

LA FUERZA DEL AMOR
Tragicomedia

Biblioteca Azorín

JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ
(AZORÍN)

LA FUERZA DEL AMOR
Tragicomedia

Prólogo de Pío Baroja

Edición de Lia Ogno

BIBLIOTECA NUEVA

Cubierta: A. Imbert

© Caja Mediterráneo, 2011
© Introducción: Lia Ogno, 2011
© Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 2011
Almagro, 38 - 28010 Madrid (España)
w www.bibliotecanueva.es
e ditorial@bibliotecanueva.es

ISBN: 978-84-9940-216-1
Depósito Legal: M-13.709-2011

Impreso en Top Printer Plus, S. L. L.
Impreso en España - *Printed in Spain*

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs., Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

Índice

INTRODUCCIÓN	9
ESTA EDICIÓN	33

LA FUERZA DEL AMOR

«MARTÍNEZ RUIZ», por Pío Baroja	37
PERSONAJES	41
JORNADA PRIMERA	47
JORNADA SEGUNDA	63
JORNADA TERCERA	79
JORNADA CUARTA	93

INTRODUCCIÓN

I

Había llegado a Madrid a finales de noviembre de 1896, con una sola maleta y una carta de recomendación en el bolsillo que contaba con hacer valer en la prensa radical para abrirse paso en el mundo de las letras. José Martínez Ruiz iba a jugárselo todo a una carta. Atrás quedaban las desavenencias con su padre y su participación en la vida cultural valenciana durante sus años de universidad. Más atrás quedaban aún los años de infancia y primera juventud repartidos entre Monóvar y Yecla, su formación escolar con los escolapios y su temprana vocación literaria. Lejos del hogar y de las redes de protección del entorno familiar, Madrid le recibía indiferente y se le ofrecía como la despiadada intemperie de la «lucha por la vida». *Charivari*, un opúsculo de 1897, significativamente titulado *Crítica discordante* y clave para entender esta llegada, es, en cierto modo, el diario intempestivo de aquella lucha contra la adversidad del «medio». Su rabiosa sinceridad denuncia el muro impenetrable de aquella república de las letras dominada sin fisuras por la «gente vieja». Allí se estrellan la pasión y el ardor juveniles de sus ataques; allí caen las primeras ilusiones de un viaje imaginado y previsto sin retorno: a veces cunde el desánimo y el desengaño entra en escena; a veces se dejan sentir la soledad y el hambre, emblemas de ausencias y privaciones que iban a hacerse fuertes en su obra sucesiva. Le había precedido a su lle-

gada una cierta fama que lo vinculaba al movimiento anarquista, a valada por sus colaboraciones en la prensa valenciana (sobre todo en *El Pueblo* de Blasco Ibáñez) y por, al menos, un par de publicaciones que habían logrado una difusión nacional sin salir de los estrechos márgenes del radicalismo y de la bohemia, *Anarquistas literarios* y *Notas sociales*, ambas de 1895¹.

Instalado en Madrid en una pensión más angosta que modesta, el joven Martínez Ruiz inicia en diciembre una intensa colaboración periodística en el diario *El País*. La bonanza de la primera conquista, sin embargo, dura poco, pues tres meses después, en febrero de 1897, está ya sin trabajo y con el ánimo herido. La extremosidad de sus críticas contra los principales pilares de la moral burguesa (las instituciones militar, eclesiástica, penitenciaria y matrimonial) serán la causa de su temprano cese. Era, a su llegada, demasiado radical incluso para un diario radical. Siguen meses de decepción y búsqueda, y quizá de un cierto extravío —intelectual y vital—, aunque aún no se note y no aflore aún a la superficie de su escritura de entonces, con publicaciones esporádicas aquí y allá que no bastaban para cubrir sus necesidades materiales. A finales de octubre logra una colaboración fija en *El Progreso* que le iba a durar hasta principios de abril del año siguiente. Todo era precario entonces para un joven escritor de provincias que intentaba abrirse paso en el agitado mar de la corte, pero ese centenar de artículos que iba a publicar ahora con empeño cotidiano van a servirle para afianzar su presencia en el campo de la cultura. Una presencia marginal y en los márgenes, desde luego, pero suficiente para poder construir desde ella una carrera ascendente dentro de los círculos de la variada renovación artística e intelectual del «modernismo» finisecular.

¹ Para los aspectos biográficos de nuestro autor véase el todavía útil S. Riopérez y Milá, *Azorín íntegro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979; limitadamente al período que nos ocupa, véase M. A. Lozano Marco, «Azorín y el fin de siglo (1893-1905)», en *Azorín y el fin de siglo*, Catálogo de la exposición, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1998.

Después del ya mencionado *Charivari*, ese mismo año publica *Bohemia*, una recopilación de cuentos y narraciones breves previamente aparecidos en la prensa, algo que acabaría por convertirse en hábito y forma de sus publicaciones sucesivas, y al año siguiente, en 1898, *Soledades*, donde alterna la ficción y la crítica y donde aflora ya una incipiente conciencia de crisis que, en cierto modo, anticipa la indagación literaria en la crisis de fin de siglo que iba a iniciar en 1901 con *Diario de un enfermo* y a continuar después con la «saga de Antonio Azorín». Publica también, en 1898, la fábula crítica *Pecuchet, demagogo*, y al año siguiente dos trabajos de carácter sistemático y el aire de cierta pretensión académica que, más que coronar nada, cierran definitivamente el horizonte intelectual del positivismo en el que se había desenvuelto su primera época, *La evolución de la crítica* y *La sociología criminal*.

En 1900 publica *Los hidalgos*, inmediatamente corregida y ampliada en *El alma castellana*, sin duda una de las publicaciones mayores del joven Martínez Ruiz, aunque la crítica no siempre haya acertado en su adecuada valoración. Al igual que *En torno al casticismo*, de Unamuno, *Idearium e español*, de Ganivet, o *Hacia o tra España*, de Maeztu, *El alma castellana* debe ser inscrita dentro de lo que podríamos considerar la contribución de los jóvenes escritores finiseculares al debate intelectual abierto por el regeneracionismo. Su distancia del positivismo, y a bien manifiesta en la conciencia clara de su crisis, hace que los jóvenes no se centran tanto en la búsqueda de soluciones «positivas» para el «problema de España» (aunque Maeztu tampoco renuncie a ellas y parezca perseguirlas), cuanto en una indagación por el pasado cultural español en pos del «ser eterno» o «esencia perdurable» de España y de los españoles. Aunque no haya alcanzado la fama de otras obras, como las de Unamuno y Ganivet, es probable que *El alma castellana* sea, en el sentido indicado, la contribución más original y mejor lograda de los jóvenes escritores de fin de siglo. Martínez Ruiz, para ello, tuvo que llevar a cabo un paciente estudio del pasado español, sobre todo de la lite-

ratura áurea, pues no se trata de una simple obra de ingenio o de ficción, sino que requiere, y da muestras sobradas de ello, de una rigurosa documentación cumplida sin ahorro de esfuerzos en archivos y bibliotecas. Algo que, desde luego, no se improvisa, y que explica también el largo silencio de publicaciones en la prensa entre el verano de 1898 y la primavera de 1900². Martínez Ruiz pasa ahora frecuentes temporadas lejos de Madrid, encerrado en la casa familiar, acaso esforzándose por corresponder al deseo paterno de acabar los estudios universitarios, cosa que no logrará, acaso intentando poner un poco de orden en su vida, en la que empieza a sentir el desamparo de la crisis nihilista, acaso dejándose llevar por el estudio del pasado español y por el conocimiento —cifrado en la literatura— del «alma española». La mella de la crisis sigue su curso: «En el periodismo no hago nada; cada día tengo menos afición a esta clase de trabajo»³, le dirá a Dorado Montero en carta del 23 de noviembre de 1899, poniendo de manifiesto un desengaño y una consiguiente distancia de la vida periodística que había conducido desde su llegada a Madrid. A la intensidad de aquella primera dedicación periodística sólo volvería en 1904, pero para entonces iba ya camino de mudar de piel y de convertirse en Azorín. A la escritura rápida del periodismo, vivida como un precipicio sin tiempo, o pone a hora el *tempo* lento de la meditación y el estudio. Siempre fue un lector desordenado y voraz, pero ahora el joven Martínez Ruiz se hace asiduo de la Biblioteca Nacional y sigue un cierto orden al hacerse fuerte en la lectura de los clásicos castellanos. Y es lectura amplia e intensa, a la que sigue la meditación y el estudio. Buena parte de su bagaje cultural como escritor (también del futuro Azorín) está aquí,

² Sólo un artículo, en efecto, en la segunda mitad de 1898 y apenas cuatro en todo 1899, según consta en I. Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992, págs. 108-109.

³ L. Robles, «Cartas inéditas de Azorín a Dorado Montero», en *Anales Azorinianos*, núm. 3, 1986, pág. 260.

en la pasión con que se entregó a la lectura de la literatura áurea española⁴.

Como una costilla de todo este empeño, del estudio y documentación llevados a cabo en el ámbito de lo que acabaría siendo *El alma castellana*, hay que ver la publicación en 1901 de la tragicomedia *La fuerza del amor*, primera y única incursión teatral de J. Martínez Ruiz, un autor que había nacido a instancias de la seducción del modelo de crítico⁵, tal y como lo representaba en Francia, por ejemplo, Paul Bourget, y que acabaría consagrándose como novelista a través del proyecto narrativo de la «pequeña filosofía». Ese mismo año de 1901 publica también su primera novela, *Diario de un enfermo*, centrada en la representación literaria de la crisis del nihilismo y muy distante del estilo y del espíritu de *El alma castellana*, a la que iban a seguir las tres novelas de la ya mencionada «saga de Antonio Azorín», *La voluntad*, *Antonio Azorín* y *Las confesiones de un pequeño filósofo*, publicadas respectivamente en 1902, 1903 y 1904. Y después, en una historia ya muy conocida y bien estudiada por la crítica⁶, la desaparición de J. Martínez Ruiz como autor y el nacimiento definitivo de Azorín.

⁴ Véanse M. Rigual Bonastre, *J. Martínez Ruiz, lector y bibliófilo*, Universidad de Alicante, 2000, I. Fox, «Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín)», en *Ideología y política en las letras de fin de siglo*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, y M. Pérez López, *Azorín y la literatura española*, Universidad de Salamanca, 1974.

⁵ Véase en propósito, considerando además su interés para el tema que nos ocupa, R. Londero, «Azorín crítico en ciernes (1893-1905): el acercamiento a los clásicos del siglo XVII», en *Azorín fin de siglos (1898-1998)*, edición de A. Díez Mediavilla, Alicante, Aguaclara, 1998; véase también C. Manso, «Un jeune critique en herbe: José Martínez Ruiz», en *Mélanges offerts au professeur Maurice Descotes*, Université de Pau, 1988.

⁶ Véanse de F. J. Martín las introducciones a J. Martínez Ruiz [Azorín], *Diario de un enfermo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, y a Azorín, *El político*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

II

A pesar de la enorme distancia que los separa, no acaba de explicarse bien el teatro vanguardista de Azorín —sin duda uno de los ejemplos más logrados de la renovación teatral de los años 20 y 30— sin hacer referencia al temprano interés que el joven Martínez Ruiz manifestó por el teatro en la época del fin de siglo. Bien es verdad que en éste prevalecía el interés crítico (son frecuentes sus críticas teatrales en la prensa tanto en sus años valencianos como tras su llegada a Madrid), pero tampoco hay que olvidar que, al menos en dos ocasiones, con la traducción de *La intrusa*, de Maurice Maeterlinck, en 1896, y con la publicación de *La fuerza del amor*, en 1901, quiso contribuir creativamente y a su modo impulsar la renovación «modernista» del teatro español. A lo que aún habría que añadir algunos cuentos incluidos en *Bohemia*, de 1897, «que son verdaderas obritas dramáticas en su concepción y desarrollo»⁷. Pero, con todo, tampoco deja de ser cierto que la apuesta por la creación teatral del joven Martínez Ruiz no iba a ser sostenida y continuada en el tiempo. A *La fuerza del amor*, en efecto, sólo sucederán las novelas del ya aludido proyecto narrativo de la «pequeña filosofía». En esta suerte de «abandono» de la creación teatral hubo de pesar, sin duda, que la compañía de María Tubáu y Cefirino Palencia, a pesar de la valoración positiva de la obra —de la dimensión textual de la obra que prometía ser el manuscrito de *La fuerza del amor*—, no se decidiera a ponerla en escena «por lo costoso de la representación»⁸. Ni

⁷ M. de Paco, «Cuatro cuentos de *Bohemia* y el teatro de Azorín», en *Anales Azorinianos*, núm. 1, 1983-84, pág. 154. A esta misma idea aludía M. Martínez del Portal cuando, refiriéndose a los cuentos en cuestión, consideraba «menguado el calificarlos como meros cuentos escenificados», en «Estudio preliminar» a *Teatro de Azorín*, Barcelona, Bruguera, 1969, pág. 20.

⁸ A. Cruz Rueda, «Semblanza de Azorín», en *Obras selectas de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1982, pág. 27.

siquiera hubo, pues, fracaso propiamente dicho, sino algo más sutil y no menos elocuente que suele dejar a un autor dramático desarmado y acaso en manos del desánimo: la imposibilidad de ver representada su obra, que es, como decir, la imposibilidad de asistir al alumbramiento del fenómeno teatral que alberga el texto por él escrito (nótese que el teatro es representación, que el texto es posibilidad y promesa de ésta, que sin ésta, sin la representación escénica, no hay propiamente teatro).

De todos modos, el abandono o la no insistencia del joven Martínez Ruiz en la creación teatral abre a un orden de problemas que tiene que ver también con la profesionalización del escritor en la época finisecular. El teatro, sobre todo si bien acompañado por el éxito, era el género que mejor podía garantizar a un escritor de entonces ciertas independencia económica y holgura de vida. No cabe duda de que la vía del teatro también tiente al joven Martínez Ruiz en lo que podía tener de solución a la menesterosidad que envolvía a su vida desde su llegada a Madrid. Buscaba un modo legítimo —pero menos sujeto a las diarias contingencias que el periodismo— de ganarse la vida con la literatura. Conocimientos del género no le faltaban, como muestran sus numerosas críticas a los espectáculos teatrales de aquellos años; como no le faltaban tampoco ni nombradía entre la «gente joven» ni una propia idea del camino por donde debería discurrir la renovación modernista del teatro (nótese en propósito su acercamiento a la estética simbolista, clara a partir de su traducción de Maeterlinck, y la defensa del teatro contemporáneo representado en dramas como *Juan José*, de Dicenta, o *La comida de las fieras*, de Benavente). La alianza entre el conocimiento y la necesidad jugó, pues, en beneficio del intento de creación teatral de donde iba a salir el texto de *La fuerza del amor*. Y si no hubo más fue porque el logro de aquel intento hubo de quedarse en mera escritura, sin que pudiera llegar a convertirse en efectivo teatro. Una situación, ésta, que si, por un lado, permitía el despliegue de conocimientos del autor, inclu-

so un cierto reconocimiento entre las filas de la «gente joven», por otro, en modo alguno amainaba o resolvía las necesidades de su vida. También en el teatro el joven Martínez Ruiz iba a jugárselo todo a una carta. Pero perdió. Y ganó después apostando fuerte en la baza de la «nueva novela». ¿Qué hubiera podido pasar si la obra escrita hubiera sido representada entonces? ¿Hubiera podido tener éxito en aquel contexto? ¿Qué hubiera hecho Martínez Ruiz ante el fracaso en las tablas? ¿Y ante la tibia indiferencia? Preguntas sin respuesta, de inmediato, pero capaces de ilustrar un punto oscuro en el que quizá se jugó el futuro del joven escritor.

En cualquier caso, lo cierto es que cuando el joven Martínez Ruiz da el paso y escribe una obra de teatro lo hace separándose de esas líneas de renovación antes mencionadas que él mismo — como crítico — había auspiciado y defendido. *La fuerza del amor*, en efecto, se presenta como una comedia a la antigua usanza del teatro clásico español, y no sólo por la ambientación y los temas tratados, sino también por la forma y estructura mismas de la obra. La fidelidad al modelo de la comedia lopesca — aquella «comedia nueva» que dominó la escena española del gran siglo de oro — es a todas luces palmaria. Esta «vuelta al pasado», sin embargo, no podía entenderse como una recusación de la lucha modernista. El aura de joven rebelde que Martínez Ruiz se había ganado no lo permitían. Era algo, pues, que había que inscribir de pleno derecho dentro del horizonte renovador de la nueva literatura (el prólogo de Baroja es un claro espaldarazo en este sentido). ¿Era un volver atrás para abrir vías futuras? Esa era, de hecho, la pretensión que albergaba *El alma castellana* dentro del debate regeneracionista sobre el «problema de España». ¿Era *La fuerza del amor* un paralelo intento de regeneración del teatro, una contribución en clave «regeneracionista» al problema teatral de la España de fin de siglo?

No cabe duda de que *La fuerza del amor* aprovecha un ingente material de documentación y lecturas llevadas a

cabo dentro del proyecto de *El alma castellana*⁹ (nótese en este sentido la coincidencia de las «fuentes» que se utilizan en uno y otro caso), pero el «esfuerzo reconstructivo» que anima a ambos textos no permite teorizar que la obra de teatro sea mero aprovechamiento de algo ya ganado y adquirido y que ahora se usa simplemente buscando un atajo del éxito o de una cierta seguridad en la vida. Era algo más, sin duda, de lo que dan fe los notables esfuerzos de Martínez Ruiz por plasmar unos temas y unos ambientes del pasado de cara a su presente en crisis. Esfuerzos que van desde el uso del lenguaje —recreado y reconstruido para dar al presente el sabor arcaico del gusto del pasado— a la sabia dosificación de equilibrios entre lugares comunes y críticas a la sociedad de la época que dejan traslucir siempre la negra faz de una España que había permanecido en el tiempo invariable e idéntica a sí misma. No era un *divertimento*, Martínez Ruiz creía firmemente en ello. Lo había demostrado ampliamente en *El alma castellana* y ahora no iba a desdecirse. *La fuerza del amor* venía a ser el refuerzo «teatral» de sus ideas en la función pública del teatro: España se había detenido en algún punto de su historia y había seguido repitiéndose a sí misma —acaso repitiendo lo peor de sí misma— hasta llegar a la conciencia en crisis del propio presente en la época de fin de siglo. La esperanza, sin embargo, y aquí se separaba del regeneracionismo más clásico y más arraigado, no podía fundarse en las «soluciones positivas» por las que clamaban Costa y sus secuaces, sino que lo hacía reivindicando esa «energía española» en la que el pasado español era pródigo, esa energía magníficamente simbolizada por los místicos, por ejemplo, y de la que él mismo había dado cuenta en un artículo pro-

⁹ Sobre *El alma castellana* véanse la introducción a la obra de S. Riopérez y Milá, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, y F. J. Martín, «Del medio vital al medio histórico (José Martínez Ruiz en el laberinto del 98)», en *El 98 a la luz de la literatura y la filosofía*, edición de D. Csejtei, S. Laczkó y L. Scholz, Szeged (Hungría), Fundación Pro-Philosophia Szegediensi, 1999.

gramático del horizonte intelectual y del espíritu metodológico de *El alma castellana*¹⁰. Esa energía —en el pensar y en el sentir de Martínez Ruiz— no había sido adecuadamente canalizada y había rodado en dispersión por la historia española hasta el presente, donde la decadencia secular había desembocado en la «abulia» y en el «marasmo» de los que hablaban Ganivet y Unamuno en sus tratados sobre el «problema de España». También Martínez Ruiz hará consistir el «problema de España» en la ausencia de voluntad, y elevará esta ausencia a protagonista de su mejor novela, *La voluntad*, de 1902, haciendo de ella el emblema y la cifra de la juventud española en la época de fin de siglo. *El alma castellana* desvela esa «energía española» dispersa en el rodar de los siglos por la historia y deja abierta la indicación del camino que conduce a su recuperación. Ese camino pasa por el estudio y asunción veraz del pasado, lejos de las leyendas y de los lugares comunes que habían acompañado las narraciones en uso sobre la historia de España. *La fuerza del amor* muestra aquella dispersión de energías y los trasnochados cauces en que se ponían para no conducir a nada. O mejor, para perseverar en el camino de una decadencia que llegaba hasta las mismas puertas de aquel presente en crisis.

III

Tras el fallido intento —por desafortunado y por infructuoso— de llevar a las tablas su obra, Martínez Ruiz se decidió a publicarla. Es obvio que no es lo mismo la representación escénica que la publicación del texto, pero él, no sin cierta resignación, acaso como aceptación de un mal menor, hubo de plegarse a ello y dejar sólo constancia de lo que pudo ser y no fue. Que lo publicara muestra, en cualquier caso, que él estaba convencido de lo que había

¹⁰ «La energía española», en *Revista Nueva*, 5 de noviembre de 1999.

escrito y que creía firmemente en la obra. Muestra también que seguía entre los «marginales» y que no había embocado aún la puerta de acceso a los «integrados».

El volumen salió en 1901 de la imprenta madrileña de Felipe Marqués por cuenta de La España Editorial, incluyendo al frente un prólogo de Pío Baroja, a la sazón amigo del autor¹¹, que había de cumplir una bien precisa función en relación a la vinculación al «arte joven» de una obra en apariencia «antigua». El inicio barojiano no dejaba lugar a dudas: «Hay entre nosotros —se lee en él—, en la generación actual que empieza a vivir literariamente [...]» Nótese el plural desde el que se habla, de ese «nosotros» que es —o quiere ser— «generación», y es generación joven, claro está, pues en el presente temporal del prólogo se afirma que está empezando a dar sus primeros pasos en literatura. Martínez Ruiz había dado ya muchos pasos a estas alturas, como el mismo Baroja, por lo demás, pero no deja de ser cierto que se trata siempre de los primeros, de ese momento inicial que vio irrumpir a la «gente joven» en el panorama de las letras españolas de fin de siglo. Antes de hablar del autor, de trazar la semblanza de Martínez Ruiz y de referirse brevemente a la obra que está prologando, Baroja traza unas señas de identidad colectivas que sirven para evidenciar la pertenencia del autor y de la obra a la renovación artística que la joven generación estaba impulsando en aquel entonces. Baroja se cuida mucho de no dejar aislado al autor Martínez Ruiz, y de consecuencia a la obra, de integrarlos a ambos en los vientos que soplaban entonces en favor de un arte nuevo. Poco importa, para lo que aquí hace al caso, si Baroja acierta o yerra en la identificación de esas señas de identidad («una gran aspiración hacia

¹¹ La amistad entre Pío Baroja y José Martínez Ruiz dispone de una abundante documentación: en sus respectivas memorias pueden encontrarse sendos relatos de su primer encuentro y la narración de cómo, desde entonces, ambos mantuvieron una estrecha vinculación de amistad y recíproco respeto; P. Baroja, *Final del siglo XIX y principios del XX*, en *Obras completas*, vol. VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1978, pág. 726; Azorín, *Madrid*, en *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1982, págs. 874-875.

el infinito, un ansia indeterminada de idealidad»), como tampoco importa, por lo mismo, aunque hoy no pueda aceptarse sin más, el sentimiento de superioridad que expresa en relación a la «gente vieja» («los escritores jóvenes de ahora [...] son superiores en su mayoría a los de hace treinta o cuarenta años») y las razones —más que discutibles— que a duce para ello («porque su alma está más abierta a las ideas ambientales»). Importa subrayar la construcción de una identidad generacional en cuya corriente renovadora hay que situar propiamente —eso mismo es lo que el prólogo persigue— al autor Martínez Ruiz y a la obra *La fuerza del amor*.

El prólogo de Baroja lleva por título «Martínez Ruiz» y es una semblanza intelectual y espiritual del autor. Llama la atención la distancia que separa este retrato del joven escritor de esos otros del escritor maduro —Azorín— que el tiempo ha consolidado en las historias de la literatura. Llamam la atención también algunas coincidencias reveladoras de la perspicacia barojiana. Y llama la atención, sobre todo, cómo Baroja ya hace referencia en 1901 a ese problema de la «inconsecuencia» que los críticos de Azorín iban a enarbolar con saña años después. Baroja, que iba a ser muy duro con el Azorín maurista, ahora lo justifica: «Martínez Ruiz cree indudablemente, como creo yo, que el plan espiritual de nuestra vida depende de nuestras ideas y de nuestros sentimientos, no nuestros sentimientos y nuestras ideas de un plan preconcebido. Esta idea impulsa a la inconsecuencia». Nótese que Baroja, en este punto, se arriesga en primera persona («como creo yo») en la defensa de la «sinceridad» del amigo Ataca, pues, la adversidad del medio, de aquel medio español al que más adelante califica de mezquino: «A qué no se convence a nadie de que un hombre pueda sentirse íntimamente religioso y al poco tiempo íntimamente descreído; que de anarquista de alma pase a ser reaccionario de corazón». Martínez Ruiz no era —no lo fue nunca— un reaccionario (sí lo sería después Azorín). Es cierto que del anarquismo se había desplazado hacia el federalismo pimargalliano (aunque éste, en más de

un sentido, vivía en vecindad con las ideas anarquistas) y con ese bagaje político configuraría en estos años las campañas de protesta que con la firma de «Los Tres» llevó a cabo junto a Baroja y Maeztu. Pero la palabra está ahí («reaccionario»), si bien matizada («reaccionario de corazón»). Se refería Baroja, probablemente, no tanto a las ideas políticas, cuanto al efecto que pudiera causar en el lector la apariencia «antigua» de *La fuerza del amor*. Y lo aclara más adelante, después de haber ilustrado la antinomia entre el tipo físico y el moral del autor: «Su personalidad me recuerda la de esos reaccionarios franceses [...] que defendieron y han defendido la reacción por antipatía hacia el ambiente mezquino que respiraban»¹².

En la obra se detiene poco Baroja: «comedia bonita, documentada, discreta, un trabajo de erudición, de reconstrucción histórica». Vuelve y vuelve a la personalidad de un autor en quien solía verse entonces —según dice— un espíritu tortuoso e inquietante. Y dos veces, al principio y al final, lo define como «un espíritu genuinamente español»: «Como nuestros místicos, mira el ideal lejano, pero afirma bien los pies en la tierra».

IV

La fuerza del amor sigue fielmente el modelo de la comedia lopesca, modelo expuesto en *Arte nuevo de hacer comedias*, de 1609, y ampliamente desarrollado en el teatro de Lope y de sus discípulos y seguidores¹³. Fue un mo-

¹² Nótese el «aire de familia» entre el anterior paso barojiano y los versos de más de diez años después del famoso elogio machadiano: «admirable Azorín, el reaccionario / por asco de la greña jacobina», *Campos de Castilla*, edición de Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 244.

¹³ Véanse, por ejemplo, C. Aubrun, *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1968, y J. M. Rozas, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976. Sobre *La fuerza del amor* apenas hay bibliografía específica, si se exceptúan los artículos de M. de Paco, «El primer teatro de Azorín: *La fuerza del amor*», en *Home-*

delo dominante en su propio tiempo, y es a este «dominio» del espacio teatral del siglo xvii a lo que M artínez Ruiz llama en causa en su obra. Representar la vida española de entonces le exigía como autor el rescate de los moldes teatrales que habían dominado la puesta en escena de la época. No era, pues, sólo una cuestión de contenidos, sino también de forma. Los contenidos propios de la vida española del siglo xvii (sintetizados en los títulos de los capítulos de *El alma castellana*: la hacienda, la casa, la vida doméstica, el amor, la moda, la vida picaresca, la inquisición, el teatro, los conventos, el misticismo, los literatos y la prosa castellana) debían vertirse en las formas más propias de aquel tiempo. Y el teatro —qué duda cabe— fue arte mayoritario y popular, capaz por ello de ofrecer más «cantidad» de vida que otros géneros, acaso de superior calidad, pero de menor alcance de público. De la escritura de *El alma castellana* había aprendido M artínez Ruiz que el «alma» de un pueblo ni se aferra ni se define, sino que se muestra en el paciente ejercicio de la lectura. Más que unos contenidos precisos, que también, el «alma» es sobre todo forma. De donde se sigue, a la hora de representar la vida española del siglo xvii, la exigencia del teatro según los moldes dominantes de aquel tiempo.

La fuerza del amor está dividida en cuatro jornadas, las dos primeras subdivididas en siete escenas y las dos últimas en cinco. La obra se abre con la consuetudina relación de personajes (de muy elevado número, por cierto) y una amplísima didascalía general sobre la obra (tres páginas en cuerpo menor en la primera edición) en la que con minuciosidad y primor e rudito se detallan las vestimentas, usos y

naje a Azorín en Yecla, Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1988, y de A. Díez Mediavilla, «*La fuerza del amor*: en los umbrales de una apuesta literaria», en *Azorín fin de siglos (1898-1998)*, Alicante, Aguacalera, 1998, junto a alguna que otra alusión perdida entre la más abundante bibliografía general sobre el teatro de Azorín. Muy útil como descripción del contexto teatral al que va a responder *La fuerza del amor* resulta el libro de A. Díez Mediavilla, *El teatro español en el último tercio del siglo XIX*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1991.

costumbres de la época en la que la acción dramática se va a desarrollar («enero de 1636»). Todo perfectamente documentado, como corresponde a la fidelidad de la reconstrucción histórica que se pretende. «Los sombreros son de alas anchas, forrados interiormente de seda negra (véase el retrato del infante don Carlos por Velázquez)». «Se sentarán las damas, indefectiblemente, en terreros almohadones. Pellicer y Tobar cuenta en sus *Avisos* un curioso caso relativo a tal práctica». Todo ha sido cuidado con esmero y para todo parece tener una razón dramática el joven Martínez Ruiz: «El autor, por exigencias de estilo, se permite una ligera inconveniencia histórica; y es que, pone indebidamente en boca de sus personajes el tratamiento de *vos*. [...] El autor alega en su descargo que en autores de la época encuentra infringida a cada paso tan elemental cortesía». Las Jornadas se abren con una didascalia que sitúa y describe la ambientación en la que se va a desarrollar la acción de sus escenas y que se añade al respeto y observancia de la didascalia general, y se cierran —todas, salvo la última— con una exhaustiva relación de las fuentes documentales de que se ha servido el autor en la elaboración de cada una de ellas. La exageración didascálica y la relación de las fuentes dan idea clara de lo que está en juego: una ficción, desde luego, pero tan perfectamente documentada —el esfuerzo del autor es en este sentido más que notable— que bien podría tomarse como representación fidedigna del «medio vital» de la época.

La trama de la obra es común y muy representativa del teatro español del Seiscientos: una dama hermosa prometida en matrimonio a un noble rico, a quien no ama, pero con quien salvará la maltrecha hacienda de su padre; un caballero pobre enamorado de la dama, a la que sigue de tapado en compañía de un criado fiel en su viaje de regreso a la corte; una fingida locura del caballero, en concierto con algunos criados, que le permite penetrar sin sospecha el espacio familiar de la dama y acercarse a ella; unos diálogos entre el caballero y la dama en los que el amor se declara y aflora en el espacio literario —que se sobrepone

al de la vida— de los libros de caballería; y al final, el desvelamiento de la verdadera identidad del caballero, el duelo entre ambos pretendientes y el triunfo del amor. Final feliz, pues, final que pone las cosas en su justo sitio, como era norma habitual de «justicia poética» en la comedia española. Todo ello acompañado de una miríada de personajes—tipos todos característicos de la comedia— que entran y salen de la escena acompañando y sosteniendo la acción principal y ofreciendo al público lector amplia variedad de notas distintivas de la vida española de la época. En todo sigue, pues, *La fuerza del amor*, como se ve, la estructura tripartita del «planteamiento» (del problema), del nudo (que desarrolla el problema) y del desenlace (con solución final del problema). Mantiene la separación clásica entre el mundo de los «señores» y el de los «criados», pero favoreciendo la interferencia entre ellos; mezcla lo cómico y lo trágico, tal y como establece Lope en la normativa del *Arte nuevo* (no en vano Martínez Ruiz subtitula su obra *Tragicomedia*), y alterna el verso y la prosa (si bien el predominio de esta última es patente y los pocos versos incluidos sirven sólo para corresponder idealmente al modelo lopesco).

En el mundo de los señores aparece de manera clara el tema dominante del honor, el complejo sistema ideológico que encorsetaba la vida de las clases nobles, pero lo hace sin esconder la hipocresía de las falsas apariencias, dejando entrever el mecanismo de una crítica social que Martínez Ruiz no duda en desvelar. En el mundo de los criados, en cambio, aparecen representados los bajos fondos de la vida de la época, con los desplazamientos que la picaresca había evidenciado en la semántica de los conceptos elevados del mundo de los señores. Quizá aquí resida uno de los grandes aciertos del arte dramático de Martínez Ruiz: el uso de la novela picaresca como fuente primaria para describir ese «mundo ínfimo» sobre el que se levantaban los valores nobles y caballerescos de los señores. Llama la atención, y hace reflexionar al lector, el choque entre ambos mundos al final de la primera jornada. Un choque violento en el que don Fernando de Tavera vence sobre los pícaros del

mesón, pero es la suya una victoria que no podrá anular la fuerte impresión y el sabor a margo que dejan las escenas anteriores, pues a pesar de todo, de la elocuencia del discurso de don Fernando y de los valores que enarbola («el reinado de la Justicia y la Poesía»), no podrá más que sancionar esa varia realidad española en la que conviven sin equilibrio posible las ansias nobles de ideal junto a los impulsos mezquinos forzados por una menesterosidad apremiante.

El esfuerzo imitativo que despliega Martínez Ruiz por corresponder al modelo de la comedia es enorme y a todas luces portentoso, como prueban las didascalias y la relación de fuentes que aparece al final de cada una de las tres primeras jornadas, pero, con todo, debe quedar claro que lo que él perseguía no era crear *sólo* una comedia como las de antaño, sino representar a su través la vida de entonces. No es, pues, a diferencia de la comedia clásica, el mecanismo de la «intriga» y su adecuada dosificación el centro de irradiación dramática de *La fuerza del amor*, sino un simple —se dice pronto— punto de apoyo capaz de soportar en el desarrollo unitario de la acción principal lo que más importa al arte dramático de Martínez Ruiz: representar el «medio vital» de aquel tiempo pasado. La acción principal cumple la función de poder vertebrar y vehicular en una misma acción dramática una muestra representativa de la amplia variedad de casos de la realidad de la época. Una realidad que se manifiesta en el choque de lo que representan las acciones principal y secundarias, en su obligada convivencia, en su cotidiano roce y promiscuidad inevitables a pesar del abismo que las separa. Ni lo uno ni lo otro, pues, sino todo ello junto en la imposible síntesis de las contradicciones insolubles de una sociedad española que poco a poco iba perdiendo el paso del desarrollo europeo de aquella modernidad recién estrenada. De donde se sigue, a caso con sorpresa, que la «imitación» de Martínez Ruiz no deja de ser «original» en el desvelamiento al que fuerza al modelo de la comedia clásica.

Baroja, en la breve referencia que hace en su prólogo a la obra, destacaba los valores de su «erudición» y de su

«reconstrucción histórica», a caso ligando implícitamente la una a la otra. Y ésta sería también, en cierto modo, la tesis que sostendría Azorín muchos años después en la nota con que hizo acompañar a la segunda edición de la obra (Madrid, Prensa Moderna, 1930):

A solicitud de amigos, reimprimo esta obra, ya hace mucho tiempo agotada. No pienso ahora como cuando la compuse; la arqueología me parece, al presente, cosa secundaria; pero se han representado desde la fecha de esta comedia otras comedias en que se intenta resucitar la misma época. Y aquí está mi modesta tentativa de reconstrucción; el lector juzgará; a la verdad, en la evocación se ha sacrificado todo en estas páginas; fidelidad en la pintura, he procurado que haya. No hablo del resto. Como esfuerzo reconstructivo publico la obra, y no como otra cosa.

¿Se trata sólo, pues, de «arqueología» y de «esfuerzo reconstructivo»? Eso es lo que dice Azorín y lo que en cierto modo parece avalar el prólogo de Baroja. Pero debe notarse que lo que Azorín declara es que ahora, es decir, en 1930, publica la obra sólo como esfuerzo reconstructivo y nada más. Nada dice del *cómo* la publicó treinta años atrás el joven Martínez Ruiz (aunque el final de la cita, «y no como otra cosa», justifica la sospecha de la coincidencia de las intenciones de Martínez Ruiz y Azorín a la hora de publicar la primera y segunda ediciones de la obra). Y hay que notar también que Azorín manifiestamente admite que ahora no piensa como entonces, lo que redundaría en el reforzamiento de la sospecha de que la arqueología y el esfuerzo reconstructivo no eran fines en sí de *La fuerza del amor*, sino medios —perfectamente cuidados— que miraban a otros fines.

Las cosas empiezan a aclararse cuando *La fuerza del amor* se coloca dentro del horizonte de *El alma castellana*. La convergencia de ambas y el descubrimiento de un mismo impulso crítico dentro del marco teórico del «problema de España» a caban desvelando una intencionalidad dramática que va más allá del mero esfuerzo reconstructivo. Sin que ello signifique restar ningún valor a la magni-

ficencia lograda en la reconstrucción del pasado. Pero lo cierto es que Martínez Ruiz perseguía una representación del pasado lo más ajustada posible a la realidad para poder acercarse a la realidad nacional de su propio tiempo como en un espejo. Es, pues, con miras al reconocimiento crítico de su propio tiempo que Martínez Ruiz levanta el gran edificio de la reconstrucción literaria del pasado. Buscando el «alma» de la nación en pos de la «energía española» va a descubrir el «tiempo detenido» de la historia de España. Pintando la vida del pasado, la variedad de sus usos y costumbres, los modos de relación e intereses dominantes que mueven a los personajes de la obra, el «medio vital», en fin, de una época pretérita, acaba por mostrarse la realidad de la tragicomedia española de todos los tiempos. Y es que se trata de un alma mancillada, de un alma cercada por condicionamientos adversos que no ha sabido o podido dar cauce a sus energías de renovación y acompasamiento con el decurso moderno.

Donde mejor se ve en la obra es en la multitud de críticas que van apareciendo a la sociedad de la época, un *crescendo* que no deja nada a salvo, ni hombres ni instituciones ni conceptos, como si todo tuviera un reverso mezquino y corrupto. En esas críticas a la sociedad del pasado se filtra la crítica a la sociedad del presente de la época finisecular, pues el lector atento podrá descubrir que, en tal sentido, a pesar del tiempo transcurrido y de la superficie de las apariencias cambiantes, muy poco ha cambiado, en efecto, en su presente. «El mal ahoga al bien; por la mentira la verdad es sojuzgada. Triunfa el bandido que saquea y oprime a los pueblos» (Jornada I, escena 7). Don Fernando de Tavera, el loco enamorado, afirma contra ese mundo a la deriva del mal unos valores nobles y elevados («Sed grande, sed sincero, sed generoso en medio del general envilecimiento de las almas») que miran al restablecimiento del «reinado de la Justicia y la Poesía». Pero él sabe que va contrarriente, y sabe también que en esa lucha contra la «vileza» él no es más que un resistente. Queda claro en el modo de dirigir su discurso al joven estudiante: «Entráis ahora en la vida: prestaos al desengaño». Se vive, pues, en la mentira,

como corroborará Quevedo, a la sazón convertido en personaje de la obra, con un importante discurso que abre la última escena de la tercera jornada, en el que la crítica social va poco a poco desplazándose a la angustia metafísica propia del barroco. «La fe es mentida, y la mentira tiene lugar de fe. [...] Callan las plumas, sosiegan los ánimos, no centellea la ira en los ojos, ni arma la noble indignación los brazos. El vicio impera; la cobardía triunfa.»

Entre Quevedo y don Fernando, entre la aceptación resignada del desengaño del uno y la resistencia desengañada del otro, se sitúa Martínez Ruiz. También él ha sufrido el desengaño. También él es, en la ocasión, un resistente, un crítico que hace resistencia contra la deriva impuesta del mundo. Con el teatro hará resistencia. Como don Fernando, afirma unos valores que a los ojos de sus contemporáneos ni siquiera vienen tomados en seria consideración («cosa de locos» dirán en la obra, «cosa de jóvenes» dirán en la vida). Sólo Quevedo y doña Aurelia perciben que no hay locura («locos hay que parecen cuerdos», dirán ambos) y sospechan que es ficción. Sí, ficción es la «literatura» que envuelve y viste la locura de Don Fernando, pero nótese que es esa misma ficción tomada en préstamo de los libros de caballería la que permite en la otra ficción obrar el despliegue del amor. El Amor, es decir, el valor supremo que sustenta todo el mundo ideal por el que clama y lucha don Fernando. En el espacio fingido de la literatura don Fernando y doña Aurelia se transforman. No lo ven los demás, que asisten divertidos a los discursos encendidos del loco que se cree Amadís de Gaula y a las repuestas de la discreta doña Aurelia, pero las palabras de ambos se van entretejiendo en un espacio cerrado (de hechura literaria) que los aísla del resto y en su ficción les permite hablar en una clave (amorosa) desconocida para los demás. «Habituaremos ese palacio, pasaremos por esos jardines, juntos, siempre juntos, eternamente juntos» (Jornada III, escena 5). Sólo en ese espacio nuevo creado por la literatura la afirmación del ideal no es risible, o, cuanto menos, no entra en contra-

dicción con la marcha del mundo y de la vida. *La fuerza del amor* lo pone de manifiesto. Martínez Ruiz, también. La escritura de *La fuerza del amor* no fue un simple repliegue, sino la afirmación del Ideal en el espacio de la Literatura. Porque era para la vida.

LIA OGNO

Esta edición

La fuerza del amor ha tenido en el pasado las siguientes ediciones:

—Madrid, La España Editorial, 1901, 159 págs.;

—Madrid, Prensa Moderna (Col. «El Teatro Moderno», núm. 275), 1930, 58 págs.;

—en *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1947, págs. 735-797;

—en *Teatro de Azorín*, estudio preliminar y bibliografía de M. Martínez del Portal, Barcelona, Bruzguera, 1969, págs. 45-105;

—en *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1975, págs. 403-436.

No hay cambios sustanciales entre las distintas ediciones del texto, pero la nuestra sigue la lección de la primera, en coherencia con la útil enseñanza de Inman Fox en relación a la obra de Martínez Ruiz. Nuestra edición corrige las erratas y actualiza la acentuación, pero mantiene las formas arcaicas por la propia naturaleza de la obra, y ello aun cuando el arcaísmo haya modificado su forma lingüística en nuestros usos más actuales. No se ha anotado la obra en respeto del criterio de la colección que la acoge; de todos modos, la relación de fuentes que aparece al final de

cada una de las tres primeras jornadas pone a disposición del lector interesado el camino más seguro para descubrir la fuerte intertextualidad que la recorre y sobre la que se sostiene. No siempre precisa Martínez Ruiz en sus listados de fuentes la edición de la que se sirve; útil será en propósito el magnífico trabajo de R. Johnson, *Las bibliotecas de Azorín*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1996.

LA FUERZA DEL AMOR

Tragicomedia

MARTÍNEZ RUIZ

Hay entre nosotros, en la generación actual que empieza a vivir literariamente, una gran aspiración hacia el infinito, una ansia indeterminada a la idealidad. Desde este punto de vista, los escritores jóvenes de ahora, conocidos y desconocidos, son superiores en su mayoría a los de hace treinta o cuarenta años, no por ser más artistas ni más exquisitos, sino porque su alma está más abierta a las ideas ambientales.

Martínez Ruiz es un idealista algo extraño, idealista como puede ser un espíritu genuinamente español. En él todo es rectilíneo; su simpatía y su odio van en línea recta, tropezando aquí, cayéndose allá, sin doblarse nunca. En su alma no hay curvas, en sus sentimientos no hay matices, todo en él es claro y algo geométrico.

Y sin embargo, Martínez Ruiz es un hombre que inquieta a los escritores que le conocen, porque le creen tortuoso.

La explicación de esto me parece sencilla. Martínez Ruiz, como todos los hombres que no se dejan llevar por supersticiones religiosas o sociales, es consecuente consigo mismo, pero no con los demás; y la inconsecuencia aquí es un crimen que no se perdona.

Martínez Ruiz cree indudablemente, como creo yo, que el plan espiritual de nuestra vida depende de nuestras ideas y de nuestros sentimientos, no de nuestros sentimientos y

nuestras ideas de un plan preconcebido. Esta idea impulsa a la inconsecuencia; el medio cambia, las representaciones intelectuales cambian también; ¿por qué no ha de cambiar el plan y la orientación de nuestra vida, si lo que hoy nos parece bien nos puede parecer mal mañana?

Pero entre la mayoría de la gente letrada nuestra, cambiar de orientación, cambiar de plan, es un crimen. Es más: no se cree en la sinceridad de este crimen. Aquí no se convence a nadie de que un hombre pueda sentirse íntimamente religioso y al poco tiempo íntimamente descreído; que de anarquista de alma pase a ser reaccionario de corazón; aquí no se comprende esto, porque hay muy pocos que busquen un ideal con ansia, con fiebre.

Martínez Ruiz lo busca de este modo, y vacila, va de aquí para allá; por eso tiene fama de tortuoso, cuando es un espíritu rígido, alma lineal de jacobino, de inquisidor o de calvinista.

Esta misma antinomia entre la fama que tiene y su carácter, se observa entre su tipo físico y su tipo moral. Es impresionable hasta la exageración, y sus ojos son inexpresivos; es nervioso, y su aspecto es impasible; tiene fuego en su palabra, y su rostro es frío y su ademán automático.

Su personalidad no se destaca claramente en esta comedia *La fuerza del amor*, comedia bonita, documentada, discreta, un trabajo de erudición, de reconstrucción histórica, en donde Martínez Ruiz ha puesto la parte clara y neutra de su alma. Y esta parte es la menor energía de su temperamento, porque él no tiene una gran fantasía creadora de tipos, ni tiene tampoco ternura.

En donde hay que leer a Martínez Ruiz es en sus trabajos personalísimos, iracundos. Siente todo lo personal con una energía rabiosa; es sañudo, violento, extremado. Su personalidad me recuerda la de esos reaccionarios franceses como Mirecourt, Drummond y otros que defendieron y han defendido la reacción por antipatía hacia el ambiente mezquino que respiraban.

Martínez Ruiz es un espíritu esencialmente español, seco, amargo, sin ese soplo de poesía panteísta, que agita

las obras de las almas del Norte. Como nuestros místicos, mira el ideal lejano, pero afirma bien los pies en la tierra.

Si sueña alguna vez, no se olvida de que está aquí en el mundo. San Ignacio no se olvidaba tampoco.

Hechos, líneas, colores, pensamientos, contrastes, formas bruscas de las ideas, y en sentimientos, odios y cóleras, desprecios y admiraciones, todo eso se encuentra en las obras de Martínez Ruiz; pero no busquéis en ellas una nube que os haga soñar, una ternura grande por una cosa pequeña, una vibración misteriosa que llegó sin saber cómo; no, en sus obras todo es claro, definido y neto.

Alegre su arte, sería un arte griego; amargo como es, es español, puramente español.

Sus obras parecen escritas por algún fraile casto y sombrío que viviera en una de esas llanuras claras e inundadas de sol de la Mancha.

PÍO BAROJA

PERSONAJES

DOÑA AURELIA
GRIJALVA
DOÑA MARÍA PACHECO DE GUZMÁN
DOÑA ISABEL
LELIA
CRISTINA
LEONOR
LA MOLINERA
LA TOLOSA

Doncellas—Damas

DON FERNANDO DE TAVERA
CHACÓN
DON FÉLIX DE GUEVARA
CESPEDOSA
BURGUILLOS
SALAZAR
EL DUQUE DE PONTES
EL VENTERO
ERMITAÑO
EL DOCTOR SAGREDO
DON FRANCISCO DE QUEVEDO
DON ANTONIO DE OQUENDO
POLANCO

DON DIEGO CORONEL
DON FRANCISCO ZAPATA
LISÓN
CARVAJAL
EL MAYORDOMO
MENDIGO 1º
MENDIGO 2º
MENDIGO 3º
MENDIGO 4º
MENDIGO 5º
JUGADOR 1º
JUGADOR 2º
CARRETERO 1º
CARRETERO 2º

Caballeros, lacayos, escuderos, mendigos, pajes.
La acción en Enero de 1636.
Derecha e izquierda del espectador.

Los caballeros visten ropilla de negro terciopelo. El traje de camino es de color: de color vestirán en el primer acto.

Los sombreros son de anchas alas, forrados interiormente de seda negra (véase el retrato del infante don Carlos por Velázquez), sin plumas ni gasas. Cespedosa llevará plumas, porque es soldado. El traje de soldado en la época precisa de esta obra es el siguiente: anchos gregüescos o calzones con medias calzas de estambre rojo, zapatos con cintas, jubón de faldetas, sombrero de fieltro blanco a la walona adornado de plumas. Sobre el jubón, capotillo de dos haldas con mangas perdidas.

Los zapatos, sin tacones. Véase en el Museo del Prado el cuadro de Eugenio Caxés, *Don Fernando de Girón*, y mejor que el cuadro, su estampa de la Calcografía Nacional.

Las señoras, en el primer acto, llevarán sombreros de viaje, redondos y bajos sombreros con barboquejo.

Se sentarán las damas, indefectiblemente, en terreros almohadones. Pellicer y Tobar cuenta en sus *Avisos* un cu-

rioso caso relativo a tal práctica. Relatando una visita de la esposa de Felipe IV al convento de las Descalzas, dice:

El día antes había venido la reina y el príncipe nuestro señor por las Descalzas a visitar a la misma duquesa de Mantua, y hallando el estrado y sillas de terciopelo negro, no se quiso sentar. Estuvo un rato en pie, hasta que se apartó el príncipe a divertirse por el convento, y luego se sentó en la alfombra, por el agujero de hacerlo en almohada negra estando el rey en campaña.

Hasta el siglo XVIII no comienza a introducirse la moda, ahora uso, de sentarse en alto, cosa que don Casiano Pellicer, en su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia*, califica (y escribe ya en 1804) de «desenfadada costumbre».

El protagonista, en el segundo y tercer acto, aparecerá como un cabal hombre de armas del siglo XVI: peto y espaldar, quijotes en los muslos, grebas en las piernas, zapatos de hierro. Sencillo y elegante el arnés todo, de fondo pavonado en negro; listada de a taujías de oro la coraza, relevados de finas hojarascas y primorosos mascarones los brazales, guardabrazos y rodilleras. En vez de la celada, molesta para el gesto y la palabra, amplia y rizada golilla. Véanse estampas de la época, por ejemplo, el retrato del apuesto capitán Alonso de Céspedes, *el Bravo*, en el curioso libro, recomendable a estos fines, *Ensayos fotolitográficos*, Madrid, 1873.

Los trajes y apatuscos femeninos serán del más exquisito gusto. Brantome, peritísimo en la materia y diligente conocedor de nuestras cosas, dice de las mujeres españolas en su libro *Vies des dames galantes*: «...comme font aussi nos grandes dames de France, et surtout aussi celles d'Espagne et d'Italie, qui, de tout temps, en sont esté plus curieuses et exquises que les nostres, tant en parfums qu'en parures de superbes habits» (Discurso II, artículo 3.º).

Las leyes suntuarias (véase la *Novísima Recopilación*) prohíben ciertos lujos en servidumbre, mueblaje e indu-

mentaria; pero arrójense a infringirlas sin miedo y con toda comodidad los actores. En las novelas, en las comedias, en los libros de moral, en las mismas pragmáticas ordenadas (como en la de 1623, en que se habla de «la tolerancia de hasta aquí») puede comprobarse el incumplimiento de tales disposiciones.

El autor, por exigencias del estilo, se permite una ligera inconveniencia histórica: y es, que pone indebidamente en boca de sus personajes el tratamiento de *vos*. Tirso de Molina escribe en *La Huerta de Juan Fernández* (acto I, escena I):

Mudad, señor, en *tú* el *vos*,
que el *vos* en los caballeros
es bueno para escuderos.

Pedro Ordóñez de Ceballos, en su *Viaje del mundo* (página 134, edición de 1691), dice, hablando del abatimiento a que había venido un gran señor: «A éste le vi en Sevilla con cuarenta mil ducados y dos navíos suyos, y en Popoyán le hallé con un capote pardo y unas calcetas y alpargatas, y que le llamaban de *vos* como a extranjero.» Quevedo, en el *Buscón* (libro II, capítulo VII), escribe: «Recibieronme ellas con mucho amor, y ellos llamándome de *vos*, en señal de familiaridad.» Finalmente, el pulquerrimo Lucas Gracián Dantisco, hermano del famoso confesor de Santa Teresa, dice en su manual de urbanidad titulado *Galateo español*: «Quien llamase de *vos* a otro, no siendo muy más calificado, le menosprecia y hace ultraje en nombrarle, pues se sabe que con semejantes palabras llaman a los peones y trabajadores.»

Grande era, en efecto, el rigor en punto a cortesías y tratamientos. El citado Pellicer y Tobar relata varias pendencias por tal causa motivadas. «Estos días atrás», cuenta en los *Avisos* de 8 de Enero de 1641,

hubo un disgusto en casa del señor conde de Montalvo, entre el señor marqués de Villanueva del Río y el primogénito del señor don Luis Ponce de Sandoval, marqués de Valde Encinas, sobre que llamando el primo al otro de

merced, se la devolvió. El de Villanueva le tiró un candellero, y sacando la espada le hirió, aunque ligeramente; mas ya están amigos.

El autor alega en su descargo que en autores de la época encuentra infringida a cada paso tan elemental cortesía. Quevedo mismo, en un memorial al rey, titulado *Su espada por Santiago*, habla diferentes veces de vos al monarca. «Cláusula es ésta», escribe en una de las ocasiones, «que merece en vos grande atención».

JORNADA PRIMERA

Cocina de la venta del Santo Cristo del Caloco, en término de la villa del Espinar. Al fondo, gran puerta que deja ver el anchuroso patio; puerta a la derecha; puerta a la izquierda. En el ángulo de la derecha, el primer tramo de una escalera practicable, adosado a la pared del fondo, con una tosca cítara de yeso por barandilla. En el de la izquierda, amplio hogar con chimenea de campana y covacha para la ceniza; en las negras paredes, colgadas trébedes grandes y chicas; en la leja de la campana, morteros de barro, ollas, algunas encenizadas, blancos platos de Talavera; suspendidos a lo largo del reborde, seis, o cho, diez candiles. En la pared del fondo, en lo alto de la escalera, un patinoso cuadro de la Virgen del Carmen, con una lamparilla; junto a él, la cédula con la postura de la cebada. Al lado de la siniestra puerta, un arca con harneros encima. Alforjas, cabezones, pretales colgados en estacas. Sillas de esparto.

Al levantarse el telón, CESPEDOSA, BURGUILLOS y SALAZAR platican junto al fuego.

ESCENA I

(CESPEDOSA, BURGUILLOS, SALAZAR.)

BURGUILLOS (*Bigote, perilla, gorro; sotana y manteo astrosos. Puesto de pie, con un papel en la mano, lee, gesticulando ridículamente, unas coplas.*).—

Pastores, ¿no es lindo chiste,
que es hoy el señor San Corpus Christi?
Y es el día de las danzas,
en que el Cordero sin manilla
tanto se humilla,
que visita nuestras panzas,
y entre estas bienaventuranzas,
entra en el humano buche...
Suene el lindo sacabuche,
pues nuestro bien consiste.
Pastores, ¿no es lindo chiste?

SALAZAR (*Sombrero roto; loba grasienta y gironada.*).—¡Vítor, vítor al padre Burguillos! Digo que tales primores no se han oído nunca en la venta del Santo Cristo del Caloco.

CESPEDOSA (*Cuarenta años, traje miserable.*).—¡Por mi fe, que me place!

BURGUILLOS.—Vuestras mercedes reparen en el misterio que encierra aquella palabra *pastores*; más de un mes me costó de estudio. ¿Qué pudiera decir más el mismo inventor de los chistes?

SALAZAR.—Cosa admirable es.

BURGUILLOS.—Pues una comedia tengo hecha que se llama *El Arca de Noé*, que se hace toda entre gallos, ratones, jumentos, raposas y jabalíes; como fábula de Esopo.

CESPEDOSA.—¡Famosa debe de ser!

BURGUILLOS.—Ello cosa mía es; pero no se ha hecho otra tal en el mundo, y si salgo con hacerla representar, no se verá cosa más linda.

SALAZAR.—Y ¿cómo se podrá representar si han de entrar sólo animales, y ellos no hablan?

BURGUILLOS.—Esa es la dificultad, que a no ser esa, ¿habría cosa más alta? A bien que yo tengo pensado hacerla toda de papagayos, tordos y picazas, que hablan y meter, para el entremés, monas.

CESPEDOSA.—Nunca oí tal.

BURGUILLOS (*Levantándose y sacando de unas alforjas un enorme manuscrito.*).—Pues hícela en dos días, y este es el borrador... Pero obras más peregrinas llevo acabadas por una mujer a quien amo; y ve aquí novecientos y un sonetos y doce redondillas hechas a las piernas de mi dama. (*Mostrando otro disforme mamotreto.*)

SALAZAR.—¿Háselas visto vuestra reverencia?

BURGUILLOS.—No tal, por las órdenes que tengo, que van en profecía los conceptos.

CESPEDOSA.—Pardiez, señor licenciado, que dijera que la poesía es la más excelente cosa del mundo, si no fuera mi profesión la de las armas, que es la más gloriosa de todas las profesiones. Porque, ¿qué sutil ingenio, ni qué delgada péñola serán bastantes a pintar la gallardía y el animoso corazón con que un soldado arriesga la vida por su rey? ¿Quién dirá los rigores de un apretado cerco, el derrumbarse de sueño haciendo vela en una torre, el comerse de hambre las correas, los bochornos en el verano, y las aguas y crudas nieves en el invierno? ¿Quién pintará el furor de las batallas, el encuentro de los caballos, el trabarse las picas y las espadas de los dos campos, el estruendo de los mosquetes, las luminarias y pavorosos truenos de los cañones? Y luego, fenecida la campaña, ¿quién expresará la aflicción de un valeroso capitán, que vuelto a su patria, vivo por milagro, acuchillado el cuerpo y roto el vestido, hállese desamparado de recompensa y abandonado de todos?... Veinte años llevo de servicios; esta me dieron en Juliers y esta de aquí en Breda (*señalando unas cicatrices en la cara*); trinchado por el rey tengo mi gesto, y no he recibido sino buenas palabras, que ahora tienen lugar de malas obras. (*Sacando papelotes de un cañón de hojadelata.*) Lea estos papeles, ¡por vida del licenciado!, que no ha salido a campaña, ¡voto a Cristo!, hombre, ¡vive Dios!, tan señalado.

SALAZAR (*Devolviéndole los papeles.*).—Vuestra me rced dice bien: ni el Cid, ni Bernardo el Carpio han hecho otro tanto.

CESPEDOSA.—¡Cómo si han hecho! Voto a Dios, que ni García de Paredes, Julián Romero ni otros hombres de bien pudieran descalzarme. Pese al diablo, que entonces no había artillería, y al presente no hubiera Bernardo para una hora. ¡Voto a Cristo, señor Burguillos, que no pasaré porque ninguna de las condenadas musas eche el pie delante a un sufrido y valeroso soldado que se halló en las campañas de Flandes!

BURGUILLOS.—Cepos quedos, señor soldado, y entendámonos todos.

SALAZAR.—Despacio, Cespadosa amigo, que a fe del bachiller Salazar declaro y sostengo que ni las letras ni las armas llegan a donde alcanza el arte político y sabio regimiento de los pueblos. Y si vuestra merced ha derramado su sangre en Flandes, a mí me cuestan esos Estados más que al rey, porque ha catorce años que ando con un arbitrio que, si como es imposible no lo fuera, ya estuviera todo sosegado.

CESPEDOSA.—¿Qué cosa es que conviniendo tanto no se puede hacer?

SALAZAR.—¿Quién dice a vuestra merced que no se puede hacer? Hacerse puede, que ser imposible es otra cosa. Y si no fuera por darles pesadumbre, les contara lo que es; pero allá se verá, que ahora lo pienso imprimir con otros trabajillos, entre los cuales le doy al rey modo de ganar Ostende cuando se ofrezca.

CESPEDOSA.—Por Dios, que nos lo declare el señor bachiller.

BURGUILLOS.—Ya tarda en decirlo vuestra merced.

SALAZAR (*Mostrando u nos planos.*).—Bien ven vuestras mercedes que la dificultad de todo está en este pedazo de mar; pues yo doy orden de chuparlo todo con esponjas y quitarlo de allí. (CESPEDOSA y BURGUILLOS *ríen a carcajadas.*)

SALAZAR.—A nadie se lo he dicho que no haya hecho otro tanto, que a todos les da gran contento.

CESPEDOSA.—Eso tengo yo por cierto de oír cosa tan nueva y tan bien fundada. Pero a dvierta v uestra merced,

que ya que chupe el agua que hubiere entonces, tornará luego el mar a echar más.

SALAZAR (*Indignado.*).—¡No hará la bellaca de la mar tal cosa, que yo lo tengo muy bien pensado y la hundiré por aquella parte doce estados si se menea!

BURGUILLOS.—¡Bravo arbitrio! Vuestra merced se sosiegue.

CESPEDOSA.—¡Famosísimo negocio!

SALAZAR.—Suplícoles que me guarden el secreto, que toda cautela es poca en este arte de la política. Tal es ella que basta para honrar a un hombre y hacer feliz a un pueblo. ¡Díganme vuestras mercedes si no excede y vence su ejercicio al de las armas!

CESPEDOSA (*Amoscado.*).—Paso, paso...

BURGUILLOS.—Alto, señor estudiante.

SALAZAR.—No hay cosa tan admirable.

CESPEDOSA (*Gritando.*).—¡Téngase allá, digo! ¡Las armas sobre todo!

BURGUILLOS (*Gritando también.*).—¡Sobre todo las letras!

SALAZAR (*Terciando en las voces.*).—¡Primero la política!

ESCENA II

(*Los mismos, EL VENTERO, luego ERMITAÑO.*)

EL VENTERO (*Saliendo por la izquierda, a los gritos.*).—Silencio, silencio; tranquilícense sus mercedes. Lo primero...

ERMITAÑO (*Barbazas blancas; sayo pardo; enorme Cristo de bronce al cuello; rosario de grandes bolas al cinto. Entrando por el fondo.*).—¡La paz sea en esta casa! ¡Bendito y alabado sea el Santo Nombre del Señor! Hermanos: ¿dan algo para la ermita del Santo Cristo del Caloco?

CESPEDOSA.—Pase el buen penitente.

BURGUILLOS.—Adelante el ermitaño.

EL VENTERO.—(En casa se nos metió el culebrón; limpios van a quedar los caballeros; dénme mi parte y ande la bola.)

CESPEDOSA.—Hola, huésped, traiga de lo caro y bebamos.
(Al ERMITAÑO.) Siéntese y no reciba pesadumbre del convite. (EL VENTERO sale por la derecha y vuelve, tras breve pausa, con un jarro; pónelo junto a los interlocutores en una mesilla.)

EL VENTERO.—De lo bueno es; no lo hay mejor en Ocaña.

ERMITAÑO.—Vuestra merced, señor capitán, considere mi estado religioso; pecador soy, y no quiera el Señor que aumente mis pecados con profanas libaciones.

BURGUILLOS.—Polvo somos y al polvo hemos de volver; bebamos, que el vino sosiega el ánimo y quita los cuidados.

ERMITAÑO (*Bebiendo.*).—El Señor me perdone.

CESPEDOSA.—Buena ocasión de echar unas quínnolas.
¿Vuestra merced juega?

ERMITAÑO.—¡Jesús! ¿Vuestra merced quiere jugar?

SALAZAR.—Entretengámonos un rato.

ERMITAÑO.—Honesto entretenimiento es: el juego espanta la ociosidad; la ociosidad es madre de los vicios; los vicios destruyen la virtud y pierden al hombre.

CESPEDOSA.—Pues espantemos la ociosidad, hermano.

ERMITAÑO.—Vuestras mercedes no reciban escándalo.
(*Dejando caer de la manga una baraja.*) Juguemos *Ave-marias.*

CESPEDOSA.—No, sino juguemos hasta cien reales que yo traigo en amistad.

ERMITAÑO.—Doscientos del aceite de la lámpara llevo yo aquí; no quiero hacer mala figura.

BURGUILLOS.—Ea, juguemos,

SALAZAR.—(Ea, limpiemos al bendito.) (*Juegan los cuatro sentados junto al fuego.*)

ESCENA III

(*Los mismos, DON FERNANDO DE TAVERA, CHACÓN que saldrán por la derecha. EL VENTERO saldrá y entrará ocupado en sus menesteres: trayendo un saco de cebada y vaciándolo en el arca, colgando y descolgando aparejos, yendo y viniendo a la cuadra por la puerta de la izquierda.*)

DON FERNANDO.—¿Están arriba, Chacón, amigo?

CHACÓN (*Dejando un harnero que traerá en la mano junto al arcón.*).—Seguros estamos; el Duque y doña Aurelia descansan en sus aposentos.

DON FERNANDO.—Pues sentémonos.

CHACÓN.—Bien lo necesitamos; páreceme, señor, que podríamos ya formar guía de las ventas y mesones de España.

DON FERNANDO.—Nuestra última jornada es esta; en el Espinar estamos; poco nos falta para llegar a la Corte.

CHACÓN.—Entremos en Madrid, y démonos por contentos si allí rematan tus ansias.

DON FERNANDO.—¿Rematar mis ansias, Chacón? Antes creo que se enciendan. Un mes hace que no vivo; un mes de penar a solas día y noche.

CHACÓN.—A solas, no; tanto como tú siento yo tus pesadumbres. Te he visto nacer; te he doctrinado de niño y acompañado a tus devaneos de mozo; ¿cómo pudiera no sentir las? Harto me pesa el trance en que te encuentras. Vivíamos tranquilos en Santiago; vino a Santiago en cumplimiento de un voto el Duque de Pontes acompañado de su hija doña Aurelia; te enamoraste de doña Aurelia y esa fue tu desgracia.

DON FERNANDO.—No; otra fue la desdicha; la desdicha es que el Duque esté arruinado y que doña Aurelia, para salvar de la pobreza a su padre, acepte el matrimonio con don Félix de Guevara. Capitulados están; dentro de un mes se casan; mi pobreza me pierde.

CHACÓN.—Tanto luce la candela puesta en un candelero de hierro como en otro de oro. Noble y valiente es don

Fernando de Tavera; no envidie a nadie sus riquezas. La pobreza ante realza tu buena condición que no la amengua; más difícil es ser honrado al pobre que al poderoso.

DON FERNANDO.—Más fácil alcanzar sus designios al que mucho tiene que al que no ha nada.

CHACÓN.—A todos el Señor nos ha hecho iguales, mas los pobres hacen a los ricos, que no los ricos a los pobres. El pobre es como el pedernal, que le hieren y da luz. Golpes le dan al pobre los poderosos; luz da él a los poderosos.

DON FERNANDO.—Pobre o rico, yo no puedo apartar de mí esta ansia por doña Aurelia. ¡Es tan hermosa! ¡Es tan dulce su mirada, tan apacible su sonrisa, tan gallarda y briosa su figura!

CHACÓN.—La mujer con el oído y no con los ojos se ha de escoger. Mujer linda, a los seis meses es fea para el marido y hermosa para los amigos. Grave trance es el matrimonio. Conversando en cierta ocasión tres camaradas, el uno dijo: «Dichoso a aquel que pudo acertar a casar con una buena mujer.» El otro respondió: «Harto más dichoso es el que la perdió presto si la tuvo mala.» Y el tercero añadió: «Por mucho más dichoso tengo al que no la tuvo ni buena ni mala.»

DON FERNANDO.—¡Oh, no! Hermosa y discreta es doña Aurelia; hermosa más que todas, discreta más que ninguna. En mi corazón reina; para ella son todos mis pensamientos. ¿Cómo pudiera ser de otro? Ansiando estoy llegar a Madrid para reñir con mi rival, y humillarlo y matarlo.

CHACÓN.—Sosiégate, sosiégate. *No por mucho madrugar amanece más atina; mucho sabe la raposa, pero más sabe el que la toma.* Pasando un truhán por un puente vio sacar a un hombre del río, que decían que había tres días que se había ahogado por ir por el vado. Y dijo el truhán: «Ya estuviera en casa si fuera por la puente.» Así tú alcanzarás paso a paso y por camino llano lo que por el atajo no alcanzarás.

DON FERNANDO.—Y ¿cómo lograrlo? A todas horas, continuamente, estoy imaginando cómo podré llegar a su

lado, cómo la hablaré, qué traza forjaré para cautivar su voluntad. El tiempo a premia, el rival es poderoso, la causa del matrimonio urgente, ¿qué hacer?, ¿qué imaginar? Aquí en esta misma venta está; de lejos la venimos siguiendo; nunca osé declararla mis pensamientos; nunca reparó en mí. No como, no duermo, no sosiego. Tal es mi desvarío, que para tener libre entrada en el palacio del duque, he dado en el más gentil disparate en que puede dar un caballero.

CHACÓN.—Asombro no me causa nada de lo que el amor inventa; decirlo puedes.

DON FERNANDO.—He ideado, Chacón amigo, fingirme loco y asentarme como truhán en casa de doña Aurelia.

CHACÓN.—¿Loco has dicho? ¿Más aún, señor? Pues ¿no estás enamorado?

DON FERNANDO.—Conocido soy de pocos en Madrid; si hubiere afrenta, de pocos o ninguno será notada.

CHACÓN.—Afrenta no hay en cosas de enamorados; lícito es todo en estas lides; ganes el corazón de doña Aurelia y haz cuanto quieras.

DON FERNANDO.—Por verla, por hablarla, por estar junto a ella, ¿qué no haré yo, Chacón? Resuelto estoy a ello.

CHACÓN.—No hay cosa que a las mujeres tanto cautive como la audacia; a udaz es tu empresa. Servidor tuyo soy; lo que me mandares haré gustoso.

DON FERNANDO.—Pues reposemos, si puede ser, un rato, mientras el duque parte. Que no nos vean importa.

CHACÓN (*Viendo u nos lacayos con maletas que bajan por la escalera.*)—En marcha están. (*Salen por la izquierda.*)

ESCENA IV

(CESPEDOSA, BURGUILLOS, SALAZAR y ERMITAÑO *jugando*; EL DUQUE DE PONTES, DOÑA AURELIA, GRIJALVA, EL MAYORDOMO, *dos doncellas, dos escuderos, que bajarán por la escalera*; EL VENTERO.)

EL VENTERO (*Acatando sumisamente al DUQUE.*).—¡Dios guarde al señor duque muchos años!

EL DUQUE.—Quedad con Él, buen hombre. (*A DOÑA AURELIA.*) Hija, Aurelia, nuestra peregrinación termina; a descansar vamos.

DOÑA AURELIA.—Para ti quiero el descanso; rudo ha sido el viaje; bien lo has de menester.

EL DUQUE (*Al MAYORDOMO.*).—¿Dispuesto está todo?

EL MAYORDOMO.—Presto está el coche, señor.

EL DUQUE.—Pues vamos. (*EL VENTERO se inclina humildemente; salen por el fondo.*)

GRIJALVA (*Tocas negras; vestido negro; rosario de quince cuentas al cuello. Saliendo la última, EL VENTERO que continúa humillado.*).—¡Ladrón!

EL VENTERO (*Vivamente.*).—¡Bruja! (*Pausa. Ruido de un coche que se aleja.*)

ESCENA V

(CESPEDOSA, BURGUILLOS, SALAZAR, ERMITAÑO, *levantándose de jugar*; EL VENTERO.)

CESPEDOSA (*Arrojando los naipes.*).—¡Voto a Cristo! Entre luteranos y moros me he visto y no he sufrido nunca tal despojo.

SALAZAR.—¡Vive Dios!

BURGUILLOS.—¡El Señor me asista!

ERMITAÑO.—No juren, hermanos, que a mí porque me encomendaba a Dios me ha sucedido bien.

CESPEDOSA.—¡Pesía a tal! Cien reales me ha llevado.

ERMITAÑO.—Entretenimiento ha sido; no reciban escándalo. ¡La paz sea en esta casa! (*Retirándose.*) Bendito sea el nombre del Señor, y Él encamine las cosas de vuestras mercedes en su santo servicio, y les libre de pecado mortal, de falso testimonio, de poder de traidores y malas lenguas. (*Sale.*) (*Se oye tintineo de campanillas, ruido de un carro, voces de carretero.*) ¡So, Leona! ¡So, Pintada!

ESCENA VI

(*Los mismos, menos ERMITAÑO; CARRETERO 1º, CARRETERO 2º, LA TOLOSA, LA MOLINERA; luego DON DIEGO CORONEL y un criado.*)

CARRETERO 1º.—¡A la paz de Dios!

CARRETERO 2º.—Huésped, posada para nuestro amo, que atrás viene.

EL VENTERO.—¿Es príncipe vuestro amo?

CARRETERO 2º.—Es estudiante que va de Madrid a Salamanca.

SALAZAR.—¿Estudiante? ¿No es don...?

CARRETERO 1º.—Don Diego Coronel. Ea, huésped, prepare comida.

EL VENTERO.—Servido será su merced el estudiante. (EL VENTERO y los carreteros se llegan al arca; EL VENTERO mide cebada y la entrega a los carreteros en un harnero; desaparecen por la izquierda los carreteros.)

LA TOLOSA (*Desde la puerta, viendo a CESPEDOSA y sonriendo.*).—¿No es este Cespadosa el valiente?

LA MOLINERA (*Sonriendo también.*).—¿No es el caballero Cespadosa?

CESPEDOSA (*Acatándolas cómicamente.*).—¡Oh, mis señoras! ¿No es la Tolosa? ¿No es la Molinera?

LA MOLINERA.—¡Venga acá el espejo de la valentía!

CESPEDOSA.—¡Venga acá la flor de la gentileza!

EL VENTERO (*Disponiendo la mesa en el centro de la escena.*).—¡Palomas y gavilanes! ¡Buena presa van a hacer en el mocito que llega! Aquí está. (*Viendo entrar a DON DIEGO CORONEL y un criado.*)

DON DIEGO.—¡Loado sea Dios!

CESPEDOSA.—Él asista a vuestra merced.

EL VENTERO (*Solícitamente, cogiendo de la mano a DON DIEGO y haciéndole entrar.*).—Honre, honre el señor estudiante esta pobre casa.

DON DIEGO.—Huésped, deme lo que hubiere para mí y mi criado.

CESPEDOSA.—Todos lo somos de vuestra merced y le hemos de servir. Hola, huésped, mira que este caballero os agradecerá lo que hicieréis. Vaciad la despensa.

EL VENTERO.—Milagros ha ré y o por servir a tan galán mancebo.

CESPEDOSA (*Se llega a DON DIEGO y le quita la capa; la plega cuidadosamente y la pone sobre una silla.*).—Descanse vuestra merced, mi señor.

DON DIEGO.—Dios se lo pague.

LA MOLINERA.—¡Qué lindo talle de caballero!

SALAZAR (*Reparando intencionadamente en DON DIEGO.*).—¡Calle!... (*Se acerca a él fingiendo viva alegría y le da un apretado a brazo.*) ¡Oh, mi señor don Diego Coronel! ¡Quién me dijera a mí, ahora diez años, que había de ver a vuestra merced de esta manera! ¡Desdichado de mí, que estoy tal que no me conocerá vuestra merced!

DON DIEGO.—Vuestra merced me perdone si yo ahora no recuerdo quién sea.

CESPEDOSA (*Mirando atentamente DON DIEGO.*).—¿Es este el señor de cuyo padre me decía vuestra merced ahora tantas cosas? ¡Gran dicha ha sido nuestra encontrarle y conocerle, según está de grande! ¡Dios le guarde!

DON DIEGO.—Él sea con vuestras mercedes.

EL VENTERO (*Sirviendo la comida.*).—Ea, después de comer se hablará, que se enfría. (*CESPEDOSA arrima solícitamente los asientos; SALAZAR mangonea en la mesa; BURGUILLOS y las mozas permanecen junto al fuego.*)

CESPEDOSA.—Coma vuestra merced, que entretanto que a nosotros nos aderezan lo que hubiere, le serviremos a la mesa.

DON DIEGO.—¡Jesús! No lo permita yo; vuestra merced se siente si es servido.

SALAZAR (*Como si hablara con él.*).—Luego, mi señor, que aún no está todo a punto.

CESPEDOSA (*Tomando un plato y llevándose a LA MOLINERA y LA TOLOSA.*).—No es razón que donde está un caballero tan principal, se queden estas damas sin comer. Mande vuestra merced que alcancen un bocado.

DON DIEGO.—¡Oh, sí! Coman las damas, y sea honra para mí el que compartan mi comida. (*Se sientan todos y comen ávidamente, quitándole a DON DIEGO a cada momento de delante el plato.*)

SALAZAR (*Aproximándose un plato de ensalada.*).—Un abuelo tuvo vuestra merced, tío de mi padre, que en viendo l echugas se d esmayaba. (*Llenándose la boca.*) ¡Qué hombre era tan cabal! (*BURGUILLOS, sentado en el hogar, rezando en su breviario, vuelve la cabeza de cuando en cuando y bosteza.*)

CESPEDOSA (*A BURGUILLOS.*).—Pues, padre, ¿ahí se está? Llegue y alcance, que mi señor don Diego nos hace merced a todos.

BURGUILLOS (*Sentándose.*).—Dios p remie a l g eneroso mancebo; que en verdad que ya iba echando de menos mi pobre refacción.

CESPEDOSA (*Quitándole a DON DIEGO la vianda.*).—No coma mucho, señor, que le hará mal.

BURGUILLOS.—A los puercos y a los caballos está bien la gordura, que a los hombres importa ser enjutos.

SALAZAR (*Comiendo g lotonamente.*).—Los exesos de la gula turban el ánimo y entorpecen el ingenio.

CESPEDOSA (*A DON DIEGO.*).—¿Vuestra merced no bebe vino?

DON DIEGO.—¡Oh, no, señor! En mi vida lo probé.

CESPEDOSA.—Hace mal, porque es ya un hombrecito, y para caminos y ventas, donde suele haber malas aguas, importa beber vino; fuera de ir vuestra merced a Sala-

manca, tierra frigidísima, donde un jarro de agua suele corromper a un hombre.

BURGUILLOS.—El vino templado con agua fortalece el corazón, alivia el cansancio, quita los pesares, da coraje al cobarde.

SALAZAR.—Ciro, rey de Persia, decía que él valía más que su hermano Atajerjes porque bebía más y mejor. (*Empinándose el porrón.*) De Sócrates cuenta Cayo Cornelio Galo, que de cuando en cuando cargaba de lo lindo: «Hoc quodque virtutum quomdan certamine, magnum Socratem palmam promeruisse ferunt.» (*Atizándose otro gran trago.*) Pues Horacio dice que el severo Catón no se quedaba tampoco a la zaga en empinar: «Narratur et priscis Catonis Soepé mero caluisse virtus.» (*Otro largo trago.*)

CESPEDOSA (*Quitándole el botijo.*).—¿Vuestra merced conoce muchos filósofos? Acabará con el vino a poca erudición.

DON DIEGO.—Huélguense, que para todos habrá.

CESPEDOSA.—¡Oh, pecador de mí! No hemos dejado nada a los criados. (*A los carreteros y al criado de DON DIEGO.*) Vengan a qué vu estras m ercedes. ¡Ah, se ñor h uésped! Dale todo lo que hubiere; ved aquí un doblón.

SALAZAR.—Aunque vuestra merced no me perdone, señor Cespadosa, debe de saber poco de cortesía. ¿Conoce por dicha a mi señor primo? Él dará a sus criados, y aun a los nuestros, si los tuviéramos, como nos ha dado a nosotros. (*A DON DIEGO.*) No se enoje vuestra merced, que no le conocían.

LA MOLINERA.—¡Gentil mancebo es!

LA TOLOSA.—¡En mi vida vi igual!

ESCENA VII

(*Los mismos, DON FERNANDO, CHACÓN, que habrán permanecido un momento en la puerta de la izquierda.*)

DON FERNANDO.—Chacón, ¿qué es esto?

CHACÓN.—*Si te hace caricias el que no te las acostumbra*

hacer, e engañarte quiere o te ha de menester. Gente de la hampa es, que come a costa de ese mozuelo a quien halaga.

CESPEDOSA (*Tartajoso por el vino.*).—Nuevo convidado tenemos; quiero que conozca al más galán estudiante de Salamanca. (A DON FERNANDO.) ¡Eh, hidalgo!

DON FERNANDO (*Secamente; señalando la cruz de Calatrava que lleva al pecho.*).—Caballero...

CESPEDOSA.—¿Qué le parece a vuestra merced este mocito?

DON FERNANDO.—Páreceme que es muy pequeña presa un pajarillo para una banda de halcones.

CESPEDOSA.—¿Es águila él?

DON FERNANDO.—Soy tal que os molere el cuerpo a palos si no despejáis pronto el campo. ¡Basta de burla!

CESPEDOSA (*Echando mano a la espada.*).—¡Vive Dios!

DON FERNANDO (*Sacando la tizona.*).—¡Pues osáis!... (*Además de huir en CESPEDOSA; los otros dejan la mesa.*) (A DON DIEGO.) Joven: este lance os sirva de provechosa enseñanza. Entráis ahora en la vida: aprestaos al desengaño. El mundo es ancho, bravas las pasiones, los riesgos muchos, la ocasión fácil. El mal ahoga al bien; por la mentira la verdad es sojuzgada. Triunfa el bandido que saquea y oprime pueblos: parece el que para sustentarse hurta. Al que mata a un hombre, ahorcan: al que asesina a los muchedumbres glorifican. La virtud vilipendian; la hipocresía exaltan. El lisonjero medra; el veraz sucumbe. Apartad de la vileza vuestros ojos; bañadlos en la eterna luz de la Verdad. ¡Sed grande, sed sincero, sed generoso en medio del universal envilecimiento de las almas! Sed afable con los pequeños, altivo con los fuertes, sosegado en las palabras, austero en las obras, olvidadizo en los agravios, liberal en las mercedes. ¡Luchad, amad, creed! Y cuando vuestro cuerpo se rinda a la tierra, y vuelva la materia a la materia, y el corazón que tan nobles ansias sintiera sea polvo, y sea polvo el cerebro que tan luminosas ideas engendrara, quedará perdurable entre los buenos el recuerdo de quien tan

noblemente peleara por el reinado de la Justicia y la Poesía...

TELÓN LENTO

FUENTES

Alonso del Castillo Solórzano, *El Conde de las Legumbres*, en *La Garduña de Sevilla*.

Quevedo, *Vida del buscón Don Pablos*.

JORNADA SEGUNDA

Recibimiento en casa del DUQUE. Puerta al fondo y puerta a la derecha; de roble, sencillamente labrado, las jambas y el dintel; y de roble la monumental chimenea de la izquierda. Bufetes de dorados herrajes, sillones, tapices. En los huecos de las puertas, cortinajes de tapicería flamenca con las armas de la casa pintorescamente bordadas en la cenefa. Los de la puerta del fondo estarán recogidos de modo que se vea claramente el anchuroso zaguán, y en el zaguán, junto a la puerta del recibimiento, un banco de alto y tallado respaldo.

Al levantarse el telón, CHACÓN y SOLANO limpian y arreglan los muebles de la estancia.

ESCENA I

(CHACÓN, SOLANO, GRIJALVA, POLANCO, MENDIGO 1º,
MENDIGO 2º, MENDIGO 3º, MENDIGO 4º,
MENDIGO 5º, otros mendigos.)

MENDIGO 1º (*Ciego; gabán largo, pardo y remendado; zurrón a la espalda; le guía un lazarillo; canta acompañándose de la guitarra. Desde la puerta del recibimiento cantando.*).—

Sois paloma de rápido vuelo,
camino celeste de gran suavidad;
sois fuente de agua cristalina,
del Verbo encarnado claustro virginal;
venid, llegad
a pedir a la Virgen del Carmen
que de los peligros nos quiera apartar.

En los montes de Tarifa estaba
un toro muy bravo, valiente y feroz;
al pasar un devoto del Carmen
como un rayo ardiente para él se partió.
Mas allá se oyó,
una voz que le dice, detente,
y el torito humilde se le arrodilló.

MENDIGO 2º (*Gritando lastimeramente.*).—Fieles cristianos y devotos del Señor; por tan alta princesa como la Reina de los ángeles, Madre de Dios, dadle una limosna al pobre tullido y lastimado de la mano del Señor. (*Pausa.*) Un aire corrupto, en hora menguada, trabajando en una viña me trabó mis miembros; que me vi sano y bueno, como se ven y se vean. (*CHACÓN los socorre.*)

CHACÓN.—El parabién me doy, Solano amigo, de haberos encontrado en la servidumbre del Duque; por vos me ha sido fácil asentarme de escudero en esta casa.

SOLANO.—Amigos somos viejos; huélgome del encuentro. Disponga de mí, don Fernando, como le plazca.

CHACÓN.—Ya conocéis sus designios; hombre sois leal y no he intentado encubrírlo. Una semana hace que estamos en Madrid; hoy debe de llegar don Fernando disfrazado de truhán.

SOLANO.—Pésame que hombres de obligaciones se arrojen a esos extremos. ¿Tan enamorado le traen sus ansias?

CHACÓN.—Tan enamorado le llevan sus imaginaciones.

SOLANO.—Y ¿confía en lograr el amor de doña Aurelia?

CHACÓN.—Confiar en el viento o en las ondas es confiar en el corazón de una mujer.

- SOLANO.—Discreta es doña Aurelia.
- CHACÓN.—Valiente es don Fernando.
- SOLANO.—Amarse pudieran.
- CHACÓN.—Loco es amor: son jóvenes.
- SOLANO.—Eslo también don Félix.
- CHACÓN.—A la fuerza le aman; a la fuerza pudieran hacerle desistir de sus propósitos.
- SOLANO.—Apretado es el compromiso. Doña Aurelia salva con esa boda de la ruina a su linaje.
- CHACÓN.—Grande es el ímpetu del amor: don Fernando ama ciegamente a doña Aurelia.
- SOLANO.—Inflexible es el deber.
- CHACÓN.—Indomable es el amor. (*Ligera pausa.*)
- POLANCO (*Ropa larga morada; en una mano la cajeta de las limosnas, en la otra la campanilla. Desde la puerta del recibimiento, tocando la campanilla.*).—¡Hagan bien, para hacer bien, por el alma del ajusticiado: quien pueda por el amor de Dios!
- SOLANO.—Ya está allí el *chillón*; presto saldrá al reclamo la lechuza.
- POLANCO (*Repicando.*).—¡Hagan bien, para hacer bien, por el alma del ajusticiado! ¡Madre Grijalva, madre Grijalva!
- GRIJALVA (*Saliendo por la derecha.*).—¡Ah, hermano Polanco! (*Al ver a GRIJALVA, la pobretería que se agolpa a la puerta de la calle, avanza renqueando, claudicando, arrastrándose por el suelo, g ruñendo, g esticulado, hasta la puerta del recibimiento.*) Ténganse, ténganse...
- MENDIGO 3°.—Madre Grijalva u nos z apatillos v iejos o sombrero viejo para este pobre que anda descalzo y descubierta...
- MENDIGO 4°.—Madre Grijalva, una camisilla vieja para cubrir las carnes y curar las llagas de este sin ventura pobre...
- MENDIGO 5° (*Gran vozarrón que domina todos los demás clamores.*).—Dama noble y cristiana, amiga de Jesucristo: ten misericordia de este pecador afligido y llagado, impedido de sus miembros...

POLANCO (*Sonando la campanilla.*).—¡Hagan bi en, p ara hacer bien!

(*Hablarán todos a la vez, clamando en pintoresco concierto de lamentos, plegarias, súplicas, canturreo de oraciones, ruido de rosarios, traqueteo de muletas, con voces finas y aflautadas unos, con graves y sonoras otros, dominadas todas, sobrepujadas todas por el persistente tintineo de la campanilla de POLANCO.*)

GRIJALVA.—Pedid, hijos, pedid: *este te hizo rico que te hizo el pigo; grano a grano hinche la gallina el papo.*

MENDIGO 3º.—Madre Grijalva, por su buen corazón.

MENDIGO 4º.—Madre Grijalva, por la hermosa doña Aurelia.

GRIJALVA.—Andad, an dad... (*Les da limosna y van marchándose; queda solo POLANCO en la puerta del recibimiento.*) Eh, Polanco, hijo, ¿el encarguico que te hice trajiste?

POLANCO.—Siete dientes le arranqué anoche al ahorcado de la Plaza Mayor; velos aquí, madre.

GRIJALVA.—¡Jesú! ¡Jesú! Un santo eres. ¿Y el pedacico de sogá?

POLANCO.—Soga traigo también.

GRIJALVA.—Daca, daca, asnillo; un rayo eres. ¡Dios te lo premie! (*Dándole unas monedas. Sale por la derecha.*)

ESCENA II

(CHACÓN, SOLANO.)

CHACÓN.—Contenta va la vieja.

SOLANO.—Satisfecho queda el lagarto.

CHACÓN.—Unos son todos.

SOLANO.—De tontos viven.

CHACÓN.—Arte suprema es. ¿Es hechicera?

SOLANO.—Es estafeta de lo que no pasa en todo el mundo. Lleva chismes, trae chismes. Hace lo que los arrieros en la alhóndiga de Sevilla, que meten carga y sacan carga.

CHACÓN.—¡Honrado trabajo!

SOLANO.—Trabajos increíbles pasan los hombres por huir del trabajo. Yo conocí a un honrado viejo que por las noches se iba a las casas donde había juego largo; llevábase debajo de la capa una vasija de las que reputamos indispensables, y en viendo que algún jugador se levantaba a su negocio, llegábase a él y le decía: «No salga, mi señor, que se resfriará, y con los fríos se cogen el reuma y los catarros; arrímese aquí a un rincón y repárese vuestra merced.» Volvía el jugador a la mesa; poníase a su lado Milano (que éste era el nombre del viejo), y en viéndole ganar, tirábale de la capa. «¿Qué manda, señor Milano?» decía el jugador. Respondía Milano: «La vasija.» «Que me place», replicaba el ganancioso, y le alargaba un escudo, doblón o real de a ocho; conque el buen Milano, a pocos servicios, retirábase a la mañana henchida la bolsa de dineros.

CHACÓN.—¡Famosísima invención!

SOLANO (*Viendo entrar a las doncellas que preceden a DOÑA AURELIA.*).—Doña Aurelia llega. (*Se retiran hacia la puerta del fondo y se sientan en el banco.*)

ESCENA III

(DOÑA AURELIA, *que sale por la derecha precedida de cuatro doncellas y un niño deforme e nano pintolescamente vestido*; GRIJALVA; *al fondo* CHACÓN y SOLANO.)

DOÑA AURELIA (*A su acompañamiento.*).—Retiraos, retiraros; quiero estar sola. (*Se retiran las doncellas y el enano por la derecha.*)

GRIJALVA.—¡Jesús! ¡Jesús! Como azacanes nos lleva por la casa este angelico.

DOÑA AURELIA.—Vamos, Grijalva, no hagas aspavientos. ¿Quieres que estés quieta, sosegada, silenciosa? Míoz soy; mi inquietud no te extrañe; ten calma.

GRIJALVA.—¿Calma dice este corderico mío? ¡Santísima Virgen de las Angustias, San Miguel, San Andrés, San Martín, San Pascual, una candelica os ofrezco si sosegáis a mi Aurelica! Jesús, mala landre me mate si yo sé lo que tienes.

DOÑA AURELIA.—¿Lo que yo tengo? Yo no pienso en nada triste, yo no tengo penas. ¡Si estoy alegre, si estoy tranquila!

GRIJALVA.—¡Que no, que no, perlica mía! ¿Engañar quiere la bobita a la madre Grijalva?

DOÑA AURELIA.—¿Engañarte yo? ¿Ocultar yo nada a mi buena Grijalva? Pues ¿no estás a mi lado constantemente? ¿No sabes mis secretos?

GRIJALVA.—Llégate acá, llégate acá, simplecita; en los ojos te conozco que mientes. Apesaraica te veo; dime qué es; contentarte quiero.

DOÑA AURELIA.—Estoy como siempre. ¿Qué te extraña en mí? ¿Qué quieres que haga? Cavilas inútilmente; nada tengo.

GRIJALVA.—No, no; dime qué es. Yo te rezaré la oración de San Gregorio, la del Justo Juez, la del *Apartamiento del cuerpo y del alma*; yo te contaré apacibles cuentecicos. ¿No tienes apetito? Manos tiene esta honrada vieja que harán primores. Letuarios de orégano y hierba buena sé hacer yo para los desganados. Pues ¿y hojuelas, pestiños, rosquillas de alfajor, testones de cañamones y de ajonjolí, nuégados, jopaipas, hojaldres, hormigos torcidos con aceite, talvinas y zahinas? Pues ¿y col murciana con alcarrabea, y cazuela de berenjenas mojías, y cazuela con su ajico y cominico y saborico de vinagre? ¿Y rellenos, y cuajarejos de cabrito, y pepitorias, y cabrito apedreado con limón ceutí? Para que se los coma tu boquita hermosa traeré membrillos ocales, zamboas castellanas, higos bujalazores, bergamota de Aranjuez, cidra de Sevilla, melón de Granada, orejones de Aragón, toronja de Plasencia, limón de Murcia, tallos de las Islas...

DOÑA AURELIA.—No, no; basta. ¿Todo eso quieres darme? ¡Qué buena eres! Tus extremos y solicitudes agradezco.

GRIJALVA.—¿No te quiere bien don Félix? Secreticos sabe la madre Grijalva para tornarle el seso al más esquivo. Dejen, dejen, que yo y o sabré confeccionar un bebedizo que a tres días lo ponga más manso que un cordero.

DOÑA AURELIA.—Don Félix me quiere bien; yo quiero a don Félix.

GRIJALVA.—Pues ¿por qué llora mi niña? ¿Por qué llora mi Aurelica cuando no la ve nadie?

DOÑA AURELIA (*Vivamente.*).—¿Yo llorar? ¿Quién lo ha dicho? ¿Cuándo?

GRIJALVA.—Ta, ta, ¿secreticos a mí? ¿Piensas que no te he visto? Penas tienes; dímelo claro; *más mal hay en la aldehuela que se suena.*

DOÑA AURELIA.—No te canses: no ocultes penas; no las tengo. Motivos no hay para que yo esté triste.

GRIJALVA.—¡Ay, a y, que y a s é l o que t i e n e m i n i ñ a !
¡Jesú, Jesú, no permita Dios que de mi boca salga tal secreto!

DOÑA AURELIA.—¿Lo sabes ya? Lince eres; más sabes que yo. Satisfecha debes de estar de tu gran sabiduría.

GRIJALVA.—Calla, calla, bobita. Vieja soy; conocer tengo a los mozos. ¡Miren la cuitadilla! ¿Cierto es, mi luz?

DOÑA AURELIA.—Pero, ¿qué dices? ¿Qué hablas? ¿De qué secretos tratas?

GRIJALVA.—¡Eh, eh, hacerse quiere de nuevas! Suspensiones, arrebatos, lagrimicas a furto, ¿qué piensas que es? Enfermedad de mozos, amores digo.

DOÑA AURELIA.—¡Ah! ¿Crees que estoy enamorada? ¿Enamorada y no de don Félix? (*Secamente.*) Basta, basta ya de locuras, Grijalva.

GRIJALVA.—(Verdad pensé sacar a punta de mentira; salióme mal la hecha.) Arriedro vayas, simplecita; al freír será el reír; adiós y veámonos, que dijeron los ciegos de Toledo.

DOÑA AURELIA.—¿Te vas?

GRIJALVA (*Viendo entrar en el zaguán una litera.*).—El señor viene. Adiós, adiós, perlica; adiós, espejico fino. A San Ginés voy; por San Andrés pasaré luego; en la capilla del Obispo entraré un poco; en las Descalzas Reales predica el padre Méndez; no haga Dios que le pierda; tomar quiero el manto; corriendo llego.

SOLANO (*Anunciando desde la puerta.*).—El señor Duque.

ESCENA IV

(DOÑA AURELIA, EL DUQUE; CHACÓN y SOLANO, *sentados en el banco de la puerta; seis criados.*)

EL DUQUE (*Entrando precedido de dos criados; seguido de cuatro; el rosario en la mano.*).—¡Dios te guarde, hija mía!

DOÑA AURELIA.—Padre, Él sea contigo. (EL DUQUE se quita la espada y la entrega a un criado, que la recibe de rodillas; otro, igualmente de hinojos, coge el rosario; otro la capa. Se retiran todos.)

EL DUQUE.—¿Tu salud es buena?

DOÑA AURELIA.—Bien me hallo; depón tus inquietudes.

EL DUQUE.—El sarao es mañana; quiero verte buena; quiero que estés alegre ¿No ha venido don Félix?

DOÑA AURELIA.—No ha venido don Félix.

EL DUQUE.—Gran boda es; la encomian todos; debes de estar contenta.

DOÑA AURELIA (*Secamente; tras breve pausa.*).—Lo estoy.

EL DUQUE.—A disponer voy el sarao. (*Hace ademán de marcharse. DOÑA AURELIA, conmovida, duda un instante si detener a su padre y arrojarle en sus brazos; EL DUQUE vuelve al mismo tiempo la cabeza y comprende su actitud. Se abrazan en silencio. Breve pausa. Llega a la escena desde la calle estuendo de gente, gritos, risas, ruido de muchedumbre que sigue y escamece a alguien. Aparece en la puerta de la calle DON FERNANDO.*)

EL DUQUE.—¿Qué sucede? ¡ Hay tal alboroto! ¡ Chacón, Solano!

CHACÓN.—Señor, un loco es que se nos mete en casa.

ESCENA V

(*Los mismos, DON FERNANDO, ridículamente armado caballero; GRIJALVA; doncellas y criados que han acudido al alboroto.*)

DON FERNANDO.—¿Loco yo? Mi nombre es Amadís de Gaula; mi padre el rey Perión; mi madre la reina Elisena... (*Parándose en medio de la estancia.*) Señor... (*Acotando al DUQUE.*) Princesa altiva... (*A DOÑA AURELIA.*) Reverenda dueña... (*A GRIJALVA.*) Escuderos y doncellas de este encantado palacio...

EL DUQUE.—Cortés es el desdichado.

DOÑA AURELIA.—Locos hay que parecen cuerdos.

CHACÓN.—Cuerdos hay, señora, que valen menos que locos.

DON FERNANDO (*Arrodillándose a los pies de DOÑA AURELIA.*).—
¡Oh, princesa insigne, espejo de las princesas, flor de la hermosura, y cuánto ansiaba mi corazón gozar de vuestra apacible presencia! Ocupado he estado, señora, en las guerras del rey Lisuarte de la Gran Bretaña; muerto queda por mi espada el valiente caballero Ardán Canileo; vencido dejó el espantoso endriago de la ínsula del Diablo; desencantado el maravilloso palacio de la ínsula Firme; restituida a sus dominios a la princesa Briolanja; malparado al t raidor Galpano; deshecho al esforzado Grumen...

DOÑA AURELIA (*Riendo.*).—Levantaos, valeroso caballero, que no es bien que yazga por tierra quien de tan alto linaje viene y con tan portentosas hazañas se acredita.

DON FERNANDO.—No me levantaré jamás de donde estoy, bella princesa, hasta que vuestra hermosura no me otorgue un don que pidiros quiero.

DOÑA AURELIA.—No os responderé palabra, valiente caballero, ni oiré más cosas tocante a vuestra hacienda, hasta que no os determinéis a levantaros de tierra.

DON FERNANDO.—No me levantaré...

SOLANO (*Anunciando.*).—Don Félix de Guevara. (DON FERNANDO *se levanta instintivamente; se levantan todos y se llegan a recibir a DON FÉLIX.*)

ESCENA VI

(*Los mismos, DON FÉLIX.*)

DON FÉLIX.—Señor Duque, doña Aurelia...

EL DUQUE.—Bien venido sea don Félix.

DOÑA AURELIA.—Dios os guarde.

EL DUQUE (*Un criado le acerca una silla.*).—¡Hola, dad silla a don Félix!

DON FÉLIX (*Reparando en DON FERNANDO.*).—¿Es figura de paramento?

EL DUQUE.—Es el apuesto Doncel del Mar; el ermitaño Beltenebros de la Peña Pobre; el hermano de Don Galor y de Florestán; el caballero de la Verde Espada; el amigo de Urganda la Desconocida, señora de la ínsula No Fallada; el esforzado y virtuoso Amadís de Gaula, en fin.

DON FÉLIX.—¿Sois caballero andante?

DON FERNANDO.—Soy caballero; por el mundo ando; mis pesadumbres me llevan; las ajenas mueven mi espada; la poesía me enamora; la justicia me rinde; hago estremecer a los soberbios, y a los afligidos consuelo.

DON FÉLIX.—Y ¿estáis enamorado?

DON FERNANDO.—¿Qué criatura en el mundo no se rendirá a los ímpetus del amor? Enamorado estoy; penas me afligen; esperanzas me alegran; celos me desesperan.

DOÑA AURELIA.—¿Sabéis qué es amor?

DON FERNANDO.—Lo siento por mi desdicha; lo sé para mi gobierno.

DOÑA AURELIA.—Pues que lo digáis os ruego.

DON FERNANDO.—Amor, cuentan, señora, que es «un fuego escondido, una agradable llama, un sabroso veneno, una dulce a margura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte». Amor dicen todas las cosas del universo; amor dice la flor que matiza el prado, y el pájaro que canta en la enramada, y el león que ruga, y el insecto que zumba, y la mariposa que aletea, y la estrella que fulgura en el infinito. Amor mueve todos los corazones, y en todos los pechos pone ansias. Se abrasan por él los mozos; suspiran por él los viejos. Con las miradas nace, con las palabras medra, con las ausencias se afirma, con los desdenes crece, con los celos se enciende, con la posesión ajena rabia. A los melancólicos hace alegres; a los alegres contrista; da audacia al apocado; sosiega al animoso; regala discreción a los parleros, y a los discretos torna desvergonzados; crea linajes; deshace castas; endulza las penas; acibara los placeres; y tal es, en fin, que a la fría senectud, que todas las pasiones a mengua, e la mor enardece, y hace a los viejos de los tiernos retoños codiciosos.

Y pues se ha ofrecido materia tan excelente, quiero hacer con un cuentecillo notorias mis palabras. Posaba cierto día un gentilhombre en una venta; era la ventera viuda; tenía una hija de quince años. Habían cenado, y como reposasen en torno al fuego, dijo la ventera: «¿Qué hay de nuevo en la corte, señor?» El caballero, por reírse, le respondió: «Lo que hay de nuevo, señora, es que ha mandado su majestad, por falta que hay de gente para la guerra, que las mujeres ancianas se casen con los mancebos, y las mozas con los hombres ancianos». «¡Ay!», dijo la hija, «en verdad, señor, que su majestad no hace lo que debe, ni parece bien esa orden». Y respondió presta y desapaciblemente la madre: «Calla, rapaza, no digas eso, que lo que su majestad manda está bien mandado y parecerá bien a todo el mundo.»
(*Rien.*)

EL DUQUE.—Bien habla.

DON FÉLIX.—Sacudido es el bufón.

DOÑA AURELIA.—Ingenioso sois, buen hombre, locura es la vuestra que honrara a un doctor por Salamanca.

DON FERNANDO.—Princesa: tal es mi palabra, no queda atrás mi espada. Luché en cien combates, escalé torres, sufrí cercos, pasé hambres, dormí en las nieves, naufragué en los mares, mostréme en todas partes alentado. Rendirse puede el cuerpo: nunca el ánimo.

EL DUQUE.—Y, ¿habéis conquistado algún maravilloso imperio?

DON FERNANDO.—Señor soy de la Ínsula Firme; mi valor la conquistó.

DON FÉLIX.—¿Volvéis presto a ella?

DON FERNANDO.—Volveré a ella cuando lleve conmigo y ponga en su portentoso palacio a la princesa que en mi corazón reina.

GRIJALVA (*Acercándose al grupo.*).—(Llegarme quiero; catarle he.) Eh, buen caballero, que me llevéis a mí también a ese palacio.

DON FERNANDO.—Vuestra merced, tía, pareceme que es de una suerte de mujeres que son como las ollas de barro, que cuando nuevas guisan en ellas, y cuando viejas y quebradas, llevan con ellas lumbre de una casa a otra y sirven de cobertera. (*Rien.*)

CHACÓN.—¡Torna por otra!

GRIJALVA.—Calle, calle el deslenguado. Limpia y honrada es esta pobre vieja; ejecutoria tengo con letras de oro que hará probanza de mi nobleza. Veinticuatro de Sevilla fue mi padre; un tío tuve que fue oidor en Zaragoza; pues mi abuelo fue capitán de lanzas en la toma de Granada; mi bisabuelo maestr esala del rey don Juan el II...

EL DUQUE.—Basta, basta, Grijalva, que llegarás hasta Adán.

GRIJALVA.—Bellaco eres; loco, no. Yo buscaré hojas de higuera contra tus bachillerías para que no te me escurras como anguila. (*Sale por el fondo.*) (*Vese entrar en el zaguán un caballero a horcajadas en una mula con gualdra*

pas negras; un mozo tiene por el freno a la mula; el caballero se apea.)

SOLANO (*Anunciando.*).—El doctor Sagredo.

ESCENA VII

(*Los mismos menos GRIJALVA; EL DOCTOR SAGREDO.*)

SAGREDO.—Dios sea en esta casa.

EL DUQUE.—¡Oh, doctor!

SAGREDO (*Al DUQUE.*).—¿Vuestra señoría conserva aquel precioso don que vulgarmente llamamos salud?

EL DUQUE.—Bien estoy, doctor.

SAGREDO (*A DOÑA AURELIA.*).—¿Doña Aurelia h állase, como suele decirse, bien?

DOÑA AURELIA.—A maravilla, doctor. ¿Y mi señora doña Mergelina, cómo está?

SAGREDO.—Doliente queda; por calzar empinados aditamentos de corcho, cayóse a noche y lastimóse. La faz tiene contusa. Unos absintios la he mandado en la boca del ventrículo y que se ponga un cistel; con esto y una fricación, junto con la exoneración del ventrículo, no habrá lugar a que habiéndose removido las partes hipocóndricas y renes con la contusión del lapso, sobrevenga un *profluvium sanguinis* irreparable, y del livor del rostro quedar una cicatriz perpetua.

DON FÉLIX.—Y, ¿es grave el peligro, doctor?

SAGREDO.—Ello no es nada, pero acongojada está la paciente y jura rebajar los puntos de los chapines.

DON FERNANDO.—Jurará, doctor, como la mujer del cuento. Estaba en cierta ocasión una señora de parto, y con los grandes dolores juró de no ponerse nunca en ocasión de llegar a semejante y lastimoso trance; mas en acabando de parir, no lo hubo bien hecho, cuando presuntamente dijo a una doncella que tenía una candelica encendida de Nuestra Señora de Monserrate: «Mata,

hija, mata la candela y guárdame ese cabillo para otras veces». (*Rien.*)

SAGREDO.—¿Es truhán?

EL DUQUE.—Es gracioso truhán.

DOÑA AURELIA.—No digáis tal; es el gran Amadís de Gaula, que ha venido para asistir a nuestra fiesta de mañana.

EL DUQUE.—Decís bien; y yo le invito a que dé lustre con su presencia al sarao.

DON FERNANDO.—Amadís es cortés; no faltará Amadís al sarao.

SAGREDO.—¿Es mañana el sarao?

EL DUQUE.—Mañana.

SAGREDO (*A DOÑA AURELIA.*).—Pues preveníos con unos alquermes que desarraiguen las flemas vítreas y den sustancia al épite.

DON FERNANDO.—Brava tema habéis tomado, doctor; dirán de vos vuestros enfermos lo que el labrador del cuento. En un lugar de Castilla mandó el cura que todos los vecinos, so pena de excomuniación, fueran a oírle predicar. Predicaba sobre el tema de Job, *Quid es homo?* y estando diciendo: «Hombre, ¿quién sois? ¿De dónde venís?» acertó a entrar un labrador que venía de echar unas yeguas al prado, y pensando que el cura se lo preguntaba a él porque venía tarde, dijo: «Señor, Pero González soy, que vengo de echar las yeguas al prado.» Dijéronle los que estaban a su lado: «Callad, cuerpo de tal, que es la tema que ha tomado.» Y replicó el labrador: «Si es tema que ha tomado, tómelas con él y con la madre que lo parió, y no conmigo.» (*Rien todos.*)

TELÓN

FUENTES

Quevedo, obra citada.
Rojas, *La Celestina*.

Liñán y Verdugo, *Guía y Avisos de forasteros*, Madrid, 1620.
Francisco Delicado (o Delgado), *Retrato de la Lozana Andaluza*, Madrid, 1871.

Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*.

Melchior de Santa Cruz de Dueñas, *Floresta española de apothegmas o sentencias sabia y graciosamente dichas de algunos españoles*, Bruselas, 1598.

Juan Timoneda, *El sobremesa y alivio de caminantes* (edición de la Biblioteca Rivadeneyra).

Amadís de Gaula.

Cervantes, *Don Quijote*.

Espinel, *El escudero Marcos de Obregón*.

Luis de Pinedo, *Libro de chistes*, publicado por A. Paz y Me-
lia, en *Sales e españolas ó a gudezas del ingenio nacional*, Madrid,
1890.

JORNADA TERCERA

En casa del DUQUE. Gran salón del gusto italiano, adornado con pilastras de orden jónico; al fondo, galería de cristales que comunica con la estancia por amplia y escalinata de mármol; en las paredes, tapices recamados de oro y plata con empresas militares y retratos de capitanes ilustres. Aquí y allá, distribuidos por la estancia, mesas de bronce con enormes espejos; bufetes de oro y concha: fornidos braseros de plata con la caja de ébano; plantas exóticas en jarrones de cobre repujado, sobre pies de forjado y dorado hierro; sillones de plata finamente labrada, unos; de bordada tapicería, otros; floqueados de seda, claveados de brilladores pavones, torneados los pies, rematados en finos mascarones los brazos. La mitad de la sala, o gran parte, estará ocupada por el estrado: baja tarima cercada de artística barandilla, cubierta de mullida alfombra, coronada por el dosel, dispuesta con rojos almohadones de seda.

Sobre los muebles, estatuillas de bronce, bustos de blanco mármol, caprichos de fina porcelana flamenca; cacaúas, gallos, tortugas, dragones.

Al levantarse el telón, numerosa servidumbre llena la galería, y al frente de la doméstica tropa, en la puerta, inmóvil, el mayordomo de la casa espera órdenes y anuncia a los invitados. En el estrado las damas vestidas de pintorescos colores, verde, rosa, blanco, vense sentadas en los cojines; fuera, los caballeros charlan o juegan en mesillas de verde tapete de seda.

ESCENA I

(EL DUQUE, DOÑA AURELIA, DOÑA ISABEL, DON FÉLIX, DON FRANCISCO ZAPATA, LISÓN, CARVAJAL, JUGADOR 1°, JUGADOR 2°; DAMAS y CABALLEROS; EL MAYORDOMO; CRIADOS.)

ZAPATA (*Junto a una mesilla de juego; a JUGADOR 1°*).—¿Jugamos?

JUGADOR 1°—¿A cuánto paramos la pinta?

ZAPATA.—A cien escudos, si o s place. (*Se sientan cuatro caballeros y juegan.*)

JUGADOR 2° (*A ZAPATA.*).—¿Sosegóse el alboroto, señor don Francisco Zapata?

ZAPATA.—Ello no fue sino borrachez de los porteros de Palacio. Llegué cuando ya habían corrido la cortina; porfí para que quitasen la cadena; ne gáronse; rompíla y pasé.

JUGADOR 2°—¿Os prendieron?

ZAPATA.—Prendiéronme; ya estoy libre. (*Juegan.*)

DOÑA AURELIA. (*A DOÑA ISABEL.*).—¿Has estado, doña Isabel, la víspera de año nuevo en la fiesta del Buen Retiro?

DOÑA ISABEL.—Estuve. ¡Linda fiesta! La condesa de Olivares dio la merienda a los reyes. Nos divertieron el truhán Calabaza, los enanos, el negrillo y las *sabandijas* del Conde.

DUQUE (*Desde la barandilla.*).—Dicen que lució un gran poeta...

DOÑA ISABEL.—Lució el poeta Antillano.

DON FÉLIX.—¿Es el que ha venido de las Indias?

DOÑA ISABEL.—El mismo; monstruo de naturaleza parece; tal es su furor poético, que de repente echa un torrente de versos sobre cualquier materia que le proponen, en estilo levantado y con mucha sazón y encaje de lugares de la Sagrada Escritura.

DOÑA AURELIA.—¿Estaba también Cristóbal *El ciego*?

DOÑA ISABEL.—También Cristóbal hizo sus coplas.

EL DUQUE.—Esos son los que quitan el pan a los poetas cortesanos.

D. FÉLIX.—Ayer yo vi en una tienda de aceite y vinagre, una comedia de un lucido ingenio, que la había empeñado por un panecillo y dos cuartos de queso.

CARVAJAL.—Un contador de ébano tengo yo que me vendió para comer don Luis de Góngora (que gloria haya).

LISÓN (*A CARVAJAL, separándose del grupo y viniendo a primer término.*).—Tal están las letras, amigo Carvajal.

CARVAJAL.—Tal está todo, amigo Lisón. ¿Habéis visto el cepillo que su majestad ha puesto en las iglesias pidiendo dinero para sus necesidades?

LISÓN.—Veo a las damas de la grandeza española pidiendo favor al rey en lisonjeros memoriales; veo despoblarse y perderse los lugares, que hay provincias en que faltan cincuenta y sesenta; veo caídos los templos, las casas hundidas, las tierras yermas; veo los labradores por los caminos, desnudos, hambrientos, cogiendo las hierbas para comer...

CARVAJAL.—Duro estáis.

LISÓN.—A su majestad lo dije con estas mismas palabras, frente a frente. Ponga él remedio, si puede.

EL MAYORDOMO (*Anunciando, de rodillas.*).—¡Doña María Pacheco de Guzmán! (*Damas y caballeros se adelantan a recibirla.*)

ESCENA II

(*Los mismos; DOÑA MARÍA.*)

LISÓN.—¡Linda viene la Pacheco!

CARVAJAL.—En arreos y tocados acaba de hacer la salva a su hacienda.

LISÓN.—¿Tan mal anda?

CARVAJAL.—Como el señor de esta casa.

LISÓN.—Lo salvará don Félix.

CARVAJAL.—No lo hemos visto aún; doña Aurelia no ama a don Félix. (*Ligera pausa.*)

LISÓN.—¿Corteja a la Pacheco don Nicolás Raspur?

CARVAJAL.—La corteja Raspur.

LISÓN.—Dicen de cierto lance en Sevilla.

CARVAJAL.—Reciente está.

LISÓN.—¿Y es?

CARVAJAL.—Lance de amor y pendencia. Un caballero sevillano tenía a mitad con una comediante; quitósele Raspur; salieron a reñir, y el marqués de Villanueva del Río los compuso en que ni uno ni otro la hablase, y luego el marqués se alzó con ella.

LISÓN.—¡Lindo arreglo!

CARVAJAL.—Hay más; una noche, viniendo la comediante de una comedia particular en el coche del marqués, salieron ocho enmascarados y se la llevaron al río y la embarcaron. Súpolo el marqués, corrió a casa de don Nicolás, y quiso pegarla fuego. No aguardó a más Raspur y en Madrid está.

LISÓN.—Y ahora corteja a la Pacheco.

CARVAJAL.—Comediantas son todas.

DOÑA AURELIA (*A DOÑA MARÍA.*).—¿Habéis visto, doña María, las obras de la real Caballeriza?

DOÑA MARÍA.—Por Palacio he pasado; adelante van.

DON FÉLIX.—Dicen que el rey manda labrar casa en el sitio de la Torre del Pardo.

DOÑA ISABEL.—Lindo sitio es; su hermosura encanta a su majestad y quiere hacer un palacio.

EL DUQUE.—El marqués de las Torres es el encargado de juntar dineros para la obra, vendiendo oficios, naturalezas y andando en otros arbitrios.

LISÓN (*Acercándose al grupo.*).—Modos se buscan nuevos para sacar dineros; por la alcabala tratan de encabezar a los libreros y pintores, como no sea por pinturas de santos, y a los criados del rey, de la reina y del príncipe, que por particular privilegio estaban exentos.

EL DUQUE.—Trece millones se han pedido a los procuradores de Cortes, a más de los nueve que tienen otorgados.

CHAVES.—¿Los conceden?

LISÓN.—Los rehusan; una demanda criminal les ha puesto el Fiscal del Consejo Real, como juez competente, para que sean castigados y enviados a sus ciudades.

DOÑA MARÍA.—A bien que si don Vicencio Lupati saliera adelante con la invención de hacer plata, ya se había todo remediado.

DOÑA AURELIA.—¿La hace?

DOÑA MARÍA.—Ha dos años prometióla a su majestad; y encerráronlo porque no la hizo; pero ahora parece que ha encontrado un nuevo secreto y lo llevan al Alcázar de Segovia para que lo ponga por obra.

EL MAYORDOMO (*Anunciando.*).—¿Don Antonio de Oquendo! (*Se adelantan a recibirlo damas y caballeros.*)

ESCENA III

(*Los mismos, OQUENDO.*)

EL DUQUE.—¡Bien venido sea Oquendo!

OQUENDO (*Cincuenta y nueve años; caballero de Santiago; fuerte, nudo; con cierto imperio de militar ordenancista.*).—Dios os guarde, señores.

DOÑA AURELIA.—¿Libre estáis ya?

EL DUQUE.—¿Fuisteis herido?

OQUENDO.—Lo fue Judici.

DON FÉLIX.—¿Lo retasteis vos?

OQUENDO.—No; demandóme él. La ocasión fue disgustos que tuvimos cuando navegábamos juntos con los galeones de la plata. Estaba yo oyendo misa en el Buen Suceso y me trajeron un papel de Judici, en que me decía cómo me desafiaba y cómo me esperaba en Santa Bárbara, con espada y daga. Acepté, me fui al Noviciado a confesar, y luego a Santa Bárbara. Montamos a caballo; salimos al campo; echamos pie a tierra y nos acuchillamos. Le herí en la mano izquierda, lo derribé, y matélo si no llegaran amigos. Él se retrajo en la Victoria, yo quedé preso en mi casa.

EL DUQUE.—Bien librado habéis salido.

CARVAJAL.—Mejor que el conde de Sástago.

OQUENDO.—De verle vengo.

EL DUQUE.—¿Está aún preso en casa del alcalde?

OQUENDO.—Preso y enfermo.

DON FÉLIX.—Sus delitos le han malparado.

EL DUQUE.—¿Tales son?

DON FÉLIX.—Todo Madrid los sabe: traficaba con los grados de su compañía; vendió en mil y cien ducados de plata el oficio de sargento; cada soldado con taberna o juego en su casa le contribuía con cinco reales diarios; cincuenta le pagaba su dispensero.

EL DUQUE.—¡Brava manera de honrar el cargo de capitán de la Guardia Alemana!

CARVAJAL.—Más dicen: que maltrataba a su mujer.

DON FÉLIX.—De creer es.

EL MAYORDOMO.—¡El caballero Amadís de Gaula! (*Expectación.*)

EL DUQUE.—Sosegaos, señores; un famoso bufón es que se finge caballero andante.

ESCENA IV

(*Los mismos, DON FERNANDO.*)

EL DUQUE (*Adelantándose a recibir a DON FERNANDO.*).—Recibamos, señores, con el debido acatamiento, al esforzado y virtuoso Amadís de Gaula. (*Todos se aproximan a DON FERNANDO y le acatan burlescamente.*) ¡Llegue a mis brazos el espejo de la caballería, la flor y nata de la gentileza, el amparo y remedio de los menesterosos, la quinta esencia de los caballeros andantes!

DON FERNANDO.—Yo os saludo, gentiles damas y valientes caballeros (*a DOÑA AURELIA.*) y o os saludo a lta y hermosa princesa.

DOÑA AURELIA.—Gracias rendidas os doy, valeroso caballero, por haber acudido a honrar con vuestra presencia este sarao.

DON FERNANDO.—Viniera yo de las más remotas regiones de la tierra sólo por veros; y volara por los aires a lomos de alguna aligera y espantable limaña, cuando a mi corcel faltaran bríos.

DON FÉLIX.—Apasionado estáis.

DON FERNANDO.—La discreción acato; la hermosura me rinde.

DOÑA AURELIA.—¿Tenéis, caballero, alguna dama de vuestros pensamientos?

DON FERNANDO.—Tan propio y natural, dicen que es, señora, a los caballeros andantes el ser enamorados, como al cielo tener estrellas.

DOÑA AURELIA.—¿Y es hermosa?

DON FERNANDO.—Es hermosa.

DOÑA AURELIA.—¿Y es discreta?

DON FERNANDO.—Es discreta.

DOÑA AURELIA.—¿Su nombre?

DON FERNANDO.—¿Vos me lo preguntáis? Pues, ¿por quién, sino por vos, abandoné yo a la princesa Oriana y desdeñé los amores de la hermosa Briolanja, reina de Sobradisa? ¿Por quién la Ínsula Firme conquisté, y deshice los portentosos encantamientos de su palacio? ¿Por quién pasé rigurosas penitencias en la Peña Pobre, consumiendo mis días en lágrimas y continuos lloros? ¿Por quién desbaraté las máquinas y terribles artes del encantador Arcalaus? ¿Por quién, finalmente, vencí en fieros y singulares combates a Famongomadán, a Lindaraque, a don Cuadragante, al gigante Mardaque, a Mandanfabul de la Torre Bermeja? Mi dama sois; a vuestros pies llevo rendido; recibid, señora, mi homenaje.

DOÑA AURELIA.—Grande merced recibo; vuestro homenaje acepto; por la más dichosa de las princesas me tengo.

DON FÉLIX.—Vuestros amores me placen (*a* DON FERNANDO); mas reparad que pudierais tener algún valeroso disputador de vuestra dama.

DOÑA AURELIA.—¿Eso decís? (*A* DON FERNANDO.) ¿Dudáis de mi amor? Yo os quiero a vos, a vos solo. Yo quie-

ro que mi caballero sea valiente, audaz, temerario, que enderece tuertos, y deshaga agravios, y castigue alevosías, y ampare a doncellas, y socorra a viudas, y a menesterosos proteja; yo quiero que arrogante y altivo, intrépido el corazón y generoso el ánimo, visite las ciudades, escudriñe los bosques, trepe a las montañas, baje a las profundas simas y se arroje a las revueltas olas; yo quiero que recorra la tierra toda en peregrinación heroica, escarnecido por las muchedumbres, vilipendiado por sus deudos, traicionado por sus amigos, desamparado de todas las criaturas, y que fuerte en su soledad, despreciador del vilipendio público, puestos los ojos en su ideal, jure no comer pan a manteles, ni dormir en poblado, ni dar paz a las armas, mientras giman los oprimidos y el amor no reine entre los hombres.

DON FERNANDO.—Pues así seré yo. Yo recorreré el mundo la lanza en ristre y em brazada la adarga; yo acometeré las más arriesgadas empresas, y castigaré malandrines, y acuchillaré traidores, y domaré gigantes, y sojuzgaré tiranos; de los débiles seré escudo, contraste de los fuertes, libertador del preso, amigo del humilde, azote del soberbio... y cuando a punto de entrar en alguna rigurosa contienda tenga apretada la lanza, la adarga al pecho, afirmados los pies en los estribos, yo pondré en vos mi pensamiento para que vuestro dulce y consolador recuerdo me aliente y fortifique en la batalla.

DOÑA AURELIA.—Y cuando volváis a nuestro castillo, jadeante, sudoroso, abolladas las armas, deshecha la cimera, yo os saldré a recibir vestida de flotante túnica de blanca seda, recogidos los cabellos en rico garbín de pedería, rodeada de lucida corte de pajes y doncellas.

DON FERNANDO.—Y yo os presentaré la cabeza de tal desaforado gigante o haré que os juren vasallaje reyes y capitanes vencidos por mi brazo, o tal vez os regale maravillosos tesoros por mi valentía ganados.

DOÑA AURELIA.—Y yo, depuestas las duras armas, os lavaré con aguas olorosas, y os vestiré una ropa de cendal finísimo, y juntos en sosegada estancia, en tanto que

tras un tapiz tñen suaves instrumentos, e escucharé la historia de vuestras crueles batallas y fieros pasos.

OQUENDO.—¡Discreta es la princesa!

EL DUQUE.—¡Valiente es Amadís!

DON FÉLIX (*Resentido.*).—Valentías son de novelas.

DON FERNANDO (*Vivamente.*).—Mi brazo las abona.

DON FÉLIX.—¿Podéis tanto?

DON FERNANDO.—¿Dudáis tanto?

DON FÉLIX.—Advertid que es osadía.

DON FERNANDO.—Mirad que es atrevimiento.

EL MAYORDOMO.—¡Don Francisco de Quevedo!

ESCENA V

(*Los mismos, QUEVEDO, luego pajes y doncellas.*)

QUEVEDO (*Cincuenta y seis años, caballero de Santiago, melena e ntrecana, m iope, g r andes y r edondos a nteojos c on armas o guarniciones de vaqueta: al pecho, venera sobre una esmeralda grande y rica con una espada de rubíes cercada de diamantes; abotagados entrambos pies y torcidos hacia dentro; gesto grave y altivo; reposada el habla.*).—Duque, a vuestra invitación acudo; el honrado soy; recibidme por bueno. Señora, discreta sois; perdonad a un poeta. Oquendo, grande sois en las armas; dad los brazos a quien pequeño es en las letras. Señores, vuestra compañía me honre.

EL DUQUE.—Sea bien llegado Quevedo.

DOÑA AURELIA.—Dios guarde a don Francisco.

QUEVEDO (*Reparando en DON FERNANDO.*).—¿Quién...?

EL DUQUE.—Un loco gracioso es. (*Cae la tarde; la escena va oscureciéndose.*)

QUEVEDO.—Locos somos todos; fantasía es la vida; cordura la muerte. La muerte nos torna el juicio y nos lleva al juicio; nos quita las amarguras de la tierra y nos amarga con el temor del eternal castigo; nos deja pobres para hacernos ricos, porque los bienes terrenales nos roba y

nos da los perdurables. Con el nacer comienza nuestra muerte; con la muerte nacemos a la vida. Muerte es la cuna: vida es la sepultura.

DOÑA AURELIA.—Triste estáis, Quevedo.

QUEVEDO.—Los años son; a la muerte voy; las canas me llevan. Lo que antaño me alegrara, contrístame ahora. Dolor y luto es la vida. Por la ambición se dividen los pueblos, se abrasa la tierra en crueles guerras, y los hermanos matan a los hermanos. La fe es mentida, y la mentira tiene lugar de fe. La amistad es doblez; venden los hombres sus conciencias y a los amigos venden. Amarillea del bien ajeno la envidia, y la codicia, temerosa, sepulta los tesoros y a los pobres deja rotos y hambrientos. Las varas de la justicia son ganzúas, y las ganzúas en manos de los grandes ladrones, son dorados cetros. Por interés juran amor las mujeres, y sus amores, de falsos, hacen jurar a los hombres. Los hijos por ver llegada la hora de gozar de la hacienda, a los padres adelantan la hora. Reinan tiranos que a los humildes vejan, y los humildes devuelven la iniquidad en lisonjas. Callan las plumas, sosiegan los ánimos, no centellea la ira en los ojos, ni arma la noble indignación los brazos. El vicio impera; la cobardía triunfa. Un viejo o se habla. Con sus agudezas os alegrasteis antaño; sus invectivas perdonad ahora. La mocedad me hizo arrojado; la vejez me torna impertinente. Sed conmigo piadosos. (*Casi en tinieblas la escena, todos escuchan sobrecogidos, las palabras de QUEVEDO. Breve pausa.*)

EL DUQUE (*Al MAYORDOMO.*).—¡Hola, traed luces! (*Aparecen doce pajes, vestidos de negro, con doce grandes velones de plata, y colocados en medio de la escena, el MAYORDOMO se hincará de rodillas.*)

EL MAYORDOMO.—¡Alabado sea el Santísimo Sacramento!

TODOS.—¡Por siempre sea alabado! (*Los pajes van colocando los velones sobre los muebles.*)

QUEVEDO (*A DON FERNANDO.*).—¿Sois loco?

DON FERNANDO.—Lo dicen los muchachos.

QUEVEDO.—¿Os corren?

DON FERNANDO.—No me corro.

QUEVEDO.—¿Sabéis qué cosa, siendo la más ligera del mundo, es la más pesada?

DON FERNANDO.—Un hombre sin juicio. ¿Sabéis cuál es la más amarga, siendo la más dulce?

QUEVEDO.—Una mujer liviana.

DON FERNANDO.—Vuestra agudeza aplaudo.

QUEVEDO.—Vuestra locura envidio. (*Acercándose a un grupo de caballeros.*) Si en Toledo hubiera muchos como éste, salvado nos habíamos.

DON FÉLIX.—¿Decís?

QUEVEDO (*Sonriendo.*).—Digo, pardiez, que he visto cuerdos más locos.

DOÑA AURELIA (*A DON FERNANDO.*).—Docto sois también.

DON FERNANDO.—Obligados vienen los que hacen profesión de las andantes armas a vencer en los campos y ser razonadores en las escuelas. (*Numerosas doncellas, lindamente ataviadas, aparecen y van presentando a los invitados, puestas de hinojos, tabaques con cajas de conservas y dulces envueltos en dorados papeles, grandes bandejas de plata con finas y pintadas tazas de chocolate, búcaros, bernegales, lucientes vasos tallados en pies de relevada plata. La escena se anima; mézclanse damas y caballeros.*)

DON FERNANDO. (*Presentando unos dulces a DOÑA AURELIA.*).—Reciba vuestra hermosura, señora, este presente de mis manos.

DON FÉLIX. (*Intencionadamente.*).—Advertid, buen caballero, que sin duda el maligno Arcaus os tiene encantado y os hace ver a vuestra dama en la que es mía.

DON FERNANDO.—Reparad, caballero excelente, que no consiento que me celen mis amores.

DON FÉLIX.—Altivo sois.

DON FERNANDO.—Procaz estáis.

DON FÉLIX (*Requiriendo la espada.*).—Mi espada es ésta.

DON FERNANDO (*Echando mano a la suya.*).—La mía empuño.

DOÑA AURELIA.—Ténganse los caballeros.

EL DUQUE (*Cómicamente; creyendo burla la pendencia.*).—
Sosegad, que no es bien que se pierdan tan esforzados
paladines, terror del orbe, espanto de las gentes.

DOÑA AURELIA.—¿Qué hacéis, don Félix? ¿No sabéis que
mi caballero es Amadís? (*A DON FERNANDO.*). ¿Qué ha-
céis, Amadís? ¿No sabéis que soy vuestra?

DON FERNANDO (*Arrogante.*).—¿Lo oís? ¡Ah!, señora, no
digáis jamás que seréis de otro; no digáis jamás que oirá
otro de vuestros labios dulces palabras, y le miraréis
amorosa, y repositaréis en sus brazos, y reiréis con sus
alegrías, y lloraréis con sus penas, y serán para él todos
vuestros pensamientos, todas vuestras ternuras, todas
vuestras caricias.

DOÑA AURELIA.—¿Desamparar yo a un tan gran caballero
como vos? Vos sois la discreción, vos la valentía, vos es-
pejo de caballeros y luz de enamorados. ¿Cómo pudiera
ser de otro?

DON FERNANDO.—¿Lo veis? Por vos, señora, de rramaré
mi sangre en las batallas... Yo haré que el sabio moro
fabrique para vos un maravilloso palacio de refulgentes
mármoles, los balcones de oro, las puertas de cendrada
plata, de jaspes los pavimentos, de oloroso cedro las te-
chumbres; yo pondré en él tapices de Persia, alfombras
de Turquía, lámparas de cristales venecianos; yo lo cer-
caré de floridos y deleitosos jardines en que canten los
ruiseñores y susurren las fuentes; en que los tupidos na-
ranjos aromen con sus azahares el aire; en que pájaros
exóticos paseen por el fondo verde de la enramada sus
dorados plumajes; en que junto a enhiestos y corpulen-
tos árboles crezcan bravíamente pomposos jazmines
que se enrosquen por los troncos, y avancen por las ra-
mas, y cubran el cielo con espeso toldo de verdura, y
dejen caer sobre nosotros, cuando pasemos lentamente,
tu cabeza en mi pecho, silenciosa y fragante nevada de
jazmines...

DOÑA AURELIA.—¡Oh, cuánto me agrada lo que decís!
Poeta sois; yo quiero vivir en ese palacio y pasear por
esos jardines.

DON FERNANDO.—Sí, sí, princesa amada, princesa de mis sueños, a mor mí o. Habitaremos e se p alacio, p asearemos por esos jardines, juntos, siempre juntos, e terna-mente juntos. Yo cogere para ti todas las flores, y para ti tejeré coronas de violetas, y para ti formaré mullido le-cho de rosas en que la blancura de tu cuerpo destaque luminosa entre el marco de los encendidos pétalos; y para ti, perezosamente reclinada, contaré trágicas histo-rias de trovadores y damas enamoradas, mientras cae la tarde, y las sombras avanzan, y parpadean las eternas luminarias, y el vigilante espíritu, exaltado, fi nge mil terrores en el susurro del viento, en el vuelo de un pája-ro, en una luz que brilla en la lejanía, en una canción, en un lamento, en un grito...

DOÑA AURELIA (*Con terror cómico.*).—No digáis tal. ¡Me dais miedo!

DON FERNANDO.—¿Miedo decís? Yo pondré en las puer-tas de vuestro palacio, sobre la amplia gradería de blan-co mármol, gentiles caballeros vestidos de negro terciopelo, la rizada golilla al cuello, los ondulantes airones en el sombrero, al cinto las espadas de brilladoras guarni-ciones, en las enguantadas manos las recias alabardas de plata con borlones de seda; yo pondré en vuestros apo-sentos fornidos y silenciosos negros, vestidos de mora-dos r opones de d amasco at orzalados y r ecamados de oro, lucidores los ojos, lucidoras las áureas ajorcas de las manos; yo, en fin, estaré a vuestro lado para sacaros de todos los peligros y defenderos de todos los malsines...

QUEVEDO (*A DON FÉLIX.*).—¿Decís que es loco?

DON FÉLIX (*Rápidamente; decidido.*).—Pero no de mí; no de mí, que llegaré cuando más embelesados estéis en vuestros coloquios y os arrancaré de sus brazos.

DON FERNANDO.—¿Vos?

DON FÉLIX.—¡Yo! Yo que quiero a esta dama porque es mía; yo llegaré a ese palacio y os separaré así de su lado. (*Separándolo violentamente.*)

DON FERNANDO.—Y yo entonces, con mi espada, con mis brazos, con mis di entes... (DON FERNANDO se arroja

impetuosamente sobre DON FÉLIX. Los invitados, atónitos, sorprendidos, se acercan precipitadamente al grupo. Confusión, gritos, muebles que ruedan. Un momento, parece que DON FERNANDO va a estrangular a DON FÉLIX; pero logra dominarse a tiempo y fingiendo un acceso de locura, ríe a carcajadas.)

TELÓN

FUENTES

Gacetas de 1636, publicadas por Antonio Rodríguez Villa, en *La corte y monarquía de España en los años de 1636 y 37*, Madrid, 1886.

Compendio de las cosas más notables sucedidas en el mundo, desde el año de 1632 hasta el de 1640, Manuscrito de la Biblioteca Nacional; C. c. 180.

Breve y sumaria relación de las cosas más notables que el año pasado de 1635 han sucedido en España, Flandes, Italia, Alemania, Francia y otras partes de la Europa, desde fin de Junio del dicho año hasta fin de Enero de 1636, Papel impreso en un tomo de manuscritos de la Biblioteca Nacional, H. 69.

Góngora, *Cartas y poesías inéditas*, Granada, 1892.

Mateo de Lisón y Biedma, *Discursos y apuntamientos*, sin lugar ni fecha, [1622].

Cervantes, obra citada.

Amadís de Gaula.

D'Aulnoy, *Viaje por España en 1679*, Madrid, 1892.

Benito Daça de Valdés, *Uso de los antojos para todo género de vistas*, Sevilla, 1623.

Francisco Navarro Ledesma, *Venera perteneciente a D. Francisco de Quevedo y Villegas*, en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, agosto-septiembre de 1900.

Pablo Antonio de Tarsia, *Vida de don Francisco Quevedo y Villegas*, Madrid, 1663.

JORNADA CUARTA

Aposento de DOÑA AURELIA. Al fondo, balcón; en el ángulo de la izquierda, soberbia cama de ébano: esculpidos los tableros; salomónicas las columnas; de seda las goteras y el cobertor; de floqueada tapicería flamenca las cortinas. Biselado espejo veneciano con ancho marco de ébano; y de ébano con incrustaciones de mármoles y plata, el armario. Roja la alfombra, rojos los cortinajes.

Al levantarse el telón, DOÑA AURELIA, asistida de sus doncellas, se ocupa en su tocado matinal.

ESCENA I

(DOÑA AURELIA, CRISTINA, LELIA; luego LEONOR.)

DOÑA AURELIA (*Sentada ante el espejo; vestida con amplia ropa de levantar.*).—¿Cuál haces, Lelia?

LELIA (*Arreglándole el peinado.*).—El del *Almirante*, señora.

DOÑA AURELIA.—¿Qué es eso, Cristina?

CRISTINA.—Las tenacicas de pelar cejas, señora; Grijalva las compró ayer en casa del platero de la calle Mayor.

DOÑA AURELIA.—¿Habéis traído el agua de ortigas?

CRISTINA.—Aquí está; agua de azahar se ha traído también nueva.

DOÑA AURELIA.—¿Y las pastillas de olor?

CRISTINA.—Prestas están.

LELIA (*Acabando de peinarla.*).—¿Place a vuestra señoría?

DOÑA AURELIA.—Bien está, Cristina; tu gentileza alabo; hábil eres. (A LELIA.) El azahar, Lelia. (LELIA *coge en la boca un sorbo de agua de azahar y a través de los dientes va rociando a DOÑA AURELIA con menuda lluvia. CRISTINA quema pastillas en un braserillo y la sahuma.*)

DOÑA AURELIA.—La clara, Cristina, ¿está batida? (CRISTINA *acaba de batir la clara de huevo; pónole azúcar y la presenta a DOÑA AURELIA.*)

DOÑA AURELIA.—¿Tiene mucho azúcar?

CRISTINA.—El de siempre le puse. (DOÑA AURELIA *se lustra la frente y las mejillas; se alinea luego las cejas; da algunos toques de carmín; termina el tocado. Las doncellas aprestan la ropa; abren el armario. DOÑA AURELIA se despoja de la bata y muéstrase cubierta de espléndida camisa de seda, orlada de sutiles encajes, bor dada de sedas de color es, abrochada a las muñecas con gruesos brillantes; calzan sus pies diminutas chinelas recamadas de oro. LELIA y CRISTINA van ayudándola a vestir, según indica el diálogo.*)

LELIA (*Mostrando u nos c hapines.*).—¿De ocho o de diez puntos?

DOÑA AURELIA.—De ocho. (*Cálzase chapines de afluagrada obra de plata.*) Los briales... (*Pónese briales de seda finamente randados.*) El verdugado... (*Pónese el verdugado aros de hierro unidos entre sí, propios para ahuecar el vestido.*) El guarda infante... (*Vístese u na rica falda de seda soberbiamente bordada en oro, rodeada de un gran pliegue o alforza.*)

LELIA.—El nuevo es. ¿Place a vuestra señoría?

DOÑA AURELIA (*Reparando en el pliegue.*).—¡Jesús! ¿Esto es alforza? Ancha es; adviértelo, Lelia.

LELIA.—Lo advertiré, señora.

DOÑA AURELIA.—El emballenado... (*Aprisiona el talle en el emballenado o corsé.*) El corpiño... (*Pónese el corpiño.*)

CRISTINA (*Sacando un cofrecillo con alhajas.*).—¿Su señoría quiere el joyel de Milán?

DOÑA AURELIA (*Lo toma y se lo pone al cuello.*).—¿Las ajorcas de perlas están ahí?

LELIA (*Revolviendo en el cofrecillo.*).—Aquí están. (*Pónese DOÑA AURELIA en las muñecas las ajorcas; colócase por arracadas dos gruesas perlas; mírase un momento al espejo. Aparece en la puerta LEONOR.*)

LEONOR.—Señora...

DOÑA AURELIA.—¿Qué sucede, Leonor?

LEONOR.—Chacón desea hablar a vuestra señoría.

DOÑA AURELIA (*Con extrañeza tratando de recordar.*).—Chacón...

LEONOR.—El nuevo escudero; dice que es urgente y reservado.

DOÑA AURELIA.—Bien está; que entre. (*A LELIA y CRISTINA.*) Retiraos.

ESCENA II

(DOÑA AURELIA, CHACÓN.)

CHACÓN (*Desde la puerta.*).—Perdonad, señora, que un cansado viejo venga a inquietaros.

DOÑA AURELIA.—Entrad, buen escudero; a vuestra devoción me tenéis; decid cuanto os plazca.

CHACÓN (*Dudando.*).—Señora...

DOÑA AURELIA.—¿Dudáis?

CHACÓN.—Os agravio con dudar; perdonad mi suspicacia. (*Con firmeza.*) De vuestra generosidad no dudo.

DOÑA AURELIA (*Imperiosamente.*).—Hablad.

CHACÓN (*Decidido.*).—Señora: mi señor es don Fernando de Tavera, y don Fernando de Tavera es el bufón que os corteja.

DOÑA AURELIA (*Vivamente.*).—¡Ah! ¿Es cierto? ¿Luego pensaba yo bien? Decidme, decidme, Chacón amigo, ¿se llama don Fernando de Tavera? ¿Es caballero? ¿Es...?

CHACÓN.—Es un enamorado de vuestra discreción y de vuestra belleza. Os vio en Santiago; enamoróse; es po-

bre; no pudo llegar a nte vuestra presencia de otro modo.

DOÑA AURELIA.—Quiero verle, quiero hablarle. ¿Os manda él?

CHACÓN.—Vengo yo, entristecido y apesarado de ver en tal extremo a quien quiero como a un hijo. Loco se finge; lo estará si vuestra señoría no se apiada.

DOÑA AURELIA.—¿No sabe nada?

CHACÓN.—Nada sabe.

DOÑA AURELIA.—¿Está en palacio?

CHACÓN.—Está.

DOÑA AURELIA.—Pues haced que venga... y silencio.

CHACÓN.—Generosa sois; Dios os lo premie. (*Sale.*)

ESCENA III

(DOÑA AURELIA *sola.*)

(*Ante un espejo se compone presta y afanosamente, con cierta coquetería de mujer que desea parecer bien. Pausa.*)

ESCENA IV

(DOÑA AURELIA, DON FERNANDO, *vestido a lo truhán con un largo y amplio ropón colorado y sin espada; luego DON FÉLIX.*)

DON FERNANDO (*Desde la puerta.*).—Hermosa princesa...

DOÑA AURELIA.—Acercaos, esforzado Amadís.

DON FERNANDO.—Dejad, señora, que llegue este cuitado caballero a vuestras plantas.

DOÑA AURELIA.—¿Penas tenéis?

DON FERNANDO.—Penas tengo.

DOÑA AURELIA.—¿Son de amores?

DON FERNANDO.—De amores.

DOÑA AURELIA.—¿No os quiere vuestra dama?

DON FERNANDO.—No me quiere.

DOÑA AURELIA.—¿Tan cruel es?

DON FERNANDO.—Ama a otro.

DOÑA AURELIA (*Intencionadamente.*).—Amaros pudiera a vos.

DON FERNANDO.—¿Decís?

DOÑA AURELIA.—Digo que tal pudiera ser esa dama que yo fuera su amiga, e interpusiera mi favor para que los desdenes se trocaran en cariño.

DON FERNANDO.—¿Es cierto? En vuestra mano, señora, está mi remedio.

DOÑA AURELIA.—Bien os quiero; contad con él. Si de mi persona depende, dad por terminados vuestros males.

DON FERNANDO.—Devuelto habéis a mi corazón la esperanza. Repetidlo para que yo lo oiga; decid que amáis al caballero Amadís...

DOÑA AURELIA (*Tornando la solicitud en sequedad.*).—Reparad que soy amiga y no amante; mis amores tengo y a ellos soy fiel.

DON FERNANDO.—¿Y queréis sinceramente a vuestro caballero?

DOÑA AURELIA.—Basta; sinceramente le quiero.

DON FERNANDO (*Con desaliento.*).—Permitid, señora, que por última vez os rinda vasallaje; a mi castillo vuelvo... (*Arrojándose a sus plantas.*)

DOÑA AURELIA (*Riendo.*).—Sí, sí, a la Ínsula Firme a llorar hilo a hilo las desdichas amorosas... Levantaos, levantaos, don Fernando de Tavera.

DON FERNANDO.—¡Mi nombre! ¿Sabéis...?

DOÑA AURELIA.—¿Tan ciega me juzgáis?

DON FERNANDO.—Señora, la fuerza del amor me excuse. Perdonadme.

DOÑA AURELIA.—Yo os perdono y agradezco las amarguras por mí sufridas.

DON FERNANDO.—¿Qué no haré y o por vos, señora, a quien adoro y reverencio? (*Echándose a sus pies.*) Dejád-

me, dejadme que os diga todo lo que mi corazón siente; dejad que bese esta mano por mí tan codiciada... (*En este momento aparece DON FÉLIX en la puerta, tratando de desasirse de las doncellas que le cierran el paso. Se dirige impetuosamente al grupo de DON FERNANDO y DOÑA AURELIA.*)

DOÑA AURELIA.—¡Don Félix!

DON FÉLIX.—¡Con el bufón! (*Abofeteando a DON FERNANDO.*)

DON FERNANDO.—¡No! (*Rápidamente, DON FERNANDO trata de hacer salir de la escena a DOÑA AURELIA; se resiste ésta; forcejean; llegan a la puerta.*)

DOÑA AURELIA (*Comprendiendo la intención de DON FERNANDO.*).—¡No, don Fernando, no!

DON FERNANDO (*Fuera de sí; frenético.*).—¡Ah, lo quieres aún! (*Violentamente la empuja fuera y cierra.*)

ESCENA ÚLTIMA

(DON FERNANDO, DON FÉLIX, luego DOÑA AURELIA, EL DUQUE, CHACÓN, SOLANO, CRIADOS, DONCELLAS.)

DON FERNANDO (*Tranquilamente, en silencio, se despoja del largo ropón y aparece con ropilla negra y la verde cruz de Calatrava al pecho.*).—Ya estamos frente a frente; esa mujer es mía; a morir vamos.

DON FÉLIX (*Repuesto del sombrero, sonriendo.*).—Pardiez, ¿y vuestra espada?

DON FERNANDO (*Sacando un puñal del cinto.*).—¡Como a villano! (*DON FERNANDO se arroja sobre DON FÉLIX antes de que éste pueda requerir la espada. Un momento, luchan ferozmente; caen; ruedan detrás de la cama; se oye un grito de angustia. DON FERNANDO se levanta lívido, jadeante, descompuestas las ropas, la espada de DON FÉLIX en la mano. Y mientras fuera gritan y aporream la puerta, se percibe en la escena la fatigosa respiración del agonizante, medio oculto tras la cama, el hipo y el suspiro postreros,*

el ronco estertor de la muerte que llega. La puerta cede; DOÑA AURELIA, EL DUQUE, los servidores de la casa invaden la escena. El terror se pinta en todos los semblantes y de todas las bocas sale un solo grito):—¡El bufón!

DON FERNANDO.—¡No, Fernando de Tavera, caballero de Calatrava! Me insultó: lo maté.

DOÑA AURELIA (*Poniéndose resueltamente a su lado.*).—¡Es mi amante!

DON FERNANDO.—¡Es mía, de mí solo! ¡Que la arranquen de mis brazos!

TELÓN