio como labrador, luego pasa a ser pastor y finalmente picador de piedra. Funciones que cumple con la mayor diligencia. Como único consuelo el personaje queda resguardado, en ocasiones física y en otras metafóricamente, en las faldas de una Madre María. Con ella transita por la geografía de una España políticamente corrupta e ignorante dominada por los Gaitanes, Gaitones y Gaitines. La última colocación del pícaro Gil es en la orden de los pececillos de túnica roja donde impera el silencio. En este espacio apto para la reflexión al personaje se le concede regresar a su casa y recuperar la figura del caballero Carlos de Tarsis.

Este recorrido de Gil alude a los círculos de la *Divina Comedia* en su paso por el infierno, el purgatorio y el paraíso⁷², al texto bíblico en la mención de Jafet⁷³ y a los textos de la caballería medieval⁷⁴. Además, establece un diálogo constante con el referente cervantino. Julio Rodríguez-Puértolas⁷⁵ se referirá a la presencia cervantina al notar que "El título mismo de la novela y los de casi todos los capítulos tienen claras reminiscencias cervantinas", mostrará que el recurso del manuscrito traducido y la presencia de Cide Hamete servirá a Galdós para "insinuar aspectos de tipo sexual que por lo general en el resto de sus obras aparecen también velados", o bien destacar "la presencia de un Sancho popular y refranero (VII,135), la añoranza a una vida idílica campesino-pastoril (VII,132-133; XII,175), referencia a los libros de caballería (VIII, 128-129)".

En esta relación intertextual suele insistirse que el *Quijote* es el punto de anclaje básico y las figuras de don Quijote, Sancho y Dulcinea modelos de caracterización en la narrativa de Pérez Galdós. Asimismo, se sugieren los paralelos en el manejo de la ironía y la alegoría para denunciar el entorno social, cultural, político y económico en el que ambos autores vivieron, se subraya a la

⁷¹ Jesús G. Maestro, *Lo fantástico y maravilloso en el Quijote*, 2013).

⁷² El héroe de la novela será guiado por la Madre María, a semejanza de la figura dantesca de Beatriz, para redimir su alma.

⁷³ Se refiere a Carlos como descendiente de Japhet, hijo de Noé (p.111).

⁷⁴ Se hace referencia a los textos de la caballería medieval, citando a Merlín (p. 112) o al *Mío Cid* (p.152) como referencias literarias. En la relación Cintia-Pascuala con Carlos-Gil se escenifica el tópico medieval de la dama en apuros y el valiente caballero que va a su rescate muy presente en la narrativa arturiana.

⁷⁵ Autor de la introducción a la edición aquí elegida.

sociedad española como materia de la novela y el pasado histórico y literario como recurso para la enseñanza y el aprendizaje.

Para un mejor análisis de los recursos utilizados por Pérez Galdós en su diálogo con el referente cervantino, propongo examinar las referencias cervantinas según su grado, considerando la cercanía o alejamiento, el grado de transformación que guardan respecto de la obra de Cervantes en general y con el *Quijote*, en particular.

Primer y segundo nivel de referencialidad

Las marcas de primer grado corresponden a citas textuales del *Quijote*. Éstas coinciden, a veces, con la evocación de nombres de personajes, o como podemos observar en la siguiente cita en la alusión directa al autor del *Quijote*:

Te llevo por la margen derecha de mi risueño Henares, y si no te cansas, no hemos de parar hasta la docta ciudad donde nació el príncipe, por no decir el rey, de mis ingenios (XIV, 318)

Las referencias de segundo grado remiten al texto cervantino a través de la presentación de figuras o situaciones análogas a las de la novela cervantina. Julio Rodríguez-Puértolas afirma que existen numerosas conexiones entre la novela galdosiana y el texto cervantino. Yo citaré, por ejemplo, la desproporción que adoptan los objetos y las personas para el pícaro Gil, del mismo modo que le afecta a don Quijote que confunde molinos de viento con gigantes (I, VIII):

A la mañana siguiente, sus ojos dieron en alterarle, si no la forma, el tamaño de los objetos. Al principio las personas cercanas se le ofrecían en su natural talla; pero las distantes se agigantaban hasta alcanzar estaturas de veinte o más metros. Después, todos, él mismo, eran gigantes (XV, 208).

Los gigantes en la novela, dicho sea de paso, son figuras recurrentes que llevan siempre una connotación negativa. Igualmente, son marcas textuales que aparecen en el texto para reafirmar que estamos ante lo extraño y lo disforme:

[Gil] Huyó descendiendo, perseguido a su parecer por un gigante de estatura más que desaforada, que se despeñaba voceando, como inmenso témpano desgajado del monte y convertido en grotesca figura humana... (XVII, 229-230)

Por otra parte, encontramos una reflexión o una visión crítica, similar al discurso de las armas y las letras quijotesco (I, XXXVIII), con la distinción que aquí también se incluye a las prácticas políticas:

El abuso de las pompas rituales es uno de mis mayores suplicios en la época presente. Si he de decirte la verdad, vivo en continuo desacuerdo con mis hijos. Así los que dirigen mi nacional cotarro, como la turbamulta gregaria que se deja dirigir, viven en un mundo de ritualidades, de fórmulas, trámites y recetas. El lenguaje se ha llenado de aforismos, de temas y emblemas; las ideas salen plagadas de motes, y cuando las acciones quieren producirse, andan buscando la palabra en que se han de encarnarse y no acaban de elegir (VII, 146).

Y también encontramos la idealización del personaje femenino, como lo es Aldonza Lorenzo en el *Quijote*

Porque [Tarsis] se prendó locamente de la bogotana, tan adorable por su gallarda hermosura como por su fino, seductor talento. Su nombre era Cintia, de dulce sabor pastoril y pagano, y le caía tan bien, que habría desmerecido su gentileza si la llamaran Manuela o Francisca (IV, 102).

El grado de evanescencia se logra en el juego de espejos que se introduce en la novela y como podremos comprobar es mutuo porque también la doncella ve al caballero a través del espejo:

[Cintia] Ayer compré este espejo en casa de un anticuario. Hoy, verás..., me dan ganas de mirarme en él, y ... ¡qué sorpres, qué gracia, qué chiste tan modernista! Cuando creía ver mi cara en el espejo, veo la tuya (V,110)

Estos son tan sólo algunos ejemplos que nos remiten al referente cervantino en la novela. Un análisis más profundo permitirá demostrar que si bien los referentes se aproximan a su equivalente cervantino, en conjunto cobran nuevas significaciones que aluden al contexto decimonónico español⁷⁶.

Tercer grado de referencialidad

En el caso de los intertextos cervantinos de tercer grado, éstos se asocian al corpus cervantino de modo más indirecto, a partir de puntos de contacto de carácter temático, de la apropiación de algunas estrategias narrativas en la configuración del mundo diegético y en la reproducción y finalmente reelaboración de algunos métodos de caracterización de sus personajes. A continuación desarrollaré algunos de estos puntos:

1. Yo sé quién soy

⁷⁶ Por ejemplo, el hecho de que Cintia nace en Bogotá abre el discurso imaginario de una vida mejor y alternativa a lo que se vive en España en tiempos de crisis.

La fórmula quiijotesca "Yo sé quién soy" surge, en mi opinión, debido a las impresiones del narrador cervantino en la débil o ambigua configuración de Alonso Quijano. Desde este emplazamiento social e ideológico prácticamente nulo, emerge la figura de don Quijote como figura narrativa a manera de compensación. La introducción de Carlos de Tarsis en el *Caballero encantado* por parte de la voz narrativa, a diferencia, es concreta e incluso para darle mayor solidez se apoya en el referente bíblico al nombrarle descendiente de Japhet. Sin embargo, tras el encantamiento y la pérdida temporal de la memoria el personaje resurge en la diegésis en la figura de un joven pícaro llamado Gil.

Se sabe también que en aquel primer período de su encanto, el caballero había perdido toda noción de su primitiva personalidad, por un embotamiento absoluto de la memoria (VI, 116)

En esta baja existencia, el caballero se llamaba Gil (VI, 116)

Desde esta posición social marginada, el personaje supera la caracterización del narrador retomando su presencia y voz en la diegésis a la par que conocemos sus habilidades para adaptarse a este nuevo entorno.

Ya estoy en mí , en el mí de ayer. Soy don Carlos de Tarsis (VI, 126)

Y pese a que el momento de anagnórisis llega enseguida, el personaje se define por la *via negatione*, es decir, subrayando que no se es en lugar de lo que se es, es decir que Carlos insistirá que él no es Gil. ¿Por qué la anagnórisis no es tan significativa como en el *Quijote*? Quizá se deba a que el texto no cuestiona la identidad del caballero sino que debate el desmerecimiento de una clase social ocupada en el despilfarro y la ociosidad.

2. Registros lingüísticos

En el *Caballero encantado* es posible verificar una diversidad de voces con diferentes registros lingüísticos que nutren a cada personaje de autenticidad discursiva, afiliándolos a grupos sociales y culturales determinados por su nivel de instrucción y su poder adquisitivo. Se trata de registros que se repetirán a lo largo de la trama para hacer de estos un signo distintivo de cada personaje, configurando su idiolecto como también sucede en el *Quijote*.

Figuras que introducen en su intercambio con el narrador, con el propio personaje focalizado y con otros personajes nuevas perspectivas, dando mayor pluralidad y polifonía al relato.

Aquí tengo los autores españoles y extranjeros que tratan de magia y artes hechicheras, libros de tanta amenidad, que yo me los he leído cuatro veces de cabo a rabo (IV, 105)

Más mal hay en el aldegüela del que se suena (VII, 130-131)⁷⁷

Probes semos hogaño, tan probes (VII,134)

Además, estas voces asumen en ocasiones la función de narradores. De esta forma, el personaje adquiere voz y potencia dentro del relato, una nueva diegésis:

-Yo soy mercader ambulante que vengo de media España, y a media España voy. Llevo a cuestras mi comercio por dos razones: porque me ha quedado poco género, y porque en Aldea del Pozo se me murió tres días ha la borriquilla que era mi tren de mercancías (XII,180).

3. Desdoblamiento de la voz narrativa

El desdoblamiento de la voz narrativa es tan significativa como en el *Quijote*. Estamos ante un proceso en donde el narrador, además de cumplir su función como voz narrativa pasa a ser un personaje más de la trama traspasando así los límites de la diégesis. Y si esto no deja de ser llamativo, no menos deja de serlo la técnica que habilita y subraya la naturaleza ficticia del relato, ya que se trata de un lector más que tiene ante sí el manuscrito de Osma.

En este punto, se ve precisado el narrador a cortar bruscamente su relato verídico, por habersele secado de improviso el histórico manantial. Desdicha grande fue que faltaran, arrancadas de cuajo, tres hojas del precioso códice de Osma, en que ignorado cronista escribió esta parte de las andanzas del encantado caballero. (XIX, 261)

Este narrador se asemeja a las voces narrativas en el *Quijote* debido a que se comporta como:

a) Un narrador que asume su rol de lector:

Y los cronistas que estas inauditas cosas han transmitido, aseguran, bajo su honrada palabra, que el caballero y la Madre recorrieron, en menos tiempo del

⁷⁷ La cosa es peor o más difícil de lo que parece y por cierto este refrán aparece también en el don Quijote (I, XLVI,).

que se tarda en decirlo, llanuras yermas y empinados vericuetos inaccesibles a la humana planta (XIX , 254).

- b) Un narrador que se respalda en la opinión de otros narradores o cronistas para dar veracidad a la historia pero a su vez para crear incertidumbre:

Aunque los fieles narradores de estas aventuras no lo dicen, se da por hecho que [...]

Desorientados y disconformes andan los historiadores, así nacionales como extranjeros, en el relato de lo que pasó en el resto del día (XIX, 256)

- c) Un narrador altamente manifiesto y en total control de la información que transmite:

Nada digno de contarse les ocurrió en esta travesía (XX, 271)

Sin ningún incidente que alterara la tristeza de lo que se ha referido (XX, 273).

4. La máscara

En trabajos anteriores he podido distinguir tres tipos de máscaras: máscara exterior, umbral e interior⁷⁸. Observe que la máscara no se define únicamente como aquella vestimenta o artículo que permite ocultar el rostro o la figura de un personaje. La máscara es una herramienta textual que permite ocultar entre otras cosas el desarrollo del personaje.

Estas distinciones aparecen en la obra de los autores que aquí nos ocupan. La máscara exterior se puede definir como la utilización de un disfraz o vestimenta, generalmente de carácter temporal que da cierta movilidad o libertad a los personajes.

Si encontramos en *El Caballero encantado* referencias a este tipo de máscara son únicamente como vehículo para facilitar la adopción de una máscara más compleja. En el caso de Carlos de Tarsis la máscara que mejor se adapta para describirle es la máscara umbral:

Entraba, pues, Gil en otra etapa villanesca. La transformación empezaba por el cambio de costumbres y ropa (X,159).

⁷⁸ "La caracterización de personajes en la narrativa de Galdós y sus relaciones intertextuales con la obra de Cervantes", *Isidora: revista de estudios galdosianos*, No. 27.

Empezaba, pues, el desdoblamiento de las dos figuras, de las dos personalidades, desdoblar lento [...]. Serían, pues, dos en uno, o un uno doble, y aunque esto no se entienda, fuerza es declararlo así, dándolo por posible, para que lo crea el vulgo y lo acepte con fe ciega y no razonada; que si se admite el imposible del milagro, también se ha de admitir el absurdo del encantamiento (VI, 125-126)

La máscara umbral es la asimilación de diferentes formas de comportamiento que en su conjunto configuran un papel específico, en el caso del *Caballero encantado* este rol será el del pícaro. Generalmente, estos personajes gozan, como podemos ver en Gil, de una extraordinaria capacidad de adaptarse a las circunstancias que los rodean aunque estas sean las menos favorables.

En los días ásperos de la Aldehuela empecé a soltar mi máscara de cera, y cambié los goznes quebradizos de mi máquina corporal por otros de acero (XVII,237)

Otra de las características de la máscara umbral queda representada en la figura de Cintia, la mujer con quien el héroe dialoga a través del espejo. Este personaje se convierte en el único e insustituible objeto de su deseo y a la vez principal estímulo de movilidad para el personaje.

Me has dado la vida. Con la emoción y la sed, ni hablar podía... No, Cintia; no estoy loco. Ya lo comprenderás si me haces el honor de concederme tu trato algunos momentos [...]
- Acabarás por recordarme, acabarás por reconocer al que desdeñaste, al que te amó con locura..., al que te lleva en su alma vagando en estas soledades tristísimas. Si no crees lo que te cuento, admíte como amigo, y lo que no aprecies por mis demostraciones de amor, lo apreciarás por mi respeto (X,164)

Una movilidad medida en desarrollo y en distancia. A pesar de la incertidumbre e irresolución respecto a la transformación de Carlos motivada por una sólida configuración por parte de los agentes constructores, especialmente el narrador, el personaje evoluciona. Carlos en este viaje imaginario y en su rol como Gil logra liberarse y superar las ataduras sociales, educativas y espirituales que el status de caballero le imponen. En el proceso, el personaje reconoce la fortaleza de su propia naturaleza, y con ello logran afianzar y consolidar su personalidad.

A medida que avanzaban hacia la Corte [Tarsis y Azlor], en el cerebro de uno y otro iban recobrando su casilla las ideas que dispersó el interregno vital. Diríase que eran ideas proscriptas que volvían al hogar patrio. Esto que ocurre cuando regresamos de un largo viaje, en aquel caso fue como un despertar del ensueño a la realidad, lo que no siempre es grato. Así lo pensaba el buen Tarsis, que se entristeció sintiendo entrar en su memoria los nombres e imágenes de todos sus amigos y relaciones de antaño, y viendo resurgir su anterior y nada meritoria existencia....(XXVI,338).

Una toma de conciencia lograda en la incursión del personaje a este mundo de lo fantástico y lo maravilloso. Una fórmula que busca en la expresión artística el reflejo del entorno y una constante reflexión sobre el contexto español, similar a lo que sucede en el *Quijote*. Las referencias de tercer grado también aluden al tratamiento de la locura y la melancolía cervantina, la noción y dicotomía entre la Cuaresma y el Carnaval, la presencia y caracterización de personajes a partir de la pluralidad de voces y perspectivas, por citar algunas más.

En conclusión, el relato de *El Caballero encantado* es más que un mero capricho del autor. En mi opinión y en este caso en concreto, es un cauteloso estudio de las estrategias utilizadas por Cervantes en el *Quijote*: en la incorporación de lo maravilloso, e inverosímil como vehículo de reflexión sobre las causas que han llevado a la crisis a la sociedad española; en la elección de un caballero empobrecido con capacidad de superar las imposiciones sociales; en la construcción y caracterización de una figura que lideré el camino hacia un desarrollo personal; en la presencia de un relación amorosa; en la integración de voces y perspectivas; en la introducción de máscaras complejas que ocultan el desarrollo de los personajes. Y finalmente y aunque parezca inverosímil, la real admiración de don Benito por Miguel de Cervantes.

Bibliografía

- PÉREZ GALDÓS, Benito. *El Caballero encantado*, ed. de Julio Rodríguez-Puértolas, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000.
- BURAKOFF, Rosi. "La caracterización de personajes en la narrativa de Galdós y sus relaciones intertextuales con la obra de Cervantes, *Isidora: Revista de estudios galdosianos* No. 27, Madrid, Isidora ediciones, 2015.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1999

Viaje del Parnaso De Miguel de Cervantes de Saavedra

Traducción
Menajem Argov-Universidad Hebrea de Jerusalén



Menajem Argov, fue Director de la Unión Mundial ORT para América Latina, Bs. Aires y Director y fundador del Colegio Académico ORT para Capacitación de Maestros de Tecnología en Jerusalén. Ha impartido cursos sobre Historia General y Judía, Cursos de lengua y cultura española en la Universidad de Castilla la Mancha, Toledo, entre otros.

Destaca en la difusión de la lengua y la literatura española en su insensante labor de traducir al hebreo las grandes obras de la literatura española. Entre sus traducciones podemos contar con “Milagros de Nuestra

Señora” de Gonzalo de Berceo; El amante liberal: *Cinco* novelas escogidas de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes; *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes; El Conde Lucanor de Juan Manuel por citar solo algunos.

Y a él también se debe la cuidadosa traducción de *Gloria* de don Benito Pérez Galdós. Un trabajo que fomentó la traducción en el mismo año por otro traductor de *Doña Perfecta*.

Texto original	Traducción al hebreo
Capítulo primero del Viaje del Parnaso ⁷⁹	פָּרָק רֵאשׁוֹן
Un quídam Caporal italiano, de patria perusino, a lo que entiendo, de ingenio griego y de valor romano, llevado de un capricho reverendo, le vino en voluntad de ir a Parnaso, 5 or huir	בַּעַל גּוּף, מְנַהִיג אֵיטְלָקִי בְּמִקְוֹרוֹ יְלִיד הָעִיר פְּרוּסָה, כָּךְ אוֹתָהּ מְכַנִּים, יוֹנִי בְּמוֹצָאוֹ וְרוֹמָאִי בְּעֵז הַדָּרוֹ. לְוִית חוֹן לוֹ, נִכְבָּד הוּא וְנִשְׂוָא פְּנִים לְפָרְנָסוֹס מְגִמָּתוֹ וְלִשְׁם הַיַּעַד לְנוֹס מִמְשֻׁפֵּט, מִמְּהוּמָה וּמִדְּנִים. לְבָדוֹ הֵלֵךְ לוֹ, צַעַד אַחַר צַעַד

⁷⁹ *Viaje del Parnaso* / Miguel de Cervantes Saavedra; edición de Florencio Sevilla Arroyo.
http://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel_de_cervantes/obra-visor-din/viaje-del-parناسo--0/html/ff32aa90-82b1-11df-acc7-002185ce6064_34.html#I_8_

de la Corte el vario estruendo
Solo y a pie partióse, y paso a paso
llegó donde compró una mula antigua,
de color parda y tartamudo paso.
Nunca a medroso pareció estantigua 10
mayor, ni menos buena para carga,
grande en los huesos y en la fuerza exigua,
corta de vista, aunque de cola larga,
estrecha en los ijares, y en el cuero
más dura que lo son los de una adarga.15
-fol. 1v-

Era de ingenio cabalmente entero:
caía en cualquier cosa fácilmente,
así en abril como en el mes de enero.
En fin, sobre ella el poetón valiente
llegó al Parnaso, y fue del rubio Apolo 20
agasajado con serena frente.
Contó, cuando volvió el poeta solo
y sin blanca a su patria, lo que en vuelo
llevó la fama deste al otro polo.
Yo, que siempre trabajo y me desvelo 25
por parecer que tengo de poeta
la gracia que no quiso darme el cielo,
quisiera despachar a la estafeta
mi alma, o por los aires, y ponella
sobre las cumbres del nombrado Oeta, 30
pues, descubriendo desde allí la bella
corriente de Aganipe, en un saltico
pudiera el labio remojar en ella,
y quedar del licor süave y rico
el pancho lleno, y ser de allí adelante 35
poeta ilustre, o al menos magnifico.
Mas mil inconvenientes al instante
se me ofrecieron, y quedó el deseo
en cierne, desvalido e ignorante.

-fol. 2r-

Porque [en] la piedra que en mis hombros
veo, 40
que la Fortuna me cargó pesada,

אֶל הַמָּקוֹם שֶׁסָּרַח פְּרָדָה זִקְנָה
אֶפְרָה הִיא מְדַדָּה בְּהַלּוֹךְ מְלֵא רַעַד.
לֹא נִרְאָה בְּעֵבֶר יָצוּר כֹּה מִפְּחָד וְנִכְנַע
וַיִּתְרָה, פְּחוֹת רְאוּי לְמִשְׁא מִרְכָּב,
עֲצָמוֹתָיו גְּרוּמוֹת, אֵד יִכְלָתוּ מֵאֵד קִטְנָה,
רְאִיתוּ קֶצֶרָה, אִם כִּי אֶרֶךְ זָנֵב
מִתְנִי צְרוֹת וְחֻלְשׁוֹת אוֹלָם עוֹרוֹ
קָשׁוּחַ מִשְׁרִיּוֹן כְּמִגּוֹן לֹלֵא רָבֵב.
אֵלֶּה תְּכוּנוֹתָיו, תּוֹכּוּ הִיא כְּבָרוֹ
וַיַּבְצַע פְּעֻלוֹתָיו בְּאוֹתָהּ הַמְּדָה
בְּאֶפְרַיִל כִּינּוּאָר נִגְלָה בְּחֹסֶר כְּשָׂרוֹ.
לְבַסּוֹף עָלֶיהָ הַמְּשׁוֹרֵר הָאֲמִיץ
לְפָרְנָסוֹס הַגִּיעַ לְאֶפּוֹלוֹ פְּנָה
הָאִיר לוֹ פְּנִים, כְּבָדוֹ וְאוֹתוֹ הָעָרִיץ.
וְכֹאשֶׁר בָּא לְבֵיתוֹ, וְהִיא לְבַד הַמְּשׁוֹרֵר
לֹלֵא כָּל דָּפִי בְּמוֹלְדָתוֹ וּבַמְּעוֹף
סָר מִנּוֹ הַמוֹנִיטִין לְקֶצֶה אַחֵר.
אֲנִי שֶׁלֹּא פִּסְקָתִי תִּדְרִיר מִלְּשֶׁאֵף
לְהַדְמוֹת לְמְשׁוֹרֵר בְּכָל עֵינֵן וְדָבָר
בְּחֹסֶד שְׁשֵׁמִים לֹא אָבוּ עָלַי לְאֶכְפֵּךְ.
הִיא בְּרָצוֹנִי לְשִׁגְר בִּיַדֵי דְוִיר
לְהַמְרִיא אֶל עַל מִן הָאֲדָמָה אֶת נַפְשִׁי,
עַד מַעַל לְפִסְגוֹת אוֹאֲטָה הַהָר.
אֵד נִגְלָתָה לִי בְּהִיוֹתִי שֶׁסָּר הַזְרִימָה
הַיִּפָּה שֶׁל אֲגַפִּינָה וּבְדִלּוֹג קַל
יִכְלָתִי אֶת שְׁפָתֵי לְהַרְטִיב בְּלִגְיָמָה
וְנוֹתֵר הַנִּקְטָר בְּפִי מִתּוֹק וּמִתְּבַל
מְלֵא אֲמַתְחָתִי עַד תִּתָּמָה וּמִכָּאן
אֶהְיָה מְשׁוֹרֵר דָּגוּל וְלֹא פְּחוֹת מְהֻלָּל.
אֵד אֶלֶף תִּקְלוֹת וּמִטְרָד מִסְכָּן
סְבוּנֵי מִכָּל צַד וְנוֹתֵר אֵד רָצוֹן
שְׁפָרַח, אֵד חֲסֵר כָּל עֶרֶךְ, דֵּל וְרִיקוֹן.
הָאָבִן עַל גְּבִי הִיתָה לִי אֶסּוֹן
אֵלֶּת הַמְּזֵל הַכְּבִידָה הַמְּשֵׂא
הַשְּׂגִי דֵּלוֹ, תִּקְוָה יִרְדָּה לְטַמְיּוֹן.
פְּרִסְאוֹת רַבּוֹת וּנְדוּדִים שֶׁל מִסָּע
מְלָאוּ לְבָבִי מִפֶּחַ נֶפֶשׁ וְאֶכְזָבָה
הִפְכוּ רָצוֹנִי הַמְּקוֹרֵי לְמַעְמָסָה
לוֹ יְהִירוֹת הַמוֹנִיטִין לֹא הִתְעַרְבָה
כְּדִי לְשַׁלַּח לִי חֶבֶל הַצֶּלָה
וְלְהַנְחוֹת אוֹתִי בְּדֶרֶךְ קֶצֶרָה וְטוֹבָה.
וְאִמְרָתִי: "לוֹ יִכְלָתִי לְהַגְשִׁים מְשֵׁאֵלָה
לְרְאוֹת עֲצָמֵי בְּנֵשֵׂא מִהָרִים
וְלִשְׁמֵי עַל רְאִשֵׁי זֶר דְּפָנָה נִפְלָא

mis mal logradas esperanzas leo.
 Las muchas leguas de la gran jornada
 se me representaron, que pudieran
 torcer la voluntad aficionada, 45
 si en aquel mismo instante no acudieran
 los humos de la fama a socorrerme,
 y corto y fácil el camino hicieran.
 Dije entre mí: «si yo viniese a verme
 en la difícil cumbre deste monte, 50
 y una guirnalda de laurel ponerme,
 no envidiaría el bien decir de Aponte,
 ni del muerto Galarza la agudeza,
 en manos blando, en lengua Rodomonte».
 Mas, como de un error otro se empieza, 55
 creyendo a mi deseo, di al camino
 los pies, porque di al viento la cabeza.
 En fin, sobre las ancas del Destino,
 llevando a la Elección puesta en la silla,
 hacer el gran viaje determino. 60
 Si esta cabalgadura maravilla,
 sepa el que no lo sabe que se usa
 por todo el mundo, no sólo en Castilla.
 -fol. 2v-
 Ninguno tiene o puede dar excusa
 de no oprimir desta gran bestia el lomo, 65
 ni mortal caminante lo rehúsa.
 Suele tal vez ser tan ligera como
 va por el aire el águila o saeta,
 y tal vez anda con los pies de plomo.
 Pero, para la carga de un poeta, 70
 siempre ligera, cualquier bestia puede
 llevarla, pues carece de maleta;
 que es caso ya infalible que, aunque herede
 riquezas un poeta, en poder suyo
 no aumentarlas, perderlas le sucede. 75
 Desta verdad ser la ocasión arguyo
 que tú, ¡oh gran padre Apolo!, les infunde
 en sus intentos el intento tuyo.
 Y, como no le mezclas ni confundes
 en cosas de agibílibus rateras, 80
 ni en el mar de ganancia vil le hundes,
 ellos, o traten burlas o sean veras,
 sin aspirar a la ganancia en cosa,
 sobre el convexo van de las esferas,

לא אקנא לדבר אפונטה הטוררים
 ולא למותו של גלרזר השנון
 ברך ידים ובלשונם של דוברים".
 כמו כל טעות ראשיתה בזה האפיון
 נעניתי לרצוני ולדרך פניתי
 הרגלים נעו ברוח הכוון.
 לבסוף על אחורי הגורל רכבתי
 ועל גבי אכף בחפש ובאידיליה
 לצאת למסע הגדול החלטתי.
 ברכיבה מפלאה ללא הפמליה
 שהיא מתאימה ידע גם הבור
 לכל יעד בעולם ולא רק לקסטיליה.
 איש לא יתנגד לדבר ללא אשמה
 אם יסרב לאכף בהמה זאת לרכיבה
 ושום בן תמותה לא ימאן לזאת היזמה.
 היא לעתים אף מהירה, זריזה ושובבה
 כפרץ רוח כעין חץ אלי נשר משחר
 ולפעמים כשל יונה רגלה, לא עבה.
 אולם מפאת משקלו של המשורר
 כל בהמה תמלא המטלה
 ותסיעו, כי גם מטען אינו גורר.
 זו חזות ודאית וכזה כללה:
 אם זכה משורר בעשירות ובשפעה
 הוא נוטה מיד לאבדה ולא להגדילה.
 לאמת זו הגעתי, כי התופעה
 נבעה ישירות מאפולו המשלם
 מתפיסת עולמו ודעה מכריעה.
 הוא אינו מתערב ונבדל מכלם
 בעניינים ארציים ומעשי נכלים
 ולא שקע בעסקי ים ולוזים מעולם.
 בין אם הם עסוקים בהבלים והתולים
 אל תעורר בם טובות הנאה של דברים
 אלא רק בשמי מרום ובמסלולים.
 ובדומה למאבקים חמורים ומרים
 בפעלותיו של מרס, או בין הפרחים
 אשר באהבה וברך של ונוס שזורים.
 בכי המלחמות, שירת אוהבים שמחים
 והחיים כמו חלום חולפים במנוסה
 כזמנם של מהמרים זורמים ופורחים.
 המשוררים עשויים גוש גדול של עשה
 מתוקה, טעימה, תפוחה ומעדנה
 חברה לכל, לבית זר בשמחה תפסע.
 המשורר הנבון שואף ומונע
 רצון עז, מענג, אולם חסר כל תכלית
 חזותו מלאה בורות נצחית נושנה.
 אפוף כלו תעתועי דמיון, מבליט
 את פעלותיו ואינו חדור הכרה
 להגיע לעשר אלא כבוד להשליט.
 ידעו נא הקוראים את זאת היצירה
 כפי שנוהג לומר המון גם ונבער

<p>pintando en la palestra rigurosa 85 las acciones de Marte, o entre las flore las de Venus, más blanda y amorosa. -fol. 3r-</p>	<p>אָף אַני מְשׁוֹרֵר מְאוֹתוֹ הַסּוּג וְצוֹרֵה. שְׁעָרוֹת שִׁיבָה לִי כְּבָרְבוֹר וְקוֹלִי נִיחָר שְׁחוֹר כְּעוֹרֵב וְהִזְמֵן אֵינּוּ מְסַגֵּל לְלִטֵּשׁ בְּמַחִי גִזַּע קֶשֶׁה שְׁנַצְבֵּר. אֵד לְשָׁהוֹת רָגַע בְּפִסְגַּת אוֹתוֹ גִּלְגֵּל הַדָּבָר בִּידֵי מִזְלִי לֹא עָלָה</p>
<p>Llorando guerras o cantando amores, la vida como en sueño se les pasa, o como suele el tiempo a jugadores. 90 Son hechos los poetas de una masa dulce, süave, correosa y tierna, y amiga del hogar de ajena casa.</p>	<p>וְאִם הָיָה לְמַעַלָּה גּוֹפִי לְמַטָּה צָלַל. כְּדֵי לְבָחוּן אִם מִחֻשְׁבָּה נְתוּנָה דְּגוּלָּה אֵין צָרָד בְּאַרוּעַ רַב שְׁמַחָה וְרִנָּה יִצְאָתִי לְמַסָּע אֶטִּי בְּדָרָד רְגִילָה. כְּפָר לַחֵם וּשְׁמוּנָה פְּרוֹסוֹת גְּבִינָה הָיָה זֶה כָּל מָה שְׁאַמְתַּחֲתִי נְשִׂאָה צִידָה רְאוּיָה לְדָרָד, מַעֲמָסָה קִטְנָה. שְׁלוֹם, אֲנִי אוֹמֵר, לְבַקֵּתִי הַצְּנוּעָה שְׁלוֹם, מְדָרִיד, הַפְּרָדוֹ וְהַמְעִינּוֹת הַמְּנִיבִים נְקֵטָר, מִזִּילִים אֲמַבְרוּסִיָּה. שְׁלוֹם לְשִׁיחוֹת הַיַּעֲלִלוֹת וְהַמְעִינּוֹת לֵב קִפְדוֹן וְזִהִיר שְׁנוּעָדוֹ לְשַׁעֲשַׁע לְאַמְלָלוֹת וְקִינּוֹת. וְאַלְפֵי הַנְּדוּנִים שְׁלוֹם לְמַקּוֹם נְעִים בּוֹ שְׁקָר מְזִהִיר שֶׁם נִצְבִים שְׁנֵי עֲנָקִים יוֹקֵדִים בּוֹעֲרִים בְּקִרְנוֹ שֶׁל יוֹפִיטֵר לוֹהֵט וּמְאִיר. שְׁלוֹם לְתִיאֲטְרוּנֵי צְבוֹר מְהַדְרִים הַמְּשַׁבְּחִים אֶת הַבוֹרוֹת וְהַבְּעָרוֹת בְּרַבְבוֹת דְּבָרֵי שְׁטוֹת וְהַבֵּל מְפַקְרִים. שְׁלוֹם לְמַעֲבַר סוֹן פִּילִיפ רַב הַיִּקְרוֹת שֶׁם אֲדַע אֵי מְקוֹם הַכָּלֵב הַטּוֹרְקֵי כְּנֻקְרָא בְּעֵתוֹן בּוֹנֵצְיָה בְּבִהִירוֹת. שְׁלוֹם לְרַעֵב מְעַדוֹן שֶׁל אֲצִיל עֶרְפִי שְׁמָא אֲרָאָה מֵת עַל מִפְתָּן דְּלִתְדָּה לְמַעַן מוֹלְדֵתִי וְעֲצָמֵי אֲצָא לְדָרְכֵי. אֵט אֵט הַגְּעֵתִי אֶל הַשַּׁעַר בְּבִטְחָה שְׁאַנְשֵׁי קִרְתָּגָה נְתָנוּ לוֹ אֶת שְׁמוֹ סְגוֹר מְכַל רוּחַ נְסִתְרָת שְׁכִיחָה. לְמִי שֶׁהַמוֹנִיטִין בְּהִיר בְּעוֹלָמוֹ כּוֹרְעִים בְּרָד נִמְלִים וְהִים טְבוּל אוֹרָה הַשְּׁמֵשׁ עוֹלָה וְהָאִישׁ מְפַלֵּג בְּיָמוֹ. אֲנִי נוֹשֵׂא אֶת עֵינַי אֶל כָּל הַחֲבוּרָה הִים הַחֶלֶק הַזְּכִיר לִי מְעַלְלִים שֶׁל דוֹן חוּאֵן הָעִז וּמַעֲשֵׂי גְבוּרָה. שֶׁם נִגְלָתָה גְבוּרָה נַעֲלָה שֶׁל חִילִים אֲמַץ לְבָבִי, עִזוּ וְחִזִּי הַחֲשׂוֹף חֶלְקֵי הַדֵּל אֶת הַנְּצַחוֹן הַשְּׁלִים. בְּעֵלְבוֹן עַד מוֹת, טִינָה, כְּלוֹ זְעוּף</p>
<p>El poeta más cuerdo se gobierna por su antojo baldío y regalado, 95 de trazas lleno y de ignorancia eterna. Absorto en sus quimeras, y admirado de sus mismas acciones, no procura llegar a rico como a honroso estado. Vayan, pues, los leyentes con letura, 100</p>	<p>הַמְּנִיבִים נְקֵטָר, מִזִּילִים אֲמַבְרוּסִיָּה. שְׁלוֹם לְשִׁיחוֹת הַיַּעֲלִלוֹת וְהַמְעִינּוֹת לֵב קִפְדוֹן וְזִהִיר שְׁנוּעָדוֹ לְשַׁעֲשַׁע לְאַמְלָלוֹת וְקִינּוֹת. וְאַלְפֵי הַנְּדוּנִים שְׁלוֹם לְמַקּוֹם נְעִים בּוֹ שְׁקָר מְזִהִיר שֶׁם נִצְבִים שְׁנֵי עֲנָקִים יוֹקֵדִים בּוֹעֲרִים בְּקִרְנוֹ שֶׁל יוֹפִיטֵר לוֹהֵט וּמְאִיר. שְׁלוֹם לְתִיאֲטְרוּנֵי צְבוֹר מְהַדְרִים הַמְּשַׁבְּחִים אֶת הַבוֹרוֹת וְהַבְּעָרוֹת בְּרַבְבוֹת דְּבָרֵי שְׁטוֹת וְהַבֵּל מְפַקְרִים. שְׁלוֹם לְמַעֲבַר סוֹן פִּילִיפ רַב הַיִּקְרוֹת שֶׁם אֲדַע אֵי מְקוֹם הַכָּלֵב הַטּוֹרְקֵי כְּנֻקְרָא בְּעֵתוֹן בּוֹנֵצְיָה בְּבִהִירוֹת. שְׁלוֹם לְרַעֵב מְעַדוֹן שֶׁל אֲצִיל עֶרְפִי שְׁמָא אֲרָאָה מֵת עַל מִפְתָּן דְּלִתְדָּה לְמַעַן מוֹלְדֵתִי וְעֲצָמֵי אֲצָא לְדָרְכֵי. אֵט אֵט הַגְּעֵתִי אֶל הַשַּׁעַר בְּבִטְחָה שְׁאַנְשֵׁי קִרְתָּגָה נְתָנוּ לוֹ אֶת שְׁמוֹ סְגוֹר מְכַל רוּחַ נְסִתְרָת שְׁכִיחָה. לְמִי שֶׁהַמוֹנִיטִין בְּהִיר בְּעוֹלָמוֹ כּוֹרְעִים בְּרָד נִמְלִים וְהִים טְבוּל אוֹרָה הַשְּׁמֵשׁ עוֹלָה וְהָאִישׁ מְפַלֵּג בְּיָמוֹ. אֲנִי נוֹשֵׂא אֶת עֵינַי אֶל כָּל הַחֲבוּרָה הִים הַחֶלֶק הַזְּכִיר לִי מְעַלְלִים שֶׁל דוֹן חוּאֵן הָעִז וּמַעֲשֵׂי גְבוּרָה. שֶׁם נִגְלָתָה גְבוּרָה נַעֲלָה שֶׁל חִילִים אֲמַץ לְבָבִי, עִזוּ וְחִזִּי הַחֲשׂוֹף חֶלְקֵי הַדֵּל אֶת הַנְּצַחוֹן הַשְּׁלִים. בְּעֵלְבוֹן עַד מוֹת, טִינָה, כְּלוֹ זְעוּף</p>
<p>cual dice el vulgo mal limado y bronco, que yo soy un poeta desta hechura: cisne en las canas, y en la voz un ronco y negro cuervo, sin que el tiempo pueda desbastar de mi ingenio el duro tronco; 105 y que en la cumbre de la varia rueda jamás me pude ver sólo un momento, pues cuando subir quiero, se está queda.</p>	<p>שְׁלוֹם לְמַקּוֹם נְעִים בּוֹ שְׁקָר מְזִהִיר שֶׁם נִצְבִים שְׁנֵי עֲנָקִים יוֹקֵדִים בּוֹעֲרִים בְּקִרְנוֹ שֶׁל יוֹפִיטֵר לוֹהֵט וּמְאִיר. שְׁלוֹם לְתִיאֲטְרוּנֵי צְבוֹר מְהַדְרִים הַמְּשַׁבְּחִים אֶת הַבוֹרוֹת וְהַבְּעָרוֹת בְּרַבְבוֹת דְּבָרֵי שְׁטוֹת וְהַבֵּל מְפַקְרִים. שְׁלוֹם לְמַעֲבַר סוֹן פִּילִיפ רַב הַיִּקְרוֹת שֶׁם אֲדַע אֵי מְקוֹם הַכָּלֵב הַטּוֹרְקֵי כְּנֻקְרָא בְּעֵתוֹן בּוֹנֵצְיָה בְּבִהִירוֹת. שְׁלוֹם לְרַעֵב מְעַדוֹן שֶׁל אֲצִיל עֶרְפִי שְׁמָא אֲרָאָה מֵת עַל מִפְתָּן דְּלִתְדָּה לְמַעַן מוֹלְדֵתִי וְעֲצָמֵי אֲצָא לְדָרְכֵי. אֵט אֵט הַגְּעֵתִי אֶל הַשַּׁעַר בְּבִטְחָה שְׁאַנְשֵׁי קִרְתָּגָה נְתָנוּ לוֹ אֶת שְׁמוֹ סְגוֹר מְכַל רוּחַ נְסִתְרָת שְׁכִיחָה. לְמִי שֶׁהַמוֹנִיטִין בְּהִיר בְּעוֹלָמוֹ כּוֹרְעִים בְּרָד נִמְלִים וְהִים טְבוּל אוֹרָה הַשְּׁמֵשׁ עוֹלָה וְהָאִישׁ מְפַלֵּג בְּיָמוֹ. אֲנִי נוֹשֵׂא אֶת עֵינַי אֶל כָּל הַחֲבוּרָה הִים הַחֶלֶק הַזְּכִיר לִי מְעַלְלִים שֶׁל דוֹן חוּאֵן הָעִז וּמַעֲשֵׂי גְבוּרָה. שֶׁם נִגְלָתָה גְבוּרָה נַעֲלָה שֶׁל חִילִים אֲמַץ לְבָבִי, עִזוּ וְחִזִּי הַחֲשׂוֹף חֶלְקֵי הַדֵּל אֶת הַנְּצַחוֹן הַשְּׁלִים. בְּעֵלְבוֹן עַד מוֹת, טִינָה, כְּלוֹ זְעוּף</p>
<p>Pero, por ver si un alto pensamiento se puede prometer feliz suceso, 110 seguí el viaje a paso tardo y lento. -fol. 3v-</p>	<p>שְׁלוֹם לְמַקּוֹם נְעִים בּוֹ שְׁקָר מְזִהִיר שֶׁם נִצְבִים שְׁנֵי עֲנָקִים יוֹקֵדִים בּוֹעֲרִים בְּקִרְנוֹ שֶׁל יוֹפִיטֵר לוֹהֵט וּמְאִיר. שְׁלוֹם לְתִיאֲטְרוּנֵי צְבוֹר מְהַדְרִים הַמְּשַׁבְּחִים אֶת הַבוֹרוֹת וְהַבְּעָרוֹת בְּרַבְבוֹת דְּבָרֵי שְׁטוֹת וְהַבֵּל מְפַקְרִים. שְׁלוֹם לְמַעֲבַר סוֹן פִּילִיפ רַב הַיִּקְרוֹת שֶׁם אֲדַע אֵי מְקוֹם הַכָּלֵב הַטּוֹרְקֵי כְּנֻקְרָא בְּעֵתוֹן בּוֹנֵצְיָה בְּבִהִירוֹת. שְׁלוֹם לְרַעֵב מְעַדוֹן שֶׁל אֲצִיל עֶרְפִי שְׁמָא אֲרָאָה מֵת עַל מִפְתָּן דְּלִתְדָּה לְמַעַן מוֹלְדֵתִי וְעֲצָמֵי אֲצָא לְדָרְכֵי. אֵט אֵט הַגְּעֵתִי אֶל הַשַּׁעַר בְּבִטְחָה שְׁאַנְשֵׁי קִרְתָּגָה נְתָנוּ לוֹ אֶת שְׁמוֹ סְגוֹר מְכַל רוּחַ נְסִתְרָת שְׁכִיחָה. לְמִי שֶׁהַמוֹנִיטִין בְּהִיר בְּעוֹלָמוֹ כּוֹרְעִים בְּרָד נִמְלִים וְהִים טְבוּל אוֹרָה הַשְּׁמֵשׁ עוֹלָה וְהָאִישׁ מְפַלֵּג בְּיָמוֹ. אֲנִי נוֹשֵׂא אֶת עֵינַי אֶל כָּל הַחֲבוּרָה הִים הַחֶלֶק הַזְּכִיר לִי מְעַלְלִים שֶׁל דוֹן חוּאֵן הָעִז וּמַעֲשֵׂי גְבוּרָה. שֶׁם נִגְלָתָה גְבוּרָה נַעֲלָה שֶׁל חִילִים אֲמַץ לְבָבִי, עִזוּ וְחִזִּי הַחֲשׂוֹף חֶלְקֵי הַדֵּל אֶת הַנְּצַחוֹן הַשְּׁלִים. בְּעֵלְבוֹן עַד מוֹת, טִינָה, כְּלוֹ זְעוּף</p>
<p>Un candel con ocho mis de queso fue en mis alforjas mi repostería, útil al que camina y leve peso. «Adiós», dije a la humilde choza mía; 115 «adiós, Madrid; adiós tu Prado y fuentes, que manan néctar, llueven ambrosía; adiós, conversaciones suficientes a entretener un pecho cuidadoso y a dos mil desvalidos pretendientes; 120</p>	<p>שְׁלוֹם לְמַקּוֹם נְעִים בּוֹ שְׁקָר מְזִהִיר שֶׁם נִצְבִים שְׁנֵי עֲנָקִים יוֹקֵדִים בּוֹעֲרִים בְּקִרְנוֹ שֶׁל יוֹפִיטֵר לוֹהֵט וּמְאִיר. שְׁלוֹם לְתִיאֲטְרוּנֵי צְבוֹר מְהַדְרִים הַמְּשַׁבְּחִים אֶת הַבוֹרוֹת וְהַבְּעָרוֹת בְּרַבְבוֹת דְּבָרֵי שְׁטוֹת וְהַבֵּל מְפַקְרִים. שְׁלוֹם לְמַעֲבַר סוֹן פִּילִיפ רַב הַיִּקְרוֹת שֶׁם אֲדַע אֵי מְקוֹם הַכָּלֵב הַטּוֹרְקֵי כְּנֻקְרָא בְּעֵתוֹן בּוֹנֵצְיָה בְּבִהִירוֹת. שְׁלוֹם לְרַעֵב מְעַדוֹן שֶׁל אֲצִיל עֶרְפִי שְׁמָא אֲרָאָה מֵת עַל מִפְתָּן דְּלִתְדָּה לְמַעַן מוֹלְדֵתִי וְעֲצָמֵי אֲצָא לְדָרְכֵי. אֵט אֵט הַגְּעֵתִי אֶל הַשַּׁעַר בְּבִטְחָה שְׁאַנְשֵׁי קִרְתָּגָה נְתָנוּ לוֹ אֶת שְׁמוֹ סְגוֹר מְכַל רוּחַ נְסִתְרָת שְׁכִיחָה. לְמִי שֶׁהַמוֹנִיטִין בְּהִיר בְּעוֹלָמוֹ כּוֹרְעִים בְּרָד נִמְלִים וְהִים טְבוּל אוֹרָה הַשְּׁמֵשׁ עוֹלָה וְהָאִישׁ מְפַלֵּג בְּיָמוֹ. אֲנִי נוֹשֵׂא אֶת עֵינַי אֶל כָּל הַחֲבוּרָה הִים הַחֶלֶק הַזְּכִיר לִי מְעַלְלִים שֶׁל דוֹן חוּאֵן הָעִז וּמַעֲשֵׂי גְבוּרָה. שֶׁם נִגְלָתָה גְבוּרָה נַעֲלָה שֶׁל חִילִים אֲמַץ לְבָבִי, עִזוּ וְחִזִּי הַחֲשׂוֹף חֶלְקֵי הַדֵּל אֶת הַנְּצַחוֹן הַשְּׁלִים. בְּעֵלְבוֹן עַד מוֹת, טִינָה, כְּלוֹ זְעוּף</p>

adiós, sitio agradable y mentiroso,
 do fueron dos gigantes abrasados
 con el rayo de Júpiter fogoso;
 adiós, teatros públicos, honrados
 por la ignorancia que ensalzada veo 125
 en cien mil disparates recitados;
 adiós, de San Felipe el gran paseo,
 donde si baja o sube el turco galgo,
 como en gaceta de Venecia leo;
 adiós, hambre sutil de algún hidalgo, 130
 que por no verme ante tus puertas muerto,
 hoy de mi patria y de mí mismo salgo
 Con esto, poco a poco llegué al puerto
 a quien los de Cartago dieron nombre
 cerrado a todos vientos y encubierto; 135
 -fol. 4r-
 a cuyo claro y sin igual renombre
 se postran cuantos puertos el mar baña,
 descubre el sol y ha navegado el hombre.
 Arrojóse mi vista a la campaña
 rasa del mar, que trujo a mi memoria 140
 del heroico don Juan la heroica hazaña;
 donde con alta de soldados gloria,
 y con propio valor y airado pecho
 tuve, aunque humilde, parte en la vitoria.
 Allí, con rabia y con mortal despecho, 145
 el otomano orgullo vio su brío
 hollado y reducido a pobre estrecho.
 Lleno, pues, de esperanzas y vacío
 de temor, busqué luego una fragata
 que efetuase el alto intento mío, 150
 cuando por la, aunque azul, líquida plata
 vi venir un bajel a vela y remo,
 que tomar tierra en el gran puerto trata.
 Del más gallardo y más vistoso extremo
 de cuantos las espaldas de Neptuno 155
 oprimieron jamás, ni más supremo,
 cual éste, nunca vio bajel alguno
 el mar, ni pudo verse en el armada
 que destruyó la vengativa Juno;
 -fol. 4v-
 no fue del vellocino a la jornada 160
 Argos tan bien compuesta y tan pomposa,
 ni de tantas riquezas adornada.

העוֹתוֹמוֹן הִגָּא לְמֵרוֹת הַהֵלָה
 נִרְמַס עַד עֶפֶר נְגוּף וְרֵדוּף.
 אֲפוּף תִּקְוָה, נִעְדָר פֶּחַד וּבִהָלָה
 חִפְשֵׁתִי לִי שָׁם אֲנִיָּה בַעֲלַת תְּרַנִּים
 כְּדִי לְהַגְשִׁים אֶת כְּוִנְתִּי הַנִּעְלָה.
 וַיִּם בְּכַחַל וּבְכֶסֶף נִשְׁקָף בְּגוֹנִים
 הִבְחַנְתִּי בְּסַפִּינַת מִפָּרֶשׁ וּמִשׁוּטִים
 הַחוֹתֶרֶת כְּדִי לְהִטִּיל בְּנִמְל עֲגָנִים.
 אֲמִיִּצִים בְּיוֹתֵר, מִפְּאָרִים וּרְהוּטִים
 מִבֵּין כָּל הַמְּגָנִים בְּכָל עוֹלָם
 לְעוֹלָם אֵינִם כְּנוֹעִים וְאֵין כְּמוֹתֵם לְהוּטִים.
 סְפִינּוֹת לֹא רָאוּ כְּאֵלָה מְלֵאֵי אוֹן
 נִמְנַע הַיָּם לְרְאוֹתֵם בְּאַרְמָדָה
 וַיּוֹנוּ הַנוֹקְמַת לֹא גִרְמָה אֲבָדוֹן.
 גִּזַּת זָהָב לֹא תִשׁוּה לְמַסַּע נוֹדַע
 גַּם לֹא אֲרָגוּס רַב הַשֶּׁפַע וְהַזֵּהָר
 וְכַמוֹת הַעֶשֶׂר, הַקְּשׁוּט וְהַכְּבוֹדָה.
 כְּאֲשֶׁר נִכְנְסָה לְנִמְל בְּמִלּוֹא תֵאָר
 לְנִמְלֵי הַמְּזָרַח אֲוֵרוֹרָה הַנֶּאֱהָה
 הַפְּלִיגָה בְּצִמָּה עֲדִינָה וְזַכַּת טֵהָר.
 שְׁמַעְתִּי קוֹל יְרִיָּה בְּהַפְתָּעָה מְלֵאָה
 הָאֲנִיָּה הַמְּלֻכּוֹתִית יְרֵתָה בְּרַעַם
 גִּרְמָה מְהוּמָה מְנוּחַת אֲנָשִׁים הַפְּרִיעָה.
 קוֹלוֹת הַקְּלָרְנִיטִים נִשְׁמָעוּ בְּחוּף הַיָּם
 הַהֵרְמוֹנִיָּה הַמְּתוּקָה נִמְזָגָה בְּאֵוִירָה
 וְהַשְּׁרֵתָה שְׂמֵחָה וְעֹנֵג בְּקָרֵב הַעֵם.
 הַיּוֹם הַתְּבַהֵר בְּמִלּוֹאוֹ בְּזִיו וְאוֹרָה
 בְּמֵרוֹצֵת הַשְּׁעוֹת שְׁחֻלְפוֹ וְעֵבְרוֹ
 וְנִגְלָתָה הַסְּפִינָה הַגְּדוֹלָה בְּכָל פְּאָרָה.
 הוּטְלוּ עֲגָנִים וְהַסְּפִינָה לְמַעַן גָּרְרוּ
 וְהוֹרִידוּ סִירָה אֶל הַיָּם הַשָּׁלוֹ
 בְּמוֹסִיקָה, בְּקִרְיָאוֹת וּשְׂאֵגוֹת עֶטְרוֹ.
 הַמְּלַחִים אֲצוּ כְּדֶרֶךְ פְּעֵלוֹ בְּכָל לֵב
 וְכִסּוּ אֶת הַחֶרְטוּם כְּלוֹ בְּשִׁטִּיחִים
 הַרְקוּמִים בְּזָהָב בְּחוּטֵי שְׁתֵּי וְעֵרֵב.
 נִגְעוּ דְפָנוֹת הַסִּירָה בְּחוּף מְבֻטָּחִים
 אִישׁ אֲצִיל נִשׂוּא פָּנִים יָרֵד מִמָּנָה
 נִשְׂאוּ אוֹתוֹ אֲרַבְּעָה גְּבָרִים מִפְּקָחִים.
 הוֹלִיךְ וְצוֹעֵד מְעַדְנוֹת בְּלְבוּשׁ עֲדָנִים
 רְאִיתִי לְפָנָי אֶת מְרַקוּרֵי בְּצֻלְמוֹ
 שְׁלִיחַ הָאֱלִים לְכַזְּבִים מְזַדְּמָנִים.
 חֲטוּב בְּגוּפוֹ וְנִהְגוּ תוֹאֵם אֶת רוּמוֹ
 רְגָלָיו מְכַנְפּוֹת וּבִידוֹ שְׂרָבִיט פֶּאֶר
 סָמַל לְחֻכְמָה, לְמִתִּינּוֹת בְּהַתְּגַלְמוֹ.
 וְאֶכֶן רְאִיתִי אֶת אוֹתוֹ הַמְּבִשֵּׁר
 שְׁלִיחַ הַמַּעֲבִיר כְּזָבִים וְהַדְּלָפוֹת
 לְאַרְץ מֵרוֹם הַשָּׁמַיִם מוֹסֵר.
 בְּקִשֵׁי רְאִיתִיו שָׁם רְגָלִים מְכַנְפּוֹת
 שֶׁנִּשְׁתָּלוּ בְּחוֹלוֹת זוֹהָרִים וּמְאֲשָׁרִים
 כִּי זָכוּ לְחוּשׁ אֶת רְגָלָיו הַכְּשׁוּפוֹת.

<p>Cuando entraba en el puerto, la hermosa Aurora por las puertas del Oriente salía en trenza blanda y amorosa. 165</p>	<p>כַּאֲשֶׁר עָבְרוּ לְפָנַי רַבּוֹת הַדְּבָרִים מִלֵּאֵי הַחַזְיוֹנוֹת, בְּרֶדֶף כְּרַעְתִּי עַל הַיָּפִי וְהַהֲדָר הַמְּפָאָרִים.</p>
<p>Oyóse un estampido de repente, haciendo salva la real galera, que despertó y alborotó la gente.</p>	<p>לְקוֹם עַל רַגְלֵי מִפִּי אֶל צְוִיתִי אֵלַי הוּא דָּבַר בְּחֲרוּזִים וְשִׁירִים וּפְתַח וְאָמַר זֹאת כְּפִי שֶׁשָּׁמַעְתִּי.</p>
<p>El son de los clarines la ribera llenaba de dulcísima armonía, 170 y el de la chusma alegre y placentera.</p>	<p>הוּ, סָרוּנְטִס, אָדָם רֵאשׁוֹן לַמְּשׁוֹרְרִים מֵה אֶתְהָה נוֹשֵׂא בִּתְרָמִיל כָּאֵן, חֵבֵר כְּפִי הַנְּרָאָה הַרְהוֹר הַבֵּל שֶׁל בּוּרִים. הַשְּׁבִתִּי לוֹ, כִּי כֶּף הוֹרָה הַדּוֹבֵר:</p>
<p>Entrábanse las horas por el día, a cuya luz, con distinción más clara, se vio del gran bajel la bizarría.</p>	<p>"מֵר, לְפָרְנָסוֹס פְּעָמִי, דֵּל אֲנִי בְּרַכּוֹשֵׁי הַקְּשׁוּיִט הַזֶּה אֶת מַסְעֵי יַעֲטֹר" הוּ כֹל יָכוֹל, עַל אֲנוּשֵׁי, וְהוּא אָמַר לִי: "</p>
<p>Áncoras echa, y en el puerto para, 175 y arroja un ancho esquife al mar tranquilo con música, con grita y algazara.</p>	<p>מִי יִתֵּן וְרוּחַ הַהַר הַסִּילָנִי תַּעֲנִיק לָךְ תְּהִלָּה, כְּבוֹד וְסָפוּק נִפְשֵׁי. תְּשׁוּבָה נִתְּתָה חֵיל וְטָרְנִי אֶת אֲמָץ לְבָבְךָ הָרַב כְּבֵר הַצְּגָתְךָ בִּידֶךָ הַפְּגוּמָה לָהּ מִרְאָה חוֹלָנִי.</p>
<p>Usan los marineros de su estilo: cubren la popa con tapetes tales, que es oro y sirgo de su trama el hilo. 180</p>	<p>וְנוֹדַע, בְּקֶרֶב יָמֵי קִשָּׁה לַחֲמַתְךָ וְאִבְדַת הַתְּנוּעָה בִּידֶךָ הַשְּׁמֵאלִית וְלַתְּהִלָּה בִּידֶךָ הַיְמָנִית זָכִיתְךָ.</p>
<p>Tocan de la ribera los umbrales; sale del rico esquife un caballero en hombros de otros cuatro principales, -fol. 5r-</p>	<p>וְיִוֹדַע אֲנִי, שְׂאוֹתוֹ דְחַף עָלוּם וְעֵלִית עֶשֶׂה יוֹצֵר נְדִיר וְנִטַע בְּךָ בְּעֶצְמָה הָאֵב אֶפּוּלוֹ עֲצָמוֹ עַל כֶּף הַחֲלִיט. סִפְרִיד נְפּוֹצוֹ לְכָל פְּנוֹת הָאֲדָמָה אוֹתָם נִשְׂאָה עַל גְּבֵה רוֹסִינְטָה</p>
<p>en cuyo traje y ademán severo vi de Mercurio al vivo la figura, 185 de los fingidos dioses mensajero;</p>	<p>הֵם גְּלוּיִים מְעוֹרְרֵי קִנְיָה עַד מְלַחְמָה. עֵבֶר, יוֹצֵר נְדִיר, לָךְ לְפָנַי, אֵל תְּסֻטָּה, אֶתְהָה, שֶׁמַּעֲשִׂיד נְבוֹנִים מְעַדְנִים לְסִיעַ לְאֶפּוּלוֹ אֶת לְבָבְךָ הַטָּה.</p>
<p>en el gallardo talle y compostura, en los alados pies, y el caduceo, símbolo de prudencia y de cordura, digo que al mismo paraninfo veo, 190</p>	<p>בְּטָרֶם הַגְּדוּדִים אֶת צְעָדֵיהֶם מְכוֹנְנִים מַעַל לְעֶשְׂרִים אֶלְף תּוֹדַע שְׁבַעַת יְרַחִים מֵעֵין מְשׁוֹרְרִים בְּסִפְק נְכֻלָּים וְנִמְנִים. הֵם מְלָאוּ אֶת הַחוֹלוֹת וְכָל הַדְּרָכִים אוֹתוֹ אֶסְפְּסוּף לֹא יַעִיל כְּסָה הָרִים וְעַל אֵף נוֹכְחוֹתָם כְּצֵל חוֹלֵף הֵם פּוֹרְחִים.</p>
<p>que trujo mentirosas embajadas a la tierra del alto Coliseo.</p>	<p>עַל כֵּן בְּמִקּוֹמָם הַצְּטִיד נָא בְּשִׁירִים וְקַחֵם נָא לְמַסַּע וְאַרְח לִי לְחֻבְרָה כְּדִי לְחֵבֶר סִפְר נְבָחַר מִן הַנְּדִירִים. עָמִי יִהְיֶה הַמַּסַּע בְּבִטְחָה גְּמוּרָה לֹא יִגְרַם לָךְ הַפְּרָעָה, מֵאֲמָץ וְטָרְדָה מֵה שְׁנֵהוּג לְכַנּוֹת בְּשֵׁם צָרָה צְרוּרָה.</p>
<p>Vile, y apenas puso las aladas plantas en las arenas, venturosas por verse de divinos pies tocadas, 195 cuando yo, revolviendo cien mil cosas en la imaginación, llegué a postrarme ante las plantas por adorno hermosas.</p>	<p>וְאֵף כִּי סִבְרָתִי שָׁזָה דְּמִיוֹן מְטָעָה חֲשִׁיתִי עָמוֹ לְגִלְרָה הַנְּאָה</p>
<p>Mandóme el dios parlero luego alzarme, y, con medidos versos y sonantes, 200</p>	<p></p>

desta manera comenzó a hablarme:
 «¡Oh Adán de los poetas, oh Cervantes!
 ¿Qué alforjas y qué traje es éste, amigo,
 que así muestra discursos ignorantes?»
 Yo, respondiendo a su demanda, digo: 205
 «Señor: voy al Parnaso, y, como pobre,
 con este aliño mi jornada sigo».
 -fol. 5v-
 Y él a mí dijo: «¡Oh sobrehumano y sobre
 espíritu cilenio levantado,
 toda abundancia y todo honor te sobre! 210
 Que, en fin, has respondido a ser soldado
 antiguo y valeroso, cual lo muestra
 la mano de que estás estropeado.
 Bien sé que en la naval dura palestra
 perdiste el movimiento de la mano 215
 izquierda, para gloria de la diestra;
 y sé que aquel instinto sobrehumano
 que de raro inventor tu pecho encierra
 no te le ha dado el padre Apolo en vano.
 Tus obras los rincones de la tierra, 220
 llevándola[s] en grupa Rocinante,
 descubren y a la envidia mueven guerra.
 Pasa, raro inventor, pasa adelante
 con tu sutil disinio, y presta ayuda
 a Apolo, que la tuya es importante, 225
 antes que el escuadrón vulgar acuda
 de más de veinte mil sietemesinos
 poetas que de serlo están en duda.
 Llenas van ya las sendas y caminos
 desta canalla inútil contra el monte, 230
 que aun de estar a su sombra no son dignos.
 -fol. 6r-
 Ármate de tus versos luego, y ponte
 a punto de seguir este viaje
 conmigo, y a la gran obra dispónete;
 conmigo, segurísimo pasaje 235
 tendrás, sin que te empaches, ni procure
 lo que suelen llamar matalotaje;
 y, porque esta verdad que digo apures,
 entra conmigo en mi galera y mira
 cosas con que te asombres y asegures». 240
 Yo, aunque pensé que todo era mentira,
 entré con él en la galera hermosa

וְנוֹתַרְתִּי נִפְעָם, נִדְהָם וּמִשְׁתַּאֲה.
 מִן הַקָּעַר לַמִּפְרָשׁ אֵיזוּ פְּלִיאָה
 הַכֹּל נוֹצֵר וְאַרְגָּן בְּחֵרוּזִים בְּרוּרִים
 וְשׁוּם אִמְרָה בְּתוֹכָם בְּפִרוּזָה לֹא נִמְצְאָה.
 הַבְּלִיסְטְרָאוֹת נִתְעַרְבּוּ בַדְּבָרִים
 וּבְאַמִּירוֹת שְׁדָנוּ בְּנִשְׂוֹאִים
 שֶׁל זֶה בְּשֵׁם מַלְמְרִידָה בְּסִפְרִים.
 הָרוּמְנִסוֹת נוֹעְדוּ לְהֵמוֹן לְהִנְעִים
 אֲנָשִׁים נוֹעְזִים מְאֹד פְּעִילִים וְיַעֲלִים
 בְּצַעוּ כָּל פְּעֻלָּה בְּאַרְחַ מֵתֵאִים.
 הַחֵרְטוּם אָפוּף נוֹשְׂאִים וּמַעֲלָלִים
 שׁוֹנִים וּמִשְׁנִים וְסוֹנְטוֹת מְקַבְּלוֹת
 בְּעִבּוּדָה מִפְּלִאָה מְגוֹנֶת בְּמַלִּים.
 הָיָה שֵׁם שְׁלִישִׁיּוֹת עֶרְכִּיּוֹת מְעֻלוֹת
 מִיָּמִין וּמִשְׂמָאל לְדָפֵן אֲמַצְעֵי
 כְּדֵי שְׁמִשׁוֹט גְּדוֹל יוֹכֵל לְהִתְלוֹת.
 הַסְּפוּן הָאֲמַצְעֵי נִשְׁקָף לְמֵרָאֵי
 כְּקִינָה מֵתִמְשַׁכֶּת מִלֵּאָה עַד דָּפָא
 לֹא לְשִׁמְחָה עֲצָבָה אֶלָּא לְבָכִי וְנִהָי.
 וְלָכֵן אֲנִי מִבִּין אֶת אֲשֶׁר נֶאֱמַר בְּצֵר
 מֵה שְׁנוֹהֵג לְבִטָּא אֲמַלֵּל בְּמִצּוּקָה
 בְּתִקְוָה אוֹתוֹ צֵר – הוּא עוֹבֵר בְּמִצְרָה.
 תִּרְוֹן הָעֵץ אֶל מְרוֹם שְׁמַיִם בְּקַע
 בְּשִׁיר נוֹקְשָׁה אֲכַזְרִי בְּטָא בְּצִלִּים
 מִשִּׁיר שֵׁשׁ הָאֲצָבָעוֹת עֲצָב בְּזִיקָה.
 הַמִּפְרָשׁ שֶׁהוּנֵף כְּדֵי לְחַרֵץ שְׁבִילִים
 בְּחֵרוּזִים קָשִׁים שְׁנִבְקָעוּ מֵעֲצִים
 לְמַעַן יִהְיוּ בְּרוּרִים וּמַצְלָצִלִים.
 הַחֲשׂוּקִים מִשְׁמִיעִים צִלִּים נְפוֹצִים
 וְהֵם חוֹבְרִים יַחְדָּיו לְאַרְדָּ שׁוֹרָה אֲרָכָה
 מְגַלִּים פְּזִיזוֹת רַבָּה וְזֶה אֶת זֶה מְאַיִצִים.
 הַחֲבָלִים כְּמוֹ מֵתִמְשַׁכִּים לֹלָא הַפְּסָקָה
 בְּאַלְפֵי הַבָּלִים שְׁלוּבִים יַחְדָּיו עִם גְּחִמּוֹת
 הַמְּעוֹרְרִים בְּדִגְדוּגִים כָּל נֶפֶשׁ שׁוֹקֵקָה.
 צִלְעוֹת הַסְּפִינָה מְכַבְּדוֹת וּגְרוּמוֹת
 אֲחוּזוֹת וּקְשׁוּרוֹת בְּלוֹחִים אֵיתָנִים
 סְפוּרִים, פּוֹאֲמוֹת. הַנוֹשְׂאוֹת עֵמֶן
 מְחַזָּה מְרָהִיב עֵינִים הַדְּגָלוֹנִים
 מֵתִנְנִפְנִים בְּרוּחַ בְּקוֹלוֹת בְּנִגִּינָה
 מִיָּנִי חֵרוּזִים פְּרוּעִים בְּמִשְׁקָלִים שׁוֹנִים.
 קִדְטִים עוֹבְרִים אָנָה וְאָנָה
 דּוֹמִים לְבִתִּי שִׁיר הַנְּמוּגִים וְהוֹלְכִים
 אֵף כִּי הֵם בְּנֵי חֵרוֹת בְּסִפִּינָה.
 כָּל אוֹתָן יְצִירוֹת מֵתוֹת חֲזָרוּ לְחַיִּים
 בְּתִי שִׁיר קְלִילִים שְׁשִׁיּוֹת כְּבָדוֹת
 כְּדֵי שְׁגִלְרָה נוֹעֶזֶת מְאֹד תִּנְעִים.
 וּלְבִטּוֹף בְּדִרְכִים נְעִימוֹת אֶהוּדוֹת
 הַבְּחִנְתִּי בְּמִרְקוּרֵי וְעֻלָּה יַעוּדֵי הַמְּזֵהִיר
 הַסְּפִינָה, הַקּוֹרָא, לִי נֶאֱהָ לְהוֹדוֹת.
 יִשְׁבְּתִי לְצִדּוֹ וּבְקוֹלוֹ הַנְּדִיר

y vi lo que pensar en ello admira:
de la quilla a la gavia, ¡oh estraña cosa!,
toda de versos era fabricada, 245
sin que se entremetiese alguna prosa;
las ballesteras eran de ensalada
de glosas, todas hechas a la boda
de la que se llamó malmaridada;
era la chusma de romances toda, 250
gente atrevida, empero necesaria,
pues a todas acciones se acomoda;
la popa, de materia extraordinaria,
bastarda, y de legítimos sonetos,
de labor peregrina en todo y varia; 255
-fol. 6v-
eran dos valentísimos tercetos
los espalderes de la izquierda y diestra,
para dar boga larga muy perfectos;
hecha ser la crujiá se me muestra
de una lengua y tristísima elegía, 260
que no en cantar sino en llorar es diestra
(por ésta entiendo yo que se diría
lo que suele decirse a un desdichado
cuando lo pasa mal: «pasó crujiá»);
el árbol, hasta el cielo levantado, 265
de una dura canción prolija estaba
de canto de seis dedos embreado;
él y la entena que por él cruzaba,
de duros estrambotes la madera
de que eran hechos claro se mostraba; 270
la racamenta, que es siempre parlera,
toda la componían redondillas,
con que ella se mostraba más ligera;
las jarcias parecían seguidillas
de disparates mil y más compuestas, 275
que suelen en el alma hacer cosquillas;
las rumbadas, fortísimas y honestas
estancias eran, tablas poderosas
que llevan un poema y otro a cuestas.
-fol. 7r-

לְאַזְנֵי לַחֵשׁ דְּבָרִים נְעִימִים בְּרוּרִים
בְּהֶרְמוּנֶיהָ נִפְלְאָה וּבַעֲדָנָה הַצְּהִיר:
וְכֵן אָמַר: "בֵּין הַדְּבָרִים הַמוֹזְרִים
וְחֻדְשׁוֹת לְבָקָרִים מְצוּיֹת בְּעוֹלָם
בָּחוּן נָא וְנִסָּה לְתַקֵּן פְּגָמִים נִסְתָּרִים.
סְפִינָה זוֹ מִיַּחְדָּת הַכֹּל בָּהּ מִשְׁלֵם
מְעוֹרָרֶת כְּבוֹד עַד כְּדֵי אֵימִים
בְּאַמּוֹת נְדָחוֹת וְקָרוֹבוֹת וְקִהְלָם.
הִיא לֹא כוֹנֵנָה וְנִבְנְתָה בְּנִסִּים וְקִסְמִים
קָדוֹשׁ מְבָרָךְ אֶפְלוֹ אֵלָּא בְּכִשְׁרוֹן
רְצוֹנוֹ וְכַחוֹ הִגִּיעוּ לְשֵׁיֵאִים עֲלוּמִים.
הוּא עֲצֵב אוֹתָהּ בְּאִפְן חֲדִישׁ מְעַרָךְ
לְהַכִּיל בְּקִרְבָּהּ מִסֵּפֶר גְּדוֹל שֶׁל מְשׁוֹרְרִים
מִטַּחוֹ הֵצִחַ לְפַקְטוּלוֹ בְּמִזְרָח.
מוֹשֵׁל מְלֻטָּה הַגְּדוֹל וְהַמְזַכְרִים
וְהַמְרַגְלִים הוֹדִיעוּ לוֹ שֶׁבְּמִזְרָח
מִשְׁחִיזִים אֶת חֲצִיָּהֶם הַבְּרָבָרִים.
פָּחַד וּלְכִנּוּס אֶת הָאֲנָשִׁים שֶׁלַח
שֶׁהֲצֵלֵב הַלְבָן טְבוּעַ בְּחִזָּם
לְחִזָּק אֶת כַּחוֹ, לְאַמֵּץ לְבוֹ נִצְרָךְ.
אֶפְלוֹ חִקָּה אוֹתוֹ וְגַם הוּא יָזַם
מְשׁוֹרְרִים יְבוֹאוּ לְפָרְנִסוֹס רַבְתִּי
כִּי מוֹעֵקָה וּמְצָב חֲמוּר אֲחִזָּם.
וּבַצֵּעַר רַב מְלֵא כְּאֲבִים וְאַנְחוֹת
כְּנִהְגִי אֶת כּוֹבְעֵי הַקַּל חֲבֵשְׁתִּי
אֲשֶׁר יֵשׁ לַעֲשׂוֹת מִיַּד אֵין לְעוֹלָם לְדָחוֹת.
אֶת גְּדוּלְתֶיהָ שֶׁל אֵיטְלִיָּה טְאִטְאֵתִי
אֶת חוֹפֵי צְרַפֶּת רְאִיתִי לְלֹא נִגִּיעָה
וְעַל פְּנֵי סִפְרָד לְבִדֵי רְגְלֵי שִׁרְכָתִי.
כָּאֵן בְּמִתִּיקוֹת בְּרַב שְׁמִחָה מְלֵאת שְׁפָעָה
וּלְדַרְכֵי פְּנִיתִי עַל פִּי אֶמוֹנָתִי
וּבְנִקֵּל הַפְּעֵלָה בְּשִׁלְמוֹת בְּצָעָה.
בְּגִין שִׁיבְתָךְ בְּאַטְוִיּוֹתֶיךָ הַבְּחִנְתִּי
הַנֶּדָּה הַמוֹפֶת וְהַנְּשׂוּא לְמִטְרָתִי
הַתּוֹמֵךְ וּמִגְשִׁים אֶת מְלוֹא שְׂאִיפָתִי.
לְדַרְכְּךָ צֵא, אֵל תִּשְׁתַּהֶה הִיָּה הַחֲלִטִי
אֶת אֵלָּה אֲשֶׁר בְּרִשְׁמִיָּה הַזֹּאת נִכְלָלוּ
לְאַפּוּלוֹ הַגֵּשׁ, כִּי אוֹתָךְ מִנִּיתִי.
הוּא הוֹצִיא גְּלִיוֹן נִיר אֲרָךְ בּוֹ הָעֵלוּ
שְׁמוֹת אֵין סוֹף מְשׁוֹרְרִים מִמְּקוֹמוֹת שׁוֹנִים
סְגוּבָיָה, סוֹרְיָה וְחֲצֵי הָאֵי כְּלוּ.
הַבְּחִנְתִּי בְּאַנְדְּלוּסִים יְדוּעֵנִים
וּבֵין אֲנָשֵׁי קִסְטִילִיָּה הִיוּ אֲנָשִׁים
שֶׁהֲשִׁירָה נִחְלָה בָּם יְשִׁיבָה שְׁנִים.

<p>Era cosa de ver las bulliciosas 280 banderillas que al aire tremolaban, de varias rimas algo licenciosas; los grumetes, que aquí y allí cruzaban, de encadenados versos parecían, puesto que como libres trabajaban. 285 Todas las obras muertas componían o versos sueltos, o sestinas graves, que a la galera más gallarda hacían. En fin, con modos blandos y süaves, viendo Mercurio que yo visto había 290 el bajel, que es razón, lector, que alabes, junto a sí me sentó, y su voz envía a mis oídos en razones claras y llenas de suavísima armonía, diciendo: «Entre las cosas que son raras 295 y nuevas en el mundo y peregrinas, verás, si en ello adviertes y reparas, que es una este bajel de las más dignas de admiración, que llegue a ser espanto a naciones remotas y vecinas. 300 No le formaron máquinas de encanto, sino el ingenio del divino Apolo, que puede, quiere y llega y sube a tanto. -fol. 7v- Formóle, ¡oh nuevo caso!, para sólo que yo llevase en él cuantos poetas 305 hay desde el claro Tajo hasta Pactolo. De Malta el gran maestro, a quien secretas espías dan aviso que en Oriente se aperciben las bárbaras saetas, teme, y envía a convocar la gente 310 que sella con la blanca cruz el pecho, porque en su fuerza su valor se aumente; a cuya imitación, Apolo ha hecho que los famosos vates al Parnaso acudan, que está puesto en duro estrecho. 315 Yo, condolido del doliente caso, en el ligero casco, ya instrüido de lo que he de hacer, aguijo el paso: de Italia las riberas he barrido; he visto las de Francia y no tocado, 320</p>	<p>" נָא הַמְצֵא לִידֵי תַרְשִׁים אָמַר מְרַקוֹר: שֶׁל הַהַמוֹנִים, שֶׁכֵּלֶם לְדָ מְכָרִים בְּעֵלֵי כְּשָׁרוֹן עֲלָאֵי וּמְרָשִׁים". שֶׁל הַמְּכַשְׁרִים הַשְּׁבֵתִי: " הַשְּׁמוֹת אֲבִיעַ כָּאֵן אֶת דַּעְתִּי, כְּדֵי שֶׁתַּעֲבִיר לְאַפּוֹלוֹ אֶת תְּהַלְתָּם שֶׁל הַמְּשׁוֹרְרִים". הוּא הַקָּשִׁיב. וְזֹאת אָמַרְתִּי בְּאֶפֶן בְּהִיר.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>por venir sólo a España dirigido. Aquí, con dulce y con felice agrado, hará fin mi camino, a lo que creo, y seré fácilmente despachado. Tú, aunque en tus canas tu pereza veo, 325 serás el paraninfo de mi asunto y el solicitador de mi deseo. -fol. 8r- Parte, y no te detengas sólo un punto, y a los que en esta lista van escritos dirás de Apolo cuanto aquí yo apunto». 330 Sacó un papel, y en él casi infinitos nombres vi de poetas, en que había yangüeses, vizcaínos y coritos. Allí famosos vi de Andalucía, y entre los castellanos vi unos hombres 335 en quien vive de asiento la poesía. Dijo Mercurio: «Quiero que me nombres desta turba gentil, pues tú lo sabes, la alteza de su ingenio, con los nombres». Yo respondí: «De los que son más graves 340 diré lo que supiere, por moverte a que ante Apolo su valor alabes». Él escuchó. Yo dije desta suerte.</p>	
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

Toponimia callejera en *La Fontana de Oro* de Benito Pérez Galdós

José Luis Miranda Cruz
Catedrático de Lengua Española y Literatura
Inspector de Educación

La presencia nominal y descriptiva de calles madrileñas ha sido insistentemente manifestada por Benito Pérez Galdós en su labor literaria, verdadero mosaico de la vida en la Villa. Desde su primera novela, *La Fontana de Oro*, predomina el arraigo a la ciudad que lo recibe en 1862. Evidencia en Galdós la certeza de un Madrid escenario en que fluye la historia de España, un Madrid que es cauce de actualidad.

En 1868, la transfiguración urbana de la ciudad es palpable y hace historia⁸⁰. El lastimoso estado de la Villa “*del tiempo de los reyes tudescos*”⁸¹ fue mutando después del advenimiento de Carlos III en 1759. Pero no bastaba con suprimir los vertederos de la Puerta de Atocha o ampliar las zonas de recreo capitalinas, queda mucho por construir⁸² o destruir, como en tiempos de la invasión francesa. Los derribos ordenados por el rey intruso, debidos a su política de expropiaciones y a las revisiones y mejoras de su arquitecto Silvestre Pérez, originan cierta modificación en el suelo de Madrid, al formarse zonas abiertas que mitigaron en el casco antiguo la aglomeración de edificios y callejas. Galdós constata la Plaza de Santa Ana, la de Santa Catalina, nominada del Espíritu Santo, y la de San Miguel, donde hubieron iglesias con los mismos nombres, pero, de pronto, ese proyecto urbano se estanca, y Madrid se

⁸⁰ En la época en que Galdós escribe *La Fontana de Oro*, en Madrid se multiplican los bosquejos para ampliar el aspecto de la Villa. Atrás permanecen las *Mejoras Generales de Madrid* del año 1846, concebidas por Ramón de Mesonero que, en 1835, como apéndice a su *Manual de Madrid* (1831) publicó una “*rápida ojeada sobre el estado de la capital y de los medios de mejorarla*”, alguno de los cuales, como es sabido, llevó a cabo el Corregidor Don Joaquín Vizcaino, Marqués viudo de Pontejos. Años antes, en 1860, se había impreso el *Proyecto de Ensanche de Madrid* por Carlos María de Castro, sustituido posteriormente, en 1868, por el Plan de Fernández de los Ríos declarado en el *Futuro Madrid, paseos mentales por la capital de España*, ideario de reformas que fue presentado al Ayuntamiento con planos fotográficos explicativos de la restructuración por José Suárez. Incluso el año de la Gloriosa se proyectan barriadas para obreros, como la de Santa María de la Cabeza y la del ingeniero Revollo de 1870, que no hallaron eco en las masas populares, advertidos del peligro de convertirse en propietarios por iniciativa burguesa.

⁸¹ Benito Pérez Galdós, *La Fontana de Oro*. Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 8

⁸² La visión de una ciudad deplorable se pone de manifiesto desde la crítica del siglo XVIII. En los *Diálogos de Chindulza*, que F. Aguilar Piñal data hacia 1761 ó 1762, se dice: “La inmundicia de las calles, el mal olor que se percibe, el frío y lodos por el invierno, el calor y polvo por el verano son inaguantables [...] lo árido del terreno, la falta de jardines, arboledas y paseos [...] y las pocas diversiones que hay en Madrid, pues todas se reducen a fiestas de toros, comedias y juegos de trucos, y al Paseo del Prado”. Vid.: “*Diálogos de Chindulza*. (Fragmentos sobre Madrid)”. Anales del Instituto de Estudios Madrileños, II, 1967.

convierte en una Villa arcaica, tipificada en discordias idearias, que otorgaban, en 1821, un ambiente de opresión y de misterio.

Por todo ello, el Madrid de 1821, que el “*primer paseante en Corte*”⁸³ bosquejara en *Mis ratos perdidos*, publicado en 1822, de 540 manzanas, después de los derribos ordenados por José I, con numeración inductora al error, con casi nula la rotulación, la iluminación y la pavimentación de sus calles; el Madrid del trienio, de 150.000 mil almas, tradicional y esperanzado, no se diferencia del que aparece en la cartografía de los siglos XVII y XVIII. No parecía lejano el tiempo en que los arrabales iban configurándose con la toponimia del lugar del antiguo camino, como nacieron las calles de Alcalá, Toledo, Atocha, Hortaleza, Fuencarral o la Carrera de San Jerónimo⁸⁴.

Por ello, Galdós incide en el aspecto caótico haciendo memoria de las vetustas fisonomías de las calles: “*algo más inaccesible que ahora*”⁸⁵ dirá al referirse a la de Atocha, junto al Salitre, cuando una revolución triunfante, la del 68, aparece vinculada a originar soluciones a tantos menesteres. Desde ella, Galdós retrocede a un tiempo no vivido por él, pero admirado y estudiado. Es un repasar el ayer de un Madrid infante, a comienzos del XIX, que irá fraguando en madurez cuando la ciudad enseña sus reformas y amplía sus límites.

Este carácter galdosiano de fijar la mirada a una perspectiva preterida, más o menos próxima, fundamenta la intencionalidad de recuperar un Madrid y su tipología costumbrista, un Madrid, a decir del propio Galdós, que es “*regocijo de las Españas*”⁸⁶.

⁸³ Ramón de Mesonero Romanos.

⁸⁴ Entre ellas el enlace por medio de un Viaducto del Palacio Real con San Francisco el Grande, llevado a cabo en 1873.

⁸⁵ Benito Pérez Galdós. Op. cit., p. 95.

⁸⁶ En las mismas *novelas contemporáneas*, Galdós describe preferentemente un tiempo pasado: *La Desheredada*, de 1881, tiene su marco temporal entre 1872 y 1876; *El amigo Manso*, de 1882, se circunscribe hacia 1877; *Tormento*, escrita un año antes, a finales del 67; *El Doctor Centeno*, de 1883, entre el 63 y el 64; *Fortunata y Jacinta*, que celebramos centenario, describe situaciones desde 1840 a 1876; *Miau*, de 1888, de siete años antes; La serie Torquemada, cuyas novelas datan de 1889, 1893, 1894 y 1895, tienen sus marcos temporales en 1883 (*T. en la hoguera*) y 1890 las tres restantes (*T. en la cruz*, *T. en el purgatorio* y *T. y San Pedro*). Incluso dos grandes novelas de la última década del siglo se desarrollan en 1890 cuando fueron escritas en 1895 (*Nazarín*) y 1897 (*Misericordia*).

Y en *La Fontana de Oro* se ofrece ya un Madrid histórico visionado desde el prisma revolucionario del 68 y el espíritu renovador y liberal acaecido desde la muerte de Fernando VII, cuando la transformación de España era evidente. Lejos estaban todavía las venideras reformas, plausibles unas, otras menos, surgidas de la gestión de Mesonero ante el Corregidor viudo de Pontejos, alguna de las cuales Galdós traslada a la época descrita, como la numeración y rotulación de las calles y la reglamentación de serenos, creados en 1798 para alumbrado y vigilancia.

A la vez, en esta primera novela se expone la armonización de los elementos históricos y ficticios. Es la demostración de un conocer y un preocuparse por la urbe que se agiganta en su cosmología narrativa, desde *El Audaz* con el reflejo de la sociedad de principios del siglo XIX o la de los tiempos isabelinos descritos en *La Familia de León Roch*.

La Fontana e Oro, novela que le “*resultaba fácil y amena*”⁸⁷, llega a ser con ello, un diminuto umbral de su contorno narrativo. De un lado, los principios socio-históricos, cuantitativos en su obra; de otro, la estimación por lo urbano, en este caso por los recintos antiguos de la Villa de Madrid, que pudo estimar a través de la obra de Mesonero, *El Antiguo Madrid*, publicada un año antes de su llegada a la capital en 1862 para estudiar leyes.

Y sobre los hechos palpables de aquella España de 1821, como la batalla de Las Platerías o el asesinato de Matías Vinuesa en la cárcel de la Corona, que se menciona como referencia transcurrida, importa el protagonismo de una masa, de la que hace un estudio sociológico, en el devenir de un café de Madrid, La Fontana de Oro, que simboliza el resquebrajamiento de una ideología.

Galdós detecta el estado de ánimo del pueblo bajo, su incultura y su valentía desenfrenada, capaz de inmiscuirse en el río de la política madrileña durante el Trienio Liberal. De ahí la entidad de las reseñas a la corporación municipal, a la milicia nacional, como defensora de la Constitución y libertades, al mismo pueblo, al propio rey y sus serviles; a lugares como el Palacio Real, semillero de inquina y desorden, o a una Plaza Mayor, con nombre tradicional y no con el que fue rotulada en 1821, lugar de acciones históricas como la batalla mencionada o la jornada heroica del 7 de julio de 1922⁸⁸, que hoy día da nombre a uno de sus accesos. Madrid cuna y estancia de gestaciones políticas:

⁸⁷ Benito Pérez Galdós. *Memorias de un desmemoriado*, (Obras Completas. Vol. VI. Madrid, Aguilar, 1961).

⁸⁸ Nombre con que hoy día se conoce al antiguo Arco de la Amargura que Galdós menciona en la Batalla de Las Platerías. Se denominó por heroico gesto del pueblo luchando contra la guardia real en defensa de las libertades.

absolutistas, liberales doceañistas o veintiuños, emanados de las *sociedades patrióticas*, como la que tenía sede en La Fontana de Oro, donde la “*vehemencia*”, las opiniones “*extremas*”, y las escenas “*turbulentas*” nutrieron el cuerpo de aquella arrebatada opinión pública al calor de los hechos.

Galdós nos habla en *La Fontana de Oro* del pueblo de Madrid que “*hacía de sus calles un gran teatro de inmenso regocijo o ruidosa locura*”⁸⁹. La calle en la obra de Galdós no es tránsito, ni memento, es la fuerza de la ciudad, sus espacios rasos donde el aire libre difunde vitalidad, donde con la voz se redime la libertad de prensa, sujeta a las noticias de *La Gaceta* o *El Diario de Madrid*. En la calle se halla la alegría de los balcones, la ornan y visualizan el ajetreo de la calzada, en ellas circulan unos seres como los caracteriza Ramón de Mesonero y reflejan fielmente la tipología popular galdosiana: “mezcla de grosería y libertinaje; valientes hasta la temeridad; enemigos del trabajo, que soportan tal vez algunos días para emplear su producto el domingo y el lunes en las tabernas y en los toros. Las mujeres... son dignas de tales esposos, de tales amantes. Su genio natural se convierte en desenvoltura; su animosidad en alevosía; sus gracias en objeto de un vil tráfico: acostumbradas a ser engañadas por sus pérfidos amantes, los engañan; acostumbradas a ser maltratadas, los maltratan; para ellas y para ellos la mejor razón es el palo, y el argumento más sublime la navaja”⁹⁰.

Son esos seres que habitan en barrios alejados, como el matutero del Salitre, el tramposo de la Plaza de la Cebada, el chalán de Gil Imón, Perico Tinieblas o Tres Pesetas, o los guerrilleros Misas y Trapense... pero también están en la calle los Calleja, Alfonso Núñez, Curro Aldama, Cabanillas, Pinilla, Julián Lobo, el Doctrino; y los que buscan trepar, como un Pipaón Bragas o un Gil Carrascosa⁹¹, personajes que reverberan a los de *El forastero de la Corte*, de “*Tipos y Caracteres*” de Mesonero Romanos; y los provincianos, como Lázaro, en perenne agitación, tensa vigilancia y vulgar, como lo define Bozmediano, patronímico señor de una nobleza madrileña, con mayorazgo desde 1450, como señala Jerónimo de la Quintana.

⁸⁹ Benito Pérez Galdós. *Op. cit.*, p. 8.

⁹⁰ Ramón de Mesonero Romanos. *Manual de Madrid*, Madrid, 1833 (2ª ed.), p. 59.

⁹¹ Algunos de estos personajes reaparecen en obras posteriores: el barbero Gaspar Calleja en el E.N. de la 2ª Serie *El siete de julio*; Gil Carrascosa en los EE.NN. de la 2ª Serie, *El equipaje del rey José*, *Memorias de un cortesano de 1815* y *La segunda casaca*. Asimismo, la duplicidad de los apodos: existe otro Tres Pesetas en oficio de curtidor en el E.N. *Napoleón en Chamartín*, y otro Chaleco, aunque éste es un guerrillero con existencia real, en *Juan Martín el Empecinado* (1ª Serie) y *El Grande Oriente* (2ª Serie).

Es el bosquejo de una sociedad popular, no recuperada del hambre y males causados por la larga guerra⁹² y una no conseguida paz interior. La ciudad se satura de una emigración en busca de alivio, pero que llega a formar cola en la vasta lista de desocupados. Ello aumentó la mendicidad, la pillería y el robo, a pesar de las prohibiciones al respecto⁹³.

Las calles presentaban tales heridas físicas que las hacían intransitables, sobre todo en días de lluvia al formarse torrentes en sus cuestas⁹⁴, como el que recoge la calle de Segovia, a rebosar por lo arrastrado desde las cuestas de los Consejos, en la margen derecha, y la de los Ciegos o Caños Viejos, en la izquierda, que Galdós testimonia a través del *Vía Crucis* de Clara en la búsqueda del Humilladero. Rúas con apenas un hálito de luz, tenebrosas en las oscurecidas estaciones invernales o en noches de luna cerrada. Calles sucias, con la basura amontonada en sus centros y desperdigada en la exploración de traperos o por las docenas de perros que corretean la ciudad.

Este sentimiento hacia Madrid “foco de la legislación constituyente de aquella época y la catedral en que la juventud más brillante de España ejercía con elocuencia de enseñanza del nuevo derecho”⁹⁵, matriz de rumores de mentidero en mentidero, y volumen de una sociedad interpretada⁹⁶, desentraña lo que viene apelándose “*Madrid galdosiano*”, del que aún, en 1987, restan ecos soterrados, pero palpables junto a las viejas iglesias del centro cuando unos vociferantes mendigos discuten la mejor ubicación, o en el deambular de los ociosos que pululan por doquier en sus calles, donde no falta la más variopinta venta ambulante. De esta forma, nuestro objetivo definitorio es señalar que el

⁹² Ramón de Mesonero en sus *Memorias de un setentón* (Madrid, Tebas, 1975) habla de 20.000 muertos por hambre entre septiembre de 1811 y julio de 1812 en una patética descripción del espectáculo en las calles de Madrid.

⁹³ El 21 de enero de 1822 el bando municipal decía: “...no se permitirá vagar por las calles, pararse en ellas, ni en plazas, plazuelas ni portales a ninguna persona de ambos sexos, sea de la edad que fuere, pidiendo limosna en alta ni baja voz, ni aún a título de vergonzante” (art. 4º) y “...contra cualquier persona que se encuentre infringiendo el artículo precedente se tomará por ahora la medida que hay lugar” (art 5º). Vid: Antonio Ortega Carnicer. “*Jornaleros y mendigos en el trienio constitucional*”, incluido en *Madrid en la Sociedad de Siglo XIX*. Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Revista Alfoz, diciembre 1986.

⁹⁴ Grandes corrientes de agua se formaban en las calles de Leganitos y de los Reyes que desembocan en lo que en la actualidad es la Plaza de España.

⁹⁵ Benito Pérez Galdós. Op. cit, p. 9

⁹⁶ Las interpretaciones de la sociedad madrileña no pasan desapercibidas en otros escritores, como tampoco la nominación de lugares o edificios. Galdós menciona casi todas las calles en su amplia narrativa, además aparece como cronista de todo un siglo de una ciudad que se agranda, cuando, generalmente, eran narradas las virtudes de la Plaza Mayor y sus alrededores o el tipismo del Paseo del Prado. La novela que con mayor exactitud dibuja la interpretación de una sociedad madrileña pre galdosiana es *El patriarca del Valle*, de Patricio de la Escosura, publicada en 1847.

Madrid de Galdós por antonomasia, es un Madrid perenne que recuperó desde su primera novela para todos nosotros. Y recuerdo aquí la cita a pie de página que Mesonero inserta en el capítulo XI, II, *La Corte de las Españas*, de sus *Memorias de un setentón*, cuando desde muy joven tiene intención y deseo, que no voluntad, de escribir un “*nuevo Gil Blas*” merodeando en la Villa, que dice: “Este mi propósito infantil, al que resistí constantemente toda mi vida por no rozarme con la política en mis modestos escritos, le he visto realizado, sin celos, antes bien, con gran consentimiento mío, por mi joven amigo don Benito Pérez Galdós, en uno de sus preciosos “Episodios nacionales”, que titula “Un cortesano de 1815”. En él ha sabido trazar un cuadro acabado de aquella corte y de aquella época, en que no se sabe qué admirar más, si la misteriosa intuición del escritor, que por su edad no pudo conocerla, o la sagacidad y perspicacia con que, aprovechando cualquier conversación o indicaciones que hubo de escuchar de mis labios, ha acertado a crear una acción dramática con tipos verosímiles, casi históricos, y desenvolverla en situaciones interesantes, todo con un estilo lleno de amenidad y galanura”.

Como preámbulo al estudio toponímico de las calles citadas por Benito Pérez Galdós en *La Fontana de Oro*, resumimos en dos apartados los lugares y edificaciones: a) De comprobada existencia y b) De difícil comprobación.

a) Lugares y edificios de comprobada existencia:

32 calles; 9 calles indirectamente al nombrar edificios situados en ella (San Justo, Hortaleza, Cañizares, Fuencarral, Palma Alta, Carrera de San Francisco, Príncipe, de la Cruz y Montera); 14 plazas; 5 plazas indirectamente (Duque de Frías, Conde de Miranda, San Martín, San Andrés y Doña María de Aragón); 5 barrios (Flor Baja, Salitre, Lavapiés, Gil Imón y Morería); 4 parajes o zonas (Platerías, Los Caños, Ronda del Conde Duque, Ronda del Paseo de las Delicias a Puerta de Toledo); 3 paseos (del Prado, Virgen del Puerto y Florida); 3 callejones (Príncipe Pío, de la Cara de Dios y de Puñoenrostro); 2 cuevas (de los Consejos y de los Ciegos); 2 portillos (de Gil Imón y de San Bernardino), y 1 arco (de la Amargura).

Monumentos citados

Las Gradass o Covachuelas de San Felipe el Real, en la entrada a la Puerta del Sol por Mayor; *Mariblanca*, frente al Hospital del Buen Suceso; la *Cibeles*,

entre los Agustinos Recoletos y la calle de Alcalá, y *Neptuno*, en el Paseo del Prado.

Palacios y Casas

Medinaceli, Villahermosa, Maceda, Híjar, Liria, del Cordón, Lassos y Palacio Real.

Cafés y Fondas

La Fontana de Oro, Lorencini, El Grande Oriente, La Cruz de Malta y Los Comuneros.

Otros

Cárcel de la Villa, Teatro de la Cruz, Teatro del Príncipe, Puente de Segovia y Río Manzanares:

Iglesias

Las celebraciones religiosas estaban a la orden del día. Durante el sexenio absolutista eran el único entretenimiento madrileño, existían las fiestas palaciegas, pero a ellas no acudía el pueblo. Las lecturas de "*La Gaceta*" quedaban para los que sabían leer, que no eran muchos. Galdós menciona los templos siguientes: Las Góngoras, Las Maravillas, Las Carboneras, La Capilla del Obispo, La Capilla de Santa María del Arco, San Antón, San Bernardo (Monjas de Pinto), San José, San Justo, San Luis, San Martín, El Buen Suceso, El Espíritu Santo, El Oratorio del Santísimo Sacramento (vulgo del Olivar), Los Italianos, Nuestra Señora de la Victoria e indirectamente San Felipe entre Mayor y Puerta del Sol, y la Capilla de Príncipe Pío en la Plaza de los Afligidos.

Pueblos

Alcalá de Henares, Colmenarejo, Chamartín, Hiendelaencina, Sanchidrián, Torrejón y Navalcarnero.

b) Lugares y edificios de difícil comprobación:

Comercios alimentarios: Tienda de comestibles en Carrera de San Jerónimo, donde trabajaba Perico el Mahonés.

Pollería: en la calle Mayor.

Tabernas: en la calle del Barquillo y la de Pascual en el Humilladero.

Zapaterías: la del zapatero remendón de la calle de la Comadre.

Libros: Librería en la Carrera de San Jerónimo.

Artes Gráficas: Objetos de escritorio en la Carrera, y un almacén de papel pintado en Majaderitos.

Textil: Mercería de Doña Ambrosia⁹⁷ (en la Carrera de San Jerónimo)

Perfumería y Bisutería: en la Carrera de San Jerónimo.

Barbería: la de Gaspar Calleja en la Carrera.

Fondas: Doña Leoncia en la calle de la Gorguera y La Riojana en la calle de Fúcar.

Paradores: El Agujero en la calle de Fúcar.

Memorialista: en la Carrera de San Jerónimo.

Almacén de Quincalla: en la Carrera de San Jerónimo.

Sastras: en la Casa de Tócame Roque situada en la calle de Belén.

Prestamista de alhajas: en la calle de Válgame Dios.

Machacador de hierro: en la calle de Válgame Dios.

La relación de calles que efectúa Galdós con presencia en la acción unas veces, y otras con adecuada mención, nos conduce por los diez cuarteles y los 64 barrios que dividían la villa administrativamente desde junio de 1802. Es de notar el peso que llevan los cuarteles 1º, llamado de la Plaza; 3º, de los Afligidos; 5º, del Barquillo; 7º, de San Jerónimo, y 10º, de San Francisco.

Asimismo, existen unos escenarios donde el hilo narrativo atrae la mayor nominación de calles.

En los capítulos 37 y 38 titulados *Vía Crucis*, camino de penuria hacia una cruz (el Humilladero) que fue la salvación de la protagonista. Es un estudio del Madrid antiguo que, sin duda, Galdós extrae de la obra *El Antiguo Madrid* de Mesonero (1861). Se recorren 5 cuarteles (los 5º, 7º, 1º, 2º y 10º por este orden respectivamente), sumando 27 calles las pisadas por Clara y el fiel Batilo desde que la huérfana partiera de la calle de Belén nº 4, cruzando y topándose con una sociedad espectral, contagiosa y regresiva⁹⁸. Además, durante el tortuoso recorrido, se mencionan cuatro edificios religiosos: San José, en la calle de Alcalá, donde oía misa el rey intruso, los Italianos en la Carrera de San Jerónimo, San Justo en la calle del mismo nombre y aún no anexionado a San Miguel y la Capilla del Obispo en la Plaza de San Andrés. Dos edificios civiles: el Palacio de los Lassos y la Casa del Cordón, que perteneció a Antonio Pérez y

⁹⁷ Aparece también en el Episodio Nacional *La Corte de Carlos IV* (1ª Serie).

⁹⁸ Albert Dérozier. *El "pueblo" de Pérez Galdós en "La Fontana de Oro"*. Cuadernos Hispanoamericanos, nº 250-252, octubre 1970 – enero 1971.

dos monumentos tan representativos del pueblo matritense, como son la Cibeles y Neptuno. Reúne el contorno con calles, paseos, carreras, plazas, callejones, cuestras o pretilos y barrios, toda una gama de la nomenclatura urbana.

A través del *Vía Crucis* de Clara puede meditar sobre la recuperación de Madrid que siempre, como afirma Laín Entralgo, al hablar de sus tradiciones “*tiene un nombre tremendo: recuerdo*”. Llega a ser un estudio de una tipología popular y de la toponimia de unos barrios.

<i>Cuartel</i>	<i>Calles, Plazas, Edificios y Monumentos.</i>
1	Calle de Atocha, Calle de Puñoenrostro, Calle de San Justo, Cuesta (Pretil) de los Consejos; Puerta del Sol, Plaza del Conde de Miranda, Plaza de San Miguel, Plaza del Cordón; Plaza de San Justo; el Palacio Real, La Casa de la Villa, Iglesia de Doña María de Aragón, San Felipe el Real; la Mariblanca
2	Calle del Sacramento, Calle de Segovia
5	Calle del Barquillo, Calle de Válgame Dios
7	Calle de Alcalá, Paseo del Prado, Calle del Prado, Carrera de San Jerónimo, Calle del Lobo; Plaza Espíritu Santo, Plaza de Santa Ana, Plaza del Ángel; San José, los Italianos; la Cibeles y Neptuno
10	Calle de Segovia, Calle de Don Pedro, Calle del Humilladero, Cuesta de los Ciegos; Plaza Mayor, Plaza de San Miguel, Plaza de los Carros, Plaza de San Isidro, Plaza de la Paja y la Morería; la Capilla del Obispo y la Casa de los Lassos

Los capítulos 31, 40 y 41 accionan principalmente en el cuartel de los Afligidos, alrededor de la casa de Álava, donde se reunían los liberales moderados, y a la que una chusma incontrolada intenta asaltar durante la manifestación revolucionaria de los exaltados y adoctrinados, en parte, por Coletilla y secuaces pagados. Junto a la hoy desaparecida Plaza de los Afligidos, en los aledaños del Palacio de Liria, parte de la actual calle de Osuna e inicio de la también actual calle de la Princesa, tiene lugar el enfrentamiento del pueblo exaltado con la Milicia Nacional, advertidos los reunidos secretamente por Lázaro. La descripción galdosiana de la llegada de las masas adoctrinadas a un fin concreto concuerda con la afirmación de Ortega y Gasset: “*Las masas no tienen ideas; sus ideas son apetitos expresados en palabras*”.

La nominada Batalla de las Platerías gesta su origen después de los sucesos con el cura de Tamajón⁹⁹, cuando son nombrados Pablo Morillo como capitán general de Madrid y el guerrillero José Martínez de San Martín como gobernador político. Después de un relativo período de paz, Riego es destituido de su cargo en la Capitanía General de Aragón y sus seguidores, los exaltados, proponen salir el 18 de septiembre del 21 portando el retrato del general. A pesar de la prohibición gubernamental, la turba parte de *La Fontana de Oro*. San Martín¹⁰⁰ les aguarda delante de la Casa Consistorial con la milicia nacional al mando de Pedro Surrá¹⁰¹. Al llegar a la calle Mayor, zona de las Platerías, las tropas arremeten contra la masa manifestante. Estos hechos son narrados por Galdós con el Capitán General Morillo¹⁰² como verdadero artífice de la actuación del gobierno. No obstante, el paso del desfile y final de la manifestación, tras la que Lázaro es encarcelado, guarda una exacta conexión con la realidad.

Cuartel N° 1 (De la Plaza)

La imagen de una Puerta del Sol como “*gran horno de combustión social*”, con soniquete de ajetreo e indumentaria de antaño, abre sus brazos después de la alusión a edificios civiles como el Palacio, la Casa de la Villa, o la Iglesia de Doña María de Aragón “*donde las Cortes estaban*”, retrospectiva a un pasado próximo con el recuerdo del Motín de Esquilache.

Llaman la atención dos zonas señeras de la Puerta del Sol:

- a) Las Gradas de San Felipe el Real, con entrada por la calle Mayor, eran el mentidero de la Villa junto con el situado en el roce de la calle del Prado con la del León. La zona fue fue tumulto acompasado, voz de

⁹⁹ Matías Vinuesa, absolutista furibundo, acusado de conspirar en favor real, fue encarcelado en enero de 1821. Después de tres meses de proceso fue condenado a diez años. La muchedumbre exaltada, no contenta con la resolución del juez, asalta la cárcel de la Corona para eclesiásticos, situada en la calle de la Cabeza, y lo asesina. Aparece en los EE.NN. de la 2ª Serie, *El Grande Oriente*, *El siete de julio*, *El terror de 1824* y *Un faccioso más y algunos frailes menos*.

¹⁰⁰ José Martínez de San Martín, Gobernador Político de Madrid, aparece en *El siete de julio* (2ª Serie).

¹⁰¹ Pedro Surrá y Rull mandaba la Milicia Nacional, posteriormente fue Ministro de Hacienda. Aparece en *Los Ayacuchos* (2ª Serie).

¹⁰² Aparece también en *El equipaje del rey José* y en *El siete de julio* (2ª Serie).

desocupados, covachuela para un pronto obsequio y tráfago radiante del corazón de la Villa.

- b) El “*grosero pedestal*” de la Mariblanca, fuente que repartía su agua en los vientres de cobre, delante del Hospital del Buen Suceso, entre la calle de Alcalá y la Carrera, animado en horas de misa y horario del Madrid currutaco. Centro público de una gran plaza que culmina en la Restauración, después de la pomposa reforma de 1860.

La Puerta del Sol es, por su proximidad al Café de La Fontana, cruce de personajes y gozo de acciones novelescas. Como centro de la Villa nos enfila hacia el barrio del Barquillo, donde reside Coletilla, y acumula a una masa vocinglera, partícipe en las tenaces algaradas.

Dos hechos tienen lugar en los espacios del Cuartel de La Plaza:

- 1º. La Batalla de las Platerías, el recorrido de la comitiva (desde la Plaza de Santa Ana) por las calles de Atocha-Plaza Mayor, con entrada por alguno de los soportales de Santa Cruz, sin duda, el de Vidrieras, hoy de Gerona, y salida a la calle Mayor por el estrecho Arco de la Amargura, que es hoy la breve calle de Siete de Julio, a lo que fue el paraje de Las Platerías, donde estuvo la sarracena Puerta de Guadalajara, precedente, una vez derribada, del gran monumento urbano levantado en tiempos de Carlos I, que perduró hasta su incendio y destrucción en 1582, cuando ya Felipe II había otorgado la capitalidad a la Villa en 1561, y estos arrabales próximos en progresivo movimiento humano precisaban amplios espacios.
- 2º. Parte del citado *Vía Crucis* de Clara, cuando es asediada por el clérigo lascivo. Se nombran la calle de Atocha, la Plaza Mayor, la de San Miguel y la del Conde de Miranda, a la cual la heroína, guiada por el sacerdote braguetero, accede por un “*arco oscuro*”, y cruza el callejón de Puñoenrostro para llevarla a su vivienda, “*a espaldas*” de San Justo, donde ejercía su ladino ministerio, estrecha iglesia que le parece a Clara de “*una considerable elevación*”. Pasa por la “*enorme*” muralla de la Casa del Cordón y la Iglesia de San Justo, en la unión de la plaza y la calle, hasta llegar al Pretil de los Consejos de espinosa bajada, que la lleva a la calle de Segovia.

En este cuartel estaba la cárcel de Villa, donde a uno de sus “*tristísimos, oscuros y sucios calabozos*”, fue a parar Lázaro. Posteriormente, en 1831, la cárcel de Villa, situada detrás del Ayuntamiento, debido a los inconvenientes de tener prisiones en las dependencias consistoriales, fue trasladada a la Plaza de Santa Bárbara, frente al Convento, a un edificio de Ventura Rodríguez, levantado por

orden de Carlos III para utilizarlo como matadero del ganado de cerda y saladero de tocino, por lo que la cárcel fue conocida vulgarmente como del Saladero. Galdós hace notar este traslado cuando dice:

La antigua cárcel de Villa era un mal bohardillón, dividido en celdas donde los presos no tenían comodidad ni estaban seguros. La prisión no tenía aquel horror majestuoso con que los poetas nos han pintado todos los calabozos. Pero a Lázaro antojábasele un sombrío edificio, gigantesco sepulcro de vivos, de altísimas y negras paredes, de gruesos e inaccesibles torreones, con un gran foso lleno de aguas cenagosas y verdes, con largas filas de mazmorras, de las cuales la más lóbrega y subterránea era la suya¹⁰³.

Hay en el texto galdosiano unas líneas que pueden hacernos pensar que la ubicación de la cárcel no era la de la Plaza de la Villa:

*“Hablaron al salir, y le pareció que Bozmediano era bueno y honrado, dispuesto a la amistad y a las buenas acciones. Cuando marchaban juntos por la calle de Atocha...”*¹⁰⁴

Como la escena tiene lugar justo después de ser Lázaro excarcelado, cuando se dirige a La Fontana de Oro, es posible que Galdós confundiera la cárcel de la Villa con la de la Corte, situada ésta en la Plazuela de la Provincia, cuya parte trasera daba a la Concepción Jerónima. Allí estuvo el oratorio y casa de los Padres del Salvador. Está próxima, pues, a la mencionada calle de Atocha.

Vuelve a aludir a la Plazuela del Conde de Miranda al citar el Convento de las Monjas Jerónimas del Corpus Christi, con Iglesia del siglo XVII, llamada de las Carboneras, por haberse hallado la Inmaculada del Altar Mayor en una carbonería. Allí iba a escuchar misa la mística Paulita Porreño y allí captó al oído la entonación prodigiosa de sus coros.

La calle Mayor fue también arteria principalísima en la urbanización del Madrid liberal. Comenzaba en la Puerta del Sol hasta la de Guadalajara. La actual extensión, pasando por la Plaza de la Villa y la de los Consejos, es

¹⁰³ Benito Pérez Galdós. *Op. cit.*, p. 161.

¹⁰⁴ Benito Pérez Galdós *Op. cit.*, p. 192.

posterior. Dicho trayecto se llamaba Real de la Almudena por la proximidad de la Iglesia de Santa María, la más antigua de Madrid¹⁰⁵.

Según se contempla en el plano de Pedro Texeira, entre las calles de Bordadores y Coloreros había soportales y es en esa céntrica calle Mayor donde sitúa Galdós la pollería del primo de Gil Carrascosa.

Galdós, tan dado a la toponimia popular, no aprovecha el saber del vulgo al nombrar los soportales que rodean a la Plaza, cuyos nombres se asimilaron a las calles adyacentes después de la ordenación toponímica de Pontejos en 1835, pero que en 1821, época en que transcurre la novela, aún poseían el antiguo nombre: Portal de las Angustias, de las Carnicerías, de los Cofreros, de los Manguiteros, de los Monteros, de las Zapaterías de viejo, de Paños, del Peso, de Torneros, etc.

Cuartel N° 2 (De Palacio)

Las calles nombradas son escasas. Sí, en cambio, algunas zonas como la de los Caños, donde estaba el Teatro del mismo nombre, ya derribado en esa época junto con otras casas lindantes, originando el paraje que será la Plaza de Isabel II y el Teatro de la Ópera. Para continuar el *Vía Crucis* de Clara la hace franquear la calle del Sacramento antes de tomar el empinado descenso de los Consejos. Se cita también la antigua mansión de los Porreño en la misma calle e, indirectamente, la Plaza de Doña María de Aragón donde se celebraron las Cortes. Ésta estaba situada por donde hoy siguen las calles del Reloj, de Torija y la Plaza de la Marina Española.

El edificio más notable ubicado en este Cuartel es el Palacio Real, izado con arrogancia en los aires del Campo del Moro, como símbolo de

¹⁰⁵ Desde el siglo XII permaneció en el cruce de la calle Mayor con la de Bailén. Primeramente fue la mezquita mayor islámica en los tiempos árabes, pero tras la conquista de Alfonso VI se transformó al culto cristiano y tuvo el honor de ser considerada la Iglesia más longeva del Madrid medieval. Fue demolida en 1868, pero antes se hicieron reformas en los siglos XVII, cuando se crearon el camarín de la Virgen y el panteón de los Duques de Pastrana y en el siglo XVIII que se reformó el ábside y la fachada. Entre la Iglesia y el Palacio de Abrantes, antes Casa de los Cuevas, frente a los Consejos -Palacio de Uceda- se formaba un estrecho callejón denominado del camarín de Santa María (hoy calle de Almudena), donde fue asesinado Juan de Escobedo, secretario de Don Juan de Austria, por Antonio Pérez siguiendo órdenes de Felipe II. Detrás estaba la casa del noble portugués Ruy Gómez de Silva -Príncipe de Éboli y Duque de Pastrana- y de su mujer, la intrigante Ana de Mendoza, principal protagonista de los oscuros acontecimientos y amoríos cruzados entre la bella tuerta, el rey y Antonio Pérez.

continuidad de una monarquía, sobre los cimientos del viejo “*castillo famoso que el rey moro alivia el miedo*”¹⁰⁶.

Cuartel N° 3 (De los Afligidos)

El cuartel tercero de la Villa de Madrid es prácticamente un territorio transformado por las modernas Gran Vía, calle de la Princesa y contiguas, y la Plaza de España¹⁰⁷. Han desaparecido la Plazuela de los Afligidos (con alguna variante la actual Cristino Martos) con la vetusta iglesia de San Joaquín y la Capilla del Príncipe Pío, que estaba entre la calle del Duque de Liria y su paralela, la del Duque de Osuna. Asimismo, por la construcción de la calle de la Princesa y la Plaza de España, algunas calles que Galdós cita no poseen el antiguo emplazamiento, como la calle de Osuna, a la que se modificaron las rasantes, y las plazas de San Marcial y de Leganitos, que desaparecieron al crearse la calle de la Princesa y la Plaza de España.

Acortada y asimilada a la calle del mismo nombre ha permanecido la Plaza del Duque de Liria y el acodado callejón del Príncipe Pío ha dado lugar a parte de la actual calle Martín de los Heros, edificaciones en Ventura de la Vega (antiguamente de Quitapesares) y el rascacielos la Torre de Madrid. La antigua Ronda aparece en el callejero madrileño con nombre nuevo, el de Santa Cruz de Marcenado, calle conocida en otro tiempo como Travesía del Conde Duque.

En la acción, las calles que integran el presente cuartel suman quince. Como preparación a la algarada de los exaltados ante la casa de Álava en la Plaza de los Afligidos, Galdós introduce estos barrios a través de Lázaro cuando vigila a Bozmediano desde el barrio de la Flor Baja (sin duda porque, como dice Mesonero, la calle era de “*regular anchura y proporción*” en comparación con las vecinales) hasta la Plaza en la que desembocan por un “*callejón angosto*”. Desde la esquina de la calle de las Negras, Lázaro ve llegar y penetrar a los conjurados doceañistas en la casona del siglo XVII.

En las escenas que preludian la contienda, los exaltados van aproximándose y apostándose en la Plaza de los Afligidos, y en las calles de Las

¹⁰⁶ Nicolás Fernández de Moratín. *Fiesta de toros en Madrid*.

¹⁰⁷ Vid. Eulalia Ruiz Palomeque. *Ordenación y transformaciones urbanas del antiguo casco de Madrid durante los siglos XIX y XX*, Anales del Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1975.

Negras, del Portillo de San Bernardino, del Duque de Osuna, el callejón del Príncipe Pío, calle del Conde Duque y de San Bernardino.

Se citan también la Plaza del Duque de Liria y la Ronda, como lugares anexos a la acción por donde llegan los regimientos de la Milicia Nacional. Completa este plano la calle de Amanuel, donde Álava posee otra mansión; la Ancha de San Bernardo, donde Lázaro encuentra a Calleja y sus secuaces al ir a advertir a Bozmediano; y dos con nominación anacrónica, la calle de San Marcial para señalar el lugar por donde huyen los amotinados, que en 1821 no poseía tal nombre, y el callejón de la Cara de Dios, donde había “300 exaltados”, sin duda nombrado así por la proximidad a la Capilla del Príncipe Pío, en que se veneraba la *Cara de Dios*, copia del lienzo de la Verónica con el rostro del Nazareno.

Cuartel N° 4 (De las Maravillas)

Solamente se encuadran en él la Parroquia de los Santos Justo y Pastor, vulgo Maravillas por haberse encontrado un Niño Jesús entre estas plantas, que estaba en la calle de la Palma Alta, y la Capilla de Santa María del Arco, sita en la calle de Fuencarral. En la primera se celebran las funciones de la Cofradía de la Hermandad de la Pasión y Muerte, de la que es cofrade el correveidile Gil Carrascosas. En la segunda se veneraba el Cristo de las Llagas, que solía ser paseado en procesión en Semana Santa.

Cuartel N° 5 (Del Barquillo)

El Barrio del Barquillo y del Saladero, desde el siglo XVIII se había convertido en una zona barriobajera, habitada por castizos chisperos. Desde comienzos del XIX se ve invadida por las clases aristócratas, a veces, venidas a menos, como ocurre con la familia Porreño, cuyos miembros residen entre reliquias y recuerdos en la calle de Belén n° 4, donde también se traslada Elías Orejón. Éste con su pupila Clara, había residido anteriormente en una mansión de la calle Válgame Dios, “colocada entre dos casas a la malicia”¹⁰⁸, de fachada “mezquina y fea”, con un portal “angosto y muy largo”, la escalera “en lo profundo (...) era angosta, y sus paredes, blanqueadas en tiempos de Felipe V”, el suelo con “hoyos y llenos de inmundicia”.

¹⁰⁸ Las casas labradas a la malicia eran de planta baja y de interior reducido a un cuarto principal. Se llamaban de tal manera porque así no se podían dividir para ser habitadas por dos moradores. También se dice que llevan ese nombre porque el dueño “maliciosamente” se libraba de pagar grandes impuestos como ocurría con las casas de “apósito”. En el siglo XVIII había más de 5.000 en Madrid y daban un triste aspecto a la ciudad.

La vieja calle de Válgame Dios, en el plano de Pedro Texeira calle de San Francisco, tenía la entrada por San Antón (hoy calle de Pelayo) y salida por Santa Bárbara la Vieja. La actual se extiende desde la de Augusto de Figueroa (antigua de Santa María del Arco) hasta la calle de Gravina, que es precisamente la antigua Válgame Dios. De esta forma, calle de Válgame Dios es la actual Gravina y la que figura hoy día como tal es la antigua de Santa Bárbara la Vieja, según planos del siglo XVIII¹⁰⁹.

La casa de las Porreño en Belén, “constaba de dos pisos altos, y aunque vieja, no tenía mal aspecto gracias a una reciente revocación”. En su exterior nada había “que revelase el altísimo origen de sus habitantes”¹¹⁰. En la misma calle se hallaba la Casa de Tócame Roque, célebre por su numeroso vecindario y demás condiciones. Allí tenían sus talleres las sastras Doña Rosalía y las Remolinas, enemigas a la sazón.

Calle importante del barrio es la de San Mateo, donde habitaban el canónigo Entrambasaguas y su hermana Petronila. Desde sus balcones las Porreño presencian la procesión del Divino Pastor, que tenía inicio en el Convento de San Antón de la calle de Hortaleza.

Santa Bárbara, que debe de ser Santa Bárbara la Vieja o la Plaza de Santa Bárbara, es citada simplemente, y de forma indirecta la Plaza del Duque de Frías, que por esos lugares se asentaba su palacio. En dicha Plaza estaba el convento del XVII de las Mercenarias Descalzas, conocido por las Góngoras, donde iban las Porreño a oír misa.

Cuartel N° 6 (De San Martín)

Incluye calles desde la Puerta del Sol, la calle del Arenal y la de la Montera, por donde los personajes se dirigen hacia la del Barquillo. Se cita la parroquia de San Luis Obispo, iglesia barroca sustituida hoy día, por un horrendo rascacielos. Indirectamente se hace referencia a la Plaza de San Martín, junto a las Descalzas, donde se levanta la “nueva” Parroquia, donde ejerce el teniente cura al que cosen las Remolinas. La antigua parroquia de San Martín se hallaba en la Plaza del mismo nombre, fue demolida en 1808 por orden de José I. Posteriormente se construyó la nueva que, al ser derribada, la

¹⁰⁹ Vid. *Plano Geométrico de Madrid* del geógrafo Tomás López, publicado en 1785.

¹¹⁰ Benito Pérez Galdós. Op. Cit., p. 138.

congregación se instaló en los Basilios, entre las calles del Barco y Valverde, que desembocan en la de Desengaño, después pasó a Portacoeli, donde continúa desde 1836, en las calles de la Luna y Desengaño. El solar del templo de la Plaza de San Martín lo ocupa la Caja de Ahorros frente a las Descalzas.

Cuartel N° 7 (De San Jerónimo)

Exhaustivamente citado. Por sí solo asemeja un capítulo de *El Antiguo Madrid* de Mesonero¹¹¹. Define la concurrida Carrera de San Jerónimo, centro de atención, “alegre y animada” a pesar de la oscuridad que proyectaban en su entrada la “corroída tapia” del Buen Suceso y el “ancho paredón” del monasterio de la Victoria. La enumeración de edificios religiosos, desaparecidos en la totalidad, y civiles, de los que permanecen algunos, especifican el valor y tránsito de la Carrera. En ella se asentaban las Monjas de Pinto, convento demolido en 1837, el Hospital e Iglesia de San Pedro de los Italianos, que Galdós caracteriza como ridícula “*ermita*”, el Convento del Espíritu Santo en el declive de la calle, que fue destruido por un incendio en 1823, durante la celebración del Tedeum por el triunfo del absolutismo. Una vez reconstruido se habilitó para las sesiones del Estamento de Procuradores, pero a principios de 1840 fue declarado en ruina y en el solar se edificó el Palacio de las Cortes (Congreso de los Diputados). De los civiles tampoco existen el Palacio, jardín e iglesia del Duque de Medinaceli, antes del de Lerma (hoy Hotel Palace), la Casa Palacio de los Híjar, que construyeron un nuevo edificio en la Castellana (fue Embajada de Portugal y en la actualidad es la Residencia del Embajador portugués), el de Valmediano y el de Maceda-Orense, cuyo terreno ocupó el de Villahermosa, diseñado por Silvestre Pérez en 1783 y terminado por Antonio López en 1806 por encargo de la familia Pignatelli y Gonzaga. A este Palacio se entra por el Prado y después de haber albergado cuadros del Museo del Prado, hoy día, totalmente reformado su interior, lo ocupa el Museo Thyssen-Bornemisza.

Mención especial tienen la numeración de tiendas, sitios públicos (llega a citar un urinario) y particulares, como el del memorialista, tan frecuentes en la época para ejecutar toda clase de memoriales, cuentas, copias... Este tenía su establecimiento pasada la calle de la Victoria. Importancia tiene la Barbería con los yelmos de Mambrino en la puerta del ciudadano Calleja. Asimismo la tienda de sedas, lanas, hilos y cintas de la realista Doña Ambrosia, conocida anteriormente como la tía Ambrosia. Como las tiendas siguientes: la de géneros del irlandés servilón, la librería, frecuentes en la Carrera, perfumería, bisutería, de menaje, de objetos de escritorio, de aparatos ortopédicos, de comestibles

¹¹¹ Ramón de Mesonero. *El Antiguo Madrid*. Edit. Ábaco. Madrid, 1976 (edic. facsímil de la de 1881).

aristocráticos con los celebrados dulces de Perico el Mahonés, el almacén de quincalla y La Fontana de Oro, Café y Fonda¹¹².

Algunos años después, cuando las primeras reformas de Madrid, se construyen modernos edificios sobre los viejos y sobre los religiosos amortizados. La Fontana de Oro desaparece al derribarse la manzana 211. El Príncipe de las Torres construye una casa en el lugar que estuvo y, posteriormente, se edifica el Hotel y la librería de Monier, esa misma casa fue derribada en 1860.

El tan mencionado *Vía Crucis* de Clara sirve a Galdós para pasearnos por la calle de Alcalá, hasta la Iglesia de San José, descender hacia el Prado, campo extenso y triste¹¹³, cuyos árboles son para la asustadiza muchacha fantasmas negros con brazos abiertos y dedos retorcidos. Topar con la Cibeles sobre su carro llevado por dos monstruos blancos, indicando el segundo emplazamiento que tuvo en el andén izquierdo del Paseo de Recoletos, bajo los primeros árboles del recodo que se hacía delante del Palacio de Buenavista, por entonces Museo Militar y Parque de Artillería¹¹⁴. Huir de la figura fantasmal que surge, y que no es otra cosa que Neptuno. Un recorrido lleno de “*extrañas y fantásticas formas*”, debido a la oscuridad, soledad y al estado de excitación y dolencia de espíritu de la protagonista.

Al ascender por la Carrera señala la pendiente de la calle, haciendo que Clara tome el enclave de los Italianos por una enorme montaña, que cruce delante del Espíritu Santo y entre por la calle del Prado (donde Don Gil Carrascosa en su época servilona entregó un ramo al mismo rey) cuando es

¹¹² Mesonero en sus Memorias habla de los parroquianos del Café y Fonda, que nutren un auditorio presto a la censura, animado por oradores que asumen un “*espíritu hostil*” y una “*violenta posición*”. Sobresalían las “*pérfidas declaraciones*” y la “*arrebataadora elocuencia*” de Alcalá Galiano que sembraron los “*primeros gérmenes de discordia que no tardó en convertirse en odio y enconada opresión*”. Galdós se refería a La Fontana de Oro como lugar de “*ignorancia y perfidia*” más servicial al “*rey y a la reacción*” en el intento de abortar las libertades que “*los frailes y los Facciosos, porque en ella había un cáncer que en vano trataban de cortar algunos hombres prudentes*”.

¹¹³ Con idéntica característica es descrito en *La de Bringas* y en *Fortunata y Jacinta*, quizá motivado por el estado de ánimo del personaje, como ocurre en *La Fontana de Oro*. Contrariamente, Frasquito Ponte, en *Misericordia*, recuerda jornadas agradables en El Prado, lugar de “*toda la nata y flor*”, aludiendo a su pasado (recuérdese que la acción de la novela es de 1890).

¹¹⁴ Todavía sin las rejas que hoy lo cercan, que fueron instaladas por orden del General Prim en 1869.

acusada de robo. Salvada por Juan Mortaja, de oficio toreador y de genio bravucón, que la quiere desviar hacia la calle del Lobo. Y suerte momentánea para que ve finalizar el acoso del torero en la Plaza de Santa Ana, cuando aparece su mujer, leona y navajera de armas tomar. Un recorrido donde se refleja toda una tipología populachera, descrita magistralmente por Mesonero en su *Manual de Madrid* de 1831. Después, viene a encontrarse con un trapero socarrón y un clérigo lascivo en la Plaza del Ángel, quizá en la parte que se llamaba del Beso¹¹⁵.

Si Clara es actante de estos lugares, también lo es Lázaro, orador novicio del Café de La Fontana de Oro donde, después de su primera intervención, por cierto, nada exitosa, se ve en la necesidad de refugiarse en la fonda de Doña Leoncia, musa y aspiración amorosa del poeta Don Gil Carrascosa.

Igualmente nombra la calle de Majaderitos donde estaba un almacén de papel pintado y los Teatros del Príncipe y de la Cruz, que desapareció al prolongarse la calle de Espoz y Mina hasta la Plaza del Ángel.

La calle de la Gorguera, como la de la Victoria, que recorren personajes principales de la novela, desde 1904 se llamó de Núñez de Arce, aunque por tradición popular siguió llevando su primitivo nombre hasta los años treinta del siglo pasado. Gorguera es corrupción del nombre agorera, pues según la tradición la calle se dedica a María Mola, una hechicera burgalesa que tenía consulta allí mismo y era donde formulaba sus presagios, hasta que fue procesada y ajusticiada, después de topar con la iglesia. En el plano de Pedro Texeira (1656) la calle se inicia en la de la Cruz y llega hasta la confluencia de la Plaza del Ángel con la calle del Prado, donde estaba el convento de las Carmelitas Descalzas (Monasterio de Santa Ana, derruido durante el breve reinado de José Bonaparte).

En la planografía posterior se contempla que el citado Convento ocupaba el espacio actual de la Plaza de Santa Ana, próximo a las casas de los Condes de Baños que, una vez derribadas, en su lugar se levantó en 1811 el Palacio de Montijo y Teba. Posteriormente en el solar que dejó el Palacio se construyó el edificio Simeón, el Hotel Reina Victoria y el Tablao de “Villa Rosa”. La presencia de las Carmelitas, que ya no residían allí en la época del trienio liberal, se detalla en los planos de los cartógrafos del siglo XVIII: Nicolás de Fer (1706), Mattäus Seutter (1728-1736), Nicolás Chalmandrier (1761), Antonio Espinosa de los Monteros (1769), J. Andrews Sculp (1771) y Tomás López (1762 y 1785). En el plano dibujado por Pedro Lezcano y

¹¹⁵ De la que salían a horcajadas las calles del Prado y de las Huertas.

publicado por el geógrafo Juan López (1812) se perciben ya los derribos que efectuaron los franceses.

El recorrido de la Gorguera llega hasta la Plazuela del Beso, de la que parten a horcajadas las calles del Prado y de las Huertas, como se contempla en el plano de Tomás López de 1785. Después de la demolición del convento de Santa Ana, se formó una plaza, no con las dimensiones actuales por faltar el derribo de la Manzana 215 que daba al Teatro y calle del Príncipe. Dicha Plaza de Santa Ana (llamada según épocas, del Príncipe Alfonso o de Topete) es el punto de partida de la calle de la Gorguera, tipificada por sus fondas o casas de hospedaje y, hoy día, como toda la zona, por sus establecimientos de chateo y restaurantes.

El que la calle se denomine así por la gorguera, plegado cuello al uso durante el siglo XVI, parece menos probable, a pesar de que en la calle pudiera haber fábricas del adorno.

Después del derribo de otro de los conventos de la zona, el de la Victoria y la contigua capilla de la Soledad, se formaron tres calles: Cádiz, Barcelona y Espoz y Mina, desapareciendo la rinconada o transversal de la calle de la Victoria que iba detrás del convento, desde la angosta de Majaderitos a la calle de la Cruz.

Estas edificaciones urbanas se llevan a cabo por las disposiciones desamortizadoras de 1835-36, estando el primer tramo acabado en 1851 (Espoz y Mina, ensanche de la calle de la Victoria, pasaje Matheu y nuevos edificios); el segundo tramo acabase en 1860 y significó la prolongación de la calle de Espoz y Mina hasta la Plaza del Ángel, por lo que se derribó el Teatro de la Cruz, el tercer tramo y edificación definitiva de la zona se terminó en 1866.

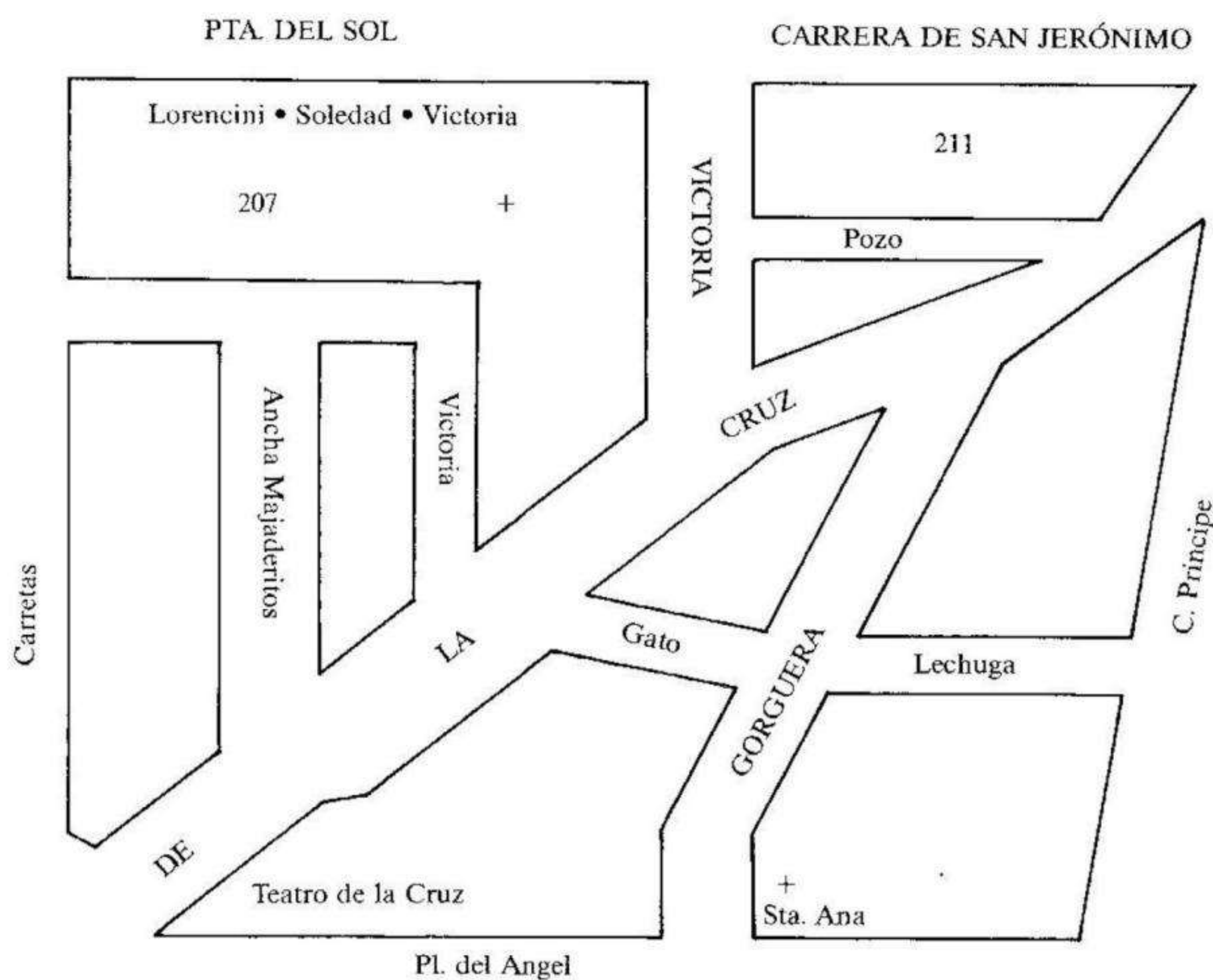
La calle de Cádiz es la antigua Angosta de Majaderitos, hoy va desde Espoz y Mina a Carretas. Y la de Barcelona es la Ancha de Majaderitos, que parte desde Cádiz hasta la calle de la Cruz. Se llamaban así por el mazo (llamado majadero o majaderito) que usaban los tiradores de oro que habitaban en dichas calles.

Desde la calle de la Cruz hasta la Carrera de San Jerónimo se extiende la calle de la Victoria. También se llamó así al callejón que abría desde la calle

de la Cruz, paralelo a Ancha de Majaderitos. Situado detrás del Convento de Nuestra Señora de la Victoria, hacía escuadra con la Angosta de Majaderitos hasta la calle de la Cruz.

Junto a la calle, que por ello recibe tal nombre, y con entrada por la Carrera, se hallaba el mencionado Convento de San Francisco de Paula de la Orden de los Mínimos, fundado en 1561 y derruido completamente en 1838. En su solar se abrió una nueva calle, primer tramo de Espoz y Mina y se amplió la calle de la Victoria en anchura.

Sin duda la huida de los contertulios de La Fontana de Oro tuvo lugar por el trecho principal para, una vez cruzada la sucia calle del Pozo, entrar inmediatamente por la de la Cruz en la calle de la Gorguera.



- 207. Manzana que daba a la Pta. del Sol. En ella estaba el Café Lorencini.
- 211. Manzana que daba a la Carrera de San Jerónimo y calle del Pozo. En ella estaba la Fontana de Oro.

Cuartel N° 8 (De Lavapiés)

Formado por barrios bajos donde habita la manolería, de carácter altivo e independiente, y con oficios tan dispares como los de zapatero, tabernero, carnicero, calesero y tratante. Se citan la calle de las Urosas (desde 1903 llamada Luis Vélez de Guevara, célebre autor de *El diablo cojuelo*), morada de

Don Gil Carrascosa y donde en 1845 se construyó el Teatro del Instituto, después de la Comedia. La calle de Fúcar, en la que sitúa Galdós el imaginario parador del Agujero y la fonda La Riojana. Esta y su continuación de los Fúcares, iban desde la calle de Atocha hasta la Plazuela de Jesús, donde desemboca la calle Francos (hoy de Cervantes). Actualmente, todo el recorrido desde la Plaza de Las Cortes hasta la calle de Atocha, una vez abierta la calle del Duque de Medinaceli en lo que fue Palacio Ducal, lleva cuatro nominaciones: Duque de Medinaceli, Plaza de Jesús (delante de la nueva iglesia), calle de Jesús (trecho que se llamó Fúcares) y calle de Fúcar.

Completan el paso galdosiano por el Lavapiés, los suburbios frecuentados por el Doctrino, la calle de Cañizares con el Oratorio del Santísimo Sacramento, conocido como del Olivar, y la faja del Salitre, paraje situado alrededor del Portillo o Postigo de Valencia, donde estaba, entre otras, la fábrica de sal, establecida por la Real Hacienda, para proveer a las de pólvora. La actual calle del Salitre, en 1821 se denomina aún de San Bernardo y no figuraba como Barrio del Salitre entre los que conformaban el Cuartel, pero así era llamado por el vulgo por su inmediación a la fábrica.

La anterior calle de San Bernardo (actual Salitre) principia en la calle de Santa Isabel y acaba en la de Valencia, siendo el edificio más importante la Parroquia de San Lorenzo, llamada de los Chinchas, que fue edificada en 1662 para los feligreses del Lavapiés y para descongestionar la Parroquia de San Sebastián.

El Matutero del Salitre, personaje galdosiano, llamado “*El Chaleco*”, muestra el carácter altivo que describe Mesonero a los de la calaña que conviven en los barrios de Lavapiés:

(...)su animosidad contra todo lo extranjero o sus recuerdos, su indómita arrogancia y su escasa instrucción, unido todo a los vicios y disipación propios de las grandes poblaciones, han hecho que hasta hace pocos años, esta parte de vecindario de nuestra villa, [...] fuesen como una población aparte, aislada, hostil y terrible para el resto de ella; pero las vicisitudes políticas por que hemos pasado en lo que va de siglo, y en que tanta y tan apasionada parte ha tomado en todas ocasiones el pueblo bajo de Madrid, le fueron adversas en general, y castigando duramente sus pasiones, sus excesos, sus demasías y exageraciones de 1814, 1820, 1823 [...] le han debido dar a conocer, bien a su costa, que hay en la sociedad otra fuerza mayor que la fuerza numérica, y que han pasado los

tiempos de los “ignos” y “lairones”, de las “pititas realistas” y de los “trágalas revolucionarios”¹¹⁶.

Cuartel N° 9 (De San Isidro)

Únicamente citado para la calle de la Comadre (hoy del Amparo), donde tenía su zapatería el mozo que tanto gustó del segundo discurso de Lázaro en La Fontana de Oro, que lo repetía de memoria. Era llamada de tal manera por una famosa partera que vivió en la calle en tiempos de Felipe IV, incluso se rumoreaba que había atendido el parto del príncipe Felipe Próspero.

Cuartel N° 10 (San Francisco)

Estricta descripción del barrio de la Morería, que Mesonero describía de esta manera en 1861: “*Trepando, más bien que subiendo, por aquella escabrosa cuesta (de Caños Viejos) o la contigua de los Ciegos, se penetra en el tortuoso laberinto de callejuelas, hoy en gran parte convertidas en ruinas, conocido por la Morería*”¹¹⁷, que para Galdós sigue siendo un barrio apartado, cuando en *Fortunata y Jacinta*, con acción presente entre 1868 y 1876, dice refiriéndose a la calle de Tabernillas, donde vivía Feijoo, “*para los madrileños del Centro es donde Cristo dio las tres voces y no le oyeron*”.

Remata en este barrio el *Vía Crucis* de Clara Chacón, después de padecer lo suyo con el cura lujurioso en los alrededores de la Plaza Mayor y de la Plaza de San Miguel, halla las tortuosas callejas, los recodos más insólitos, los lugares amurallados y los habitáculos hacinados que rodean la Puerta de Moros, un renacido quebranto para su desanimado espíritu. Unos semblantes turbios no imaginados en la facilidad informativa de los serenos. El primero, ve el acceso indicándole “*una cuestecita*” detrás del convento de las Monjas del Sacramento, cerca del Palacio del Duque de Uceda, los Consejos, hasta descender a la calle de Segovia; luego se asciende a la Morería y “*se entra por ella hasta la calle de Don Pedro*”, “*se sigue hacia la Plaza de los Carros y enfrente de la Capilla de San Isidro está la calle del Humilladero*”. Y lo que Clara descubre es el Pretil de los Consejos con “*bastante pendiente*”, la lóbrega calle de Segovia en la “*profunda de un barranco*”, la Cuesta de los Ciegos, escarpada e “*imposible de trepar*”, repleta de escombros y ruinas. Y la Plaza de la Paja de la misma manera en rampa. El segundo, ya en el barrio, le informa de la Plaza de los Carros, a la que se llega “*tras pasar por un arco donde hay una Virgen con un farol*”, enfrente se halla la calle del Humilladero, al fin lograda después de cruzar el arco que “*unían entonces*” la capilla del Obispo con la Casa de los Lasso, no entre 1867 y 1868 cuando escribió la novela. Todavía cuando penetra en la taberna de Pascuala, sueña

¹¹⁶ Ramón de Mesonero. *El Antiguo Madrid*. Página 196.

¹¹⁷ Ramón de Mesonero. *El Antiguo Madrid*. Página 44.

con mundos herméticos y misteriosos. Galdós esta vez sí nomina tradicionalmente a la Plaza de los Carros, asimilada, tras el derribo de algunas casas, al trayecto conocido como Costanilla de San Andrés¹¹⁸.

Junto a la corta Plaza del Humilladero, vecina a la Cebada, viejos lugares de ejecuciones, trampea el caballero que atacó a Elías con el barbero Calleja y otros exaltados. Y muy próximo, en la Carrera o Campillo de San Francisco, estaba el Colegio de San Ildefonso, donde se recogía a niños huérfanos naturales de Madrid, se les daba educación, asistían a procesiones, entierros y loterías. Vulgarmente era conocido como los Doctrinos, y uno de ellos es trágico protagonista de las calles galdosianas, donde, precisamente, en el suelo de la Plaza de los Afligidos, encontró la muerte.

La Plaza de la Paja fue centro fundamental de la Villa durante los siglos XIV, XV y XVI. En el siglo XIII se había levantado la Casa de los Vargas, derribada en 1900. Una nueva edificación, de 1921, sirvió para acoger al Círculo Católico. Durante el siglo XV se construyen dos Palacios de nobles, el llamado de Isabel la Católica, derribado en 1890 y rellenado con casas de vecindad (1914), y el de los Lasso, fundado por Don Pedro de Castilla, derrumbado por constante amenaza de ruina en 1861 y definitivamente en 1870¹¹⁹. En el siglo XVI se comienza a edificar la Capilla del Obispo, destacando la portada plateresca de 1540 en la Plaza de la Paja.

Desde 1773 con la urbanización llevada a cabo por Ventura Rodríguez en la zona, se construye una manzana de casas formándose las calles del Toro y del Alamillo. Con ello queda la forma de la zona tal y como hoy la conocemos; pero toda la calle o paraje desde Puerta de Moros hasta la Plaza de la Paja, lleva el nombre de Costanilla de San Andrés, no existiendo nada más que en la memoria popular los nombre de La Paja o de Los Carros.

Las Plazas de la Morería son cuatro: Puerta de Moros, Plaza de San Andrés, Plaza de los Carros y Plaza del Humilladero. La Morería es mencionada como barrio, donde se levantan edificaciones antiguas como la Casa de los Lasso en la Plaza de la Paja y la capilla de San Isidro, junto a la Parroquia de San Andrés, en la Plaza del mismo nombre que Galdós no

¹¹⁸ El lugar que ocupaba la Plaza de los Carros era estrecho hasta que en el año 1900 se derribaron algunas viviendas y cobró mayores dimensiones.

¹¹⁹ Sobre su solar se construyen casas de vecindad entre los años 1881 y 1882.

menciona. La de los Carros en 1821 era una plazuela estrecha y por ser lugar de carretas de mercancías se la seguía nominando vulgarmente como de los Carros. Galdós no repara en el humilladero o iglesia de Nuestra Señora de Gracia, frente a la Plaza del Humilladero, lugar de ajusticiamientos hasta que el Corregidor Pontejos los trasladó al Manzanares, cerca del Puente de Toledo. La Iglesia fue edificada en 1680, se le adosaron viviendas en 1700 y acabó siendo expropiada en 1910. En su solar se levantó parte del mercado de la Cebada actual, al ser derribado el antiguo en 1956. Éste, construido en 1868, era una bella arquitectura de hierro.

El Portillo de Gil Imón era una puerta de segundo orden, situada inmediata el convento de San Francisco el Grande. Tenía un solo arco de medio punto y frontispicio triangular como remate y pilastras con capiteles de granito. Sin duda, Galdós hace mención al paraje donde se ubica el Portillo, ya que la calle que va desde la del Águila a la del Rosario se denominaba en aquel tiempo Plaza de Armas¹²⁰. Después de 1835 se denomina del Campillo de Gil Imón. Fernández de los Ríos¹²¹ señala ya una calle de Gil Imón, próxima a la situación del demolido Portillo; asimismo reseña como Campillo de Gil Imón la antigua Plaza de Armas. Galdós sigue a Mesonero quien en 1861, fecha de su *Antiguo Madrid*, habla de la zona como Portillo de Gil Imón, edificado sobre el campillo que ocuparon las casas en que vivió el fiscal y presidente del Consejo de Hacienda Don Gil Imón de la Mota, de quien toma el nombre. Fuera del Portillo estaba la Ronda a la que alude Galdós. Se extendía desde el Paseo de las Delicias hasta la Puerta de Toledo.

Tras este paso por calles y emplazamientos de la ciudad, Galdós pone de relieve en *La Fontana de Oro* una sobresaliente ordenación urbanística desde el centro a los barrios bajos, desde la voz soberana hasta el habla popular. Ello conforma la ciudad, desde el despertar de la aurora, el rechinar de los primeros carros, la algarabía portasolina de las doce, hasta el ocaso reposado que asoma por el Campo del Moro. Las calles van poblándose, poseen una esperanza vivencial; pero la calle no es sólo un nombre, la envuelve un duende que la personaliza. De sus suelos se levantan edificaciones faustas, vulgares, ruinosas; en sus aires aletea aliento humano. Todo llega a ser manantial de historia y de vida en Galdós. Todo lo realizado ha quedado para la memoria y el misterio. Nos describe un Madrid deleitado desde el presente (1868), donde acentúa la consideración de novelista urbano, de reportero de un Madrid de antaño, de creador de un paisaje ciudadano abierto a sus ojos. Una Villa y Corte que

¹²⁰ Vid. Ramón de Mesonero. *Manuel de Madrid* (1931) y planos de Tomás López de 1785, de Fausto Martínez de la Torre de 1800, de Juan López de 1812. En planos posteriores se denomina lo que fue Plaza de Armas como Campillo de Gil Imón (Vid. Pedro Felipe Monlau. *Madrid en la mano* (1850), y planos de Juan M. López de 1835 y 1846).

¹²¹ Ángel Fernández de los Ríos. *Guía de Madrid*. Edit. Monterrey, edición facsímil de la de 1876.

puede ser imaginada por nosotros al contemplar la maravillosa maqueta que dirigió y ejecutó el Teniente Coronel de Artillería Don León Gil de Palacio en 1830.¹²²

Es ya un Madrid eternizado como canta su emblema:

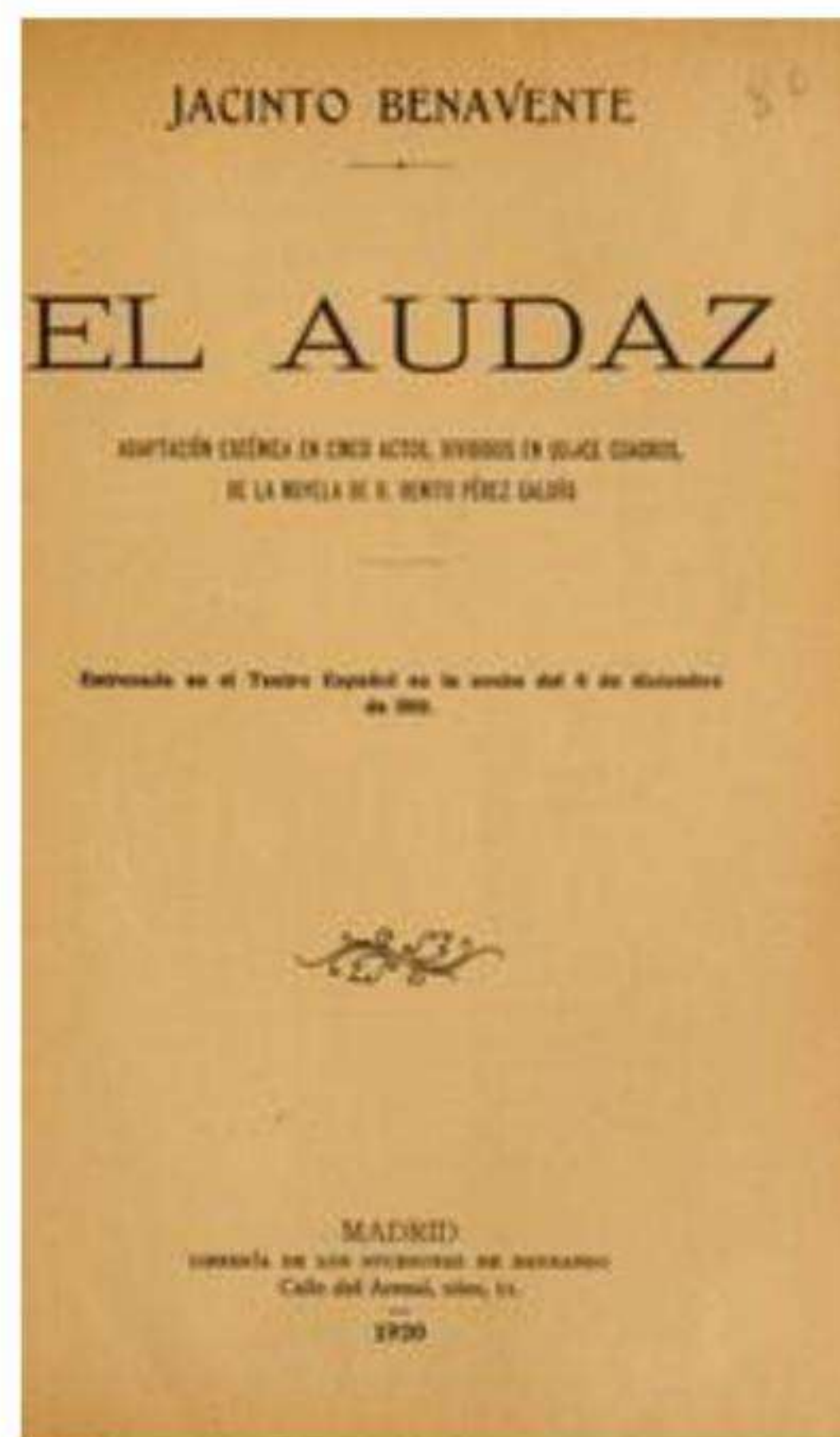
Fui sobre agua edificada
mis muros de fuego son,
este es mi insignia y mi blasón.¹²³

¹²² Artículo publicado en las Actas del Congreso Internacional que conmemoró el Centenario de Fortunata y Jacinta (1887-1987). Se incluye en la Parte III: “Estudios sobre diferentes obras de Galdós”. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid. 1989.

¹²³ Artículo publicado en las Actas del Congreso Internacional que conmemoró el Centenario de Fortunata y Jacinta (1887-1987). Se incluye en la Parte III: “Estudios sobre diferentes obras de Galdós”. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid. 1989.

EL AUDAZ

Adaptación escénica en cinco actos divididos en quince cuadros de la novela de don benito Pérez Galdós por



Jacinto Benavente

**ESTRENADA EN EL TEATRO ESPAÑOL EN LA NOCHE
DEL 6 DE DICIEMBRE DE 1919**

R E P A R T O

PERSONAJES

SUSANA
DOÑA JUANA
PEPITA
DOÑA ANTONIA
LA PINTOSILLA
DAMIANA
DAMISELA
DOÑA VISITACIÓN
DOÑA BERNARDA
ENGRACIA
LA NARANJERA
UNA MUJER
MAJA
DONCELLA
MARTIN
LA ZARZA
DON LINO
ALIFONSO
LEONARDO
ROTONDO
DON MIGUEL
MARQUES
SOTILLO
DON FRUTOS
PACO PEROL
DON NARCISO
POCAS BRAGAS
CRIADO
MAJO

ACTORES

CARMEN MORAGAS
LUISA CALDERON
JOSEFINA ROCA
CARMEN VALDEMORO
EMÉRITA ESPARZA
MARÍA BOIXADER
JOSEFA L. VELÁZQUEZ
MARÍA FUENTES
ENCARNACIÓN LARA
CONCHA CASTAÑEDA
PILAR FERNÁN RUBIO
MATILDE PALLARÉS
CELIA REINA BARRIOS
PURIFICACIÓN MARTÍNEZ
RICARDO CALVO
FRANCISCO FUENTES
DELFIN JEREZ
EMILIO MESEJO
JOSÉ ROMÉU
PEDRO GUIRÁU
RAFAEL CALVO
RAMON PUGA
MANUEL GUTIÉRREZ
CARLOS VIAÑA
FERNANDO PEINADOR
ALFREDO CORCUERA
JOSÉ ARGÜELLES
EMILIO BARREDA
JOSÉ CRESPO

MAJAS, MAJOS, PETIMETRES, DAMISELAS Y PUEBLO

ACTO PRIMERO

CUADRO PRIMERO

Habitación modesta.

ESCENA I

ALIFONSO y después LEONARDO

ALIFONSO. (Saliendo con una casaca, cantando.)

Al hacer la mudanza
una bolera,
se le cayó una liga,
y era de seda.
Y al hacer otra,
se solto la otra liga,
y era una sogá.

LEONARDO. (Saliendo.) ¡Alifonso!...

ALIFONSO. Mi señor don Leonardo, ya tiene usted la casaca ¡que vamos!... Estos primores no los hace más que Alifonso; nuevecita, flamante. A un besamano de Palacio podría usted ir con ella. Por supuesto, si mi señora doña Visitación se entera del carbón que he consumido para plancharla ..., y vaya si se enterará, y habrá que oírla; con la hinchá que me tiene... ¿Qué le sucede, don Leonardo? ¿Está usted de mal humor?

LEONARDO. Ese don Lino, ese don Lino quedó en venir antes de las cuatro...

ALIFONSO. ¿Don Lino Paniagua? ¿El señor abate? ¡Jesús! Con las cosas que ese hombre trae siempre entre manos...

LEONARDO. Sí, pero es que hoy sólo debía pensar en mí; en que le espero y me desespero.

ALIFONSO. Ya, asuntos de usted; cortejo.

LEONARDO. No es cortejo; habla con modos.

ALIFONSO. Ya, ya sé que esto de ahora es amor de calidad... Usted perdone la mala costumbre... Sí que es hermosa la viudita.

LEONARDO. Han llamado; corre, será don Lino; corre...Sí, es él, por fin.

ALIFONSO. El mismo. Pase usted, mi señor don Lino, que le esperan a usted en ascuas. Aquí tiene usted al señor don Lino. Alégrese ese corazón.

LEONARDO. ¿Quieres dejarnos? (Sale Alifonso.)

ESCENA II
LEONARDO y DON LINO

LEONARDO. ¡Don Lino de mi alma!... ¿Qué hay? ¿La ha visto usted? ¿Ha hablado usted con ella? ¿Ha reventado dona Bernarda? ¿Reventará pronto? Eso es lo que más me interesa; mientras exista esa arpía y su consejero el padre Corchón...

D. LINO. Calma, amigo don Leonardo, calma. Es usted terrible. Cuanta ocupación, señor don Leonardo; es no vivir; yo no se cómo atender a tantos encargos. Esta mañana fui a buscar una nodriza para la señora de Valdecabras, que ha tenido que despedir a la que tenía porque les ha encanijado al niño. Al fin encontré una recién venida de la Montaña; me aseguraron que era muy buena, y en efecto...

LEONARDO. Pero ¿no me dice usted nada de...?

D. LINO. Ya hablaremos ...Cinco horas andando sin parar. Tuve que comprar una cinta de un color de fuego apagado para una escofleta de doña Luisita. Después tuve que ir a ver al pintor que ha de hacer las decoraciones para el teatro del marqués de Castro Limón. Van a representar la *Ifigenia*. ¡Qué trajes, qué lujo! Yo haré el Ulises... También tuve que probarme la peluca Luis XIV. ¡Una preciosidad! Luego fui a ver al prior de Porta Coeli, a ver si quería prestar los tapices de la iglesia para una función que hacen las hermanas del Amor Hermoso en los Italianos. Después fui a ver si los arrieros de Extremadura habían traído una galga que ha encargado el señor fiscal de la Rota... Al paso, unos amigos de la calle del Mesón de Paredes me obligaron a tomar unas copas: estaban de bautizo. Desde allí fui a casa de la escofietera de doña Barbarita, para explicarle el corte que ha de dar al tocado de madama, que ha de estrenarlo el día de la boda de su prima. ¡Ay, no tengo piernas! Por más que me multiplico, no tengo tiempo para nada; no tengo tiempo...

LEONARDO. Sí, para todo, menos para lo que a mi me importa. ¿No habrá usted ido a casa de?

D. LINO. Sí, señor; sí, señor.

LEONARDO. Pues no me atormente usted.

D. LINO. Tengo que darle a usted una buena noticia. Madama va el domingo a la Florida con algunos amigos y amigas, a pasar el día, a merendar bajo los árboles, a saltar y brincar al modo de la poesía pastoril... Quiere que vaya usted.

LEONARDO. ¿Yo? ¿Y si va su madre, doña Bernarda?...

D. LINO. Doña Bernarda no le conoce a usted mas que de oídas... Y si no fuera usted solo, si le acompañará a usted algún amigo...Yo les presentaría a ustedes como a dos forasteros que vienen de visitar las cortes de Europa, y al llegar a Madrid me han sido recomendados para enseñarles cuanto hay en Madrid de curioso y darles a conocer en los estrados.

LEONARDO. Pues bien: iré, si; casualmente ha llegado a Madrid y vive ahora conmigo un íntimo amigo mío, un hermano casi. Iré con él. Son tan pocas las ocasiones en que puedo comunicarme con Engracia... Y si no fuera su madre...

D. LINO. Sin ella no iría su hija. ¡Pobre madamita! Siempre tan triste.

LEONARDO. Porque ella quiere; por su falta de resolución, porque su cariño no es como el mío.

D. LINO. No diga usted. ¡La pobre! Si ella le quiere a usted, estima en lo que valen sus nobles sentimientos; pero usted conoce su situación. ¿Que remedio? Esperar, esperar. Ayer me contaba lo que pasó la desdichada con su difunto esposo, y los dos lloramos. El guardia de Corps era un hombre cruel. ¿No le ha contado a usted cuando la encerraba, teniéndola dos y tres días a pan y agua? Parte el corazón.

LEONARDO. Sí, ya sé. ¿Y a qué hora es el viaje a la Florida?

D. LINO. Por la mañana. Yo vendré por usted y por su amigo. Se divertirán ustedes; va Pepita la del corregidor, va doña Solomé Porreño, va la de Celleruelo...

LEONARDO. ¿La hija del conde de Celleruelo? ¿Susana'?

D. LINO. Sí; ¿la conoce usted?

LEONARDO. No. Es que a mi amigo, al amigo que me acompañará, le ha traído a Madrid justamente un asunto con la casa de Celleruelo.

D. LINO. Tanto mejor; puedo presentarle a Susanita. No le arriendo la ganancia, porque mas orgullosa y mas desabrida... No puedo detenerme. Hasta el domingo; vendré muy temprano. Ya verá usted, ya verá usted. Día magno, día glorioso. Doña Bernarda se dormirá sobre la hierba apenas coma un bocado... Y ustedes..., el campo, la libertad que da el campo, el campo que da la libertad... Hasta el domingo, señor don Leonardo. Siempre suyo.

ESCENA III
DICHOS y MARTÍN

D. LINO. Servidor de usted.

LEONARDO. ¡Ah, Martín!... Espere usted, don Lino; voy a presentarle...

D. LINO. ¿Es, por casualidad, el amigo de quien me ha hablado usted'?

LEONARDO. El mismo. Mi mejor amigo, Martín Muriel... Don Lino Paniagua, de quien ya te he hablado.

MARTÍN. Sí, sí, mucho gusto.

D. LINO. Me ha dicho don Leonardo que ha venido usted a Madrid por un asunto con la casa del conde de Celleruelo. Ya le dirá a usted su amigo que el domingo puede usted conocer a su hija.

MARTÍN. ¿A la hija del conde de Celleruelo?

LEONARDO. Sí; ya te diré...

D. LINO. Ya le dirá a usted su amigo... No puedo detenerme. Cuénteme en el número de sus amigos; basta que lo sea usted de don Leonardo ... Don Leonardo sabe cuanto le quiero... Muy servidor suyo. (Sale D. Lino)

ESCENA IV MARTÍN y LEONARDO

MARTÍN. ¿Quieres explicarme...? ¿Qué ha dicho ese abate ridículo, como todos los abates? ¿Que va a presentarme a la hija del conde de Celleruelo? Pero ¿es qué ese hombre sabe...? ¿Es qué tú le has dicho...?

LEONARDO. No sabe nada; yo sé que el domingo voy a ver a Engracia, a pasar con ella un día entero... Tu vendrás conmigo, porque de este modo es más fácil alejar las sospechas de doña Bernarda, la madre feroz, que si sospechara que era yo..., yo el que hablaba con su hija ...

MARTÍN. Pero nada de eso tiene que ver conmigo, y mucho menos con la hija del Conde.

LEONARDO. Es que todo ello será en una fiesta campestre, y a esa fiesta irá también Susana, la hija del conde de Celleruelo, y allí puedes conocerla, puedes hablarla, sin que ella sepa quién eres.

MARTÍN. Eso sí; sin que ella sepa... ¡Si oyera mi nombre!... Ella puede que lo oyera impasible; ni me odiara siquiera, como yo la odio sin conocerla, solo por ser hija de su padre, solo por ser de la raza abominable de los Celleruelos, verdugos de mi padre, inquisidores de mi familia, de los que han deshonrado mi nombre, de los que fueron causa de la muerte de mi madre.

LEONARDO. ¡Pobre amigo mio! Si que tienes razón para aborrecer a esa familia.

MARTIN. Por ellos aborrezco a la Humanidad; por ellos me parecería poco destruir el mundo.

LEONARDO. Eso no, Martín; que en el mundo estoy yo, y esta ella, la criatura más adorable del mundo.

MARTIN. Feliz tú, que con tus amoríos y tus cortejos pasas la vida alegre y despreocupado de todo; para ti no hay dolores de la Humanidad ni desventuras de la patria.

LEONARDO. Bien sabes que como tú en un tiempo...¿Recuerdas los días de Sevilla, cuando nuestra amistad nació al calor de las mismas generosas ideas que en los dos alentaban? Llegaban de Francia las sacudidas de su revolución; eramos muchos los jóvenes que soñabamos..., soñabamos con otra igual para España; la realidad se encargó de apagar nuestro entusiasmo.

MARTIN. Yo tengo la misma fe; yo espero siempre; yo estoy siempre dispuesto a luchar y a morir.

LEONARDO. Sí, porque tienes un odio; un odio vale más que una idea: las ideas, sin una pasión que las aliente, no valen nada.

MARTIN. ¿Un odio dices? No; es amor, amor infinito de justicia.

LEONARDO. Que no sentirías si la vida hubiera sido para ti fácil y gustosa.

MARTIN. Pues si así fuera, ¡bendito todo el dolor de mi vida, bendita la injusticia que me ha perseguido a mi y a los míos, si por ella soy capaz de rebelarme contra toda injusticia! Si el ser dichoso ciega el entendimiento, no quiero alegría en la ceguedad. Venga el dolor, y el dolor sin resignación, el dolor que interroga y se rebela siempre, el dolor fecundo, el dolor que cuando pone más odios en nuestro corazón y quisiera destruirlo todo, a pesar suyo, crea...: que según esta el mundo y según son los hombres, destruir ya es mejorarlo en algo.

LEONARDO. ¡Ay, Martín!... ¡Si estuvieras enamorado como yo!...

MARTIN. ¿Tu enamorado?

LEONARDO. Sí, sí; esta vez es amor... ¡Si conocieras a Engracia, la criatura más angelical!... Con ella sería tan dichoso... Yo también, como tú, soñaba, tenía fe y entusiasmo. Pobre segundón de linajuda familia, ¿a qué podía yo aspirar? Yo hubiera querido, como tú, revolucionar el mundo; pero ¿qué puede uno solo? Tú has tratado como yo a nuestros revolucionarios. ¿Qué hemos visto en ellos? El egoísmo, las mismas pasiones mezquinas que aparecen tan combatir. Pequeñez siempre; cuestión de nombres y de personas; las ideas grandes y generosas les asustan... Dejemos el mundo como está, y vivamos al aire de las horas. ¿Qué hay de tu asunto? ¿Viste ya a ese señor Rotondo a quien venías tan recomendado por tu buen amigo fray Matamala?'

MARTIN. No, aún no he podido verle; en su casa no está nunca o le niegan siempre. Parece que es un hombre misterioso que conspira y se

esconde. Le he dejado la carta de fray Matamala, y espero me contestará.

ESCENA V

DICHOS y DOÑA VISITACIÓN; luego ALIFONSO

D. VISIT. ¿Quién se ha dejado abierta la puerta? Nos robarán el mejor día. Alifonso habrá sido; Alifonso, ese condenado, ese castigo mío.

LEONARDO. No se sulfure, doña Visitación; fui yo, al despedir a don Lino, quien se olvidó de cerrar la puerta.

D. VISIT. También está usted bueno; con la cabeza a pájaros, o a damiselas, que no son malas pájaras; y menos mal cuando son damiselas y no son de mas baja estofa. ¿Quién ha encendido la lumbre? ¡Alifonso!... Ya estará con el planchado de su ropa de usted. Así me gasta el carbón, y así quieren ustedes que yo no les pida dinero...

LEONARDO. Vamos, doña Visitación, espejo de amas de gobierno, no sea usted cicatera.

D. VISIT. ¡Alifonso, Alifonso; ven acá, condenado! (Entra Alifonso.)

ALIFONSO. Mi señora doña Visitación ...

D. VISIT. ¿No te he dicho que no me enciendas la lumbre para nada? No hay quien me quite de la cabeza que eres el mismo demonio encarnado, para condenación mía; sí, sí, eres un espíritu malo.

ALIFONSO. ¡Pero mi señora doña Visitación!...

D. VISIT. ¡Quita, quita! Entre tú y don Leonardo, y por contera el amiguito...

MARTIN. ¡También yo, doña Visitación?

D. VISIT. Usted es el menos malo; pero también de la cáscara amarga. ¿Creera usted que no le he conocido? Herejote como su amigo, con ideas de allá, de Francia, metidas en la cabeza. ¡Ay, si la Santa Inquisición fuera lo que debía, como en otros tiempos! Pero todo esta relajado. ¡Ese Godoy de mis pecados..., y de los pecados de otras que pican más alto!... Dios me perdone. (Sale.)

ALIFONSO. Es mucha doña Visitación. Conmigo la tiene tomada; ¿y saben ustedes por qué? Fué una diablura. Ya saben ustedes que el difunto de doña Visitación tocaba el violín que daba gloria oírle, según dicen los que le oyeron; y el recuerdo de más estima para la viuda es el violín del difunto. Un día le regalaron un jamón extremeño legítimo. Doña Visitación lo puso a la lumbre en una cacerola, y a mí no se me

ocurrió cosa mejor que llevarme el jamón y poner en su lugar, ¿qué dirán ustedes?, el violín del difunto. ¡Cuando no me mató aquel día!...

MARTIN .Comprendo su indignación.

ALIFONSO. Desde entonces no hay quien le saque de la cabeza que yo tengo los malos en el cuerpo, y que soy el mismísimo demonio colorado.

LEONARDO. Encarnado te dice.

ALIFONSO. Encarnado y colorado, ¿no es lo mismo? Ello es que siempre estamos de pelotera. Eso sí; no me despide porque otro Alifonso que guise, y planche, y cosa, y sepa de peluquero, y de sastre, y de zapatero, y le cuente todo lo que pasa en la vecindad y en Madrid..., ya lo sabe ella...

LEONARDO. Sí; ya lo sabemos todos que eres inaguantable, por lo mismo que eres preciso... ¡Calla, han llamado!

ALIFONSO . La campanilla no ha sonado.

LEONARDO . No; han llamado con la mano, como con misterio. Mira quien es.

ALIFONSO. (Dentro.) Sí, señor; aquí es... Sí, está en casa. (Entra.) Señor don Martín: un caballero pregunta por usted. Dice que es amigo del padre Matamala... No ha querido decir su nombre.

MARTIN. ¡Ya ha parecido mi hombre! Que pase en seguida.

LEONARDO. Te dejo con él. Nos veremos en la botillería, ya sabes.

ALIFONSO. (Dentro.) Por aquí es; sí, señor...

LEONARDO. Hasta luego entonces.

MARTIN. Hasta luego.

ESCENA VI MARTÍN Y ROTONDO

ROTONDO. Mi buen amigo, el reverendo fray Jerónimo de Matamala, me habla largamente de usted en su carta. Aquí estoy para servir a usted en lo que pueda. Conozco la historia de sus desdichas, las de su padre de usted, antiguo administrador en la casa del señor conde de Celleruelo; conozco las infamias cometidas con él, de las que no me atrevo a culpar al señor Conde. El señor Conde ha estado siempre rodeado de personas interesadas en malquistarle con su padre de usted; la hija del Conde, Susanita, se criaba delicaducha; había personas que ya pensaban en heredar el patrimonio y los títulos de la casa de Celleruelo. Su padre de usted fue la primera víctima de esta camarilla. Cuando el conde de Celleruelo sostenía un litigio, en que su padre de usted le representaba

MARTIN. Sí; le acusaron de haber hecho desaparecer un documento que era la mejor prueba en favor de los derechos del Conde. Mi padre fue procesado, encarcelado y en la cárcel acabó su vida. Mi madre había muerto antes de desesperación, de tristeza, y mi padre era inocente, era

un hombre honrado, usted lo sabe, y el Conde debía saberlo...; lo sabe también ...

ROTONDO. Acaso. Y lo que pretende usted ahora, ¿qué es'?

MARTIN. Que el conde de Celleruelo me pague cierta cantidad que a mi padre debía desde ante de su prisión. El proceso nada tiene que ver con esta deuda de cantidades que mi padre había anticipado al Conde.

ROTONDO. Ya, ya sé...

MARTIN. No creo que se me niegue ahora. Me han dicho que el Conde reside habitualmente en Alcalá; yo iré a verle, y espero conseguir...

ROTONDO. El Conde esta muy enfermo y dominado por la melancolía. La separación de su hija, mas aficionada a la vida bulliciosa de Madrid que a las soledades de Alcalá, le contraría mucho. Si usted pudiera lograr la protección y la recomendación de su hija ...

MARTIN. Me han dicho que es el ser mas orgulloso y despótico que ha nacido...

ROTONDO. Algo peor: es cruel; fáltale la delicada sensibilidad propia de su sexo, y su trato desagrada a cuantos la rodean.

MARTIN. Entonces, ¿qué puedo esperar de ella?

ROTONDO. Sí, poco puede esperarse. Mientras haya privilegiados que puedan oprimir y esclavizar... Por fortuna, los privilegios se han de acabar aquí como en Francia, y, o mucho me equivoco, o ese día no está muy lejos. ¿Le sorprende a usted oírme? Yo hablo yo así con todo el mundo; con usted ya sé que puedo hablar, que podemos con-tar con usted.

MARTIN. Yo me hallo en una situación muy especial, y tengo razones muy positivas para aborrecer muchas cosas y a muchas personas.

ROTONDO. Usted será, por lo tanto, hombre de acción. Ya ve usted cómo está el mundo..., esta desdichada patria nuestra; sin embargo, hay que esperar; ese amado príncipe es una esperanza...Me siguen, me espían por todas partes; no puedo dar un paso. Es preciso que nos veamos en otro sitio; en mi casa..., en cierta casa. Mañana, a las diez, en la calle de San Opropio, núm. 6. ¿Nos veremos? Le espero a usted.

MARTIN. Sí, sin falta iré.

ROTONDO. Pues adiós. Hasta mañana. Creo que podremos entendernos.

MARTIN. Hasta mañana.

FIN DEL CUADRO PRIMERO

CUADRO SEGUNDO

ESCENA I MARTÍN Y UNA MUJER

MUJER (Dentro.) ¿Por quién pregunta usted?... ¿El señor de Rotondo, don Buenaventura?... No está. Suba usted por aquí. (Entrando, seguida de Martín.) Sí, señor; pase usted.

MARTIN. Me ha dicho que estaría aquí a las diez. ¿Volverá pronto?

MUJER. Qué sé yo. Pero puede usted esperar, si le ha dicho a usted que viniera... Ahí está el tío Robispier.

MARTIN. ¿El tío Robispier?... ¿Y quién es ese hombre?

MUJER. Le decimos así porque no se le cae de la boca ese nombre: Robispier... Como está mal de la cabeza...

MARTIN. ¿Loco?...

MUJER. Embrujado; de cuando estuvo allí en París de Francia, cuando la revolución que dicen que hubo. Si usted viera..., antes era un santo varón. Si sale por aquí no tenga usted miedo; no hace daño. Hoy le toca escribir y no levantará cabeza de sus garabatos. ¡Pobre señor de La Zarza! Yo conocí a su esposa allá por los años...; era rey don Carlos III. El era muy amigo de mi difunto, que murió en la guerra del Rosellón... Bueno, ahí se queda usted. Ya digo: si al loco le diera por salir, no tenga usted miedo. Aunque no habla más que de matar y de cortar cabezas, es muy pacífico. No tenga usted miedo. (Sale.)

ESCENA II MARTÍN; después LA ZARZA

MARTIN. Extraña locura.

LA ZARZA (Dentro.) ¡Eh! ¿Quién va? ¿Quién anda ahí? (Sale.) ¡Ah! ¿Eres tú, Saint-Just? No puedo descansar; este informe ha de estar concluido dentro de dos horas. No hay mas remedio; es preciso que se acabe el Terror, y el Terror sólo se acabará sacrificando a todos los malos ciudadanos. Quedan muchos traidores. Todos irán a la guillotina.

MARTIN ¿Y qué es lo que escribe usted?

LA ZARZA. El informe. Robespierre lo lee mañana en la Convención. Vendrá pronto por él y aún no está terminado. ¿No irás esta noche a los Jacobinos?

MARTIN. Sí, pienso ir. Y tú, ¿irás?

LA ZARZA. ¿Pues no he de ir? Hay que salvar a Robespierre, concederle el Poder supremo. ¡El Poder supremo!

MARTIN. Vamos, no escriba usted más; descanse usted.

LA ZARZA. No, no puedo descansar. Es preciso organizar la República tomando por base la justicia que emana del Ser Supremo... Pero antes hay que enviar a muchos a la guillotina. ¡Infame Tallin, infame Collot! ¿Traidores todos! ¡A la guillotina!

MARTIN. ¿Más sangre? ¿Todavía crees que no se ha derramado bastante?

LA ZARZA. No, aún falta, aún falta. Cuando M. Veto pereció en la guillotina se creyó que bastaba; pero no, hay que matar, hay que matar todavía...

MARTIN. ¿Te acuerdas tú de Luis XVI..., de M. Veto?...

LA ZARZA. ¿Si me acuerdo? Yo entré en las Tullerías el 29 de junio. ¡Hermoso día! Derribamos las puertas del Palacio, invadimos las galerías... La multitud no podía expresar lo que sentía al ver reproducidos en los espejos del Palacio de los Reyes de Francia sus caras hambrientas, los jirones de sus harapos; al oír repetido en la concavidad de los salones suntuosos el eco de sus voces rudas, que entonaban en discordante algarabía un himno de rugidos más que de palabras; el himno de sus agravios satisfechos, de su secular injuria vengada; la plebe entraba allí por primera vez y no entraba como esclava, entraba como señora; no iba a pedir, iba a mandar... Y la plebe reía, reía, y su algazara al resonar bajo los ricos artesonados de oro parecía la expresión de venganza de los siglos, la gran carcajada de la Historia, que así se burla de los más orgullosos poderes de la tierra.

MARTIN. Eso sí; todas las injusticias, todos los agravios, toda la miseria de tantos siglos estaban vengados... Hubiera querido estar allí.

LA ZARZA. ¡Yo estuve, yo estuve! Los sentimentales dirán que aquello fue una profanación salvaje, se llenarán de horror y cerrarán los ojos al recordar los innobles vestidos de la muchedumbre, los aullidos, la hediondez, la insolente apostura de aquella gente desenfrenada ... Los sentimentales clamarán al cielo y dirán: ¡Plebe soez, canalla, gentuza mal nacida!... ¡Pero era hermoso, era grande!... ¡Ah, malvados, verdugos del pueblo, le habéis considerado durante siglos como trailla de esclavos; os habéis enriquecido a sus expensas, guardándole menos consideración que a vuestros caballos y a vuestros perros de caza y a vuestros halcones; habéis formado una casta privilegiada rodeada de inmunidades, de garantías, de riquezas, y queríais perpetuarla vinculando en ella todo el poder de las naciones! ¿Creéis que no hay

más vida que la vuestra? No, la guillotina funcionando día y noche no bastaría a vengar al mundo de tanta injusticia. ¡Robespierre, aún quedan muchos; mata, mata sin cesar!... No puedo, no puedo; estoy rendido.

MARTIN. Sigue, sigue.

LA ZARZA . No, no. (Entra Rotondo.)

ESCENA III
DICHOS y ROTONDO

LA ZARZA. ¡Ah! ¿Eres tú, Robespierre? ¿Eres tú?

MARTIN. ¿Eh?

ROTONDO. Sí, yo soy. ¿Me esperabas?

LA ZARZA . No tiembles. Coge con mano fuerte el Poder, que está entre las uñas de una Asamblea envilecida... Es preciso un esfuerzo más; la guillotina espera las últimas víctimas.

ROTONDO. Sí, sí; ya hablaremos. Descansa ahora, ve.

LA ZARZA. El pueblo te adora; no temas... ¡Sangre aún, más sangre! (Salen La Zarza y Rotondo, y a poco vuelve este último).

ESCENA IV
MARTIN y ROTONDO; al final, LA ZARZA, dentro

ROTONDO. ¿Se ha asustado usted, o le han entretenido las locuras del pobre La Zarza?

MARTIN. Me ha conmovido, no puedo negarlo. Me ha eontado varias cosas con una elocuencia..., con un calor...

ROTONDO. Sí, no disparata más que cuando escribe.

MARTIN. Y este hombre, ¿quién es?

ROTONDO. Su historia sería larga de contar.

MARTIN. Pero, en efecto, ¿ha presenciado los sucesos que refiere?

ROTONDO. Ya lo creo; todos. Fue a Francia con Cabarrús. Era hombre de talento y de gran imaginación. Fue también amigo de Robespierre, a quien sirvió lealmente mientras el uno tuvo razón y el otro vida. Furibundo jacobino, fué encerrado durante las últimas persecuciones del Terror, y esperaba la muerte todos los días. La larga prisión, el pavor que le infundía la guillotina, trastornaron su razón... Unos españoles le trajeron acá, y en esta casa vive hace diez años.

MARTIN. Es interesante la historia.

ROTONDO. Pero dejemos esto y hablemos de nuestras cosas. Fray Jerónimo de Matamala me dice que es usted un hombre de ideas muy arraigadas. ¿Desea usted hacer fortuna?

MARTIN. Nunca he sido ambicioso. Mi único deseo sería que mi patria se transformará por completo, que cambiará su antigua organización por otra más en armonía con la edad en que vivimos.

ROTONDO. Eso es lo que yo deseo también. Pero usted será de los que quieren llevar la cosas a sangre y fuego.

MARTIN. Es difícil, antes de hacer las revoluciones, pensar cómo se han de hacer.

ROTONDO. Bien dicho. Pero ¿usted no cree que la astucia vale más que la fuerza?

MARTIN. Si usted quisiera echar al suelo esta casa, ¿em-plearía la astucia? La astucia no sirve de nada cuando es preciso destruir.

ROTONDO. Pero es que los enemigos son terribles, y atacándoles de frente hay el peligro de ser derrotados. En cambio, por otros medios... Hay un partido que desea esa transformación de que usted habla, un partido numeroso... Supongamos que ese partido lograra apoderarse de las riendas del Estado, y después...

MARTIN. ¡Qué ilusión! Aquí no se apoderan de las riendas del Estado más que los guardias de Corps cuando han caído en gracia de alguna elevada persona. Con el absolutismo no hay salvación posible.

ROTONDO. Es usted atrevido; pero así me agrada. Creo que está usted llamado a figurar. Hay hombres dispuestos a esa transformación que todos deseamos. Ya comprenderá usted que el primer obstáculo es ese miserable favorito que nos deshonra y nos arruina. Usted debe saber que hay un príncipe de grandes esperanzas, que merece el respeto y el amor de todos. Es preciso acelerar el reinado del príncipe.

MARTIN. ¿Es eso todo? ¡Bah! Lo de siempre: personas, nombres. ¿Qué más da Carlos que Fernando? ¿Es esa toda la conjuración, simplemente para quitar al que nos gobierna y poner a otro quizás peor? ¿No hay en eso ninguna idea política, ningún plan de reformas?

ROTONDO. Eso después se vería... Empecemos por lo que importa. ¿No le entusiasma a usted la idea de ver por tierra al célebre Manuel?

MARTIN. No, esa idea por sí sola no me entusiasma.

ROTONDO. Usted sueña con un cataclismo; pues lo habrá; se puede unir el nombre de Fernando a una ideas de reformas, de libertades, si usted lo quiere así.

MARTIN. Bien; pero todo hombre que toma parte en una conjuración debe saber el objeto de ésta. Si hay personas decididas que trabajan para derribar a Godoy y para hacer aceptar al nuevo rey una Constitución,

yo soy de éstos; si sólo se trata de servir rnezquinas ambiciones, de trastornar al país sin beneficio alguno..

ROTONDO. Estoy seguro de que no le pesará a usted seguir mis consejos.

MARTIN. Si usted me entera con más franqueza de ciertos pormenores; si usted me dice que personas altas o bajas se interesan en la misma causa...

ROTONDO. Me pide usted demasiado; aún no puedo tener en usted tanta confianza... En fin, si hoy no puedo decirle a usted nada, no quiere decir que otra vez... Aún hemos de vernos... ¡Ah!, recuerdo que usted desea que le recomiende al señor conde de Celleruelo. Así lo haré, por mediación de su hermano, gran amigo mío y persona que... Ya hablaremos; aún espero convencerle a usted. Usted quisiera ir demasiado lejos; no hay que soñar demasiado. No le detengo más por hoy. ¿Nos veremos?

MARTIN. Cuando usted desee.

ROTONDO. Salga usted por aquí; no tiene usted que pasar por el patio.

LA ZARZA. (Dentro.) ¿Quién va? ¿Quién entra?

ROTONDO. Soy yo; Robespierre... Tranquilízate; iremos a la Convención, triunfaremos.

LA ZARZA. Sí, sí; hay que matar, matar todavía. ¡Todos a la guillotina; todos a la guillotina!

FIN DEL CUADRO SEGUNDO

CUADRO TERCERO

La Florida

ESCENA I

DOÑA BERNARDA, DON LINO y DON NARCISO

D. BERN. Déme usted el brazo, don Lino, que no puedo dar un paso. Este diablo de zapatero, y Dios me perdone la mala palabra ... Y usted me lo recomendó como el mejor de Madrid...

D. LINO. Esa fama goza, nadie puede negarlo, para hacer calzado de gusto.

D. BERN. ¿Le parece a usted que es de gusto el que yo tengo ahora?... ¡Ay!, ha sido ocurrencia la de estas niñas traerme a mi a estas fiestas de campo. Y usted, Pluma, ¿qué hace ahí como un niño del Limbo? ¿Para eso se ha vestido usted de majo? ¿No ve usted cómo charla Engracia con uno

de esos forasteros que nos ha presentado don Lino? Y Susanita con el otro. Si que nos ha traído una gentecita el bueno de don Lino...

D. LINO. Son dos personas de distinción, que han corrido el mundo, que tienen mucho que contar.

D. BERN. Sí, sí; dos herejotes; no hay más que oírlos; hablan con una libertad, con una falta de respeto de las cosas más santas... Vaya usted, Pluma, vaya usted. No consienta usted que Engracia hable con ese hombre.

D. NARCISO. ¿Y si me coge Pepita Sanahuja por su cuenta? Hoy está más bucólica que de costumbre.

D. LINO. ¡Calle usted! Yo he tenido que hacer tan pronto de zagal como de borrego. Pero aún es peor que le coja a uno doña Antonia, la de Gibraleón, con su manía de haber intervenido en todos los sucesos de sus tiempos. Cuando Floridablanca me dijo; cuando Campomanes me consultaba.

D. BERN. ¡Por Dios, no murmuren ustedes! La de Gibraleón es una señora respetable. Aquí viene con el Marqués. Tráiganme ustedes a Engracia.

D. LINO. Vamos en busca de esas madamas. (Salen D. Lino y D. Narciso.)

ESCENA II

DOÑA BERNARDA, DOÑA ANTONIA y el MARQUÉS

D. ANTO. ¿Y usted cree que tendremos guerra con el inglés?

MARQUÉS. Están los negocios en tales manos...

D. ANTO. Mientras subsistan los Tratados que ha firmado Godoy con Bonaparte, estaremos con un pie en la paz y otro en la guerra. ¿Quiere usted que le diga mi opinión? Pues España debía entenderse con Pitt y unirse a Inglaterra.

MARQUÉS. No me hable usted del inglés; ese es peor que todos.

D. ANTO. Sin embargo, Albión es un país poderoso, y los ingleses, muy buenos hombres de Estado. Mi marido tenía muy buenas relaciones con Pitt y con Burke, y yo misma...

D. BERN. Por Dios, doña Antonia, dejemos que se entiendan allá en París y en Francia y no vengan a revolvernos, que aquí estamos muy bien sin batallas.

ESCENA III

DICHOS, ENGRACIA, PEPITA, D. LINO y D. NARCISO

PEPITA. ¿Hay nada comparable a la hermosura del campo? Y eso que aquí no vemos más que un mal remedo de los prados frescos y alegres de que hablan Garcilaso y Villegas. Aquí ni ovejas con sus corderos saltones y tímidos, ni pastores engalanados y discretos, ni arroyos que van besando los pies de las flores, ni dulce son de los caramillos repetido por la selva.

ENGRACIA. Yo creo que es preciso tomar una determinación .

PEPITA. ¿Cuál?

ENGRACIA. Prohibir que se hable de cosas pastoriles. Si nos vas a empalagar todo el día con tus zagales y tus recentales y tus arroyuelos...

PEPITA. ¡Ay, hija! Vuestro prosaísmo tiene disculpa allá en las casas de Madrid; pero aquí, en presencia de la Naturaleza, debajo de estos árboles frondosos, no sé cómo no os dan ganas de exclamar:

Mira, Delio, yo tengo un corderillo
cuya madre, al dejarle en un tomillo,
murió de un accidente no esperado; apliquéle a otra oveja...

ENGRACIA, ¡Jesús, esto no se puede soportar!

D. LINO. Ya tenemos el pastoreo en campaña.

D. BERN. ¡Engracia, Engracia!...

ENGRACIA. ¿Qué me quieres, mamá?

D. BERN. No vuelvas a separarte de mí; no quiero que cotorrees con esos señores que no conocemos.

ENGRACIA. Son muy agradables.

D. BERN. Sí, ya veo que a ti y a Susanita os han caído en gracia.

D. ANTO. A mi me parece que han de estar muy contaminados de las perversas ideas de la Revolución. ¿Qué opina usted, Marqués?

D. NARCISO. En verdad, Engracia, que yo no sé qué pensar de tantas esquiveces. No hay hombre más desgraciado; anoche no hubo desaire que no me hiciera usted en casa de Porreño.

ENGRACIA. ¿Sí? Pues no había reparado.

D. NARCISO. Es que alguien ha interesado ese corazón, que para mi es de roca y para otro de alcorza. ¿Es cierta mi sospecha?

ENGRACIA . Podrá ser. .

D. NARCISO. ¿Y ese pago merecen mis desvelos, el constante y religioso amor que...?

ENGRACIA. Don Lino, don Lino...

D. LINO. Madamita, ¿qué me quiere usted?

ENGRACIA . ¿Lleva usted el olor de azahar?

D. LINO- ¿Cómo podía olvidárase? Este es clavel, este jazmín, este..., aquí está el azahar.

ENGRACIA . ¿Ha traído usted las pastillas?

D. LINO. ¿Las quiere usted de fresa, de rosa, de goma o de membrillo'?

ENGRACIA. De rosa.

PEPITA. (A D. Narciso.) Pluma, ¿le gusta a usted la poesía pastoril?

¿Cómo, Dalmiro, tanto has retardado
tu vuelta a la majada,
que aguardándote estoy desesperada?
Sin dueño, tus terneros
por las vegas y oteros descarriados braman ...

ENGRACIA. Don Lino, soy muy feliz; he hablado con él.

D. LINO. Sí, pero cuidado, prudencia; doña Bernarda está muy recelosa; yo creo que sospecha.

ENGRACIA. ¡Qué vida la mía, señor don Lino! Acompañame usted. He quedado en bailar con él un minúe.

D. LINO. Espere usted; doña Bernarda no nos pierde de vista.

PEPITA. Don Lino...

D. LINO. Esta es otra.

PEPITA. Vamos a recitar aquella égloga.

D. LINO. Sí, sí; pero allí junto a la fuente es más propio escenario.

PEPITA. Sí, sí; cabe la fuente.

D. LINO. Acompañenos usted, Engracia.

D. BERN. Engracia, no te separes de mí.

ENGRACIA. Si es que... •

D. LINO. No tenga usted cuidado, doña Bernarda; vamos de pastores.
(Salen Engracia, Pepita y D. Lino.)

D. BERN. Vaya usted también, don Narciso. ¡Jesús, qué majagranzas de hombre! Luego se queja usted de que no adelanta un paso.

D. NARCISO. Si me desprecia, si me odia...¡Infeliz de mí! (Sale.)

D. ANTO. Pero, Marqués, ¿no ve usted a Susana'? No ha bailado más que con el forastero y no deja de hablar con él.

MARQUÉS. Ya conoce usted a Susana.

D. ANTO. Mire usted, aquí viene con él, como si le hubiera tratado toda la vida... Luego dicen que es orgullosa.

MARQUÉS. Es que ella pone su orgullo en hacer siempre su voluntad, a despecho de todos.

ESCENA IV
DICHOS, SUSANA y MARTIN

SUSANA. ¿Qué hacen ustedes aquí?

D. ANTO. No estorbar; como nadie nos hace caso...

SUSANA. Pues Salomé Porreño pregunta por ustedes. Pepita y don Lino van a recitar una égloga y después cantará don Narciso el *Pria che spunti*...

D. BERN. Qué manía de cantar en inglés.

D. ANTO. No es sino italiano. Mi padre alcanzó a Farinelli y decía que era una cosa... ¡Ahl

MARQUÉS. ¿Quieres pastillas de rosa o de fresa, Susana?

SUSANA. No quiero sino de limón.

MARQUÉS. De limón no he traído, hija...

SUSANA. Nunca tiene usted lo que deseo; no puedo fiarme de usted para nada.

MARQUÉS. Desde hace mucho tiempo estoy convencido de que no podré agradarte nunca.

SUSANA. Es posible.

MARQUÉS. ¿Han oído ustedes? Se complace en mortificarme. Yo no sé cómo tolera usted tantos desprecios. Deme usted el brazo. Créame usted, no conseguirá usted nada si no mortifica su orgullo. Vamos, doña Bernarda; se ve que Susanita quiere estar sola.

D. BERN. Como ustedes gusten. Vamos allá... ¡Ay, mis zapatos! (Salen doña Antonia, doña Bernarda y el Marqués.)

ESCENA V
SUSANA y MARTIN

MARTIN. ¿Quién es ese hombre ridículo?

SUSANA. Uno de los primeros galanes de la Corte; un joven del mejor gusto.

MARTIN. ¿En qué se ocupa?

SUSANA. ¿En qué se ocupa? Es rara pregunta; en nada. ¡Pues que!, ¿las personas de etiqueta necesitan ocuparse en algo?

MARTIN. Es que para mí no hay nada más despreciable que estos petimetres ociosos; los aplastaría como se aplasta a un bicho molesto.

SUSANA. No habla usted más que de destruir y de aplastar. Es usted una fiera.

MARTIN. No; pero la frivolidad de estos preciosos ridículos me irrita. Yo soy así; aborrezco con mucha violencia, no puedo negarlo Hay gentes que debieran desaparecer de la sociedad.

SUSANA. Pues va usted a quedarse solo. ¿Y se detiene usted en Madrid para algún negocio? ¿Va usted a permanecer mucho tiempo?

MARTIN. Sí, tengo un asunto que arreglar. Ya otra vez estuve con una pretensión parecida y nada logre.

SUSANA. ¿Pretende usted algún destino en Palacio?

MARTIN. No; no pretendo ningún destino. Solo aspiro a que se me pague una deuda; dos debieran pagarme: una de dinero y otra de honor.

SUSANA. Las dos deben interesarle a usted mucho.

MARTIN. A mi padre le debía cierta persona una cantidad; mi padre ha muerto y vengo a cobrarla.

SUSANA. No le será difícil.

MARTIN. Sí es difícil. Necesito recomendaciones y amistades.

SUSANA. Tal vez yo pueda recomendarle. ¿Quién es la persona?

MARTIN. El conde de Celleruelo.

SUSANA. Yo soy su hija.

MARTIN. ¡Ah!... ¿Es usted su hija?...

SUSANA. ¿No lo sabía usted? Creí que al presentarnos ...

MARTIN. No puse atención.

SUSANA. Y usted, ¿quién es?

MARTIN. Yo soy hijo de aquel que fué encerrado en la cárcel de Granada por la maldad y la envidia de amigos y familiares oficiosos de la persona a quien mi padre sirvió siempre con lealtad acrisolada, y tan mal estimo sus servicios. Hemos padecido mucho.

SUSANA. ¿Usted es hijo de Muriel?

MARTIN. Sí, yo soy. Cuando mi padre estaba preso, en vano supliqué al señor a quien servíamos que fuera indulgente y bondadoso con mi padre, que no merecía ser tratado como un criminal... Nada conseguí. Ustedes han sido tan crueles con mi padre, con todos nosotros, que..., perdone usted, usted no puede tener culpa; yo sé que si usted hubiera sabido antes..., usted no hubiera consentido nunca...

SUSANA. ¡Basta! ¿Qué farsa es está? ¿Como podía figurarme que usted era...?

MARTIN. Dígalo usted ...

SUSANA. Ya sabía yo que tenía usted el arte de embaucar a las gentes. En mi casa se sabía que era usted digno hijo de su padre. ¿Cómo ha tenido usted valor para hablarme? Es preciso no tener idea de los respetos sociales para atreverse... Sólo ocultando su nombre, sólo cubriéndose con la apariencia de persona... ¡Es indigno!... ¡Usted me conocía!

MARTIN. Sí; y si supiera usted mi satisfacción viéndola a usted a mi lado, hablando familiarmente conmigo...

SUSANA ¡Basta!...

MARTIN. ¿No es verdad que en el mundo se ven cosas muy extrañas?

SUSANA. ¡Haga usted el favor de retirarse! Cuando una dama se ve insultada por un hombre irrespetuoso que así olvida su clase y se burla de las personas a quienes debe el pan que ha comido...

MARTIN. ¿Burlarme? No; yo no me burlo de esas personas; las detesto o las desprecio.

SUSANA. Su padre de usted falsificaba documentos y hacía desaparecer fondos ajenos, pero no insultaba a las personas de quien dependía; usted une a la maldad de su padre la desvergüenza y la arrongancia; felizmente, ya no es usted nuestro criado; puede usted buscar otros amos a quien engañar e insultar al mismo tiempo. (Sale.)

MARTIN. ¡Raza de Caines!... Yo sabré vengarme de tu padre y de ti.

ESCENA VI
MARTIN y LEONARDO

LEONARDO. ¿Dónde vas? ¿Qué te sucede?

MARTIN. ¡Vamos, vamos de aquí! Esa mujer sabe ya quién soy; se lo dirá a toda esa gente; estamos descubiertos.

LEONARDO. ¡Estamos perdidos!... Cuando doña Bernarda sepa... ¿Qué has hecho, Martín, qué has hecho?

MARTIN. He humillado su orgullo; la he visto temblar de ira y de odio delante de mí: eso habré conseguido por lo menos. Ya no seré indiferente para ella; ya me odiará toda su vida, como yo la odie siempre.

LEONARDO. ¡Vamos, vamos de aquí!

MARTIN. Pensará en mí siempre; me odiará siempre. ¡Qué alegría, Leonardo, qué alegría! (Salen.)

ESCENA VII
SUSANA, ENGRACIA, DOÑA BERNARDA, DOÑA ANTONIA,
PEPITA,
DON LINO, el MARQUÉS, DON NARCISO, DAMISELAS y
PETIMETRES

D. ANTO. ¿Pero es posible?

D. NARCISO. ¿Oye usted, don Lino?

MARQUÉS. ¡Es inaudito!

D. ANTO. ¡Qué horror!... ¿Qué dice usted, don Lino?

D. BERN. ¿Conque esas tenemos? ¡Don Lino, es usted un...! Haga usted cuenta que ha oído el calificativo.

D. LINO. ¡Señora ..., señores..., yo puedo asegurar a ustedes que yo ignoraba!...

D. NARCISO. ¿Y por qué no nos ha llamado usted al punto, Susanita?

SUSANA. ¿A ustedes? ¿Para qué? Yo me bastaba.

PEPITA. Pero, ¿qué ha sucedido? ¿Qué ocurre?

SUSANA. Nada, nada; no se hable más. Don Narciso, haga usted el favor de cantar. Don Lino, acompañe usted a la guitarra.

PEPITA. ¿Pero no seguimos con nuestra égloga?

ENGRACIA. ¡Para églogas estamos!

D. NARCISO. No estoy para cantar.

PEPITA. Pues juguemos a algún juego de prendas o a la gallina ciega.

D. ANTO. Sí, sí; jueguen ustedes; es preciso distraerse con algo; no está bien que acabe el día con un disgusto.

DAMISELA. Aquí tengo china.

D. NARCISO. ¡Salvo!

DAMISELA. ¡Usted se queda, don Lino!

MARQUÉS. Pero ¿puede saberse quién es ese hombre que se ha atrevido a insultarla a usted? ¿Por desgracia no es noble y no puedo pedirle cuenta?

SUSANA. No; por desgracia o por fortuna, no es igual a usted.

MARQUÉS. Ya se ve que no... Un hombre cualquiera.

SUSANA. Eso sí: un hombre.

D. LINO. ¡Alto! ... Pepita. (Todos se ríen.)

DAMISELA. No es Pepita.

D. LINO. Sí; estoy seguro. (Todos se ríen.)

PEPITA. Véalo usted...

D. LINO. ¡Ah!... ¡Don Narciso! ¡Qué burlonas!

PEPITA. A vendarle otra vez.

TODOS. Siga la rueda, siga la rueda.

TELÓN

ACTO SEGUNDO

CUADRO PRIMERO

Una calle.

ESCENA ÚNICA MARTIN y ALIFONSO

ALIFONSO. ¡Mi señor don Martín!

MARTIN. ¡Alifonso!

ALIFONSO. ¿A dónde va usted?

MARTIN. ¿Adónde he de ir? A casa..., a casa de Leonardo.

ALIFONSO. ¿Llega usted ahora de Alcalá?

MARTIN. Ahora mismo.

ALIFONSO. Ya lo suponía yo... Si no ando listo... Usted no sabe...

MARTIN. ¿Qué? Habla. ¿Ocurre algo?

ALIFONSO. Casi nada. A don Leonardo hace dos días que se lo han llevado.

MARTIN. ¿Qué se lo han llevado? ¿Adónde?

ALIFONSO. A la Inquisición.

MARTIN. ¿A la Inquisición? ¿Qué dices?

ALIFONSO. Lo que usted oye; a la Inquisición, al Santo Oficio en su misma mesmedad.

MARTIN. ¿Qué dices? ¡Tú estás soñando!

ALIFONSO. No, señor; por desgracia estoy bien despierto.

MARTIN. ¡Pero si esto parece una burla! Vamos, Alifonso, esto es alguna broma de Leonardo; tu eres muy travieso, y entre los dos...

ALIFONSO. ¿Pero no ve usted, mi señor don Martín, que me estoy ahogando? Le juro a usted que he de retorcer el pescuezo a doña Visitación, que es más tonta que una marmota... ¡No sé cómo no me comí a los alguaciles que fueron a prender a mi amo!

MARTIN. ¡Bueno, bueno! Deja ahora aparte las heroicidades que no has hecho y cuenta bien y con orden.

ALIFONSO. Pues, señor, el martes (que en martes no puede suceder nada bueno) estaba yo poniéndole un botón a la casaca de mi amo, cuando llaman a la puerta, miro por el ventanillo y veo unas caras... Aquello me dió mala espina; pero el amo me mandó que abriera y abrí. Ello es que eran seis, y dos de ellos traían unas cruces verdes, y todos vestían de

negro. Entráronse de rondón, pero mi amo no se acobardó, y faltó poco para que no la emprendiera a porrazos con toda aquella patulea.

MARTIN. ¿Y le prendieron?

ALIFONSO. ¿Qué si le prendieron? ¡Digo! Y también iban por usted; puede usted dar gracias a Dios por haberle ocurrido ir a Alcalá; que si esta en Madrid, me lo cogen y me lo zampan en la cárcel.

MARTIN. Y él, ¿no hizo resistencia?

ALIFONSO. De poco le hubiera valido.

MARTIN. ¿Y se lo llevaron?

ALIFONSO. No, que allí lo dejaron de muestra. Se lo llevaron, si, señor.

MARTIN. ¿Y tú no has vuelto por allí?

ALIFONSO. ¿Qué he de volver? Pues bonito esta el negocio para meterse allí. Hasta que esto no se aclare no me ven el pelo. Lo primero que les dijo doña Visitación fue que yo era el demonio mismo o tenía tratos con él, y que una vez había convertido un jamón en violín.

MARTIN. ¿Y no registraron las habitaciones?

ALIFONSO. ¡Pues no! Y todo se lo llevaron: libros, papeles...

MARTIN. Pues yo necesito ir allí; es preciso que vaya.

ALIFONSO. Déjese, señor; cepos quedos; más vale pasear por las calles que pudrirse en un calabozo; además, así podremos servir a don Leonardo; ya, ya he dado algunos pasos.

MARTIN. ¿Qué has hecho?

ALIFONSO. Pues me fui a ver a don Lino Paniagua, a contarle lo que pasaba... Pues vea usted, ya me consoló bastante, porque ayer tenía el corazón en un puño.

MARTIN. ¿Y qué te dijo ese don Lino?

ALIFONSO. Que en cuanto usted llegara fuera a verle para decirle lo que tenía que hacer.

MARTIN. Pues iré ahora mismo ... Si le encuentro en su casa...

ALIFONSO. Según me dijo, a usted le será fácil conseguir que echen tierra al asunto.

MARTIN. ¿A mi? ¿De qué modo?

ALIFONSO. El le enterará a usted. ¡Pobre don Leonardo! Verse encerrado en una prisión sin haberle hecho mal a nadie.

MARTIN. Sí, sí; pero ¿qué puedo yo, qué puedo yo?

ALIFONSO. Pero mucho cuidado, no me lo echen mano a usted también.

MARTIN. Sí todo lo espero; es a mí, no es a Leonardo a quien persiguen; todo ello es obra de esa gente ruin, miserable... El orgullo ofendido de esa

mujer sin alma...Voy, voy sin perder tiempo a casa de don Lino. ¿No me acompañas?

ALIFONSO. Mire usted, mejor es que no nos vean juntos; no es por nada, es que...

MARTIN. Sí, sí, comprendo.

ALIFONSO. Por estos alrededores le espero. Cuidado, mucho cuidado.

MARTIN. Si sólo se tratara de mí, no tendría ninguno. Yo te aseguro que se acordarán de mi más de lo que ahora quieren acordarse.

FIN DEL CUADRO PRIMERO

CUADRO SEGUNDO

Sala en casa de D. Lino.

ESCENA ÚNICA
MARTIN y DON LINO

D. LINO. Pase usted, pase usted; mire usted cómo me halla. ¡No se maravilla de verme en este traje? Estoy desconocido, ¿no es verdad?

MARTIN. Ciertamente; pero ¿estamos en Carnaval?

D. LINO. ¡Oh, no señor!; pero he tenido que encargarme del papel de Ulises en la tragedia *Ifigenia*, que se representa esta noche en casa del marqués de Castro Limón. Este es el traje. ¿Qué le parece?

MARTIN. Está usted hecho un payaso.

D. LINO. ¿Verdad que sí? Pero que quiere usted, me han obligado; yo no puedo decir que no. Pero ahora caigo que vendrá a ... Alifonso me lo ha contado todo. ¡Qué desdicha! ¡Qué mala suerte!

MARTIN. No; diga usted que indignidad, que infamia.

D. LINO. Todo ello, por supuesto, se ha tramado entre doña Bernarda y don Narciso, con ayuda y consejo del padre Corchón... Y si yo le dijera a usted que también de otras personas...

MARTIN. Usted, ¿no tenía antecedente alguno de esta abominable prisión de Leonardo?

D. LINO. ¿Yo? No, señor; el Santo Tribunal obra siempre con el mayor sigilo. Ahora, yo creo que en este caso, con recomendación, con influencia, tal vez pueda conseguirse que la causa pase al brazo secular y la despachen pronto, en dos años o dos años y medio.

MARTIN. Pero eso es espantoso... Y siendo inocente... Oh, don Lino!, yo creo que los que se contentan con maldecir de estos tiempos son despreciables y cobardes. ¡No merecería la bendición de los hombres el que tuviera valor y fuerza para estremecer desde sus cimientos el Estado y la Corona y toda esa balumba de ignorancia y de corrupción?

D. LINO. Calle usted, calle usted! No se puede hablar así con esa ligereza. ¡No escarmienta usted con lo sucedido a su amiguito, que también, yo se lo decía muchas veces, ha sido siempre muy libre en sus conversaciones? ¿No le parece a usted que esta pantorrilla tiene poco algodón?... Con las prisas... Pero veo, señor don Martín, que está usted preocupado con el caso de Leonardo y no atiende a lo que le digo. Pues ¿sabe usted a quién debe usted dirigirse? ¿Recuerda usted aquella dama con quien habló usted en la Florida, con quien bailó de lo lindo, con quien paseó usted por las alamedas?

MARTIN. ¿La hija del conde de Celleruelo?

D. LINO. La misma, Susanita.

MARTIN. ¿Pero usted no sabe lo que allí ocurrió entre nosotros?

D. LINO. Sí, lo sé todo. Figúrese usted que todos cayeron sobre mí por haberles presentado a ustedes. Pero si usted supiera que cuando todos estaban más indignados contra usted, ella no solo no hablaba mal de usted, sino que le defendía...

MARTIN. ¿A mí?

D. LINO. Es muy audaz, decía, muy audaz. ¿Usted sabe lo que eso significa para las damas? Siga usted mi consejo. Diríjase usted a ella; sólo ella puede salvar a nuestro amigo.

MARTIN. Pero ¿es qué esa señora es también de la Inquisición?

D. LINO. No, no, alma de Dios; pero lo es el hermano de la esposa de su tío, don Miguel Enrique de Cárdenas, en cuya casa vive Susanita. El doctor don Juan de Alvarado y Gibraleón es consejero del Supremo de la Inquisición, persona de tal influencia, que el hace lo que quiere en el Santo Oficio.

MARTIN. Pero yo no puedo pedir nada a esa familia; yo no puedo entrar en esa casa; sería para mí la mayor de las humillaciones, y creo que ni la consideración de las desventuras de mi mejor amigo bastara a darme fuerzas para doblegarme ante esa mujer.

D. LINO. ¿Qué dice usted? Usted esta loco. ¿Humillación pedir un favor de esa naturaleza a la más celebrada hermosura de la Corte? Pues digo, que charlaron ustedes poco aquel día. Aunque luego tuviera ella su disgusto al saber quién era usted, yo le aseguro que ella no se ha olvidado de usted y... vamos, que si yo le dijera a usted que tanto como la indignación de doña Bernarda al verse burlada por su amigo de usted, ha influido Susanita en la prisión de don Leonardo...

MARTIN. ¿Ella dice usted? Pues si eso fuera, razón de más para que yo no deba hablarla.

D.LINO. ¿Y si es eso lo que ella quiere? ¿Si no hubiera hallado otro medio para volver a hablar con usted?...

MARTIN. Pero ¿qué dice usted, don Lino? Ni le entiendo ni quisiera entenderle.

D. LINO. ¡Ay, mi señor don Martín, que usted no conoce a las mujeres! Yo he visto tanto y he traído y llevado tanto en este mundo ...

MARTIN. Yo no puedo ir a esa casa.

D.LINO. ¡Pues no ha de ir usted! Yo mismo le llevaré, usted verá... Esta misma noche en casa de Castro Limón anuncio a Susanita su visita.

MARTIN. Es imposible.

D. LINO ¿Imposible? ¿Y es usted el audaz? Vea usted que yo conozco a esa gente, y si usted no humilla un poco su orgullo, su amigo de usted se pudrirá en los calabozos de la Inquisición, y puede que usted mismo, si dan en perseguirle... ¡Ay!, esta peluca me sofoca; no parece sino que llevo en cima tres zaleas. Vamos, mi señor don Martín, acompáñeme usted hasta el coche y no piense usted más en ello; usted irá, usted irá.

MARTIN. Iré, sí; es lo menos que puedo hacer por Leonardo; iré, aunque el orgullo de esa mujer solo pretenda humillarme de nuevo; y eso es sin duda lo que ella quiere.

D.LINO. ¿Qué sabe nadie lo que una mujer quiere?

FIN DEL CUADRO SEGUNDO

CUADRO TERCERO

Sala.

ESCENA I

SUSANA, DON MIGUEL y DOÑA JUANA

D. JUANA. ¿Pero puede saberse qué te ocurre, Susana? ¿Tu te has dado cuenta del desabrimiento, de la descortesía con que has recibido hoy a nuestros contertulios? Ya lo ves, todos han desfilado antes de la hora acostumbrada.

SUSANA. Tanto mejor; son insoportables.

D. JUANA. Mira, Susana, permíteme que te reprenda; pero lo que has hecho hoy..., levantarte de pronto del estrado y salir del salón cerrando de golpe la puerta, cuando doña Antonia discutía con el Marqués y todos estábamos pendientes de sus palabras...

SUSANA. Me aburría soberanamente, y desde mañana, ya lo saben ustedes, no asistiré a la tertulia.

D. JUANA. Pero debes comprender que de ese modo solo conseguirás ser fábula de la corte; para eso, mejor estarías en Alcalá con tu padre, que, por cierto, nos ha escrito muy alarmado porque nada sabe de ti. ¿Por qué no le escribes?

SUSANA. Nada tengo que decirle. ¿Cómo está?

D. JUANA. Como siempre; lleno de aprensión: que se muere pronto; ya sabes su tema: "Yo estoy muy malo; yo me muero mañana"

D. MIGUEL. También dice en su carta que se ha presentado en Alcalá un hijo de Muriel, aquel administrador suyo...

SUSANA. Sí, justamente, el que vendrá esta noche a pedirme no sé qué. Don Lino me ha hablado.

D. JUANA. ¡Ah!, ¿pero al fin vas a recibir a ese hombre?

SUSANA- ¿Por qué no?

D. JUANA. Tu padre no ha querido recibirle.

SUSANA. Ha hecho mal; debemos oír a todo el mundo.

D. MIGUEL. Susana tiene razón.

D. JUANA. Para tu tío siempre tienes razón; así, los que por tu bien nos permitimos contrariarte algunas veces, parece que te queremos menos.

D. MIGUEL. Susana sabe que yo...

SUSANA. Sí, tío; estoy muy segura de su cariño. Desde niña me ha querido usted siempre. Recuerdo cuando yo estaba tan enfermita: todos creían que me moría, y usted, mirándome muy fijo decía siempre: "No se muere; no, no se muere". No crea usted que lo he olvidado.

D. MIGUEL. No creo que puedas dudar de mi cariño; tu tía doña Juana, aquí presente, no se ha dignado con cederme sucesión; desde que tu padre se encerró en Alcalá y tú no quisiste acompañarle en su soledad, con nosotros has vivido y eres para nosotros...

SUSANA. Como una hija, ya lo sé; ya sé cómo me quieren ustedes; usted sobre todo.

D. MIGUEL. Es que parece que lo dices así como si lo dudarás.

D. JUANA. Como ella no quiere a nadie...

SUSANA. ¿Yo?

D. JUANA, Sí, sí; no quieres a nadie.

D. MIGUEL. Tampoco creo yo eso. Susana tiene un gran corazón; por lo mismo teme confiarse demasiado; sabe que ese corazón puede ser su desgracia.

SUSANA. ¿Tanto cree usted conocerme?

D. MIGUEL. Más de lo que tú te figuras. (Entra un criado.)

CRIADO. Con permiso de vuecencias.

D. MIGUEL. ¿Qué hay?

CRIADO. Un joven que, según dice, viene de parte del abate don Lino, y desea hablar con la señorita Susana.

D. MIGUEL. Tú dirás.

SUSANA. Que pase. (Sale el criado.)

D. JUANA. Permíteme que me parezca muy mal que le recibas; en una carta, en un memorial, mejor dicho, podía exponerte lo que deseaba.

D. MIGUEL. Calla, mujer; si Susana prefiere hablar con él... Adelante, adelante.

ESCENA II DICHOS y MARTIN

D. MIGUEL. Susana...

SUSANA. ¡Ah!

MARTIN. Ya creo que sabe usted a lo que vengo. Un amigo de usted y mío, don Lino, le ha informado a usted del favor que tengo la honra de pedir a usted ...

SUSANA. Sí

MARTIN. Un amigo mío, que no ha cometido delito alguno, ni aún la falta más ligera, ha sido preso por el Santo Oficio; solo, sin amigos poderosos, el infeliz está expuesto a perecer en un calabozo si alguien no se apiada de él y no logra ablandar a sus perseguidores... Que tenga que pedirse como un favor lo que es de justicia es cosa que subleva y nadie puede permanecer impassible ante maldad semejante... Usted perdone mi exaltación ...

SUSANA. A todos los que han servido en nuestra casa hemos favorecido cuanto nos ha sido posible. Yo haré por su amigo de usted lo que pueda, atendiendo a que tiene empeño en ello una persona que nos ha servido, aunque mal.

D. JUANA. ¿Este señor ha servido en tu casa?

SUSANA. Él, no; pero su padre, sí. Habrá usted oído hablar de Pablo Muriel, el que administraba los Estados de Andalucía.

D. JUANA. Aquel de quien decían... ¡Qué horror!

SUSANA. Tía, no hable usted así delante de este caballero, que es su hijo. Nosotros perdonamos todas las ofensas.

MARTIN. Sí, ustedes perdonan todas las ofensas.

SUSANA. Y procuramos que las personas que nos han servido no puedan nunca quejarse de nosotros.

D. JUANA. Así es; por eso todos colman de bendiciones lo mismo esta casa que la de mi señor cuñado el Conde.

SUSANA. Por tanto, a pesar de los agravios recibidos, yo haré lo posible por lograr lo que usted desea, ya que me lo pide con tanta humildad. ¿No es eso?

MARTIN. Sí, señora; con toda humildad.

SUSANA. Grandes favores han recibido ustedes de nosotros; favores no siempre agradecidos; pero puesto que usted conserva algún cariño a nuestra casa, yo haré todo lo posible para que su amigo sea puesto en libertad.

MARTIN. Sí, usted hará todo lo posible para que mi amigo sea puesto en libertad.

D. JUANA. Pero di, Susana, ¿es éste el caballero que dijo tantos despropósitos el otro día en la Florida? ¿Este es el de que tú nos hablaste?

SUSANA. No, tía; no es éste: siempre ha de entender usted las cosas al revés; aquel de quien hablé a usted era otro... Y por cierto que no he visto nada más desvergonzado. ¡Qué procacidad! ¡Qué audacia la suya!

D. JUANA. Pues yo había entendido que era este caballero el que había estado el otro día en la Florida; por eso te reprendí cuando me dijiste que ibas a recibirle.

SUSANA. ¿Le parece a usted bien que yo podía recibir a ese hombre?

MARTIN. Y ese hombre, ¿estuvo con usted en la Florida, en alguna fiesta de campo?

SUSANA. Sí, y alternábamos con el creyendo que era persona...

MARTIN. ¡Qué atrevimiento!

D. JUANA. Figúrese usted que a lo mejor empezó a soltar herejías, y... qué sé yo. Perdone usted, caballero, que por un momento y equivocadamente supusiera... Pues puede usted ir seguro de que haremos cuanto podamos en favor de su amiguito

SUSANA. Sin embargo, no puede decirse que sea Seguro. Porque yo no sé si el abuelito querrá...

MARTIN. Tengo entendido que no sabe negar cosa alguna que usted le pida.

SUSANA. Según, según. La falta de su amigo puede ser de tal naturaleza ...

MARTIN. Creo haber dicho a usted que no ha cometido falta alguna.

SUSANA. Está bien. Deje usted a mi tío una nota y haremos cuanto se pueda. Vuelva usted.

MARTIN. Sí, señora; yo volveré. Espero que no olvidará usted mi pretensión y confío en sus buenos sentimientos. Ya tenía yo noticias de su condición suave y caritativa, ya me habían enterado de la bondad de su corazón; me consideraré feliz si ahora, con esta impertinente demanda

mía, le proporciono ocasión de mostrar una vez mas tan hermosas cualidades. (Salen D. Juana y Susana.)

ESCENA III

MARTIN y DON MIGUEL

MARTIN. Dejaré a usted la nota que su sobrina me ha pedido.

D. MIGUEL. No hay prisa. Perdone usted que le detenga un momento. No quiero que se vaya usted de mi casa sin que hablemos un poco.

MARTIN. Usted dirá.

D. MIGUEL. Ya tengo noticias de usted. Todas las personas de talento me son simpáticas. ¿Pero ha visto usted la taimada de mi sobrina? ¿Pues no nego que fuese usted el que el otro día estuvo en la Florida?

MARTIN. Sí, sí...

D. MIGUEL. Ella quiso evitarle a usted un sonrojo... Como estaba delante mi esposa y ésta se asusta de ciertas ideas... A mí no me asustan las opiniones, por atrevidas que sean... Mi sobrina ha estado en extremo cariñosa con usted. Yo estaba asombrado. Pero dígame usted, señor don Martín, ¿Cómo van sus asuntos? Porque yo se que tiene usted proyectos; aspira usted a ver realizadas sus ideas, sus grandes ideas. A mí me gusta el arrojo de los jóvenes que quisieran ver transformada esta sociedad... Y, es indudable, esta sociedad ha de volverse de arriba abajo... Yo tendría mucho gusto en hablar con usted de éste y de otros asuntos. Usted no será hoy muy explícito conmigo porque no me conoce; pero ya nos veremos. Venga usted a esta casa cuando guste. Olvide usted los resentimientos que pueda guardar a mi señor hermano; él es raro...; yo sé que en el asunto de su padre de usted ha habido muchas intrigas...; en fin, eso pasó.

MARTIN. Y ha habido también injusticias.

D. MIGUEL. Susana no participa de ninguna prevención contra ustedes. Si viera usted que interés mostró por su amigo, apenas supo lo que usted pretendía... Este usted seguro de que saldrá con bien.

MARTIN. Será muy grande mi agradecimiento.

D. MIGUEL. Pero usted no me dice nada de sus proyectos.

MARTIN. Yo no tengo proyecto alguno; no sé quién pueda haberle a usted dicho...

D. MIGUEL. Si no proyectos, aspiraciones. Yo, acá para los dos, pienso como usted acerca de muchas cosas... Yo no tengo talento, ni soy, como usted, elocuente...

MARTIN. Sin duda le han informado a usted mal de mis merecimientos. Yo soy un hombre aplicado al estudio, sin otra virtud que un deseo muy vivo de ver realizados el bien y la justicia en todas partes.

D. MIGUEL. Pues manos a la obra; es preciso reformar. Según tengo entendido, el principal mérito de usted consiste en su atrevida resolución para llevar adelante cualquier atrevida em presa.

MARTIN. No me tengo por cobarde, ni hay deber de honra que yo no este dispuesto a cumplir siempre.

D. MIGUEL. Venga usted a mi casa. Aquí vienen muchos personajes importantes. Yo quiero que usted los trate; pero cuidado, no conviene extralimitarse ni hablar con demasiada desenvoltura. Yo, por mi parte, no tengo preocupaciones, aunque he nacido en alta posición. ¡Cuán distinto soy de mi hermano!. .. Si yo dispusiera de sus riquezas, de sus medios... Pero a los segundones nos está reservado un triste papel... ¿No olvidará usted el camino?

MARTIN. Acepto el ofrecimiento que usted me hace y vendré a su casa.

D. MIGUEL. Y yo espero que su petición será atendida por mi cuñado. Cosa que Susanita le pida no puede ser negada.

MARTIN. Mucho agradeceré su benevolencia. (Sale.)

ESCENA IV DON MIGUEL y ROTONDO

ROTONDO. ¿Qué le ha parecido a usted?

D. MIGUEL. Excelente, soberbio, propio para el caso.

ROTONDO. Sí, pero es reservadillo.

D. MIGUEL. Por eso me gusta mas.

ROTONDO. ¿Qupe le dije yo a usted? ¡Un hallazgo, señor don Miguel!

D. MIGUEL. ¡Un hallazgo, señor don Buenaventura!

TELÓN

ACTO TERCERO

CUADRO PRIMERO

En casa de Rotondo

ESCENA I

MARTIN y ROTONDO

ROTONDO. ¿De modo que insiste usted en dejar esta casa? Comprendo que permanecer en ella no le fuera a usted grato. Ese pobre La Zarza le habrá molestado a usted continuamente con sus voces.

MARTIN. Pobre señor de La Zarza; nos hemos hecho muy buenos amigos. Pero después de mi entrevista con la hija del Conde; después de haber hablado con su tío don Miguel, me considero más seguro, libre por ahora de persecuciones. Creo que sin temor alguno puedo volver a casa de Leonardo y esperar allí lo que dispongan los que, por lo visto, han tornado a su cargo disponer de mi vida.

ROTONDO. ¿Y habló usted con don Miguel, con el tío de Susanita?

MARTIN. Sí, señor; hablé con él; mejor dicho, él habló conmigo.

ROTONDO. ¿Advertiría usted pronto que es hombre de ideas avanzadas?

MARTIN. Sí, me invitó a visitar su casa con frecuencia.

ROTONDO. No deje usted de hacerlo.

MARTIN. Por ahora, no; hasta saber cómo se resuelve el asunto de mi pobre amigo... La hija del Conde también me dijo que volviera.

ROTONDO. ¡Ah!, eso es más importante.

MARTIN. ¡Qué mujer más extraña! Es odiosa y es seductora al mismo tiempo.

ROTONDO. Lo que quiere decir que es inolvidable; como todo lo que no es vulgar, indiferente.

MARTIN. ¡Cómo se complacía en verme humillado ante ella y cómo tuve que violentarme para soportar su tono despectivo, sus palabras, que aparentaban bondad y eran como latigazos!... Esa mujer no debe haber querido nunca.

ROTONDO. Como una mujer vulgar, no, de seguro; ahora..., querer, quién sabe... De cualquier modo, el que consiga dominar esa indomable altivez ya puede sentirse orgulloso. No dejaremos de vernos. Tal vez muy pronto le necesitemos a usted.

MARTIN. ¿Para esa revolución que yo sueño tan grande y ustedes tan mezquina?

ROTONDO. Vaya, señor don Martin, quién sabe dónde llegaremos. Todo es empezar. Con su permiso; son dos amigos; los esperaba. Antes de que deje usted esta casa voy a presentarle a ellos. Son hombres de temple, decididos a todo, como usted. Adelante, don Frutos; Sotillo, adelante.

ESCENA II
DICHOS, DON FRUTOS y SOTILLO

SOTILLO. ¿No está usted solo?

ROTONDO. Es un buen amigo, de los nuestros. Y piensa en todo como usted, amigo Sotillo; radical como usted; como usted, no se contenta con menos que con destruir el mundo.

SOTILLO. ¡Bah!, no tendrá las razones que yo tengo para pensar así. Toda mi vida perseguido, acorralado.

D. FRUTOS. ¿Y usted se queja? ¿Qué debo hacer yo entonces? Pero yo sé esperar; creo que está cerca el día; a ese Godoy hemos de verle arrastrado.

SOTILLO. ¿A él solo?

D. FRUTOS. Con Godoy me contento. Usted pensará lo mismo que yo.

SOTILLO. Yo pienso como La Zarza; su locura es la única verdad: todos a la guillotina; todos a la guillotina.

ROTONDO. Este Sotillo, ¿qué le decía yo a usted? Es hombre de ideas...

D. FRUTOS. Si, las ideas... Por ahora que caiga Godoy; eso es lo que importa. ¿No le parece a usted?

MARTIN. ¡Godoy! Hablan ustedes de revoluciones, de reformas, y sólo piensan en derribar a Godoy, a un hombre. ¿Es qué solo él es el culpable de todas las desdichas, de todas las ignominias que padecemos? Es poco un hombre para hundir una nación en el oprobio, como es poco también para salvarla. Godoy no es la causa, es el efecto de la corrupción de los de arriba, de las vilezas de los de abajo. Entre todos le permitieron encumbrarse y es hechura de todos, aunque ahora no quieran conocerlo; y la bajeza de todos se muestra en que sólo saben combatirle con sátiras y burlas, que más son escarnio de los gobernados que de los gobernantes. Cuando los pueblos tienen dignidad no es posible que haya en ellos gobernantes indignos. Recobrar nuestra dignidad es lo que importa; entonces no habría que derribar a Godoy; él mismo se retiraría avergonzado. Ahora, a cualquier

parte que mire , ¿dónde hallará la medida de su dignidad, si aun es superior a cuanto le rodea?

ROTONDO. ¿Qué les parece a ustedes?

D. FRUTOS. No está mal, no está mal.

SOTILLO. Eso digo yo; eso he pensado siempre. Godoy significa muy poco; hay que acabar con todos los privilegios, hay que acabar con todos los que se creen superiores y son hombres como usted y como yo. Igualdad, igualdad; nada de alturas, que dan vertigos.

MARTIN. Sí, de vanidad a los que desde arriba miran abajo ...

SOTILLO. ¡Eso, eso!

MARTIN. De envidia a los que desde abajo miran a lo alto.

SOTILLO. ¿Qué quiere usted decir? Yo no envidio a nadie, no considero a nadie superior a mí. ¿Qué hombre es éste?

ROTONDO. Señor don Martín, no se detenga por nosotros. Ya procuraré verle muy pronto.

MARTIN. Señores...

D. FRUTOS. Tengame por suyo.

SOTILLO. Salud. (Sale Martín.)

D. FRUTOS. ¿Puede uno fiarse de él?

ROTONDO. Eso sí: honradez, demasiada honradez. Pero es nuestro, es nuestro, y ha de servirnos como nadie.

LA ZARZA. (Dentro.) ¡Todos a la guillotina! ¡Todos a la guillotina!

ROTONDO. El pobre La Zarza... Estos días está más inquieto que nunca. Tranquilízate, ya estoy aquí... Soy yo, Robespierre. Tranquilízate. Triunfaremos.

FIN DEL CUADRO PRIMERO

CUADRO SEGUNDO

En casa de Leonardo.

ESCENA I

DOÑA VISITACIÓN, MARTIN y ALIFONSO

ALIFONSO. ¡Mi señor don Martín! ¡Qué alegría! ¿Qué hay de mi amo? ¿Cuándo le sueltan? ¿Cuándo le vemos?

MARTIN. No se nada. Tengo esperanzas; pero nada más. ¿Qué hay, doña Visitación? Aquí me tiene usted.

D. VISIT. Sí, ya lo veo. Siempre que no sea para nada malo...

MARTIN. ¿Tanto me teme usted?

D. VISIT. Después de lo sucedido..., usted dirá si puede una estar tranquila. Yo creí que no volvería usted por acá. Por cierto que esta mañana llegó

esta carta para usted, y trae algo dentro, y algo de valor, que bien se nota. Ya había yo encargado a Alifonso que le buscará a usted para entregársela. Ahí tiene usted.

MARTIN. ¿Qué es esto?

ALIFONSO. ¡Digo, dinero!... ¡Vaya, don Martín, que todos los días no son días de penas! Si un día se nos entran por las puertas esos demonios de inquisidores, otro nos llueven escudos de oro, que nos vienen ahora como anillo al dedo; digo, por lo que a mi respecta.

D. VISIT. Vaya, menos mal...

MARTIN. No; yo no puedo tocar este dinero, que no se de dónde procede. Ninguna carta le acompaña, ni el menor indicio.

ALIFONSO. Déjese de escrúpulos; las señas venían terminantes: "A don Martín Muriel"

MARTIN. Es que no puedo presumir, por más que pienso... Sólo... No, no es posible.

ALIFONSO. ¿No cae usted?

MARTIN. No, no es posible.

D. VISIT. ¿Y se lo guarda usted? Mire, don Martín, que el mozo y yo hemos pasado en estos días lo que usted no sabe, y algún dinero de ese..., digo yo..., me parece a mí...

ALIFONSO. Dice doña Visitación ... Llaman.

D. VISIT. Mira quien es antes de abrir, que todo me asusta.

ALIFONSO. Si es don Lino; gente de paz. Entre usted, don Lino; entre usted.

ESCENA II

Entra DON LINO. Salen DOÑA VISITACIÓN y ALIFONSO

D. LINO. Señor don Martín Martínez de Muriel, gran pesadumbre me hubiera dado no hallarle a usted en casa, porque le traigo un recadito que ya, ya... ¡Pero qué disgusto tengo, señor don Martín! Si viera usted lo que me pasa...

MARTIN. ¿Qué recado me trae usted?

D. LINO. Cosa importante, amigo mío, y que le hará a usted bailar de gusto. Cuando yo le decía que no le miraban a usted con malos ojos... Pero si viera usted lo que me pasa... El diablo me tentó cuando me encargué del papel de Ulises. ¿Creera usted que han hecho una caricatura que anda por ahí dando que reír a las gentes, y unos versos que, la verdad, son graciosos, pero... ¡cómo me ponen en ridículo!...

MARTÍN. Sí, lo creo... ¿Pero no me da usted el recadito?...

D. LINO. Ya le diré a usted. Pero lo peor del caso es que la caricatura la ha hecho el diablo de don Francisco de Goya, y los versos Moratín en persona. Ambos son muy amigos míos, y yo no me he de enfadar por eso; pero no le gusta a uno ser comidilla de la gente. Si viera usted el dibujo de Goya... Estoy pintiparado con mi peluquín y mi espadón; pero tan grotesco, que es para morirse de risa... Pues ¿Y los versos?... Tanto los he oído recitar, que los sé de memoria.

MARTIN. Pero ¿no tenía usted que decirme algo?

D. LINO. ¡Ah!, sí; vamos a ello. Es el caso que anoche vi a Susanita Celleruelo en casa de Castro Limón, y me dijo... Le advierto a usted que primero se rió de mi cuanto quiso.

MARTIN. Bien, bien ...

D. LINO. Pues bien: Susanita me dijo que ya había hablado por su amigo don Leonardo con aquella persona.

MARTIN. ¿Y qué le ha dicho?

D. LINO. Nada. Parece que es cosa difícil. Sin embargo, según se expresaba, podrá conseguirse... Si digo que ha nacido usted con pie derecho...

MARTIN. ¿Conque hay esperanzas de conseguirlo?

D. LINO. Yo creo que sí... Se ve, se ve que ella lo ha tomado con mucho empeño.

MARTIN. Pero ¿no le ha dado a usted seguridades? ¿No le ha dicho a usted lo que ha contestado ese señor consejero?

D. LINO. No; eso se lo dirá ella a usted mismo.

MARTIN. Sí, quedé en ir por allí.

D. LINO. Esta noche; a eso he venido.

MARTIN. ¿Esta noche? ¿Le ha dado a usted ese recado?

D. LINO. Precisamente. "Don Lino -me dijo -, haga usted el favor de decir a ese señor Muriel que esta noche venga a casa, a las nueve en punto, para darle la contestación de su asunto".

MARTIN. Ya.

D. LINO. Pero dice que no vaya usted ni antes ni después de las nueve. ¿Lo entiende usted?

MARTIN. Iré sin falta.

D. LINO. Pero no necesito recomendar a usted una cosa, y es mucho sigilo.

MARTIN. Lo que es eso...

D. LINO. Ya usted ve, yo soy persona grave, y sólo me encargo de hacer estos favores cuando sé que no es para escándalo. Ya sé que usted es persona formal; y en cuanto a ella... Pero figúrese usted que ya la gente habla...

MARTIN. ¿De qué?

D. LINO. De Susanita; como la ve tan abstraída, tan meditabunda...; ella, que siempre ha sido lo contrario. Ya he oído comentar este cambio en su

carácter y hacer mil cábalas sobre quién sería él y quién podría ser... Por eso le recomiendo prudencia, mucha prudencia.

MARTIN. Descuide usted.

D. LINO. Usted estará loco de contento, porque aunque no consiguiera usted sacar a su amigo de la cárcel, ¡ahí es nada conseguir el favor de una dama tan principal!...

MARTIN. En eso no hay nada de lo que usted se figura. Sólo me llama para enterarme del resultado de mi pretensión.

D. LINO. A mi con ésas... La verdad es que ha conseguido usted un milagro. Yo, que la conozco desde hace mucho tiempo... No hay criatura más antojadiza. Anoche justamente armó una gresca con el marqués de Fregenal, su pariente, ese que la acompaña a todas partes; todo porque ella gusta mucho de ir a los bailes de candil de Maravillas y de Lavapiés, como es costumbre aquí entre la gente encopetada. El Marqués se negaba a acompañarla, porque parece que otra vez fue y no salieron muy bien parados de la aventura. Pero ella en sus trece: que ha de ir y que ha de ir, porque no puede desairar a la Pintosilla, que la ha convidado.

MARTIN. ¿Y quién es la Pintosilla?

D. LINO. Una bodegonera de la calle de la Arganzuela, mujer de mucho donaire y muy obsequiada por los petimetres. Aquí es corriente que los señores de más tono se codeen con esa gentezuela, y la verdad es que no se pasan malos ratos.

MARTIN. ¿Y Susana frecuenta esas sociedades?

D. LINO. Ya la conocerá usted mejor que yo y podrá usted apreciar su carácter. Conque esta noche... Como usted es persona de formalidad, no me pesa de favorecer sus amores.

MARTIN. ¡Amores! ¿Está usted loco? Hay cosas que por mucho que se crea en la veleidad de los acontecimientos y en las vueltas del mundo, no se pueden sospechar siquiera.

D. LINO. ¡Ah, mi señor don Martin!, el corazón de las mujeres es más enrevesado que el mundo. Usted quiere desorientarme, usted no sabe que yo soy la prudencia misma. Pero ya me retiro. Hoy es para mí un día de no poder descansar un momento. La señora de Valdecanas quiere tomar desde mañana la leche de burras, y voy a avisar al burrero. Después tengo que ir por la estampita de Goya en casa de Limón para llevarla a casa de Porreño; porque ha de saber usted que, para mayor escarnio mío, he de ser yo el que ande llevando y trayendo la caricatura que me ha hecho el truhán de don Paco. Yo no voy a enfadarme por

eso. No se olvide usted: a las nueve... Ni antes ni después... A las nueve.

MARTIN. Sí, a las nueve.

D. LINO. Eso es; y prudencia, mucha prudencia. (Sale.)

MARTIN. ¿Habrá sido ella quién...? ¿Será posible lo que este hombre sospecha y cree?...No; no puede ser, no puede ser.

FIN DEL CUADRO SEGUNDO

CUADRO TERCERO

Sala en casa de D. Miguel.

ESCENA PRIMERA

SUSANA, DOÑA JUANA, DON MIGUEL y el MARQUÉS DE FREGENAL

MARQUÉS. Esta noche esta Susana con la calentura. Vamos, una pastilla de tamarindo.

SUSANA. Gracias. ¿Qué hora es'?

MARQUÉS. ¿Te molestamos'?

D. JUANA. Has tenido un modo de despedir a la tertulia... ¡Y cómo has tratado a mi pobre hermano!...

SUSANA. Como está tan complaciente conmigo... Como si le pidiera algún imposible.

MARQUÉS. ¡Ah! ¿Se trata del asunto de ese señor Muriel, que tanto te interesa?

SUSANA. Le interesa a usted más, por lo visto; ya me ha hablado usted de él dos veces esta noche.

MARQUÉS. Esta noche no hay quien hable contigo; si estás enfadada porque me he negado a ir contigo al baile de la Pintosilla, no vayamos a reñir por eso; iremos.

SUSANA. ¿Pero usted creía que yo desistía de ir al baile de las Maravillas? Si usted no quisiera ir conmigo, no faltaría quien me acompañase.

MARQUÉS. Lo supongo. Pero ya que haces el disparate de ir a semejantes sitios, irás conmigo.

D. JUANA. Tu gusto de mezclarte con la gente del pueblo en esa clase de jaleos es muy extravagante, por más que la mayor parte de las damas de la Corte lo tengan igualmente; pero ya que no te cures de tan rara

afición, bueno es que te acompañes de personas de respeto como el Marqués.

D. MIGUEL. No conviene penetrar sin mucha y buena escolta allí donde campa la flor y espejo de la manolería.

SUSANA. Pero si a usted le molesta acompañarme, ya le he dicho que no faltará quien me acompañe. Y si ahora, en cambio, me dejará usted sola...

MARQUÉS. ¿Te estorbo?

SUSANA. Me estorba todo el mundo.

D. JUANA. Susana no sabe lo que está dando que hablar en todo: Madrid con sus salidas de tono.

SUSANA. ¿Quién habla? Nuestra soporífera tertulia. Debían agradecermelo. Así saldrán de los temas corrientes: la caricatura de don Lino, las intrigas palaciegas, las modas de Francia...

D. MIGUEL. Vaya, no molestemos a Susanita; ya nos ha dicho que quiere estar sola.

MARQUÉS. Sí, ya nos lo ha dicho. Hasta mañana; que se pase el geniecillo.

D. JUANA. Buenas noches, Susana. ¿No tomarás una jícara de chocolate antes de acostarte?

SUSANA. No, no quiero nada; me duele la cabeza. Buenas noches. (Salen todos, menos Susana.)

ESCENA II

SUSANA y una DONCELLA

SUSANA. Ya sabe usted: cuando venga ese caballero, que pase.

DONCELLA. Ese caballero espera desde hace un momento.

SUSANA. Que pase en seguida.

ESCENA III

SUSANA y MARTIN

MARTIN. Señora...

SUSANA. Tome usted a siento. Estoy enferma; pero puesto que le llamé usted, no quise dejar de recibirle.

MARTIN. Yo hubiera vuelto, y me marcharé al instante si esta visita puede molestar a usted.

SUSANA. No, de ningún modo; estará usted impaciente por saber de su amigo. Siento no poder dar a usted mejores noticias de las que tengo.

MARTIN. Sí, las personas que, pueden poner a Leonardo en libertad son insensibles a la justicia y a la compasión.

SUSANA. Yo espero, a pesar de todo, conseguirlo al fin.

MARTIN. Haga usted cuanto sea posible. Dichosos los que, como usted, pueden remediar por algún medio alguna de las infamias que en esta sociedad se cometen.

SUSANA. La dificultad que hay, es que parece que ese reo ha sido reclamado por la Inquisición de Toledo, por haberse descubierto que estaba en correspondencia con unos masones o brujos de dicha ciudad.

MARTIN. No se puede tolerar en calma la superstición y torpe ignorancia que supone creer en tales despropósitos. Se comprende que haya un pueblo ignorante que los crea; pero que haya una institución que lo legalice y una sociedad que lo consienta en estos tiempos... Da vergüenza pertenecer al linaje humano cuando se ven ciertas cosas.

SUSANA. Se comprende que todos le teman a usted y le miren con recelo como a un hombre extravagante y peligroso. Yo no he visto a nadie tan revolucionario como usted, ni que se burle con tanto descaro de las cosas santas.

MARTIN. Es cierto; usted no ha conocido otro como yo, y por eso sin duda le parezco tan raro. Mi dolor consiste en que veo a mi alrededor a muy pocos que piensen como yo; por eso estoy condenado a vivir a solas conmigo, que es bien triste vida.

SUSANA. No estaría usted tan solo si lograra usted corregirse de su furia y poco a poco le tuviéramos a usted devoto y sumiso, en vez de fiero y atrevido como es.

MARTIN. No es fácil. Tendré que irme, al fin, lejos de mi patria.

SUSANA. Sea usted como los demás y tal vez sea usted feliz. Por lo que he podido entender, usted es una persona que podría ocupar un buen puesto en la sociedad si no fuera tan enemigo de ella; no le faltaría a usted protección.

MARTIN. Pensar que yo intenté medrar arrojándome a los pies de lo que más aborrezco, es locura; no está en mi carácter.

SUSANA. ¡Ah!, ya sé por que dice usted eso; que no se arrojará a los pies de lo que más aborrece. ¿Lo dice usted por nosotros, por mí, acaso?

MARTIN. No, señora; no me acordaba de resentimientos que, aunque siempre vivos, sé dejar a un lado en ciertas ocasiones.

SUSANA. Nosotros no pretendemos que usted se arroje a nuestros pies, ni para nada necesitamos sus servicios.

MARTIN. No me he referido a la familia de usted, de quien no espero nada y a quien tampoco estoy dispuesto a servir.

SUSANA. ¿Nos guarda usted un rencor tan grande?

MARTIN. Yo no quería hablar de lo pasado. El propósito nobilísimo de usted de librar de la prisión a mi amigo, me impone un sentimiento de gratitud que yo no puedo, no debo negar. Pero antes de esto, usted dirá con la mano puesta en el corazón si tengo yo motivos para idolatrarles a ustedes.

SUSANA. Se deja usted llevar de su pasión. En casa no ha habido crueldad ninguna con su padre de usted ni con su familia. Si su padre de usted fue preso, los Tribunales de Granada lo hicieron sin influjo ninguno de nuestra casa.

MARTIN. Perdone usted que no lo crea. Etoy bien enterado de lo que pasó. Y usted también lo sabe, aunque los grandes señores siempre ven desfigurado lo que está más abajo que ellos. Pero si usted no creyera que por parte de su familia se me debía alguna reparación, estoy seguro de que nunca me hubiera usted atendido como me atiende.

SUSANA. ¿Cree usted qué es por miedo?

MARTIN. No, al contrario. Creo que hace usted obra de justicia, de reparación. A veces no tenemos intención de hacer una cosa buena y la hacemos, influídos por algo que vemos o que oímos.

SUSANA. ¡Ah, no! Lo que usted haya podido decirme no me ha impresionado nada. Si viera usted cómo me reí aquel día, cuando me habló usted con un lenguaje que hasta entonces creo que dama alguna ha podido escuchar...

MARTIN. Habrá usted oído tantas mentiras, tantas adulaciones en su vida, que aquel lenguaje había de impresionarla a usted por fuerza, porque era la verdad de mis sentimientos. Cuando supe quien era usted, no se si sentí dolor o alegría. ¿No es verdad que aquello era una burla providencial? ¡Juntarnos nosotros! Yo, que soy de humilde cuna y que llevo un nombre que no se pronuncia sin horror en la casa de Celleruelo. Usted, de alto linaje, celebrada por su hermosura y por sus encantos... Y la casualidad nos juntó, y hablamos como si un abismo de rencores y de diferencias sociales no existiera entre nuestros dos nombres. ¿No era para sentirse orgulloso? ¡No se ha estremecido usted de indignación siempre que ha recordado aquel día? Yo, soy sincero, lo consideraré como un día glorioso, el más glorioso de mi vida.

SUSANA. Usted quiso humillarme.

MARTIN. Y lo conseguí. Ahora, hablando aquí en intimidad como hablamos, ¿podrá usted negarlo? Eso le probará a usted que sólo las circunstancias ensalzan o deprimen a las personas, y que la mejor posición social es la

que dan las virtudes o el talento. Un accidente, un engaño, un disfraz juntan lo que la sociedad quiere y ha querido siempre que no se junte.

SUSANA. Y todo eso para probar que fué una humillación haber bailado con usted. Pues sepa usted que muchas veces he bailado con majos y chisperos en las verbenas de Santiago y de San Juan.

MARTIN. Sí; pero a ninguno de ellos lo mandó usted llamar después para hablar con él a solas en su casa.

SUSANA. No creí que fuera usted vanidoso hasta ese extremo.

MARTIN. ¡Ah, no! Yo soy soberbio con los orgullosos, pero me empequeñezco y me confundo con los que descienden hasta mí. Yo, lejos de zaherir a usted por esta inesperada deferencia, me complazco en encontrarla digna de la mayor estimación. Usted se ha engrandecido a mis ojos; en mi vida he despreciado más que aquel día, cuando tan violentamente reñimos en la Florida; después todo ha cambiado; los sentimientos sufren a veces asombrosas reacciones, y quién sabe adónde podrán llegar los míos respecto a personas que antes me inspiraban profunda aversión.

SUSANA. Usted no sabe apreciar la benevolencia que tengo por usted y el interés que me tomo por su amigo; usted va mas allá.

MARTIN. No voy más allá; estoy en lo cierto. No veo en la bondad de usted otra cosa que lo que debo ver: una satisfacción por los ultrajes que he recibido, y una protesta contra la humildad de mi posición y de mi fortuna. Usted ha tenido el instinto de la justicia, y me concede, tal vez sin saberlo, lo que yo merezco: consideración, afecto; todo lo que yo busco y no he hallado nunca en el mundo.

SUSANA. Debía usted pensarlo.

MARTIN. ¿Qué, señora?

SUSANA. Lo que le he dicho.

MARTIN. No recuerdo.

SUSANA. Usted debe cambiar de ideas, usted está llamado a ocupar un elevado puesto en el mundo, y puede llegar a él si tiene prudencia.

MARTIN. No sé que puesto es ese, ni cómo he de conseguirlo..

SUSANA. Pues no hay cosa mas sencilla. Usted, por su carácter y su entendimiento, debía procurar elevarse, en vez de insistir en mantenerse a flor de tierra, insultando a las clases altas.

MARTIN. Lo que usted me aconseja es que me venda.

SUSANA. No me ha comprendido usted bien. Inclinar su talento hacia otro fin; conquistar el favor de los poderosos, desempeñar algún cargo, ganar respeto y aprecio..., tal vez un título de nobleza.

MARTIN. La oigo a usted con curiosidad y me divierte oírla.

SUSANA. No sé que haya dicho ningún despropósito.

MARTIN. ¡Yo pretendiendo un título de nobleza!... No creía yo merecer una burla tan fina...

SUSANA. No es burla, no. No le faltará quién le proteja; sea usted como los demás, y confíe en la suerte.

MARTIN. Sí, al fin me convertirá usted. Si no me convierto no será porque el apóstol no tenga elocuencia.

SUSANA. ¿Usted no siente halagada su imaginación por la idea de que sean apreciados en el mundo su carácter y sus acciones? ¿Lo sacrificará usted todo a esas ideas extravagantes que nadie tiene más que usted y cuatro locos?

MARTIN. Sí, sí, señora; yo haré todos los sacrificios imaginables por medrar y me arrastraré a los pies de los poderosos ... Soy a propósito para el caso, no lo dude usted...

SUSANA. Veo que no toma usted en serio lo que he dicho; tiene usted más orgullo que los más insolentes señores.

MARTIN. Sí, no lo niego; negarlo sería hipocresía. Yo tengo mi orgullo, y muy grande. Pero no es orgullo de raza ni de fortuna, sino de sentimientos y de creencias. Estos son mis títulos de nobleza. Y usted quiere que yo los trueque por los que enaltecen a esos caballeros que le ofrecen a usted las pastillas. y los pañuelos empapados en esencias...

SUSANA. Calle usted; esos caballeros, como usted dice, sólo me inspiran el desdén más profundo.

MARTIN. Entonces, ¿por qué me quiere usted como ellos?

SUSANA. No, como ellos, no; como ellos debieran ser, sí; pero veo que no tiene usted enmienda.

MARTIN. No, no tengo enmienda; es preciso dejarme a la ventura. Pero ya ve usted también que para nada necesito elevarme. Esto que pasa hoy entre nosotros, ¿no le prueba a usted nada? Veo aplacados a mis enemigos, no por la fuerza ni el convencimiento, sino por la naturaleza, por la vida misma, que es mejor niveladora que la razón. Yo no puedo permanecer rencoroso cuando de esta manera se me confiesa que todos somos iguales.

SUSANA. Veo que abusa usted de mi bondad.

MARTIN. ¿Por qué, señora?

SUSANA. Porque me dice usted cosas que no esperaba oír en boca de una persona que debía guardarme mayor respeto. ¡Retírese usted!

MARTIN. Creo no haber dicho nada que no fuera contestar a lo que usted me decía.

SUSANA. He tenido la debilidad de entretenerme un rato oyéndole a usted. ¡Ya ha sido bastante!

MARTIN. Ciertamente. No valía la pena de que usted me hubiera detenido; mi intención era sólo estar un momento.

SUSANA. ¡Petra, Petra!... (Entra una doncella.) Es usted demasiado exigente; ya le he prometido que haré cuanto pueda en favor de su pretensión.

MARTIN. Señora, le agradezco su interés, pero no se tome grandes molestias por conseguirlo; yo lo intentaré por otras personas.

SUSANA. ¡Oh, que impertinencia!... Acompaña a este caballero.

MARTIN. Ya me voy, señora.

SUSANA. ¡Ah!...

MARTIN. ¿Decía usted...?

SUSANA. Nada, nada.

MARTIN. ¿Por qué se arrepiente usted tan pronto de ser buena? ¿Por qué no deja usted hablar a su corazón?

SUSANA. Basta, basta; mi corazón no ha hablado nada, y si hubiera hablado olvídelo usted.

MARTIN. Buenas noches.

SUSANA. Buenas noches.

TELÓN

A C T O C U A R T O

CUADRO PRIMERO

En casa de D. MIGUEL

ESCENA I

DON MIGUEL y el MARQUÉS

D. MIGUEL. Pero, querido Marqués..., ¿está usted seguro de lo que dice? ¡No serán los celos los que le hagan sospechar lo que en realidad no existe?

MARQUÉS. ¿Los celos? Es algo que significa más de lo que pudieran significar mis celos. Algo que usted no quiere tomar en serio, por lo visto. Es el nombre de nuestra casa, de nuestra familia.

D. MIGUEL. ¡Qué solemne vienes! Pero, en resumidas cuentas, ¿que sabes? ¿Qué has visto?

MARQUÉS. Ya sabe usted lo que desde hace tiempo se murmura en la Corte, de Susana. Se sospecha que le sucede algo, algo que ha cambiado su carácter, su modo de ser. Yo también lo sospechaba; pero no creí nunca... La otra noche, cuando advertí que a todo trance quería

quedarse sola, mis sospechas aumentaron. Salí de esta casa y aceche en la calle... Ya sabe usted lo demás: vi entrar a un hombre, y ese hombre estuvo aquí más de dos horas.

D. MIGUEL. ¿Y ese hombre es uno de esos por quien ella se interesa tanto para que no les eche mano la Santa Inquisición? ¡Estas seguro?

MARQUÉS. Creo que hace usted mal en echar a broma este asunto. ¿No le dije a usted que se hablaba mucho, que todos los conocidos hacían mil comentarios? Usted se rió entonces de mí; pues ahí tiene usted cómo la cosa era cierta.

D. MIGUEL. ¿Conque Susanilla...? Es mucho carácter... A la verdad, si lo que me dices es cierto, ello es cosa tremenda.

MARQUÉS. Le advierto a usted que su cuñado, don Juan Alvarado de Gibraleón, ya tiene noticia de ello, y me ha prometido sentar la mano a ese mozo.

D. MIGUEL. Sí eso; eso es lo que conviene. Debe ser hombre perverso.

MARQUÉS. Un endiablado francmasón ...; hay motivos para encarcelarle, como a su amigo. Hay que hacer desaparecer a ese miserable. Entretanto conviene que usted, lo mismo que su esposa, amonesten a Susana.

D. MIGUEL. Sí, sí; descuida. Y pretendía que su compañero fuera puesto en libertad...

MARQUÉS. ¡Buena les espera a los dos!

D. MIGUEL. Con la Inquisición, ¿verdad?

MARQUÉS. Con la Inquisición.

D. MIGUEL. ¡Qué gente tan perversa esta apareciendo por todas partes! Estoy horrorizado. ¿Será cierto que va a haber una revolución y que...? Mejor es no pensarlo.

MARQUÉS. De ese hombre no tema usted nada, que ya le arreglaremos.

D. MIGUEL. ¿Qué pensáis hacer con él? Cuéntame, cuéntame ; quiero saber...

MARQUÉS. La Inquisición se encargará de él. ¡Pues está poco furioso el buen consejero de la Suprema!...

D. MIGUEL. ¡Pobre joven!

MARQUÉS. ¿Qué dice usted?

D. MIGUEL. No, no; bien merecido le está... Pero, vamos, que Susanita... ¿Quién podía pensarlo?

MARQUÉS. Y pensar que esta noche he de acompañarla al baile de la Pintosilla ...

D. MIGUEL. ¡Ah! ¿Pero ella se empeña en ir?

MARQUÉS. Y si no la acompaño se pondría furiosa conmigo .No puedo negarle nada; me tiene fascinado; he llegado a tenerla miedo.

D. MIGUEL. Pero no conviene que os descuidéis con ese sujeto .

MARQUÉS. De ningún modo; hoy mismo le pondremos a buen recaudo. Ahora voy a enterarme si...

D. MIGUEL. Es lo más importante. En cuanto a Susanilla..., todo será un capricho pasajero, una locura. No dejes de tenerme al corriente de todo.

MARQUÉS. Por de contado. Hasta pronto, querido tío. (Sale.)

ESCENA II DON MIGUEL y ROTONDO

D. MIGUEL. ¿Ha oído usted?

ROTONDO. Todo.

D. MIGUEL. ¿Qué le dije yo a usted?... El Marqués vió entrar a ese hombre; está celoso y...

ROTONDO. Y nos sirve mejor de lo que quisiéramos. Perseguirán a nuestro hombre, se verá acorralado y será nuestro.

D. MIGUEL. Usted le prevendrá para que se ponga en salvo.

ROTONDO. Creo que nos conviene hacerlo así, porque, como usted me decía hace poco, el buen filósofo no podía haber hecho cosa mejor que agradar a Susanita. Y si él no fuera como es, es decir, un filósofo lleno de preocupaciones; si él sintiera en su pecho las cosquillas del amor, haríamos un experimento revolucionario.

D. MIGUEL. No hay que pensar en ello. Y la verdad es que mi sobrina se ha prendado de él. Vea usted que rarezas.

ROTONDO. Por lo pronto le pondré sobre aviso, porque a poco que se descuide me lo zampan en la Inquisición, y nos hace mucha falta, ahora mas que nunca.

D. MIGUEL. ¿Y después? Vamos, desarrolle usted su plan por completo; yo me mareo al oír sus admirables combinaciones de usted. Ya se ve, con esa grande imaginación que Dios le ha dado...

ROTONDO. Después es preciso ir con tiento. Si ese hombre tuviera un carácter más dócil y se dejara manejar ..., vería usted que pronto estaba todo hecho. Pero es intratable; aun así, yo pienso manejarme de tal modo que le meta de cabeza en nuestros asuntos y, así, cuando intente salir del enredo, no podrá. Le tendremos en un puño y a merced de nuestra voluntad. Ese hombre, domado, es de un valor inmenso... Es Sotillo.

ESCENA III

DICHOS y SOTILLO

SOTILLO. ROTONDO

SOTILLO. ¡Salud!

ROTONDO. ¿Han venido las cartas?

SOTILLO. ¡Qué cartas ni que ocho cuartos! Ocurren cosas muy graves para pensar en cartas. Sepa usted, señor don Buenaventura, que su libertad está en un tris y que a estas horas corren por Madrid diez o doce pajarracos encargados de llevarle a dormir a la cárcel de la Villa.

ROTONDO. Parece que me van perdiendo el miedo; ya no se contentan con vigilarme, sino que quieren echarme mano.

D. MIGUEL. Yo tiemblo siempre que oigo hablar de estas cosas. Si yo pudiera esconderle a usted en mi casa...; pero comprenda usted...

ROTONDO. Vamos, di todo lo que sepas.

SOTILLO. Pues parece que en manos del prior del convento de Ocaña han caído una porción de papeles del padre Matamala; cartas de usted que podían arder en un candil, y las del arcediano de Alcaraz que estaban en cifra, y las de los tres coroneles de Aranjuez.

ROTONDO. ¿Y ese santo varón ha sido tan torpe? ¿Por qué me fiaría yo de frailes ni de canónigos?

SOTILLO. Los papeles vinieron a toda prisa a Madrid, y Godoy se jacta de haber descubierto una conspiración contra él y el trono; una conspiración dirigida por los ingleses.

ROTONDO. Si cree que podrá evitarla...

SOTILLO. Pues esa es la cosa; han dicho que no hay más remedio que buscarle a usted y a todos sus amigos.

ROTONDO. ¿Han descubierto la pista de la calle de San Opropio?

SOTILLO. No estoy seguro, pero andan tras ella. Porque ha de saber usted que hay un alguacil que ha prometido llevarle a usted esta misma noche a la cárcel.

ROTONDO. ¿A mí'?

SOTILLO. Sí; lo he sabido en la taberna de la calle de Mira el Río, y a fe que me costó más de tres cuartillos de vino averiguarlo; después dirá usted que gasto mucho; usted no sabe lo que cuesta averiguar estas y otras cosas como las que voy a decir. Y si contáramos con dinero...

ROTONDO. Digo, si contáramos con dinero... Pero ¿qué has averiguado?

SOTILLO. El sitio donde piensan atraparle a usted, que no es en la calle de San Opropio.

ROTONDO. ¿Pues dónde? En casa de...

SOTILLO. ¿De ella?

ROTONDO. Ahí verá usted. El alguacil piensa cogerle a usted por sorpresa, entregado por la misma persona en quien tiene usted depositada toda su confianza.

ROTONDO. ¿Por ella? ¡Es imposible!

SOTILLO. Usted sabrá; de todos modos, ya está usted prevenido.

ROTONDO. No, ella no puede hacer eso; y si fuera capaz, la mataría.
¡Podemos ir a la calle de San Opropio?

SOTILLO. Allí, sí.

ROTONDO. Pues vamos.

D. MIGUEL. ¿Pero no tiene usted miedo?

ROTONDO. Todo se dispone mejor de lo que esperábamos. Ya sólo falta... dinero. Y eso, señor don Miguel, ya sabe usted cómo podemos obtenerlo.

D. MIGUEL. No, no; no hay que pensar en eso.

ROTONDO. ¿Y si todo estuviera hecho antes de que usted tuviera tiempo de pensarlo?

D. MIGUEL. ¿Qué dice usted'?

ROTONDO. Señor don Miguel de Cárdenas, si ese hombre se atreviera a lo que voy a proponerle, cuente usted con que muy pronto el condado de Celleruelo y su fortuna serán de usted, como debieran haber sido si esa niña se hubiera malogrado como se esperaba...Pero aun puede malograrse.

D. MIGUEL. ¿Qué dice usted? ¡No quiero pensarlo, no quiero pensarlo!

ROTONDO. Hasta muy pronto, señor conde de Celleruelo.

D. MIGUEL. Me asusta usted, señor don Buenaventura.

FIN DEL CUADRO PRIMERO

CUADRO SEGUNDO

En casa de Rotondo.

ESCENA ÚNICA MARTIN y ROTONDO

ROTONDO. ¡Cuánto me alegro de verle a usted! Precisamente necesitaba hablar con usted para ponerle sobre aviso. Sé que le tienen a usted destinado a pasar unos días en la Inquisición, para que descansa allí de su agitada vida.

MARTIN. Ya lo sé; pero felizmente...

ROTONDO. ¿Por quién lo sabe usted?

MARTIN. Por ellos, que ahora estarán registrando mi casa y mis papeles. He podido escapar por milagro.

ROTONDO. ¡Ah! , ¿ya le han ido a visitar a usted? ¡Qué puntualidad!

MARTIN. Puesto en salvo, yo les juro que he de vender cara mi vida.

ROTONDO. Pues, amiguito, a mí me pasa lo mismo. También a mí me persiguen, y hay quien ha prometido entregarme esta noche mismo, vivo o muerto.

MARTIN. Nadie me puede acusar del mas pequeño delito; no he ofendido a ningún ser vivo, y me veo perseguido, amenazado de muerte por ocultos enemigos.

ROTONDO. Es horrible; y se espantarán de que haya hombres de ánimo valeroso que se propongan acabar con todo esto. Ya recordará usted lo que hablamos a poco de llegar usted a la Corte.

MARTIN. Sí. Y usted creía lo más oportuno llegar a ese fin por medio de la astucia, cuando yo le decía que no había otro recurso que la fuerza.

ROTONDO. Es verdad que entonces dije eso, y aún lo sostengo. Es que usted no conoce la tierra que pisa. Si aquí nada se logra, consiste en que los que desean una misma cosa no se ponen de acuerdo. ¿Vacilará usted en asociar su esfuerzo a los esfuerzos de los demás?

MARTIN. No; allí donde esté uno que jure el exterminio de tantas infamias, allí estaré yo, cualquiera que sea el medio... Las circunstancias me han reducido a la desesperación; tengo que vivir oculto, tengo que hacer la vida de los facinerosos, mentir por sistema, engañando a cuantos me rodean, para poder burlar esta inicua persecución. ¿Qué podemos hacer de esta sociedad? Luchar contra ella hasta que acabe de una vez con nosotros o acabemos con ella.

ROTONDO. La obra es grande, pero menos difícil de lo que parece cuando hay hombres como usted. Lo que conviene ahora es esperar, esperar...

MARTIN. Esperar... Yo que creía conseguir de esa familia aborrecida la libertad de Leonardo ... Usted se equivocó al aconsejarme que implorase su protección. Yo acerté al desconfiar de esa gente, a la que sólo debo la prisión de mi padre, las desventuras de nuestra familia. Bien se han burlado de mí... Esa mujer sólo obedece a ciegos instintos, y de ella procede sin duda esta persecución inicua; de ella, que se goza en verme humillado por sus coqueterías y sus caprichos, como si yo fuera uno de esos imbéciles petimetres que la rodean.

ROTONDO. Pues mis noticias son que ella ha concebido una repentina y violenta pasión por usted.

MARTIN. Hay seres en cuyo corazón no es posible deslindar el amor del odio; más que amor, sienten pasajeras impresiones, que suelen resolverse en un rencor despiadado y vengativo. Esas personas de extremado orgullo hacen pagar cara la flaqueza de haber sentido inclinación hacia alguno... Ella, ella ha sido...

ROTONDO. No lo creo.

MARTIN. Pero yo sé lo que tengo que hacer.

ROTONDO. ¿Qué ha pensado usted?

MARTIN. A esa gente es preciso tratarla como se merece.

ROTONDO. ¿Alguna venganza?

MARTIN. Sí; pienso apoderarme de ella y anunciar a la familia que no podrá rescatarla mientras Leonardo no sea puesto en libertad.

ROTONDO. ¿Un secuestro?

MARTIN. Sí; yo sabré apoderarme de ella, sea como sea.

ROTONDO. Sí; ese medio... Pero es peligroso, es difícilísimo.

MARTIN. No tan difícil, si encuentro quien me ayude.

ROTONDO. Si usted consigue llevar a cabo ese propósito, es seguro que verá libre a Leonardo. ¿Se cree usted con fuerzas?

MARTIN. Para eso y mucho más.

ROTONDO. Pues bien : yo voy a proporcionarle a usted la ocasión.

MARTIN. ¿Cuándo?

ROTONDO. Esta misma noche. ¿Dónde?

MARTIN. En un sitio a que concurrirá Susanita, y donde será muy fácil lo que usted intenta.

ROTONDO. ¿Y qué sitio es ése?

MARTIN. Ella va esta noche a cierto baile de candil en los barrios bajos...

ROTONDO. Recuerdo, en efecto, que don Lino me habló de ese baile; pero la familia se oponía a que fuera.

MARTIN. Irá.

ROTONDO. ¿Está usted seguro?

MARTIN. Sí. Vea usted cómo le proporciono la satisfacción de su deseo. No sin cierto egoísmo, se entiende. Desde hoy usted será de los míos. Esta casa es a propósito para ocultarse y ocultarla... Ha sido mi refugio desde hace mucho tiempo, y lo será más ahora cuando me persiguen por todas partes.

ROTONDO. ¿También a usted?

MARTIN. Sí; soy la pesadilla de cierto elevado personaje...

ROTONDO. Y qué gustazo le daría si me dejará coger!

MARTIN. ¿Y qué hará usted para evitarlo?

ROTONDO. Esta madriguera no la han descubierto todavía... Y si la descubrieran ... Sígame usted. Siempre tendremos por donde escapar.

FIN DEL CUADRO SEGUNDO

CUADRO TERCERO

Baile de candil.

ESCENA I

LA PINTOSILLA, DAMIANA y PACO PEROL

PINTOS. Pon en ringlera esas botellas y tapa la bandeja de los bartolillos con un papel o con un trapo que no esté muy sucio, y que traigan más banquetas, que vendrá un sin fin de gente y no habrá acomodo para todos.

DAMIANA. ¿Vendrán muchas usías?

PINTOS. Lo más principal. Deja a un lado la guitarra, Paco Perol, que ahora no se la llevará nadie. ¿Y Pocas Bragas?

PEROL. De seguida viene. Quedó afeitándose y poniéndose de limpio, que ya sabe él lo que es tu casa. Si no acaba la fiesta como de costumbre...

PINTOS. No lo permita Dios..., que no quiero ruidos en mi casa.

ESCENA II

DICHOS y ROTONDO

ROTONDO. ¡Pintosilla!...

PINTOS. ¡Buenaventura! ... ¿Cómo vienes tan temprano? No te esperaba.

ROTONDO. Tengo que hablar contigo dos palabras.

PINTOS. Tú dirás.

ROTONDO. Mírame cara a cara.

PINTOS. ¡Jesús!... ¿Es tragedia?

ROTONDO. No; es... Sin rodeos: es que me han dicho que tú ibas a entregarme esta noche a la Justicia, aquí, en tu casa.

PINTOS. ¿Quién te ha dicho eso?

ROTONDO. No te importa. Pero si eso fuera...

PINTOS. Merecías que fuera verdad por haberlo creído. Oye tú acá: la Pintosilla, cuando da su querer a una persona y esa persona corresponde, se deja matar por ella.

ROTONDO. Así te quiero.

PINTOS. Los que te han ido con esa historia podían haberse enterado mejor. Es verdad que un alguacil vino a verme y quiso sonsacarme...Pero, vamos, que ni por el pensamiento se me ocurrió que el alguacil se saliera con la suya...Y ahora no debía mirarte a la cara, por haber puesto en duda mi lealtad contigo...¿Ande te metes ahora? ¿Cuándo es esa revolución que nos libre del Choricero?

ROTONDO. Más pronto de lo que nadie se figura. Gracias, Pintosilla, y hasta luego, que volveré con unos amigos.

PINTOS. Hasta luego. Ya va llegando la gente. (Sale Rotondo.)

ESCENA III

LA PINTOSILLA, DAMIANA y PACO PEROL.

Entran POCAS BRAGAS, MAJOS Y MAJAS

PINTOS. Pasen ustedes...¡Hola, Froilana!... ¿Qué tal, Pocas Bragas?

UN MAJO. Acá está lo bueno...

DAMIANA. Pero hay pocos instrumentos. Tú, Pocas Bragas, ¿por qué no te has traído la guitarra?

UNA MAJA. Denguno toca como él: sabe hasta el minueto, que lo aprendió en el presillo.

P. BRAGAS. ¿Qué es eso de presillo? No me enriten, que ca uno tié sus recovecos en la conciencia. Pintosilla, yo que usté trajera la orquesta de los tres coliseos. (Entra más gente.)

PINTOS. Buenas noches... Acomódense ande puedan.

DAMIANA. ¿Pero adónde están los usías que dijiste que venían a tu casa esta noche?

PINTOS. Ya vendrán... Oye, me parece que llaman ...

ESCENA IV

DICHOS. Entran SUSANA, el MARQUÉS y DON NARCISO

PINTOS. Vengan usías muy enhorabuena a honrar esta casa.

SUSANA. Qué obscuro está esto.

MAJA. Pues que le traigan el teneblario de Jueves Santo. Una silla para la señora Condesa.

D. NARCISO. Naranjera, levántate tú, que estas ahí muy aparranada.

NARANJ. ¿Qué me levante yo? Pa eso hemos sío las primeras.

MAJA. Que se hubieran traído el estrado de su casa los usías del ole.

D. NARCISO. ¡Qué gentuza!

SUSANA. Pluma, búsqueme usted una silla.

MARQUÉS. ¿Por qué habremos venido?

DAMIANA. Quié usted quitarse del corrillo, que nos estorba?

MAJO. Ahí va una silla.

MAJA. A ver si nos descalabra.

D. NARCISO. No se acerque usted tanto, que Ya usted a estropear el vestido a la señora.

MAJA. Se hubiea estado en su casa.

NARANJ. Pues es poco espetada la madama ...

MARQUÉS. No se cómo gustas de la compañía de esta gente.

SUSANA. Me divierte.

MARQUÉS. Tener que oír tanta grosería...

SUSANA. La rosería es lo que está más cerca de la verdad.

MARQUÉS. Está bien, hija mía.

DAMIANA. Ya me ha dado usted dos pinchazos con el demonche del espadín.

D. NARCISO. Pues aguantarse; ¿no ve que no puedo moverme?

MAJA. ¡Caramba con los usías! ¿Quién los mandará venir a estas funciones?

DAMIANA. ¡Eh, so espantajo! ¿Quié usted quitarse de en medio?

D. NARCISO. Ustedes perdonen.

MAJA. Mucha fachada y poca substancia. Si tié cara de espital.

D. NARCISO. ¡Huy, qué gentualla!

PEROL. A bailar y fuera disputas.

DAMIANA. Pa otra vez estaremos mejor sin usías.

PINTOS. Eso no es cuenta tuya, que yo soy reina en mi casa y convido a quien me da la real gana, y el que no quiera verlo que se plante en la calle.

DAMIANA. Too es por el orgullo y el aquel de decir que viene a tu casa gente de tono.

PINTOS. Poquito a poco y cuidao con la lengua...

MARQUÉS. Ya ves entre qué gente nos hemos metido.

PINTOS. Vamos callando, que se me llenan las narices de mostaza y arregaren que están en mi casa.

DAMIANA. Como que estoy por tomar la puerta... Miren la soberbiona, que hasta ayer era...

PINTOS. Gomita la palabra, y si no, aquí tengo yo unas tenazas.

DAMIANA. Si no tengo ganas de reñir contigo...

PINTOS. Ni yo con una castañera de esquina.

DAMIANA. Y a mucha honra, que si no soy de portal es porque no tengo arrimo... como otras...

PINTOS. A ver si me doy un paseo por tus costillas.

DAMIANA. Ven si te atreves...

PEROL. Señoras, señoras, haya juicio y decencia y suenen las guitarras y a bailar todo el mundo...

VOCES. Eso, eso...

UNO. Pues a ver una tirana...

OTROS. Unas seguidillas...

D. NARCISO. ¿Ha visto usted? Este es uno de los que estuvieron aquel día en la Florida.

SUSANA. Sí.

MARQUÉS. ¿Aquí ese hombre? Vámonos en seguida.

SUSANA. De ningún modo; ahora menos que nunca.

SOTILLO. Con tu permiso, Vicenta. Aquí traigo a estos amigos, que desean conocer esta sociedad.

MARQUÉS. Vamonos, vamos de aquí.

SUSANA. ¿Irnos? Estoy muy bien aquí... Ya empiezan a bailar...

VOCES. ¡A bailar! ¡A bailar!

ROTONDO. Por esta puerta hemos de salir... Tú te encargas de todo.

SOTILLO. No hay cuidado.

PINTOS. ¿y usted no baila, caballero?

SOTILLO. Sí, señora.

PINTOS. Pues ya, habiendo aquí tan buenas majas, ¿a cual saca usted?

SOTILLO. A esta.

VOCES. ¡Bravo! ¡Bravo!...

PINTOS. Eso es picar alto.

MARTIN. ¿Acepta usted?

SUSANA. Con mucho gusto.

MARQUÉS. ¡Susana!... ¡Canalla!...

MARTIN. ¿Qué dice usted? (Gritos, confusión)

ROTONDO. ¡La Justicia! ¿Quieto todo el mundo!...

VOCES. ¡Favor!... ¡Socorro! ... ¡Qué me matan!... ¡Qué traigan luces!...

ROTONDO. ¡Este es el momento!... ¡Aquí, Sotillo!...

MARQUÉS. ¡Susana! ... ¿Dónde esta Susana?...

PINTOS. ¡Luces!... ¡Socorro!... ¡Que se han llevado a una mujer!...

TELÓN

ACTO QUINTO
CUADRO PRIMERO

En casa de D. Miguel.

ESCENA ÚNICA

DON MIGUEL y ROTONDO

D. MIGUEL. ¡Cuánto ha tardado usted! Estoy con una ansiedad...

ROTONDO. ¿Por qué? El asunto estaba en buenas manos. Todo salió bien.

D. MIGUEL. ¿Y está segura?

ROTONDO. Por ahora, sí; se nos persigue con ahinco. El inquisidor, el Marqués... Ustedes mismos han re-vuelto a todos los alguaciles de la Corte.

D. MIGUEL. Figúrese usted. Cuando mi esposa y mi hermano, y el Marqués, y don Narciso Pluma vinieron a decirnos lo que había ocurrido...

ROTONDO. Ya, ya...

D. MIGUEL. Yo me puse enfermo... No pude salir de casa; ya se lo dije a todos: Conmigo no contéis para nada.

ROTONDO. Ya, ya...

D. MIGUEL. ¿Sabe usted que fue excelente la idea de fingirse usted mi peluquero? Así ha podido usted entrar y salir en esta casa sin infundir sospechas.

ROTONDO. El mismo sistema he adoptado en una gran parte de las casas adonde concurre para estos asuntos.

D. MIGUEL. Pero no hay tiempo que perder. ¿Cómo está Susana?

ROTONDO. Aquella casa no es un palacio; pero por unos días...

D. MIGUEL. Bien decía usted que ese don Martín nos daría resuelta la cuestión. Y él ¿qué piensa hacer?

ROTONDO. Está decidido a no entregarla mientras su amigo no sea puesto en libertad.

D. MIGUEL. ¿Y si le ponen en libertad?

ROTONDO. No hay cuidado; ya está previsto el caso.

D. MIGUEL. Entonces...

ROTONDO. Paciencia, don Miguel, paciencia; usted verá cómo ese hombre va a hacer un experimento revolucionario. Ella le ama, él no puede aspirar a su mano, pero el día menos pensado puede llevársela por esas tierras... Ya verá usted cómo halla al fin satisfacción a sus agravios por ese camino.

D. MIGUEL. Pero si él no la ama, si sólo busca una venganza, la abandonará pronto, y Susana aparecerá en nuestra casa cuando menos lo esperemos.

ROTONDO. No; es demasiado orgullosa para sobrevivir a su deshonra. Y si así no fuera, todo está previsto.

D. MIGUEL. No, no. ¿Qué ha pensado usted?

ROTONDO. Susana no puede volver a esta casa. Yo no quisiera que don Martín nos pusiera en el caso de hacer una atrocidad...

D. MIGUEL, Pero si él se enterá de que ha servido sin quererlo nuestros intereses y la pone en libertad ...

ROTONDO. Eso corre de mi cuenta; yo respondo de que Susanita no volverá a aparecer.

D. MIGUEL. Me da miedo pensarlo; pero ¿está usted seguro?

ROTONDO. Sotillo se ha encargado de todo; ya sabe usted que es hombre de arrestos.

D. MIGUEL. Yo tengo mucho miedo; me parece que Dios nos va a castigar.

ROTONDO. ¿Acaso la hemos secuestrado nosotros?

D. MIGUEL. No, no... Pero esa seguridad que usted muestra de que no ha de aparecer, me indica que tiene usted algún proyecto terrible.

ROTONDO. Fuera hipocresías, señor don Miguel; usted no desea otra cosa. Necesitamos dinero; usted lo sabe. Hay que Derribar a Godoy. La Junta de Toledo sólo espera órdenes y dinero; dinero ante todo. Usted sabe que no hay otro medio de tenerlo. Si, usted es dueño de la fortuna de su hermano. Ahora mismo yo necesito..., usted sabe.

D. MIGUEL. Sí, sí; pero hasta tener la seguridad...

ROTONDO. Señor don Miguel, esté usted seguro de que a estas horas es usted el único heredero de su hermano, el señor conde de Celleruelo.

D. MIGUEL. ¡Qué horror!

ROTONDO. Lo que yo dudo es de que cumpla usted conmigo como yo cumplo con usted. Hay mucho dinero, pero se gasta mucho; no tiene usted idea de lo que se ha repartido.

D. MIGUEL. Sí, sí; yo daré esa cantidad que usted necesita ...; pero sin saber antes...

ROTONDO. No tardará usted en saberlo.

D. MIGUEL. ¡Qué horror! Pobre Susanita.

ROTONDO. ¿Qué la esperaba después de su deshonra?...

D. MIGUEL. Es verdad, es verdad. Y su padre, mi pobre hermano, se morirá de pena. ¡Cuánta desgracia en una familia! Oigo la voz de mi mujer; salga usted. (Entra doña Juana.) ¿Qué se sabe? ¿Qué se ha averiguado?

D. JUANA. Nada, nada. Es horrible; ha caído en poder de esos bandidos; la matarán. Es horrible ...

D. MIGUEL. No me digas nada, no quiero saber nada... Yo me muero, me muero.

D. JUANA. Y su pobre padre, cuando sepa..., se muere del disgusto.

D. MIGUEL. No me digas nada... Yo también voy a morirme... No quiero pensar en nada, no quiero pensarlo.

FIN DEL CUADRO PRIMERO

CUADRO SEGUNDO

En casa de Rotondo.

ESCENA ÚNICA
SUSANA y después SOTILLO

SUSANA. ¿Quién viene? ¡Martín! (Con pasión.) ¡Si, él! ¡Ah! ¡Socorro! (Entra Sotillo)

SOTILLO. No grites. Nadie ha de oírte.

SUSANA. ¿Vas a matarme?

SOTILLO ¡Qué guapa eres!

SUSANA. Bien; pero ¿yo qué he hecho? ¿Qué he hecho yo?

SOTILLO. Yo no sé nada. Eso preguntéelo a... Yo no sé nada. Yo vengo..., bueno.

SUSANA. ¿Martín me quiere matar? ¿Es Martín?

SOTILLO. No, no es ése.

SUSANA. Déjeme usted salir; déjeme usted salir. Soy rica; mi familia es muy rica. Se dará a usted cuanto pida. Déjeme usted salir.

SOTILLO. No, no es eso. No puede ser. No he venido para eso.

SUSANA. Pero Martín, ¿dónde está Martín? No; él no es capaz de este crimen. No puede ser.

SOTILLO. Basta. Es preciso despachar antes de que él venga. A eso he venido, y..., ¡por vida, eres tan guapa!... No te asustes; en vez de agradecerme que en este instante no haya despachado... No vuelvas la cara. Si no te mato. Pierde el miedo.

SUSANA. No, no. Prefiero mil veces la muerte. ¡Socorro! ¡Suelta! ¡Suelta! ¡Infame! ¡Malvado! ¡Ah! (Entra La Zarza.)

SOTILLO. ¡Por vida!... El loco...

LA ZARZA. Princesa de Lambrall, este malvado quiere asesinarte. Sólo al pueblo, por medio de la ley, le corresponde daros muerte. Y tú, traidor, que deshonoras con el crimen la causa de la Igualdad, ya te conozco aunque ocultes el rostro. Tu deshonoras la Revoltición. Que muera, sí; pero no a manos de una horda de salvajes. La ley, cúmplase la ley. Yo te entregaré a la ley, desgraciada princesa; pero no temas a estos sicarios infames. Ven y te enseñaré cómo se castiga a los traidores.

SOTILLO. ¡Suelta, loco!

LA ZARZA. ¡No, no suelto!

SUSANA. ¡Ah! ¿Qué horrible! ¡Martín! (Entra Martín)

MARTÍN. ¿Qué es eso? ¿Quién era ese hombre que huía, que huyó más presuroso al verme llegar?

LA ZARZA. ¡Ah! ¿Eres tú, querido Robespierre? Qué a tiempo vienes. Una horda de salvajes quería inmolar a los prisioneros que tengo encargo de custodiar en la Abadía. Siempre el mismo Ever; ése es el que deshonra a los jacobinos y mancha con la sangre el más alto ideal.

SUSANA. ¡Martín! ¡Martín!

MARTÍN. Bien, déjame ahora. Tengo que hacer. Esperáme allí.

LA ZARZA. ¿En la Convención?

MARTÍN. Sí, sí, espera.

LA ZARZA. Desdichada princesa. Cúmplase la ley; pero el crimen, no; el crimen, no. (Sale.)

SUSANA. Es usted, ¡usted por fin! Esperaba verle. Ya me creía muerta. No sé cómo he podido resistir a tantos horrores.

MARTÍN. ¿Quién ha estado aquí?

SUSANA. ¿Quién? Un hombre que decía tener el encargo de matarme. Me ha salvado ese que vive en esta casa y parece loco.

MARTÍN. Y ese hombre, ¿qué señas tenía?

SUSANA. Es de los que me trajeron aquí con usted. Y ahora, dígame usted de una vez si estoy en una guarida de bandidos. Si piensan ustedes pedir alguna cantidad por mi rescate, mi padre es rico y se lo dará.. Mi padre es rico...

MARTÍN. No, no me apoderaré de usted por esa razón.

SUSANA. Entonces..., ¿es qué intenta usted matarme para vengarse de mi familia?

MARTÍN. Tampoco. Si fuera lícita la venganza, los agravios que yo he recibido de la familia de usted no quedarían compensados con unas horas de prision.

SUSANA. ¿Unas horas? Entonces..., ¿va a ponerme en libertad?

MARTÍN. Sí.

SUSANA. ¿Y no me dice usted la razón de este crimen que ha cometido usted?

MARTÍN. ¡Crimen! No encuentran otra palabra para calificar nuestros hechos, después que nos impulsan a ellos. Acepto la calificación, porque mi conciencia pierde cada día uno de sus escrúpulos. Acepto el nombre de criminal.

SUSANA. No puede usted disculpar esta infamia.

MARTÍN. No lo pretendo tampoco. Usted no se acuerda más que de si misma. No ve más injusticias que las cometidas con usted. Ha estado unas horas privada de las comodidades de su casa, de la conversación de sus amigos... Ya me figuro la consternación del buen inquisidor y de su familia al ver arrebatada de su casa una persona querida; vivir expuestos a disgustos de esa clase, cuando la Humanidad es tan feliz

dominada por ellos, cuando no hay injusticias ni dolores en esta sociedad que ellos han hecho a su gusto, en el mejor de los mundos. Sí, ha sido un crimen, un horrible crimen.

SOTILLO. Desde que me conoció usted, no tuvo otro intento que humillarme. No ha creído usted satisfecho su deseo hasta cometer una acción como ésta, que quiere disculpar con agravios que antes había recibido.

MARTIN. Yo no he pretendido humillarla a usted. Ni mucho menos, cuando usted se ha humillado hasta mí sin que yo me tomará ese trabajo.

SUSANA. ¡Cómo! ¿Yo?

MARTIN. ¿Usted no sabe lo que dicen las personas que frecuentan su casa? Pues dicen llenos de admiración y de espanto que usted ha tenido el capricho de amarme, y los muy imbéciles no cesan de hacer mil aspavientos asegurando que esa pasión es la mayor deshonra que podía caer sobre una familia.

SUSANA. Y dicen que yo...

MARTIN. Usted lo sabe, usted. Yo, por mi parte, la he juzgado de diversas maneras; pasajeros arrebatos de sensibilidad que lo mismo conducen a un amor imaginario que a un rencor caprichoso, no son otra cosa que coqueterías para entretenimiento de los socios del estrado y de la tertulia.

SUSANA. No me hable usted así. Más debería usted sentir hacia mi agradecimiento que ese vivo rencor que yo no he merecido de nadie, y de usted menos.

MARTIN. No siento ya rencor. Yo me apoderé de usted con el solo objeto de conseguir la libertad de mi pobre amigo. En mi deseo no atendía a la gravedad del hecho; usted personalmente no me inspiraba más que una absoluta indiferencia.

SUSANA. ¿De modo qué no he sido más que un instrumento de sus crímenes?

MARTIN. No para cometer un delito. Para evitarlo.

SUSANA. ¿Y se ha evitado? ¿Está ya en libertad su amigo de usted?

MARTIN. No. Pero ya no importa. Yo espero entrar en su cárcel y librarle sin auxilio de nadie.

SUSANA. ¿Usted?

MARTIN. Sí, yo mismo.

SUSANA. ¿Tanto poder tiene para eso?

MARTIN. Para eso y para mucho más. La casualidad ha puesto en mis manos los medios para conseguirlo.

SUSANA. Sí, ya comprendo. Se ha dejado usted seducir por los fernandistas. Como aseguran que muy pronto habrá trastornos en España, se aprovecharon usted de ellos para hacer alguna atrocidad.

MARTIN. No, yo no sirvo a los fernandistas. Los conozco demasiado, y son ambiciosos y vulgares y malvados hipócritas. Sé que preparan una traición, pero no son ellos los que se servirán de mí. Soy yo el que ha de servirse de ellos para algo más grande. Para algo que a ellos les espantaría si lo sospecharán. Ellos solo piensan en un motín, en un trastorno, como usted decía. Yo quiero algo más. Una revolución. Una sociedad nueva. Un mundo mejor.

SUSANA. Siempre me pareció usted temible; nunca me ha parecido usted tan exaltado. Comprendo que infunda usted miedo. Sólo piensa en destruir.

MARTIN. No es que desee yo el mal de nadie. Yo me inspiro en el bien. Una sed inextinguible, furiosa si usted quiere, del bien es lo que enardece mi espíritu.

SUSANA. Pero usted sucumbirá en esa lucha; serán más fuertes que usted y se defenderán. Ahora mismo, si mi familia descubre dónde estoy y viene y le hallan aquí, ya puede considerarse para siempre vencido.

MARTIN. Es verdad. Yo camino por una senda rodeada de profundos abismos; pero tanto y tanto peligro no me quitarán las ideas de intentar lo que sueño.

SUSANA. ¡Quién sabe! Tal vez no sea una locura. Tal vez esté destinado que todo eso a que usted aspira sea realidad algún día. Yo tengo también el presentimiento de que algo se prepara que ha de trastornar el mundo. Yo no entiendo de ciertas cosas; pero me parece... Yo creo que el mundo debiera ser de otro modo, y no es de ahora esta idea mía. ¡Si viera usted cuántas horas de aburrimiento y de tristeza he pasado viendo desfilas ante mí la turba de galanes ridículos, de abates despreciables, de señores ignorantes y soberbios, y me he preguntado: ¿Pero no hay más hombres que éstos en el mundo? Y yo pensaba: En otra parte debe haberlos mejor, que yo no conozco. Esto no puede ser así, y si así es, es preciso que alguien venga y lo trastorne todo. Ese todo ha sido en mí una idea confusa, semejante a lo que se recuerda de los sueños muy oscuros y lejanos. Nunca he hablado de esto con nadie. Hoy..., qué sé yo. Me parece que estoy más lejos del mundo en que he vivido. También esto me parece un sueño; pero si usted supiera que este sueño de ahora es la única verdad de mi vida...

MARTIN. Por primera vez la oigo hablar a usted con el corazón, y ha dicho cosas que nunca me han producido igual emoción ni en boca de otros ni al pensarlas yo mismo. En un momento se ha despojado usted de sus preocupaciones de raza y de educación, para mostrarme lo que antes no había sospechado nunca que existiera.

SUSANA. Sí, sí. Por eso al oírle a usted por primera vez me pareció que recordaba algo, y también admiré en usted el valor que se necesita para ser una excepción entre todos, y decía yo: Por fuerza ha de ser cierto lo que este hombre dice. ¡Cuánto vale para mí esa revelación! Pero... si así me juzgaba usted, ¿por que aparentó odiarme? ¿Por qué me ha perseguido usted con su odio?

MARTIN. Usted quiso humillarme. Yo me avergoncé de haberle admirado; deseaba despreciarle. Yo no podía consentir que usted me tratará como igual, y he padecido mucho. Ya sé que ahora recibo el castigo de faltas que yo no he cometido; porque usted triunfará. Sí, lo creo. Usted triunfará. Yo, en cambio, he caído para siempre. Dada mi posición, mi nombre, todo esto es como una muerte para mí. Todos supondrán una deshonra que no existe. Seré despreciada por los míos, y siempre llevaré sobre mí una afrenta que nadie podrá borrar.

MARTIN. ¿Y qué importa el juicio de personas frívolas, incapaces de sentir ni aun de soñar lo que usted siente?

SUSANA. Sí, mi conciencia está tranquila. Acaso por primera vez estoy satisfecha de mi misma; pero tengo al mundo un apego que no sabré veneer. Voy a vivir una vida de desesperación, de vergüenza, afrentada por el desprecio de todos. Me destinarán a un convento, donde moriré lo mismo que usted se hubiera muerto enterrado en: la Inquisición.

MARTIN. Pues bien: no vuelva usted a su casa. No vuelva usted con su familia, con los suyos.

SUSANA. ¿Qué no vuelva?

MARTIN. Aun cree usted que no somos iguales. Teme usted más la ignorancia y las preocupaciones de los demás que sus propios dolores. Usted me ha descubierto en su alma tesoros que yo no conocía. Oyendo a usted esta noche he creído percibir un eco de mi propia voz en la suya. Acabe usted de mostrarme su gran corazón y su gran carácter.

SUSANA. ¿Cómo?

MARTIN. No separándose de mí. Usted no se atreve; sería un heroísmo del que usted no es capaz. Desde este instante ya no es ni podrá ser para mí lo que antes era. Todos los agravios están perdonados, y usted ha redimido a todos los suyos. Aborrecido, despreciado de todos, mi vida ha encontrado en usted un reposo, un estímulo para seguir adelante en mi jornada. Sólo con esto ya habría conseguido una gran victoria. Me parece que al asegurar mi felicidad se destruye la obra de cien siglos. Usted, que conoce de qué manera sé aborrecer, podrá comprender de que modo sé amar.

SUSANA. Yo volveré con mi familia. Más tarde, yo, por mi propia voluntad, libremente, renunciará a todo. Iré en busca de lo único que me queda en el mundo. La única verdad de mi vida.

MARTIN. ¿Tendrá usted valor?

SUSANA. Tendré momentos de duda; pero mi corazón podrá más que todo.

MARTIN. Yo parto a Toledo esta noche.

SUSANA. Yo iré a encontrarle a usted.

MARTIN. ¿Lo jura usted'?

SUSANA. Lo juro, sí.

MARTIN. Pues ¿qué mayor victoria? No son las ideas; es el corazón el que triunfa. Al oírla a usted me parece que aquella clase que tanto odie reconoce sus agravios y baja a pedirme perdón, no a mí, que nada valgo: a los míos, a los de mi clase, al santo pueblo, ansioso de ser amado después de tantos siglos de humillación. Yo comprendo que el odio no resuelve nada, ni cura ninguna herida, ni dulcifica ninguna pena. Los hombres no han de ser iguales destruyéndose. No habrá igualdad en el mundo sino por el amor. ¿Quién viene a estas horas?

SUSANA. ¡Rompen la puerta!

MARTIN. Sí son muchos...No puede ser más que la Justicia.

SUSANA. ¡Huya usted! ¡Han descubierto que estoy aquí y vienen a salvarme!
¡Huya usted! Pero ¿por dónde?

MARTIN. Puedo salir por otra puerta que da a los Pozos de la Nieve.

SUSANA. ¡Huya usted! ¡Huya usted! Ya estoy segura.

MARTIN. Si fui yo mismo el que les dió aviso...

SUSANA. ¿Usted?

MARTIN. Yo, sí. Ya está usted libre. Ahora, adiós para siempre.

SUSANA. ¡No; espéreme usted! ¡Lo he jurado! ¡Espéreme usted!

FIN DEL CUADRO SEGUNDO

CUADRO TERCERO

Una calle en Toledo.

ESCENA I

ROTONDO, DON FRUTOS y otros CONJURADOS

ROTONDO. Usted marche a Aranjuez en seguida. Yo vuelvo a Madrid. Aquí ya no hay que hacer nada. Todo se ha perdido.

D. FRUTOS. Y decía usted que ese hombre sería el alma de la revolución ...

ROTONDO. Yo nunca creí que se atreviera a tanto. Sólo le seguirán cuatro locos desharrapados, y aun esos mismos, cuando se vean perdidos, se

volverán contra él. El siempre fue exaltado y por eso me pareció a propósito para levantar a los reacios; pero nunca creí que llegará a ese extremo. Yo creo que ha perdido la razón. Sólo habla de incendiar y de destruir y se atreve a las cosas más santas. Los militares, las personas de clase se han retirado espantados de la Junta. Tales cosas ha dicho. Al pueblo también le han hecho creer que solo tratábamos de incendiar la catedral para saquearla, y todos se han vuelto en contra nuestra. Si en Aranjuez nos vencen, ya podemos huir de España. Y mucho me temo que hayan salido emisarios a estas horas y den aviso de lo que aquí sucede. ¿Oyen ustedes? Esa gente perdida que les sigue, alborota y grita; pero no tardarán en volver acosados por la tropa.

D. FRUTOS. Están muy lejos, hacia la Judería.

ROTONDO. Sí, allí, en el centro del motín. Allí aun podrán defenderse. Yo no espero ya nada. En mala hora me fié de ese loco, que ha creído que se trataba de hacer una revolución en serio. ¡Cualquiera piensa en revoluciones! Digo, hay tiritos. Monten ustedes a caballo, y a Aranjuez pronto. Yo veré el medio mejor de volver a Madrid esta misma noche. Allí nos juntaremos muy pronto si Godoy no puede más que nosotros. ¡Hasta cuando Dios quiera y como Dios quiera! (Salen todos.)

ESCENA II SUSANA y DON LINO

D. LINO ¡Señora, por Dios!... Ya fué locura venir a Toledo, y mayor locura en mí acompañarla a usted; aunque, como usted dice, se trata de salvar la vida a ese hombre, que está vendido por todos; pero andar a estas horas por estas calles, por estos laberintos, cuando la gente anda alborotada...

SUSANA. ¡No; sígame, sígame! ¡He de verle! ¡He de verle!

D. LINO. Pero, señora condesa, escóndase por lo menos. Vea usted qué gente. Debe ser gente muy mala.

VOCES. (Dentro.) ¡Traición! ¡Traición! ¡Traición! ¡Nos han hecho traición! ¡Muera! ¡Muera! ¡Muera! (Entra Martín.)

MARTIN. ¡Dejad que huyan los cobardes! ¡Nos bastamos nosotros! ¡Incendiad! ¡Arrasadlo todo! ¡Hay que destruir! ¡Destruir sin piedad! ¡Nadie me sigue! ¡Iré yo solo, iré yo solo!

SUSANA. ¡Es él! ¡Martín!

D. LINO. Martín, ¿usted aquí?

VOCES. (Dentro.) ¡Matadle! ¡Matadle! ¡Matadle! ¡Nos han hecho traición!

SUSANA. ¿Qué dice esa gente? ¿Quieren matarle a usted! ¡Huya usted! ¡Huya usted!

MARTIN. ¡Yo! ¿Yo huir? ¡Yo soy el dictador! ¡Yo mando en todos! ¡Matad sin piedad!

SUSANA. ¿Qué dice, Martín? (Lo había jurado y estoy aquí para siempre, sea lo que sea de nosotros.

MARTIN. ¿Tú quién eres? ¿Tú quién eres?

VOCES. (Dentro.) ¡Matadle! ¡Matadle!

D.LINO ¿Pero no oyen a esos hombres? ¡Huyan ustedes! ¡Por favor, señora condesa!

SUSANA. ¡No! ¡Déjeme usted! ¡Déjeme usted!

MARTIN. ¿Quién eres tú? ¿Quién eres tú?

SUSANA. ¡Oh! ¡Dios mío! ¡Está loco!

MARTIN. Ya te conozco, infame aristócrata, que intentas seducirme. Yo soy el pueblo. El pueblo santo. Vuestro reinado ha concluido. El día de mi poder ha llegado. Te condeno a muerte.

SUSANA. ¡Martín! ¡Está loco! ¡Está loco!

MARTIN. No me engañan tus promesas de amor. No cabe amor entre nosotros. ¡Odio eterno, odio inextinguible! ¡A muerte, a muerte! Mira: es la ruina de todo. Ruina por todas partes. El incendio de la vieja ciudad imperial. Sus resplandores es como luz de aurora.

D.LINO ¡Vuelven más! ¡Huyamos, señora condesa, huyamos!

SUSANA. ¡No! ¡No! (Entran hombres armadas.)

UNO. ¡Este es! ¡Aquí le tenéis! ¡Este es! ¡Muera! ¡Muera! ¡Matadle! ¡Arrastradle!

SUSANA. ¡Oh, pobre! ¡Compasión!

UNO. ¿Y esta mujer? ¿Quién es esta mujer?

OTRO. Dejadla. A él sólo. ¡Arrastradle! ¡Matadle!

SUSANA. ¡Martín! ¡Martín!

MARTIN. ¡Destruid! ¡Incendiad! ¡Destruidlo todo! ¡Soy el dictador!

VOCES. ¡Muera! ¡Muera! ¡Arrastradle! ¡Arrastradle! (Salen todos, menos Susana.)

SUSANA. ¡Oh! ¡Qué horror!... ¡Es un sueño, un espantoso sueño! ¡Es la ruina de todo! ¡Ruina por todas partes! ¡El incendio allá lejos! ¡Ah! Mi orgullo de raza. Mi inmenso orgullo, que también vi abrasarse como la vieja ciudad. Allá abajo la negrura del río... Digno sepulcro de un orgullo inmenso y de un inmenso amor.

TELÓN

Tus pedidos también a:

esebook

<http://www.esebook.com/136894/isidora-ediciones>

<http://www.isidoraediciones.com/>

Ediciones



ISIDORA

En prensa: Doña Perfecta ruso

Miau en árabe

El caballero encantado en ruso

Cartas Marruecas en árabe

Segunda serie de Episodios en francés

BOLETÍN DE PEDIDO O SUSCRIPCIÓN

- Deseo suscribirme a la revista ISIDORA hasta nueva orden.
- Deseo recibir la revista nº ___ de ISIDORA.

Nombre y apellidos: _____
Organismo: _____
Domicilio: _____
Localidad: _____ **Código postal:** _____
Provincia: _____ **Estado:** _____ **País:** _____
Correo electrónico: _____
Tlf. de contacto: _____ **FAX:** _____

Forma de pago elegida:

- Transferencia bancaria a la cuenta corriente de Caja Madrid:
 2038 1029 48 3003335795, a nombre de ISIDORA, remitiendo el reguardo bancario a cualquiera de las direcciones indicadas.
 IBAN: ES 12 2038 1029 48 3003335795
 BIC: CAHMESMMXXX
- Domiciliación bancaria:
 Banco: _____
 Sucursal: _____

Código de la cuenta bancaria															
Entidad				Oficina				D.C.		Número de la cuenta					

Tarifas: - Ejemplar: 27 €, monográfico: 30€; número atrasado: 17€.
 - Suscripción anual, España: 62€; Europa: 66; América: 77 €; resto del mundo: 80€.

Pedidos: pedidos@isidoraediciones.com
isidoraedicionesoficial@gmail.com
isidora-internacional@wanadoo.fr
info.isidoraediciones@gmail.com

Cumplimentar y enviar a: Isidora Ediciones-Rosa Amor del Olmo

- C/ Corte de Faraón, 7; bajo D. 28041, Madrid, España.
 Los madroños 7 28430 Alpedrete Madrid
 - 3 Rue de L'Hermitage 79150 Sanzay, Argenton les vallés, Francia.

Teléfonos de contacto:

- España: (34) 91 849 95 99 (34) 635 394 567.
- Francia (33) 615 49 043 96, (33) 635 39 45 67.

Página WEB www.isidoraediciones.com



Novedades poesía

Otros poemarios de Rosa Amor del Olmo

Despido En español-ruso
ISBN: 978-84-16250-21-9

Deshora de la conciencia
ISBN: 978-84-16097-76-0

Hombre sin voz
ISBN: 978-84-16250-18-9

Memorial del campo
ISBN: 978-84-16250-47-9

El oficio de las pirámides
Junto a Luis Angel Marín
ISBN: 978-84-162509-0-55

Ocho poetas y un solo infinito
ISBN: 978-84-16250-80-6

Tánger, el silencio y las sombras
ISBN: 978-84-16250-72-1

Tormenta Rusia
ISBN: 978-84-16250-37-0

Una niña pequeña comienza a viajar cada verano a Tánger queriendo buscar una identidad o quizás cotejar el espejo de sus emociones con su Ser. En este poemario Rosa Amor hace una semblanza de la gran montaña construida a base de nostalgia y de unos recuerdos que nunca volverán pero vendrán otros a sustituir aquellas verdades, aquellas existencias. Misterio, voluntad, ley, color, sabor, olor... Todo es evocación y memoria en un ideario de sensaciones muy contrario al rigor unamuniano de otros versos de la autora.

Rosa Amor del Olmo, (Madrid 1963) es Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad Autónoma de Madrid, además de completar sus estudios con un Máster en Teología e Historia Contemporánea. Profesora de Literatura en diversas universidades, es considerada en el mundo académico como una de las cinco mejores hispanistas del mundo especializada en la obra galileana, tal y como lo demuestran sus trabajos de investigación en manuscritos decimonónicos y su programa de traducción de la obra de Benito Pérez Galdós a diferentes lenguas y con distintos traductores bajo un mismo proyecto apoyado por el Ministerio de Cultura Español. Es autora de numerosas publicaciones de crítica literaria, ensayo y ediciones especializadas en Literatura del siglo XIX y XX en diversas ediciones: los entre las que se destacan: *Realidad* (2002), *Alma y Vida* (2002), *Marcha* (2003), *Amor y ciencia* (2005) (una disertación en honor al juramento) (2006) *Barbacoa, Comedia y Cultura los reinos* (2006), *Zanjas* (2009), *Pedro Minio* (2009), *Quemad hace, han su espere* (2008), *Los condados* (2009), *Tueta completo de Benito Pérez Galdós* (2009), *El uñado* (2013). En conjunto entre los poemarios más cultos (2012), *Sintra Poeta de Castilla* (2012) *La foto, dos fragmentos olvidados* (2012) *Sursumus* (2014) *Akron*, (2014) *Traduce a traduce a Galdós* (2014), *Voluntad* (2015) *Elección* (2015) *La hora de la caudal* (2015) las publicaciones de creación literaria: *Capitan Pifre* (2004), la ópera infantil, *Punto y Raya de capitan Pifre* (2008), *sin por el cubito* (2008), *Au fil de la plume au du clip à P. Jor* (2009), *Nunca me dijiste* (2010), *El mar de Gloria* (2011) y las ensayos *Estas* (2012) y *Con una palabra roja* (2012) entre cuatro últimas traducciones al ruso, el poemario *Después en edición bilingüe ruso-español y *Después de la conciencia* Poema de poesía *Estilo de Shakespeare, Hombre sin voz*, (2013) poemario acogido por los lectores como uno de los mejores cuadernos de poesía. *Memorial del campo* (2014) es su homenaje particular a las víctimas de la destrucción por necesidad en El oficio de las Pirámides junto al poeta Luis Angel Marín (2016). Desde 2005 edita y dirige Isidora Ediciones donde la publicación *Revista de Estudios Galileanos*, es su principal estándar, actividad principal que connota con las colaboraciones en periódicos, radio y cursos en la Universidad. <http://blog.isidoratextos.com/>
<http://www.isidoratextos.com/>*

DISTRIFER LIBROS S.L.

C/ Valle de Tobalina, 32 nave 6
28021 MADRID

Tfno. 91 7962709 - Fax. 91 7962677

distrifer@distriferlibros.es

Otros poemarios de esta colección

Despido

Epistolario

Hombre sin voz

Memorial del campo

Tánger, el silencio y las sombras

El oficio de las pirámides

Tormenta Rusia

Cueva de la conciencia

Ser sin tiempo

Ocho poetas, un infinito

Esta selección de poesía que ahora presentamos a los lectores no pretende ser una antología ni una revolución intrascendente de autores espontáneos o dados al arte del poeta por azar, por esnobismo o intrusismo. Más al contrario, este trabajo da muestra de la verdad, del talento y de las diferentes voces que pueden conformar lo que denominamos *Cuaderno misceláneo de poesía*. La poesía es la voz sonora de la palabra que da significado a las emociones y sentimientos más íntimos del ser humano. Es un reto particular y un honor para Isidora Ediciones, contar con la amable participación de estos creadores que con su amable palabra llenan el mundo de esperanza en la voz eterna.

El lector no quedará incólume ante el dardo de los versos que aquí presentamos.

ENRIQUE GRACIA TRINIDAD RAQUEL LANSEROS
LUIS ANGEL MARÍN ANTONIO ARROYO SILVA
KATY PARRA PACO MARQUINA
ROSA AMOR DEL OLMO JUAN CARLOS MESTRE

ROSA AMOR DEL OLMO

MEMORIAL DEL CAMPO

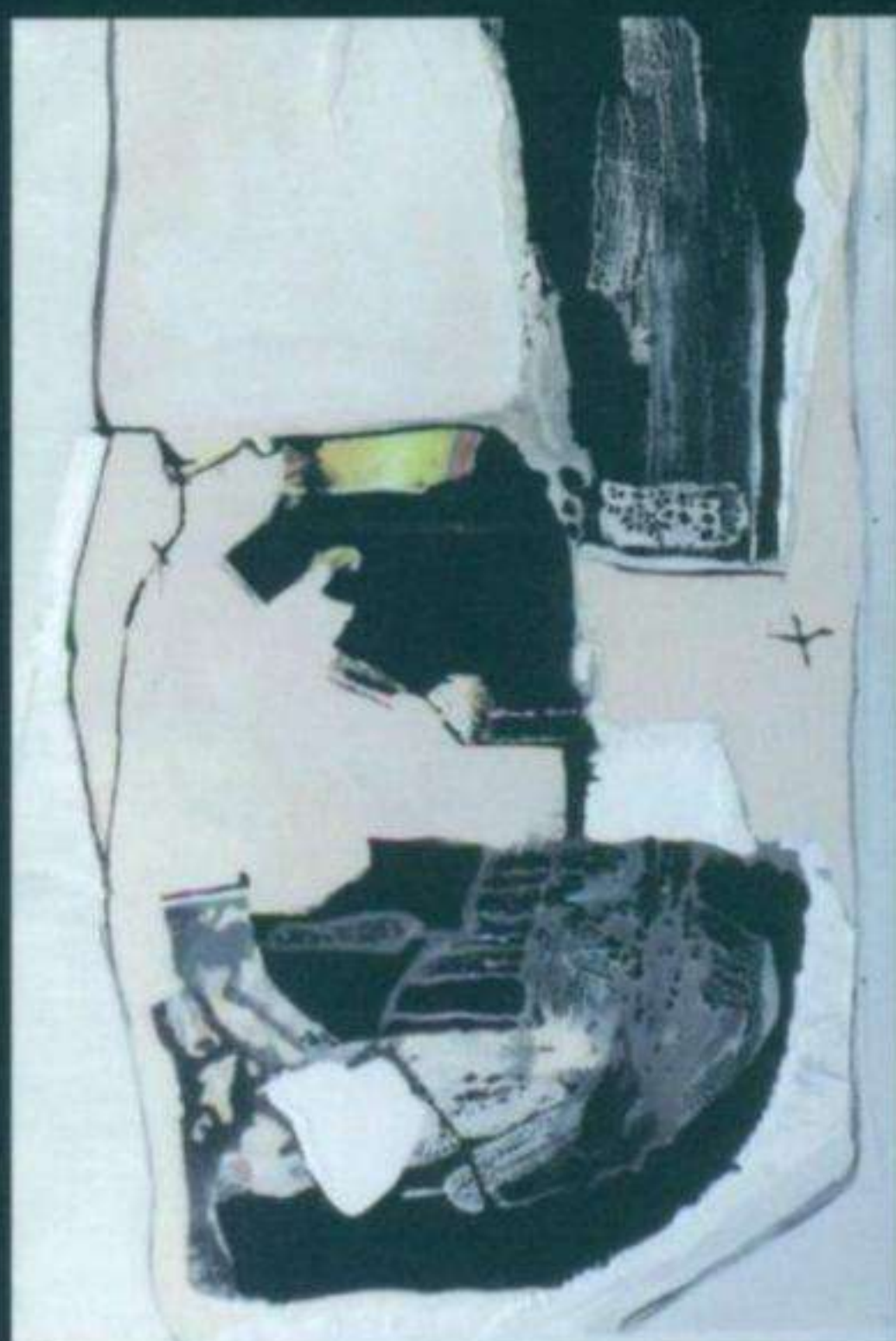


ISIDORA
Ediciones





LUIS ÁNGEL MARÍN



ROSA AMOR DEL OLMO

EL OFICIO DE LAS PIRÁMIDES



ISIDORA
Ediciones



ISIDORA

Revista de estudios galdosianos

El día 23 de mayo de 2016 se celebró en la Universidad Hebrea de Jerusalén el Coloquio: Yo sé quién soy, volver a Cervantes 400 años después. Este número de *Isidora* recoge los textos presentados.

“Los poetas, los grandes guerreros, los frailes, los teólogos, los hombres de inteligencia cultivada entrevén una sociedad mejor, vislumbran un mundo moral superior a aquel en que viven y se agitan los pedreguños desnudos, los holgazanes pícaros y demás gente menuda. Luchan unos contra otros. La cosa no va bien; pero no se sabe cómo puede enmendarse. Los unos piden pan, destinos, bienestar material, y no hallando quien se lo dé, roban lo que pueden; los otros piden gloria, amor exaltado, profunda fe, religiosidad, caballería, justicia perfecta, bondad perfecta, belleza perfecta, y jamás pueden entenderse. De estas dos voluntades que aparecen una frente a otra en aquella sociedad calenturienta, se apodera Cervantes y escribe el libro más admirable que ha producido España y los siglos todos. Basta leer este libro para comprender que la sociedad que lo inspiró no podía llegar nunca a encontrar una base firme en que asentar su edificio moral y político. ¿Por qué? Porque Don Quijote y Sancho Panza no llegaron a reconciliarse nunca”.

Pág. 41, *Gloria*, 1876.

Carmen Álvarez Rodríguez

Carlos Alvar

Italy Green Baruj

Ofek Kehila

Alex Kerner

Leonie Pawlita

Yael Shrem

Menajem Arçov

Rosi Burakoff

José Luis Miranda Cruz

Rosa Amor del Olmo

