



Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Un Drama Mexicano del Siglo XIX:
El Secreto del Condotiero
de
Francisca Montes Flores



T E S T S
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS
QUE PARA OPTAR AL GRADO DE:
LIC. EN LENGUA Y LITERATURA
HISPANICAS

P R E S E N T A
Antonio Marquet Montiel

Asesor: MTRA. DOLORES BRAVO



FILOSOFIA
Y LETRAS



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

I N D I C E

Introducción	I
Primera Parte: Dos puntos de vista sobre el teatro mexicano del siglo pasado.	
Capítulo I El teatro mexicano frente a la crítica	VII
Capítulo II Algunas notas sobre el teatro como espectáculo	XXII
Segunda Parte: Análisis de <u>El secreto del Condotiero</u>	
Capítulo III Las "fuentes" de la obra	XLVI
Capítulo IV Observaciones sobre <u>El secreto del Condotiero</u>	LIII
Conclusión	CXI
Notas	CXIII
Bibliografía	CXXII
<u>El secreto del Condotiero</u>	1
Acto Primero	3
Acto Segundo	25
Acto Tercero	49
Acto Cuarto	68
Acto Quinto	93

INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente trabajo es contribuir, aunque modestamente, al mejor conocimiento de uno de los periodos de nuestra literatura del siglo XIX, especialmente del drama romántico, del cual, desgraciadamente, se tiene una idea imprecisa debido a que la mayor parte de la producción teatral de este siglo no ha sido publicada --siendo éste un obstáculo que hace difícil su estudio--, y a que los investigadores interesados en el asunto con lamentable frecuencia utilizan conceptos muy generales desprovistos de sólidos fundamentos y por ello presentan una imagen bastante pobre, cuando no totalmente equivocada de este género.

Por estas razones, se podría afirmar que nos encontramos frente a un tema totalmente descuidado pero que merece la atención de la crítica. Tal situación hace necesaria el publicar, así como analizar obras particulares para después llevar a cabo un estudio general del teatro romántico mexicano que intente explicar sus aspectos formales e ideológicos; que muestre la importante función desempeñada por el teatro en la sociedad mexicana del siglo pasado; y que reconozca el lugar que ocupa dentro de la evolución de la literatura mexicana.

El estudiar solamente una pieza dramática con características muy típicas del género responde a esta limitación pero no por ello se analiza el drama como una obra aislada. A partir de El secreto del condotiero se arriesgan juicios generales acerca del teatro del siglo XIX, apoyándose sobre todo en la comparación de esta obra con otras tradicionalmente conocidas.

Sin embargo, no debe olvidarse que en el siglo pasado los dramaturgos manifiestan una posición política, liberal o conservadora, y por esta razón es posible observar en las obras teatrales mexicanas dos corrientes diferentes, comprometidas con uno u otro sistema. Esta oposición da origen a dos formas de romanticismo y además provoca una tensión en cada una de las obras, matizada en mayor o menor grado por esta pugna ideológica, que en opinión de José Luis Martínez es el acontecimiento de mayor relevancia del siglo XIX, ya que "la historia de la cultura mexicana en el siglo XIX sólo se explica por los choques de liberales y conservadores y por el triunfo de los primeros, que impusieron a la época su propio sello y aún determinaron la tolerancia y la concordancia para los vencidos".¹⁾

Es decir que un escritor romántico liberal o un escritor

romántico conservador reviste de sentido diferente a conceptos como "destino" o "lucha contra el tirano", aspectos repetidos en todas estas obras y por otro lado los atributos otorgados a villanos y héroes sufren una transformación debida a la filiación política del escritor. A pesar de estas divergencias, liberales y conservadores utilizan una misma serie de clichés que permite en ciertas ocasiones la comparación arriba mencionada. Tal es el caso, por ejemplo, de la marcada oposición de los personajes empleada por ambos que es uno de los procedimientos más socorridos por nuestros dramaturgos.

Al afirmar lo anterior, algunas generalizaciones hechas en el presente trabajo evidentemente tienen una validez reducida pues la autora de El secreto del condotiero, Francisca Montes Flores, es conservadora. Por ello precisamente, la elección de esta obra, con la característica ideológica mencionada, imponía la limitación del estudio a una sola modalidad del romanticismo mexicano, misma que se intenta definir en sus aspectos más sobresalientes.

Antes de iniciar la lectura del presente estudio que sirve de introducción a El secreto del condotiero, es necesario describir brevemente los dos apartados que lo forman.

El análisis de El secreto del condotiero incluye notas sobre los elementos formales del drama tales como los actos, las acciones, la utilización del tiempo, la distribución del espacio escénico. De aquí se pasa a aspectos ideológicos presentes en la obra y se parte de una breve caracterización de la moral burguesa para después relacionarla con la forma de proceder de los personajes centrales, Felipe María Vizconti, Beatriz Tenda, Montealván, y por último Claudio. El análisis propiamente dicho del drama constituye la segunda parte del presente ensayo.

En esa misma parte se afirma que la historia de Sismondi sobre el renacimiento italiano es la fuente utilizada tanto por la autora de El secreto del condotiero como por Bellini que escribió una ópera sobre el mismo tema titulada Beatrice di Tenda y que fue ejecutada, según las variaciones que de ello hizo Beyer en una velada que ofreció la "Bohemia Literaria" en el salón de conciertos de la Sociedad Filarmónica, el 24 de febrero de 1873 en la ciudad de México.²⁾

Es imposible saber si Francisca Montes asistió a tal representación, así como argumentar que la ópera inspiró a nuestra autora en la composición de su drama. En última instancia

no creo que decidir sobre el asunto tenga una gran trascendencia. Resulta más provechoso señalar como en el momento de escribir el drama, Francisca Montes Flores efectúa una serie de modificaciones que encuentran su explicación inmediata en la manera de pensar de la autora y también en las exigencias formales del género que para el último tercio del siglo XIX, época en que fue escrito El secreto del condotiero, se habían convertido ya en meros convencionalismos. Soy de la opinión de que para llegar a una explicación coherente de tal fenómeno, es preciso tener en cuenta que estudiar el teatro como una manifestación puramente literaria significa de alguna manera pasar por alto que una obra dramática adquiere su total sentido únicamente cuando es llevada a la escena, es decir, con la representación. Esta es la razón por la cual mi trabajo incluye partes en las que se describe los cambios que sufre el teatro como edificio durante el siglo XIX; la significación social que tuvo asistir a un espectáculo durante este periodo, y otra sección en la que se habla sobre la clase social que acude a las representaciones, que se incluye en la primera parte.

Bajo esta perspectiva señalo que existió una íntima relación entre elementos que a primera vista pueden parecer abso-

lutamente independientes y quizá tan insignificantes como los nexos que existen entre el espacio que separa una fila de butacas de otra en el teatro; el cuidado que los asistentes prestaban a su arreglo personal; con los acontecimientos que tienen lugar en el mismo escenario.

Probablemente las conclusiones a las que llegué en este sentido requieran ser ampliadas y matizadas, pero estoy seguro de que la contribución de este ensayo reside en ofrecer un nuevo punto de vista sobre un tema en el cual existen muchos artículos y libros de carácter descriptivo, pero no hay en ellos un intento de explicación que sea aceptable.

Las afirmaciones que hago censurando a los estudios sobre el teatro del siglo pasado merecen ser ampliadas para explicar mi postura y también para deshechar la falsa idea que actualmente se tiene de este género.

PRIMERA PARTE

**DOS PUNTOS DE VISTA
SOBRE EL TEATRO MEXICANO DEL
SIGLO PASADO**

C a p í t u l o I

EL TEATRO MEXICANO FRENTE A LA CRÍTICA

Todos los críticos que han dedicado estudios al drama me
xicano coinciden en afirmar que tal género conoce en el siglo
XIX una época de gran florecimiento. Enrique Anderson Imbert
en su Historia de la literatura hispanoamericana asevera lacó
nicamente que la producción teatral cuenta en su haber cente-
nares de títulos. Más adelante expresa inclusive su incapaci-
dad para abordar el tema, debido, precisamente, al gran núme-
ro de obras. "Sería imposible, -dice-, dar cuenta aquí de
producción tan abundante".³⁾

Bastaría hojear un poco la concienzuda y erudita Reseña
histórica del teatro en México de Olavarría y Ferrari; el vo-
luminoso tomo de la Bibliografía del teatro en México de Fran-
cisco Monterde; o las obras de Luis Reyes de la Maza,⁴⁾ para
convencerse de la mencionada abundancia y formarse una idea
de la magnitud de tal producción.

Sin embargo, cuando se intenta profundizar en el asunto
y buscar estudios sobre el teatro, ya sean obras de historia

del género, en las que se presente su evolución; o ya ensayos específicos sobre una determinada obra o autor, el investigador se topa con el inconveniente de que tal tema permanece aún desconocido. Muy poco se ha escrito a este respecto. Hay algunos ensayos que se encuentran sobre todo como prólogos al escaso número de obras que ha sido publicado. María Edmée Alvarez,⁵⁾ Francisco Monterde,⁶⁾ Antonio Castro Leal,⁷⁾ Armando de María y Campos,⁸⁾ Antonio Magaña Esquivel,⁹⁾ Emilio Abreu Gómez,¹⁰⁾ son algunos de los críticos que con mayor empeño se han dedicado a publicar y prologar piezas dramáticas.

Sus ensayos, desafortunadamente, no llegan a analizar las obras. Se limitan a mencionar los datos biográficos más relevantes de la vida del dramaturgo, a enumerar sus obras, indicando la temática, y algunas veces a inventariar los modelos que imitó el dramaturgo.

Al leer estos ensayos se tiene la impresión de que la crítica se ha estancado: lo que con más frecuencia se encuentra son repeticiones de algunas interpretaciones carentes de sólidos fundamentos. En primer lugar, se acusa al teatro romántico de evadirse de la realidad, ya que la acción de algunos de los dramas se sitúa en un tiempo pasado: Ana Bolena,

en la Inglaterra del siglo XVI; El torneo, en la Inglaterra del siglo XI; Hernán o la vuelta del cruzado, en la Alemania del siglo XII; El secreto del condotiero, en la Italia del si glo XIV, etc.

Ignacio Manuel Altamirano fue uno de los primeros escritores que sostuvieron esta opinión. "Calderón, -dice el autor del Zarco-, con su feliz imaginación y con su sentimentalismo, pudo haber ayudado a crear el teatro nacional, y no que fue a emplear sus dotes en resucitar asuntos caballerescos de la Edad Media, que ninguna utilidad podían traer, sino un fútil entretenimiento y un extravío del gusto, o bien fue a buscar en la historia de Inglaterra un episodio que mejor inspirados habían ya trasladado al teatro algunos europeos".¹¹⁾ En 1958, Antonio Magaña Esquivel emite el mismo juicio: "En la época del primer romanticismo mexicano, Fernando Calderón muestra un deseo de evasión, no sólo de su tiempo, sino de su país...".¹²⁾ Sin embargo, es más benévolo con Rodríguez Galván, ya que "Su deseo de evasión... no va más allá de las fronteras del país, no acude a historias extranjeras como Calderón, sino a tradiciones o leyendas de Nueva España, o sea, se refugia en una época que no es la suya...".¹³⁾

Esta idea de la evasión, como puede apreciarse, tiene matices de desaprobación, de censura. En el caso de Altamirano, su posición puede ser comprendida si se considera la exaltación nacionalista que es una constante en su obra. Pero la postura de Antonio Magaña Esquivel resulta injustificable. Otro intento de explicación de este teatro "evasivo" es una hipótesis que está basada en un total divorcio entre la realidad histórica y el arte. Francisco Monterde señala al hablar de Hermán o la vuelta del cruzado de Calderón, que "se salió del marco habitual de nuestro teatro no sólo porque sus lecturas y preferencias le llevaron a otros países y otros tiempos, sino porque la situación política le impedía tratar, en serio, temas entonces actuales y prefirió refugiarse con sus dramas en el pasado, para manifestar, sin trabas, algunos sentimientos elevados que no cabían en un presente mezquino".¹⁴⁾ Es preferible guardar silencio ante tal interpretación; ya que, afortunadamente, su manera de pensar cambió. En el prólogo a la edición de la Biblioteca de Autores Mexicanos, Monterde anota que "Cuando se evade [Calderón], aparentemente, al situar a los dramas y la tragedia en días y lugares remotos, sigue quizá a Heredia que lo orientó con su ejemplo; se aleja a un clima propicio, para decir libremente lo que se propone: su in

conformidad con aquello que se le impuso. Así se refiere a temas actuales, por los labios de sus intérpretes, sin que le estorbe la censura, y aunque su imaginación ande por países extraños, no deja de pensar en la patria".¹⁵⁾ Esta tesis parece más adecuada para explicar esa "evasión", sobre todo si se toma en cuenta que Alberto G. Bianchi fue perseguido, encarcelado y torturado por haber criticado en los Martirios del del pueblo,¹⁶⁾ estrenada en el teatro Nuevo México, el sistema de leva en la época de Miguel Lerdo de Tejada, ejemplo que probablemente no sea el único. Tampoco debe olvidarse que a las representaciones asistían empleados del ministerio público que vigilaban la "moralidad" del espectáculo.¹⁷⁾

Personalmente, me inclino a pensar que es muy apresurado calificar de "evasiva" a una obra dada por el simple hecho de que su acción transcurre en lugares y tiempos remotos. En el análisis de El secreto del condotiero intentaré demostrar de qué manera el teatro del siglo pasado es una literatura que está dirigida a una clase social bien determinada y que por ello, está comprometida ideológicamente con la época en que surge.

Por otro lado, existe en los ensayos arriba mencionados

un afán de comparar al teatro mexicano con el europeo, especialmente con el español. De la obra A ninguna de las tres se dice que supera a su modelo Marcela o ¿cuál de las tres? de Bre¹⁸⁾ tón de los Herreros; de Muñoz, visitador de México, que es "un drama de unidad interna, escrito con fluidez, que no desmerece junto a las obras de los románticos españoles anteriores a Zorrilla".¹⁹⁾ De la dramaturga Isabel Prieto de Landázuri, que "sin llegar a la categoría de la gran gallega Rosalía de Castro, la recuerda por su melancolía".²⁰⁾

Estas valoraciones deben verse como la consecuencia en la que inevitablemente debía caer una crítica que le otorga mucha importancia a la originalidad.

De hecho, influencias o afinidades las podemos encontrar: existen. Sería vano tratar de negarlas. Pero es necesario recordar que una influencia no se produce únicamente como un deseo frívolo de imitación servil. Tampoco debe pensarse que influencia lleva implícitamente a la idea de que el influído es incapaz de crear algo original.

Ya Hamilton Gibb esbozó toda una teoría sobre la influencia en la que subraya tres elementos necesarios, para que la influencia se lleve a cabo. Estos son:

1. Las influencias culturales (elementos verdaderamente asimilados están siempre precedidas de una actividad previa en los dominios emparentados y - [..] esta actividad es la que crea el factor de atracción sin el cual no puede darse asimilación creadora alguna.

2. Los elementos prestados contribuyen a la expansión vital de la cultura que los adopte sólo en la medida en que corroboran los principios que impulsaron a adoptarlos.

3. Una cultura viva desconoce o rechaza todos los elementos de las otras culturas que están en contradicción con sus propios valores fundamentales, actitudes emotivas o criterios estéticos.²¹⁾

Basándonos en las tres reglas anteriores podemos afirmar que el teatro mexicano no puede haber sido producido simplemente por influencias extranjeras, sino que precisamente esas influencias denotan una ideología, una actividad anterior en la sociedad mexicana que de alguna manera coincidía con la situación histórica en la cual surgió el drama romántico en Europa. Y a este respecto, no resulta aventurado afirmar que el hecho que asemeja a la sociedad mexicana con la europea, es el surgimiento y la consolidación de una nueva clase social pujante; la burguesía. Guardando, claro está, las debidas distancias que por su evolución alejan a la burguesía

mexicana de la europea.

De ninguna manera debe sacarse como conclusión, de lo ex puesto en los párrafos anteriores, que la comparación es inú til. He pretendido tan sólo mostrar mi desacuerdo por la for ma y los objetivos que animan a esas comparaciones. El tea- tro mexicano de esta época no es "original". Sus modelos son el teatro romántico, español²²⁾ sobre todo, y el francés²³⁾ e italiano,²⁴⁾ en menor proporción, que se representaba en los escenarios mexicanos del siglo pasado. Para dilucidar la cau- sa por la cual la literatura mexicana es influida sobre todo por la española, José Emilio Pacheco afirma lo siguiente; "en los primeros años de la República, franceses, ingleses e ita- lianos representan el modelo para la nueva poesía. Más tarde las influencias son exclusivamente españolas. La única posi- bilidad de explicarlo es el deterioro de la educación de mino rías provocado por el quebrantamiento del orden colonial".²⁵⁾

Es preciso tener plena conciencia de esta característica que es un elemento importante de nuestra producción dramática. A nada conduce el seguir repitiendo que Gorostiza imita a Bre g tón de los Herreros. La labor de buscar el modelo de un deter- minado autor que tiene como finalidad el concluir que tal es-

critor es "inferior", "superior" o que se encuentra al mismo nivel, no sólo carece de sentido sino que es estéril. El teatro mexicano es diferente del teatro español, del teatro francés y del teatro italiano aunque estos le hayan servido de modelo.

Por otra parte, considero que antes de discutir sobre este importante tema de la influencia del teatro romántico europeo sobre el mexicano, convendría recordar la polémica que se originó en los años cincuenta y cuyos protagonistas fueron A. O. Lovejoy y René Wellek. Tal discusión se puede sintetizar en los siguientes términos: para el primer autor "'Romanticism' of one country may have little in common with that of another" y "The romantic ideas sometimes were in large part heterogeneous, logically independent, and sometimes essentially antithetic to one other in their implications".²⁶⁾ La refutación de Wellek, subraya el hecho de que sobre todo la segunda afirmación pone en tela de juicio el concepto de periodo, tan importante para la historia literaria. Además, hace la historia de términos como "Romántico" y "Romanticismo" para mostrar "the large measure of agreement about their meaning during the age in all countries";²⁷⁾ asegura que aunque no se usaran

tales términos, la conciencia de un cambio específico era universal en esa época; y por último dice que "poetry of the early nineteenth century has many features in common. the new views of nature, imagination, and the use of symbol are all pervasive in Europe".²⁸⁾

Es indudable que la primera proposición de Lovejoy, en el sentido de que el Romanticismo adquiere diferentes formas según el país en el cual se manifieste, es de gran utilidad y más adelante se demostrará cómo, por ejemplo, "destino" tiene un significado muy diferente en Víctor Hugo y en Francisca Montes Flores.

Por lo tanto, queda aún por estudiar con un criterio comparativo el teatro mexicano para averiguar de qué manera utilizó, y a su vez transformó, los elementos que recibió como influencia.

Otro error en el que la crítica ha caído con frecuencia es el de tratar de "justificar" al teatro mexicano. No es raro encontrar en prólogos y en manuales de literatura mexicana afirmaciones como la siguiente: "Muerto /Bocanegra/ a los 37 años... nadie sabe lo que su poesía y su teatro hubieran madurado"²⁹⁾ o "La muerte de Ignacio Rodríguez Galván, cuatro me-

ses después de cumplir los 26 años, es una de las grandes pérdidas de la literatura mexicana. No dejó, ni en la poesía ni en el teatro, una obra definitiva y perfecta; pero en todo lo que escribió hay muestras indudables de su poder lírico y de su visión dramática".³⁰⁾ Es decir que si algunos dramaturgos no hubieran muerto en la "flor de la juventud", el teatro mexicano sería más perfecto, más maduro. Y esta no es la única justificación que se aduce. El hecho de que los dramaturgos hayan sido a la vez médicos, diputados, diplomáticos e historiadores, constituye un tópico muy socorrido. La actividad de escritor la ejercían sólo en sus momentos libres, cuando otras ocupaciones más importantes o urgentes les dejaba tiempo para el ocio; para dedicarse a la literatura. También se dice que si ellos se hubieran entregado sólo a la creación, el teatro mexicano hubiera tenido mejor fortuna.

Obviamente estas justificaciones que tienen un matiz de lamentación no tienen ningún sentido. Los autores mexicanos aunque hubieran sido tan longevos como Víctor Hugo y hubieran dedicado toda su vida a escribir, sus obras no habrían sufrido modificaciones significativas, ya que una obra literaria, como producto cultural se encuentra en íntima relación con la

situación histórica, política, económica de la sociedad que la ve surgir. Y por consiguiente se debe leer y analizar lo que tenemos de teatro y no soñar en lo que hubiera podido ser ya que esas obras maestras que los críticos imaginan que nuestros dramaturgos deberían haber escrito, era imposible que se produjeran, en vista de la situación de México en el siglo XIX.

Probablemente el error más censurable en el que se ha incurrido es el de tratar de explicar el teatro mexicano del siglo pasado a través de manidas definiciones del romanticismo europeo. Quizá suene esto un poco paradójico, pero la visión que se obtiene de este teatro es extremadamente superficial y no corresponde a una realidad objetiva. En resumen: Así como el Romanticismo prefiere la evasión y sitúa la trama de sus obras en ambientes exóticos tales como la Edad Media, el cercano y lejano oriente; el teatro mexicano del siglo XIX, romántico también, cae dentro del mismo esquema.

Así como el escritor romántico prefiere hablar de sus sentimientos personales, de su amor, de sus ensoñaciones; el tema central del teatro mexicano es también el amor.

Así como el romanticismo predica la libertad, no sólo la libertad individual, sino también la libertad en la forma; el

teatro mexicano es un himno a la libertad y, se pronuncia contra la tiranía.

No se ha caído en la cuenta de que una caracterización del movimiento romántico, que se limita a definirlo como una escuela que exalta el sentimiento, canta a la libertad y que prefiere ambientes exóticos, no es mas que una simple constatación de hechos que en cualquier obra romántica se pueden encontrar fácilmente. De esta manera se cae en una tautología: tal obra romántica presenta determinadas características porque el romanticismo subraya tales cualidades; y a su vez, el romanticismo es de tal forma porque las obras tienen esos rasgos distintivos. Este proceder, que no es mas que un círculo vicioso, debe ser roto si se quiere comprender mejor el teatro mexicano del siglo pasado. Para ello, se debe reflexionar sobre los motivos que movieron a los escritores románticos para preferir tal ambiente, para poner el énfasis en la expresión de sentimientos personales, etc. Y no explicar los movimientos literarios únicamente por medio de la contraposición: después de tal escuela viene tal moda, que reacciona contra la anterior.

Cabe mencionar como última censura a la crítica teatral

que, como se indica al principio de estos párrafos, la historia del teatro se ha hecho tomando en cuenta sólo a algunos escritores que se consideran importantes. En cualquier estudio en el que se hable del teatro mexicano del siglo pasado, se encuentran mencionados los mismos escritores: Fernando Calderón, Manuel E. de Gorostiza, Ignacio Rodríguez Galván, José Joaquín Fernández de Lizardi, Manuel Acuña, Juan A. Mateos (más conocido por su obra narrativa que por su teatro). Y de estos escritores sólo se habla de sus obras conocidas: Ana Bolena, Hermán o la vuelta del cruzado; El torneo, Indulgencia para todos, Don Dieguito, El privado del rey, Muerte de Virginia por la libertad de Roma, El pasado, Así pasan, La hija del rey. Y a pesar de que sólo se toma como punto de referencia estas obras, se otorgan, no sin cierta precipitación, títulos como el dado a José Peón y Contreras, el "Lope de Vega mexicano", por la rapidez con que escribía dramas, y a Rodríguez Galván, el "Lope de Rueda mexicano". Tal actitud no deja de parecer absurda.

Decididamente no se puede llamar historia del teatro mexicano a un panorama que menciona a unos cuantos autores, ignorando a la gran mayoría.

A pesar de todos los reproches que se puedan hacer a los ensayistas antes mencionados, la labor que ellos han realizado no es, de ninguna manera, inútil. Se han hecho bibliografías, se ha descrito el ambiente teatral del siglo pasado, se han recopilado los comentarios que se hacían a los estrenos, y en general a las representaciones que aparecieron en periódicos o revistas tales como El Monitor, El Federalista, La Iberia, El Constitucional, El Diario Oficial, El Siglo XIX, El Pájaro verde, El Teatro nacional, El Teatro, El Omnibus, El Acólito, El Diario de avisos, entre otros. Y por último se ha publicado obras de teatro, sobre todo en ediciones dedicadas a difundir las obras de los autores mexicanos.

Todo este trabajo es muy meritorio. Pero es necesario pasar de esta etapa en que se ha hecho un inventario de la producción teatral, al análisis de las obras para que sea posible comprender una de las manifestaciones de la literatura mexicana que fue especialmente abundante.

C a p í t u l o II

Notas sobre el teatro como espectáculo

En la historia de la representación teatral de occidente se pueden distinguir tres periodos bien definidos. Para cada uno de ellos, el teatro como práctica social, tiene un significado distinto.

Las representaciones en la Edad Media, se llevan a cabo principalmente en los atrios de las iglesias. Los espectadores que asistían a ellas, las presenciaban parados, al aire libre. La función de este teatro fue difundir el conocimiento de pasajes bíblicos o instruir al público en los misterios de los sacramentos.

En el Renacimiento, surgen los corrales donde también los espectadores permanecían de pie frente al escenario durante las representaciones. También se utilizan los balcones de las casas cercanas. El espectáculo se lleva a cabo al aire libre, pero el escenario experimenta grandes cambios, con el descubrimiento de la perspectiva. Bramante fue el creador del teatro de perspectiva, invento que se encuentra en el inicio de un desarrollo de la escena que culminará con las complicadas escenografías hechas para las representaciones

de las obras barrocas del siglo XVII.

La práctica de ver la representación de pie fue desapareciendo paulatinamente en el XVIII, siglo en el cual todavía los teatros tienen un lugar destinado a este tipo de espectadores. Ejemplo de ello es el Coliseo Nuevo, en la ciudad de México, inaugurado en 1753, en el cual se encuentra un lugar para el mosquete, o para los mosqueteros, es decir, espectadores de pie que eran por lo general, gente del pueblo.

Un gran cambio en la evolución del teatro se produce cuando la escena deja de estar al aire libre, con los espectadores que observan el espectáculo parados y se construyen teatros cerrados con palcos y bancos corridos en los cuales el público se sienta.

Resulta interesante observar que los cambios que se hacen en el siglo XIX conciernen especialmente a dependencias accesorias al teatro. El vestíbulo, el salón de fiestas y los amplios corredores son los lugares a los que el siglo pasado prestó su atención. Estos cambios se explican por la importancia que el teatro adquiere para la burguesía.

Reveladora de este cambio es la carta que escribe una señorita jalapeña, residente en la ciudad de México, a una

amiga suya de Jalapa que publicó el periódico semanario El observador de la República Mexicana el miércoles 26 de junio de 1827.

En esa carta se afirma que "Desde que llegué tomé mi palco donde tengo el gusto de reunirme con los de casa y donde algunos cómicos nos honran con sus visitas. Sin este recurso yo no se lo que haría por la noche, pues no hay sociedad donde poder pasar un rato agradable, ni otro punto de reunión; así, es preciso o morirse de fastidio, o caminar a la comedia".

Quizá el no haber otra diversión o entretenimiento para la sociedad mexicana del siglo XIX, sea una de las razones que se puedan aducir para explicar el gran auge que conoce el teatro en esa época. En esta carta se dice explícitamente que no hay disyuntiva: teatro o aburrimiento. Sin embargo el público no asiste al teatro únicamente por ver la representación. El teatro se convierte en el lugar en que se concertan citas, se ve a los conocidos, se conversa, se intercambian noticias. En una palabra, el teatro es un lugar de reunión. Así lo expresa la "sorprendida provinciana" en otra parte de su carta:

"Me fui a las siete, apenas había gente, y el

teatro aún no estaba iluminado; por último las luces se acabaron de encender, al mismo tiempo que los músicos iban a comenzar a tocar una obertura; concluyeron y los actores se presentaron en la escena: un murmullo sordo me impedía el oír, no atinaba qué motivo podía causar la conversación general; me desatinaba sin saber la causa hasta que por último venció la curiosidad a mi natural cortedad y genio y le pregunté a uno de los compañeros que nos acompañaban si había ocurrido alguna novedad, porque por todos lados, arriba y abajo veía a las gentes muy empeñadas en conversación. Se sonrió y me contestó: se conoce que es la primera vez que usted honra este lugar con sus gracias y belleza: como en México no hay tertulias se ha hecho moda venir aquí a pasar el rato en conversación; como esta moriría por si misma en cualquier otro lugar, aquí se alimenta a costa de los mismos concurrentes: mil anteojos que usted ve, que parecen formar una batería, sirven para examinar los trajes, los movimientos, las actitudes más o menos graciosas, haciendo sobre todo las observaciones que les vienen a las mentes a todos los curiosos: el espíritu está ocupado, y se pone en prensa la imaginación a fin de inventar nuevas ideas. Ya considerará lo sorprendida que me dejó este razonamiento y desde aquella noche procuré sujetarme a la moda: conversación y más conversación".

Otros aspectos interesantes de la carta que nos ayudan a formarnos una idea acerca del comportamiento que el espectador observa en el teatro, son los que se refieren a la costumbre de fumar: "Al cuarto de hora de estar en el Coliseo, no queda un hombre que no haya encendido un puro. En lo más interesante de un pasaje, se oye el ruido de algunos eslabones: dentro de una espesa capa de humo... A pesar de que soy de las que jamás faltan, te aseguro que no he podido aún acostumbrarme al olor del tabaco, teniendo la desgracia que la delicadeza de mis ojos es tanta, que más de cuatro veces he estado a punto de padecer fuertes inflamaciones". La señorita de Jalapa sigue luego ennumerando algunas consecuencias que trae consigo el humo y después pasa a criticar otro hábito que quizá parezca intrascendente, pero es un dato muy interesante para tener una idea del significado social del asistir a las funciones teatrales. Dice nuestra anónima autora: "Tener la vista hacia los palcos, es lo mismo que entrar a un hermoso jardín donde solamente se cultivan rosas, claveles, jazmines y otras lindas y olorosas flores: no hay moda ninguna fija, cosa de mi gusto, porque la variedad me agrada. Los sombreros a la francesa, con sus respectivas plumas, adornadas de flores, es lo que va generalizándose; pero los

extranjeros que estaban en mi palco y entre los que hay algunos que se chupan los dedos por criticar, me divertieron la otra noche, más que lo podía una comedia. Decían que el gusto faltaba en algunos más, y que era preciso elegir adornos con arreglo al color y a la figura. Vea usted, me decían, que mal les pinta a aquellas señoritas el vestido blanco como la nieve, y a las plumas que parecen copos de algodón en un fondo más que moreno; el blanco hace resaltar lo moreno, y lo moreno lo blanco; mal gusto, mala elección. Vea usted aquella otra dama en cuya cara el anteojito descubre las señales que indican haber pasado y algunos más que regulares lustros, con un sombrero que tiene más picos que una estrella; sin duda el cortejo que tiene a su lado, prendado de la figura extraña de su gorro, la ha hecho creer que en aquel modo rivaliza con las gracias. Lo que es el flujo de ponerse cosas nuevas, decía otro ¡Cómo me había de figurar en París que una simple papalina como especie de uniforme de las jóvenes semimodistas, había de ser el adorno de una hermosura mexicana, que por su educación y nacimiento ocupa un lugar muy distinguido entre la nobleza!"

No se puede terminar de leer este pasaje sin concluir que el ir al teatro era todo un acontecimiento social, al cual

se trataba de asistir ataviado con las mejores galas. Para ello se elegía cuidadosamente el vestuario, preocupación que indica dos cosas: por un lado, que la clase social que asistía tenía tiempo libre para emplearlo en tales asuntos. Y por otro, que esa clase social gozaba de una situación privilegiada que le permitía destinar parte de su presupuesto para poder estar a la moda.

Así mismo, esta carta supone la existencia de dos clases sociales, privilegiadas ambas, que asistían al teatro. Sin embargo, la "señorita de Jalapa", así como el círculo de personas con los que hacía los comentarios que nos menciona en su carta, pertenecen a una clase que ha gozado de privilegios por un periodo de tiempo más amplio que aquellas personas que son objeto de las críticas por su mal gusto. Es decir, nos encontramos ante una fricción muy común entre la antigua burguesía cuyas raíces se encuentran en la época colonial y la nueva burguesía.

Por lo tanto, el público que iba regularmente al teatro, estaba compuesto por lo que José María Luis Mora, en su libro México y sus revoluciones³¹⁾, llama la clase de los "paisanos" categoría en la que están incluidos negociantes, propietarios

-

de tierras, abogados y empleados. En esta clase "se hallan casi exclusivamente las virtudes, el talento y la ciencia" y "da el tono a las demás y absorbe toda la consideración del público, por hallarse en su seno lo que se llamaba antigua nobleza del país, que ha empezado a tener aprecio después de la Independencia".³²⁾

Es preciso tomar en cuenta estos datos que considero de la mayor importancia, ya que hay que recordar que el teatro romántico no sólo es un género literario que está dirigido a esta burguesía que cada vez va adquiriendo más fuerza desde un punto de vista económico, político y social, sino que las obras que se representan, en su gran mayoría son producto de la inspiración de autores que pertenecen a esta misma clase social. Y como antes mencioné, en el siglo XIX el oficio de escribir no se ejercía mas que en ratos de ocio.

Bajo esta perspectiva y en este contexto se debe estudiar el teatro mexicano para obtener una visión más clara de

las características que tiene, ya que su temática, su estilo y su ideología están íntimamente ligados a las aspiraciones y a la manera de pensar de la burguesía mexicana del siglo XIX.

Obviamente esa burguesía, como lo señala Mora, no era un grupo homogéneo. Había en ella diferencias que se manifiestan sobre todo en el público que asistía a cada uno de los teatros. No todo mundo tenía la oportunidad de acudir a los tres más elegantes teatros³³⁾ --el Teatro Nacional, el Teatro Principal o el Teatro Iturbide--, en donde el boleto costaba seis pesos en luneta. De esta manera los obreros asistían al Teatro de Nuevo México, y a los jacalones levantados provisionalmente en el centro como el teatro de América y el Salón Gótico, en el que se ofrecieron representaciones hacia 1867, siendo el precio de la función tan sólo de 50 centavos; mientras que en el Teatro de los Autores, que en una época rivalizó con el Teatro Principal, el auditorio estaba formado por españoles que habían llegado a México después de la Independencia y se habían enriquecido sobre todo en el comercio. El público partidario del Teatro Principal utilizaba este hecho para hacer escarnio de los que asistían al Teatro de los Autores.

A pesar de que el público era muy variado, las diferencias sociales no disminuían en nada el entusiasmo de los espectadores, y a menudo encontramos reseñas teatrales que describen tanto el "frenesí" despertado en los obreros por la representación de una pieza de Bianchi en el teatro de Nuevo México, lo mismo que el aplauso cerrado, con el que lo más granado de la sociedad decimonónica recibía una obra de Zorrilla en la época del "Segundo Imperio", o más tarde una obra de Acuña en el Principal.

Este entusiasmo, desconocido en nuestro siglo XX, alentaba la actividad dramática, sin lugar a dudas, pero no era la única manera en la que se le promovía. Las giras de compañías españolas de teatro y zarzuela, las de compañías italianas de ópera, que se organizaban a la ciudad de México y a la provincia (esto sin que fuera necesario demagógicas campañas de descentralización) y de compañías teatrales nacionales por el interior de la república hacían que la cartelera teatral estuviera llena con temporadas la mayor parte del año, puesto que teatro y ópera, dominaban sin la competencia del cine, (que en nuestro días es un obstáculo no sólo para la actividad teatral, sino para la producción de obras que expre-

sen la ideología nacional) el mundo del espectáculo.

Particularmente notables fueron las giras de actores españoles tales como José Valero, que estuvo en el país varias veces, y la de Leopoldo Burón, del que se dice trajo a México una técnica teatral desconocida para nuestros escenarios, al novedad consistía, para nuestra sorpresa, en implantar en la actuación la naturalidad absoluta que en 1880 tuvo mucho éxito, y que reemplazó los ademanes, gritos y exageraciones tan caros al público mexicano de mediados de siglo. Barrón, así mismo; "demuestra al público que el escenario debe ser algo totalmente ajeno a la sala; que los actores deben hacerse a la idea de que no hay personas que los observan, sino limitarse a vivir su personaje imaginando siempre la famosa "cuarta pared"³⁴⁾ Esto abolía la costumbre de los actores que decían sus parlamentos mientras recorrían con la mirada la sala para reconocer, entre los asistentes, a amigos y sonreírles. Pero para Luis Reyes de la Maza la innovación más importante de la técnica traída por Leopoldo Burón fue la de suprimir las interrupciones producto de inclinaciones con que el actor agradecía los aplausos que le ofrecía el público después de cada parlamento. "En el cuadro de Burón

--afirma el señor de la Maza-- no sucedía esto; si el público premiaba a un actor en su mutis, el afortunado artista debía esperar a la conclusión del acto para salir y recibir los aplausos; y si alguna frase era apludida en escena, el actor callaba mientras durase la reacción del público, para seguir de inmediato con la acción. De este modo ni los espectadores ni el actor se salen de situación y tanto la obra como los in térpretes pueden alcanzar mayor éxito". Lo insólito de esta innovación para la época debe hacernos reflexionar sobre la significación de la representación teatral. Ya se mencionó que el teatro era el centro de reunión de la sociedad, que se asistía a él con gran aliño en el vestido, pero también cabría mencionar que el escenario no era el único lugar donde se lle vaba a cabo el espectáculo. Este también ocurría en la sala; en los palcos, particularmente en el de honor que, cuando esta ba ocupado, atraía irresistiblemente la curiosa mirada de los asistentes, en luneta y hasta en gayola, trinchera inexpugna ble de los temibles "cócoras". Este público sin embargo no era tan sólo oyente o vidente, no era un "auditorio" recepti vo; en plena representación se entregaba al placer de la con versación. Lamentablemente famosas en este sentido son las críticas que Madame Calderón de la Barca y Guillermo Prieto

(quien con el seudónimo de Fidel incursionó en el terreno de la crítica teatral,)³⁵⁾ quejándose del ruido de la conversación y de los bastones.

Por lo tanto la relación entre auditorio y escenario era totalmente diferente a la que actualmente conocemos. El escenario no tenía la autoridad absoluta que ahora posee, ni el público centraba toda su atención en él. Y esto no porque nuestro público estuviera formado por gente inculta o frívola a la que poco importara el teatro como tal; ni porque los actores demostraran poco profesionalismo al dirigir su actuación a un espectador en especial. No, la relación como se dijo era otra y habría que investigar qué consecuencias tiene un fenómeno semejante, ya que sorprende esta conducta si la comparamos con otras manifestaciones. Teóricamente, la sociedad del XIX considera al teatro; Teatro; a la literatura: Literatura; a la poesía: Poesía; habla de Musas, concede importancia a la Inspiración, Iluminación, Talento y al Bate al cual le hace ceñir la corona de laurel, y le tributa una admiración sin límites. Significativos desde este punto de vista son los homenajes ofrecidos a Peón y Contreras por su drama La hija del rey, después de cuya representa

ción se toca el Himno Nacional. "Después la comisión de yucatecos le entregó una corona en filigrana de oro, Guasp otra de laurel a nombre del ministro de Guatemala y varias coronas más enviadas por diversas personalidades e instituciones".³⁶⁾

Tales honores y consideraciones contrastan con una aparentemente indiferencia del público ante el escenario, es decir con la integración del teatro en la vida cotidiana.

Otra forma en la que se alentó la actividad dramática en el siglo XIX fue el apoyo que el gobierno le ofreció: Antonio López de Santa Anna apoyó la idea de Francisco Arbeu de construir un enorme y suntuoso teatro; Maximiliano dispuso que se otorgase una subvención de 1,200 pesos a la compañía del Teatro Principal, además de que ordenó acondicionar salones de Palacio para que sirvieran de teatro al que se llamó Teatro Nacional o de la Corte, cuya dirección había sido confiada a José Zorrilla con un sueldo anual de 3,500 pesos anuales; Lerdo de Tejada ofreció una subvención de 4,000 pesos al actor español Guasp de París quien se comprometió a realizar una temporada con obras de autores mexicanos. En ese año, 1876, se estrenaron 28 dramas mexicanos de los cuales diez eran de Peón y Contreras.

Sin embargo, fuera de estas temporadas, también se organizaban representaciones para celebrar acontecimientos políticos: en 1812 se llevan a cabo magnas funciones para honrar a Calleja, que llega triunfador a México de las batallas de Aculco y Calderón; en 1821 se hacen representaciones en honor del ejército trigarante y de Agustín Iturbide; en 1844 y 1846 se celebran en honor de Santa Anna; en 1863 se hacen funciones para recavar fondos para la guerra contra el invasor francés; en 1864 para recibir a los Emperadores de México; en 1867, hay espectáculos dramáticos para festejar la restauración de la República y después se organizan en honor de Lerdo de Tejada y de don Porfirio Díaz.

También fue promovida la actividad teatral con representaciones que se llevaron a cabo en beneficio de actores destacados, y sobre todo con el impulso que desde las páginas de los periódicos se daba a tal espectáculo. Desafortunadamente a la crítica que se hacía en esos diarios le importo más publicar los programas de las representaciones; comentar las virtudes o desaciertos de los actores, así como de la decoración y otros aspectos que efectivamente ayudan a que nos formemos una idea del teatro; pero sólo en raras ocasiones encontramos

comentarios que hablen del contenido de la obra. Convendría sin embargo detenerse en dos temas que ocuparon muy particularmente a los articulistas. El primero de ellos es la violenta reacción que causó la llegada del can - cán a México. A través de las notas periodísticas que aparecieron comentando el acontecimiento podemos apreciar en su justa medida el puritanismo de nuestra sociedad del siglo pasado y la influencia de esto en la vida teatral. El can - cán fue calificado de "lúbrico baile" de "desenfrenado", "indecente", "inmoral", etc., desde el momento en que la rítmica importación llegó a México a fines de la década de los sesenta. La editorial de un periódico de la época comenta que "Las mujeres que pertenecen a la sociedad que se respeta, las jóvenes educadas en los principios de la honestidad y de pudor ¿se han encontrado jamás frente de las bacantes que ejecutaban sus zarzabandas descabeilladas? No, sin duda. Semejantes espectáculos se encuentran solamente en las reuniones de contrabando, en que los viejos libertinos estragados van a buscar emociones".³⁷⁾

En 1870 escribe Altamirano que "el frenesí no ha pasado todavía, y lejos de eso, el Can - Cán se ha generalizado en México con la rapidez del cólera. Todo el mundo silba, canta y baila el Can - Cán, que está arraigado, consagrado por las

costumbres, y el que lo ataque se expone al anatema universal. Con estúpido descaro se habla de los desenfrenados can - canes del Circo, del Nacional, del Principal, y las localidades se agotan cuando se sabe que las bailarinas van a estar sublimes de desvergüenza y de delirio, que las faldas van a subir hasta el cuello, y que sus parejas revelarán en sus contorsiones todos los misterios de la incontinencia. Verdaderamente es extraño que el pueblo que baila el jarabe se haya apasionado tanto de ese Can - cán de bacantes de figón y malaventuradas gitanas".³⁸⁾ Efectivamente a pesar del escándalo que causó, de las censuras y de la indignación universal, los boletos para el Can - cán eran comprados por jóvenes solteros, por aquella parte del público que en las funciones serias constituía las filas de los "cócoras" e incluso por padres de familias decentes que prohibían a sus hijos asistir y que en público condenaban los excesos del can - cán, pero que subrepticamente acudían a tales funciones.

La contrapartida de este espectáculo, lo considerado edificante, decente y que el público reclamaba, eran los dramas de gran máquina, los de intriga truculenta, los que convertían al escenario en una carnicería. De esta opo-

ción habla en términos apocalípticos el periódico El Siglo XIX en enero de 1874.

"El teatro, espejo de la sociedad, nacido para halagar a la multitud, no hace mas que reproducir lo que pasa en el seno de esa misma sociedad y en el cerebro de esa misma multitud. Prostitúyense las - princesas y aparecen en el teatro princesas prostituidas, mueren los sacerdocios y se oyen en la escena las lamentaciones de los dioses que se van; destrumbánse: las monarquías, se metaliza el amor, se desprestigia el matrimonio, perecen las instituciones sociales, vacila la fe, y el espejo de la escena reproduce todos estos cambios. La sociedad duda y en la escena no se oyen sino risas. En efecto ese género bufo que hoy invade nuestros teatros no es la farsa de aldea sin trascendencia ni aplicación moral, no toma sus asuntos únicamente entre los chismes vulgares, sino que sube hasta los palacios, hasta los templos, hasta el fondo de los corazones para buscar sus personajes y trama; ríe y se burla de todo". 39)

De estos comentarios es fácil inferir que el público prefería obras serias, con personajes nobles, católicos en los que predomine el sentimentalismo. Este fenómeno es comprobable estadísticamente: en el índice alfabético de obras re-

presentadas en los años de 1873 a 1879 ⁴⁰⁾ se registra un total de 519 obras representadas. Entre ellas hay tragedias, dramas, comedias, óperas, zarzuelas y otros géneros menores. De esa cifra, menos del 20% son obras escritas por mexicanos, las cuales suman un total de 88 piezas, que se dividen de la siguiente manera:

65	Dramas
16	comedias
5	zarzuelas
1	ópera
<u>1</u>	tragedia

total: 88 piezas

Como puede apreciarse el número de dramas es predominante. Constituye un 75%; mientras que el número de comedias tan sólo alcanza un 18%. ¿Cuál es la explicación de esta preferencia? .. Grosso modo se puede decir que la finalidad que tradicionalmente se ha adjudicado a la comedia es la de criticar los vicios de la sociedad. El drama por su parte, tiene un carácter serio. En él se expresan positivamente los valores de la sociedad que lo produce en oposición con la comedia que los muestra negativamente, por contraposición. En el análisis de El secreto del Condotiero se expondrá la gran importancia que tiene este fenómeno.

Por último, la actividad teatral fue alentada con la construcción y remozamiento de los locales.⁴¹⁾

Los teatros que había en la ciudad de México en el siglo XIX eran el Coliseo Nuevo, que en 1826 cambia de nombre por el de Teatro Principal. Este teatro, aunque fue objeto de ciertos arreglos, para mediados de siglo resultaba incómodo. Una crónica teatral de la época señala que "Si se exceptúa el público, todo lo demás es fatal... El patio bastante grande, es bastante mal hecho, porque ni se ve ni se oye igualmente en todas partes... Los asientos son regulares pero la distancia de unos a otros es tan corta, que es preciso entrar a remolque... Los palcos tienen la desventaja de estar encerrados, lo cual además de aumentar en ellos el calor hace que la concurrencia sea menos vistosa... La escena se ve más lúcidamente desde muchos de ellos porque es consecuencia de la ridícula figura del teatro-bodega".⁴²⁾

Este teatro era el que tenía más tradición, y gozó de gran popularidad hasta que en 1931 un incendio lo destruyó totalmente. En él estrenaron algunas de sus obras Manuel Eduardo Gorostiza, Fernando Calderón, Guillermo Prieto, Gonzáles Bocanegra, José Peón Contreras, Manuel Acuña, José Ro-

sas Moreno, Juan A. Mateos, Manuel J. Othón, Juan de Dios Pesa, para no citar más que a los más sobresalientes.

Otro teatro importante fue el Teatro Nacional, cuyo nombre original fue el de Teatro Santa Anna, ya que se empezó a construir en 1842 y fue estrenado en 1844, periodo en el cual ocupó la presidencia Antonio López de Santa Anna. Después cambió su nombre por el de Teatro Vergara, nombre que recibió por encontrarse en la calle Vergara, en la actualidad, Bolívar. A fines del año de 1844 se le llamó Teatro Nacional, que fue su nombre definitivo. Sólo en la época de la Intervención Francesa cambió su nombre por el de Teatro Imperial. Este teatro tenía capacidad para 2,248 espectadores y en su construcción se habían tomado en cuenta la acústica y la visibilidad y estaba construido con gran lujo. Además disponía de sala de billar, cafetería, guardarropa y amplios pasillos, características que lo hacían superior al Teatro Principal. En este teatro se cantó por primera vez el Himno Nacional en 1854, y todas las compañías nacionales y extranjeras importantes realizaron temporadas. El Teatro Nacional sufrió cuarteaduras y daños como consecuencia del sismo de 1894, y finalmente fue demolido por orden de José Ives Limantour para abrir la calle de 5 de mayo.

Importante fue también el Teatro Iturbide estrenado en 1856 en los terrenos que ocupó anteriormente el mercado del Factor, en la esquina de las calles que ahora llevan el nombre de Allende y de los Donceles. Este teatro lo ocupa en la actualidad la Cámara de Diputados. En el Teatro de Iturbide se estrenaron obras de Francisco González Bocanegra, José Tomás de Cuéllar y de Vicente Riva Palacio, entre otros. También fue sede de la sociedad "Liceo Mexicano" cuyos principales objetivos fueron "el aseguramiento de la propiedad literaria",⁴³⁾ que ahora llamaríamos derechos de autor y el de promover y alentar la producción dramática de autores mexicanos. El Teatro de Iturbide fue reacondicionado para que el 10. de diciembre de 1872, Miguel Lerdo de Tejada rindiera su protesta como Jefe del Ejecutivo. Desde entonces el Teatro de Iturbide es la Cámara de Diputados.

De menor importancia fueron los teatros Hidalgo y Arbeu. El nombre original del primero fue el Teatro de la Esmeralda pero se encontraba en situaciones lamentables. En 1858, el empresario Lorán lo reacondicionó y le puso un nuevo nombre que fue el de Teatro de la Fama. En 1859 José M. Palacios hizo importantes reformas en el local y lo llamó Teatro Hidalgo, nombre que sería definitivo. A pesar de los cambios

que sufrió, el Teatro Hidalgo siguió siendo un modesto local que no compitió con los tres teatros arriba mencionados. Sólo en 1873, el Teatro Hidalgo tuvo importancia, ya que en él realizó una temporada el actor español José Valero, a falta de un teatro mejor, ya que el Principal y el Nacional estaban monopolizados por la actriz Emilia Leonardi. Después de esta temporada, el Teatro Hidalgo se especializó en melodramas truculentos que requerían gran aparato escénico, como único medio para atraer al público.

En 1875 fue inaugurado el Teatro Arbeu, construido en el oratorio e Iglesia de San Felipe Neri, en la actual calle de el Salvador. Este teatro compitió en su primera época con los teatros Nacional y Principal, ya que sus hábiles empresarios lograron vender abonos entre personas importantes tales como Miguel Lerdo de Tejada y Pedro Santacilia, dinero con el cual aseguraron largas temporadas. Por otro lado, el actor y director Enrique Guasp de Píres realizó en el teatro Arbeu brillantes temporadas en 1876 y 1877, años en los que fue estrenado un gran número de dramas mexicanos. Pero este periodo fue el más feliz momento de este teatro.

Además de estos locales había otros, más numerosos, pero menos elegantes, frecuentados por clases populares. Algunos de

ellos tuvieron importancia porque atraían a un público amplio, de otros, tan sólo nos ha llegado el nombre. Entre ellos están: el Teatro de los Gallos, luego llamado Teatro Provisional; el Teatro Nuevo México, del cual ya se habló antes; el Teatro de la Unión; el Teatro de Puesto Nuevo, luego Teatro de Oriente; el Teatro del Pabellón Mexicano; el Gran Teatro Aéreo; el Teatro de América; el del Triunfo, el de la Exposición, el Teatro del Conservatorio.

Es sorprendente la cantidad de teatros que proliferaron en el siglo XIX sobre todo si se tiene en cuenta que la población de la ciudad de México tuvo un crecimiento muy lento. ⁴⁴⁾

SEGUNDA PARTE

ANALISIS DE
EL SECRETO DEL CONDOTIERO

C a p í t u l o I I I

Las "fuentes" de la obra.

El secreto del Condotiero es un drama que está basado en la Historia de las repúblicas italianas de la Edad Media⁴⁵⁾ de J. C. L. Simonde de Sismondi.⁴⁶⁾

En los tomos V y VI de dicha obra se encuentra la historia de Felipe María Visconti a partir del momento en que se perfila como una figura que va a ejercer poderosa influencia en la política de la Lombardía, desde 1412 hasta el momento de su muerte, ocurrida el 13 de agosto de 1447.

En el tomo VI, Sismondi describe a Felipe María como un hombre dotado de una gran inteligencia que se manifiesta sobre todo en la atinada elección de las personas de quienes se rodeaba: ministros y embajadores; y de gran habilidad para la política; también lo describe como un hombre que rompía todos sus pactos y alianzas, traicionando a sus aliados para asociarse como sus enemigos, para luego abandonarlos y negociar nuevas alianzas. Tal habilidad le permitió sobresalir entre los personajes más importantes en la Italia de la primera mitad del siglo XV.

Felipe María tenía costumbres que despertaban la curiosi

dad de su corte. Descuidaba su aspecto personal; sin concederle importancia a su vestido ni a su aseo; y prohibió que se presentaran ante él personas vestidas con lujo. Por otro lado era difícil obtener una entrevista con él, ya que temía la opinión de quienes lo veían. Esto se debió a la fealdad de su cara que era "casi aterradora" y a su excesiva obesidad. Tales características lo obligaron a llevar una vida solitaria y apartada, a tal punto, que sus ministros más allegados fueron los únicos que se enteraron de que su muerte, repentina para sus súbditos, había sido causada por la disentería.

Felipe María era el segundo hijo de Giovanni Galeazzo Visconti, duque de Milán. A la muerte de su padre, Facino Cane queda como tutor de Giovanni María, el primogénito, que desde niño había dado muestras de extremada crueldad, y de su hermano menor Felipe María.

Facino Cane despoja a ambos hermanos y los mantiene bajo vigilancia. La situación de los pupilos fue muy difícil y en algunas ocasiones sólo contaron con lo indispensable para sobrevivir.

A la muerte de Facino Cane, los nobles lombardos aterrados ante la posibilidad de que Giovanni María alcanzara poder, se conjuran contra él y lo matan.

Felipe María, al enterarse de la muerte de Facino Cane y de la de su hermano, despliega una gran actividad: se apodera del castillo de Pavía, en el cual había estado encerrado, intimida a los Beccaria, aliados de Facino Cane y que anteriormente lo habían oprimido y los obliga a obedecer sus órdenes; establece una alianza con los partidarios de Facino Cane y para apoderarse de la herencia de éste, hace pactos con sus soldados prometiéndoles grandes beneficios como muestra de simpatía; y por último, se casa con la viuda de su antiguo "tutor", Beatriz Tenda, quien para esas fechas tenía veinte años más que el duque de Milán.

Hecho esto, trata de recobrar las ciudades que anteriormente habían obedecido a su padre y que, después, se habían rebelado, cuando él era menor de edad.

Desde el primer momento, Felipe María Visconti aparece como una persona muy ambiciosa, pero el único medio que utiliza para satisfacer esa ambición, es la política tortuosa a través de la cual engaña a sus enemigos e incluso a sus amigos. Nunca tuvo el valor de acercarse a sus ejércitos y ponerse al frente de ellos.

Obviamente su esposa pronto se convirtió en un obstácu-

lo para su carrera, debido a que Beatriz Tenda tenía influencia sobre las ciudades de Novara, Verceil, Tortosa y Alejandría, y sobre un ejército numeroso y disciplinado que le era muy necesario al Duque de Milán. Tanto las ciudades como el ejército constituían la dote que Beatriz Tenda había aportado a su matrimonio. Para deshacerse de su esposa, Felipe María la acusa de adulterio. Y hace confesar, sometiéndolo a tortura, a Miguel Orombelli, para probar ese delito. Beatriz y Miguel son declarados culpables y condenados a muerte.

Después de estos acontecimientos, Felipe María interviene en la política italiana aliándose con los partidarios de Felipe de Anjou o con los de Alfonso de Aragón en su lucha por apoderarse del reino de Nápoles. A lo largo de su poco escrupulosa carrera política obtiene muchos triunfos y muere como ya dijimos en 1447.

Esto es, en resumen, lo que podemos leer en la obra de Sismondi acerca de la vida de Felipe María Visconti.

La otra posible fuente de la autora es, como ya se dijo, la ópera de Bellini, Beatrice di Tenda, que fue escrita entre Norma y los Puritanos. Tal obra fue estrenada el 16 de marzo de 1833 y su argumento es el siguiente: Beatriz, aunque está casada con el tirano Filippo, se enamora de Orombello.

La rival de la heroína es Agnese, la cual furiosa porque Orombello la ha rechazado, informa a Filippo de los tiernos sentimientos que Orombello le inspira a Beatriz. Filippo acusa de adulterio a su esposa y utilizando la tortura, obliga a confesar a Orombello que ha mantenido relaciones con Beatriz. Ambos son declarados culpables y condenados a muerte. Pero una rebelión organizada por los súbditos fieles a Beatriz, así como la confesión de Agnese, salvan las vidas de Beatriz y Orombello, pero al final muere Agnese.⁴⁷⁾

Es importante señalar que El secreto del condotiero tiene por un lado material tomado de estas dos fuentes, así como material original. Lo más destacado de este último tipo de materiales es: la introducción de Montalván; la sustitución de Orombello por Claudio, que es un novicio, la concesión de matices diferentes a la relación Beatriz-Claudio, la cual se expresa en términos maternos-edípicos; la reducción considerable de la edad de Beatriz, quien sólo tiene 24 años en el drama, hecho que evidentemente responde a un requerimiento formal del drama, que necesita tener una heroína joven y bella.

La intención de buscar la fuente en la que se basó Fran

cisca Montes Flores para construir el argumento de El secreto del Condotiero no responde de ninguna manera a un afán erudito de demostrar la originalidad, o la falta de ella, de la autora, y con base en esto, juzgar el "valor" de la obra.

Tampoco debe pensarse que el buscar la fuente tiene como objetivo comparar la obra histórica con la pieza teatral para comprobar el grado de fidelidad histórica que guarda el drama.

Evidentemente las diferencias son muy grandes y no me voy a limitar a señalar los cambios de nombres, detalles "importantes" pasados por alto, "interpretaciones personales" de la información, etc. Lo que resulta más interesante es investigar las causas que llevaron a la autora a efectuar esas modificaciones. ¿Por qué, por ejemplo, la autora desplaza la atención de Felipe María, del cual habla más Sismondi, a su esposa Beatriz, que sólo es mencionada de paso en la Historia de las repúblicas italianas de la Edad Media? ¿Por qué introduce un nuevo personaje, que no aparece mencionado en la obra de Sismondi, y le inventa todo un correlato que, además de tener ciertos puntos de contacto con el relato de Felipe-Beatriz, tiene una jerarquía casi similar? ¿Por qué

la acusación de adulterio en la obra teatral recae sobre un exnovicio; mientras que Sismondi señala que fue un cortesano?

Tales cambios de ninguna manera son gratuitos y no tiene ningún fundamento pensar, dadas las circunstancias en que vivió la autora, que sean un producto original de ella.

La resolución de las interrogantes planteadas hace necesario que se revise la situación del teatro en México en el siglo XIX, la del drama histórico romántico, así como la situación social de México, relacionándola con los dos primeros aspectos. Desde esta perspectiva, la investigación sobre las fuentes se vuelve no sólo necesaria, sino que arrojará luz sobre aspectos poco estudiados del drama romántico mexicano.

C a p í t u l o IV

El drama El secreto del Condotiero de Francisca Montes Flores está fechado en Saltillo el 4 de junio de 1871, y debió esperar más de un año para ser llevad^o a escena en la misma ciudad el 12 de noviembre de 1872. Nada encontré acerca del éxito o fracaso que se haya tenido en la representación. Tampoco conozco los datos biográficos de su autora. La única información que he obtenido es que la dramaturga, además de El secreto, escribió Los cinco hermanos Legoff, en 1873, y Sofía Primavera, en 1874, ambas obras teatrales escritas en Saltillo.⁴⁸⁾

Los elementos formales que caracterizan a El secreto del Condotiero son los siguientes. En primer lugar, el drama consta de cinco actos. Tal número fue muy común en el teatro romántico. Los amantes de Teruel (el tercer acto está dividido en dos partes) de Hartzenbuch (1837); Don Alvaro o la fuerza del sino (1835) del Duque de Rivas; El Trovador de García Gutiérrez (1836) que son tres de los primeros dramas románticos españoles tienen también cinco actos.

Cada uno de los actos de El secreto lleva un título: el primero, "El matrimonio" ; el segundo, "Un desafío"; el ter-

cero, "Lazos"; el cuarto, "El convento de Santa Rosalía"; y el quinto, "Revelaciones". Con frecuencia el teatro romántico pone un nombre que hace alusión a la acción más importante que se desarrolla en el acto. Citaré sólo un ejemplo, que por otro lado, guarda cierta afinidad con El secreto. En El Trovador, la jornada primera se llama "El duelo"; la segunda, "El convento"; la tercera, "La Gitana"; la cuarta, "La revelación"; la quinta, "El suplicio".

Con el romanticismo, se inicia la práctica de dar un título determinado a los actos, los cuales hasta entonces eran designados con sus respectivos números ordinales. Con esta corriente literaria, los detalles formales que anteriormente habían estado apartados de la atención del autor, se convierten en elementos significativos. Una simple hojeada al manuscrito nos permite comprobar que la pieza dramática abunda en pormenores de puntuación. A ello contribuyen la cantidad de puntos suspensivos, signos de admiración, signos de interrogación, exclamaciones, y paréntesis con acotaciones, a veces extensas, pero siempre muy precisas.

Esta diversidad de signos de puntuación no es sólo necesaria para el tono dramático en el que se expresa con viveza la alegría, el dolor, el amor y otros sentimientos. Con ello

el autor romántico accede a otros terrenos que el dramaturgo neoclásico o el de los Siglos de Oro ni siquiera sospecha. Ya desde el siglo XVI los escritores se mostraban preocupados porque su obra no sufriera alteraciones antes de que llegara al lector y/o espectador. Pero no parece que hayan tenido la menor inquietud por la forma en que sus obras eran puestas en escena. A este respecto es más ilustrativo el caso de la música en los periodos mencionados. Los compositores escribían su obra pero dejaban al criterio o a la sensibilidad del director o del solista la elaboración de ciertas partes de ella. Tal es el caso, por ejemplo, de las cadencias, en los conciertos para orquesta y algún instrumento, de las eras barroca y clásica.

En el teatro sucede algo similar. De una obra neoclásica apenas conocemos las indicaciones escenográficas. El director tiene cierta libertad para poner la pieza en escena. Y en su labor, intervienen su interpretación, los conocimientos que tenga del teatro en una época determinada, su sensibilidad, imaginación, etc.

En la obra romántica, nada de esto sucede: el autor limita en gran medida la creatividad del director teatral. Se preocupa por el espacio, la distribución de éste, el gesto,

las actitudes de los personajes, sus movimientos y otros efectos escénicos como la iluminación. Esta última, por ejemplo, tiene una función muy importante en el desarrollo de El secreto: "El matrimonio", "Un desafío", y "Lazos", se desarrollan a plena luz del día, mientras que "El convento de Santa Rosalía", acto en el cual Beatriz descubre sus aprehensiones a Martha, está iluminado con una luz tenue (Beatriz ha ordenado que las cortinas de sus aposentos estén corridas). Recuérdese además que en el momento en que Claudio y Beatriz son sorprendidos por Felipe María, y a la hora de la ejecución de Beatriz, el sol se ha puesto. Estos cambios de luz son un efecto que la autora utiliza para lograr en el espectador un correspondiente cambio en su estado de ánimo.

En la escenografía existen también significativas modificaciones. Por un lado, se puede observar que mientras las primeras escenas están acompañadas de la anotación "con lujo" en las últimas, el escenario siempre aparece sin divisiones, excepto en el acto segundo, Un desafío, en el cual, está dividido en dos partes. Ahora bien, en este acto, precisamente, se produce el enfrentamiento de Claudio con Montalván. y Felipe María y Beatriz intercambian amenazas.

Otro tipo de indicaciones escritas por la autora concier

nen al movimiento de los personajes, su desplazamiento por el escenario, así como su distribución. También se señalan los tonos en que los protagonistas tienen que enunciar sus parlamentos y las actitudes que deben tomar, las cuales son siempre producto de manifestaciones de sentimientos muy intensos. Las acotaciones que se encuentran son: "vivamente", "impetuosamente", "con dolor", "con ira", "con fuego", "fascinada", "llorando", "con angustia", "con energía", "con solemnidad". Esta obra no conoce ni actitudes flemáticas ni notamos impasibilidad en los caracteres.

El número de actores en escena también tiene su importancia: en el acto primero, único en el cual Beatriz se muestra por unos momentos feliz, reúne casi a todos los personajes: Claudio, Montalván, Antonio, Felipe, Martha, Beatriz, El conde de Rivera y, además, soldados. Llega un momento en el desarrollo del acto en que todos estos personajes se encuentran en el escenario. En los demás actos, llegan a estar hasta cinco personajes al mismo tiempo en la escena. Parecería como si Francisca Montes hubiera intentado transmitir la alegría de Beatriz a través de elementos puramente visuales: multitud de colores de los vestidos de cada uno de los uniformes de los soldados de Felipe María y de Beatriz, del brillo de

las espadas y del movimiento de los actores por la escena.

Estos elementos, que por vez primera aparecen en la conciencia del autor como instrumentos significativos, y que por ello se les dedica una especial atención, nos permiten afirmar que la idea del teatro, como espectáculo, como problema que se presenta al director teatral y como creación, no solamente de un texto, sino de todo un contexto, de una situación dramática, con todo lo que ella implica, ha padecido una profunda transformación.

El autor del siglo XIX tiene una idea más amplia de lo dramático, su concepción se ha enriquecido al utilizar el gesto, el tono, el movimiento, la actitud, el espacio, no como lenguajes circunstanciales o laterales, sino como elementos integrantes del código teatral. Por esta razón no es una sorpresa encontrar en El secreto del Condotiero tantas indicaciones que se refieren a los mencionados elementos.

Por otro lado, se puede decir que cada uno de los actos de El secreto, goza de cierta autonomía. No sólo están separados por un escenario distinto. Hay también un lapso de tiempo que los aparta. Entre el primer acto y el segundo, hay un periodo de tres meses: "tres meses han pasado desde el día de nuestro himeneo";⁴⁹⁾ entre el acto segundo y el ter

cero hay "Tantos días pasados entre la vida y la muerte...!"⁵⁰⁾ entre el acto tercero y el cuarto hay "varios días que han transcurrido después de mi llegada";⁵¹⁾ y finalmente, entre el acto cuarto y el quinto, hay un periodo de "algunos meses".

Además del tiempo y el espacio, las acciones en cada acto están bien delimitadas. En cada uno de éstos, hay un núcleo de acción bien definido, en el cual, para hablar utilizando la terminología de Clude Bremond,⁵²⁾ hay un primer momento en que la acción se da como posible, momento en el cual está sujeta a la contingencia; otro, en que la acción empieza a tomar curso, a realizarse; otro instante en el que se recoge el producto de la acción.

(ver cuadros anexos)

ACTO PRIMERO

BEATRIZ

-Mejoramiento a obtener (lograr la felicidad a través de la boda con Felipe María)

-Proceso (Boda) -Degradación posible (Felipe María la engaña)

-Proceso (Boda)

-Mejoramiento no obtenido -Degradación (descubre los verdaderos propósitos de Felipe María)

MONTALVÁN

-Mejoramiento posible (Venganza de sus raptos)

Proceso (Duelo con Horzú) (Muerte de Horzú)

Mejoramiento obtenido (Vengar la muerte de su padre)

Proceso (este proceso se lleva a cabo a lo largo de toda la obra, al final de la cual, cobran sentido las acciones de Montalván)

FELIPE MARIA

-Mejoramiento a obtener (lograr poder político a través de la boda con Beatriz)

-Proceso (boda) -Degradación Posible (El casamiento con Juana de Nápoles representa para él un mejor partido porque de esta manera obtiene un mayor poder político)

-Proceso (recibe carta de Juana de Nápoles en la que le informa que su esposo el conde de La Marche, ha muerto)

-Mejoramiento no obtenido Degradación (No puede aceptar la proposición de matrimonio de Juana de Nápoles) (Sus ambiciones políticas se ven frenadas con el casamiento)

(RELATO)

Técnicas a emplear (Desea acercarse a Felipe María)

Proceso (intimida a Cereza para que lo contrate como capitán de la guardia personal de Felipe María - éxito de las técnicas)

ACTO SEGUNDO

FELIPE MARIA

MONTALVAN

-Mejoramiento a obtener
(recaudación de impuestos)

-Proceso

-Ayuda a pedir (en Montalván)

-Recepción de la ayuda
(recaudación de los impuestos en forma brutal)

-Mejoramiento obtenido

-Exito de la ayuda

-Mejoramiento a obtener (confianza de Felipe María)

- Proceso

-Mejoramiento obtenido

BEATRIZ

-Mejoramiento a obtener (conseguir el título de secretario para Claudio)

-Proceso (solicitud a Felipe María)

-Mejoramiento no obtenido

-Retribución a pagar (Felipe María, le pide a cambio que firme una ordenanza en que se fija un nuevo impuesto para las ciudades que están bajo su dominio)
Proceso interrumpido (Rechazo absoluto de Beatriz)

-Degradación posible (hostilidades)

Proceso (se le restringe su libertad)

Degradación (se le impide el paso)

CLAUDIO

MONTALVAN

-Mejoramiento a obtener (acceso a Beatriz)

Proceso (enfrentamiento con Montalván)

Mejoramiento no obtenido.

-Degradación posible (duelo)

Proceso

Degradación (herido)

-Protección (duelo)

Proceso

Exito de la protección

BEATRIZ

Mejoramiento a obtener
(detener el duelo =

Proceso
(solicitud a Felipe María)

Mejoramiento no obtenido
(llegada de Montalván, el
duelo ha terminado; Claudio
queda mal herido, desmayo de
Beatriz)

Retribución a pagar.
(firma de la ordenanza)

Proceso
(aceptación)

Retribución a pagar

FELIPE MARIA

Mejoramiento a obtener
(nuevos ingresos con el
nuevo impuesto)

Proceso

Mejoramiento obtenido

Mejoramiento a obtener
(Divorcio)

Proceso
(Este proceso se desarro
lla hasta que Beatriz es
condenada a muerte y eje
cutada)

Técnicas a utilizar
(Envía a los mejores
cirujanos a atender a
Claudio)

Exito de las técnicas

ACTO TERCERO

CLAUDIO

-Mejoramiento a obtener (RELATO)
(salud)

-Proceso
(recuperación)

-Mejoramiento obtenido

-Mejoramiento a obtener
(título de Secretario)

-Proceso
(lo rechaza en vista de la
repentina partida de Beatriz)

-Mejoramiento no obtenido

BEATRIZ

-Mejoramiento a obtener (alejar sospechas infundidas,
surgidas por preocupación que
mostró hacia Claudio).

-Proceso Protección (Huida al convento)
Proceso

(Esta acción, así como la
siguiente forma parte del
proceso de la acción de Fe-
lipe María que tiene por
objetivo lograr un divorcio
favorable de Beatriz)

ACTO QUINTO

FELIPE MARIA

-Mejoramiento posible
(divorcio)

-Proceso
(juicio)

Mejoramiento obtenido

-Degradación posible
(rebelión y con ésta, pierde toda su fuerza
política)

Proceso

Degradación

Degradación posible (duelo)

Proceso

Degradación (muerte)

BEATRIZ

-Degradación posible (RELATO)

-Proceso

-Degradación
(muerte).

Conde de Rivera

mejoramiento a obtener
(librar a Milán de Felipe María)

Proceso

Mejoramiento obtenido

Algunos comentarios son necesarios para la comprensión de estas gráficas. Ante todo, hay núcleos de acción que están acompañados por la indicación 'relato' entre paréntesis. Esto se debe a que en la obra hay dos tipos de acontecimientos: aquellos que se desarrollan ante la presencia del espectador, por un lado, y aquellos de los cuales nos enteramos a través del relato que un personaje hace de sucesos que él ha presenciado.

De estos últimos, existen a su vez dos tipos: a) los que se llevan a cabo fuera de los actos, en el lapso que

transcurre entre un acto y otro. Entre estas acciones están: el relato que hace Montalván sobre la venganza que toma de Horzú, el duelo con el rey de los gitanos, el desenlace, y por último, cómo logra escapar; el relato del romance que sostiene Beatriz y Felipe María; y el relato de la atención que presta Claudio a Montalván cuando éste se encuentra mal herido. También nos es narrada la historia profesional de Antonio Cereza.

Estos acontecimientos constituyen los antecedentes, la historia de los personajes anterior al tiempo de la representación. Estas narraciones son analépticas,⁵³⁾ si se toma como coordenada el tiempo de la representación, es decir, son previas al acto primero.

Entre las acciones que tienen lugar entre los actos también se encuentran: la recaudación de los impuestos hecha por Montalván (entre el acto I y el II); la recuperación de Claudio del duelo sostenido con Montalván, así como los cuidados que Beatriz le prodiga (entre el acto II y el III); la organización de los preparativos de la rebelión planeada por Montalván así como el desplazamiento de Beatriz, Claudio y Felipe María al convento de Santa Rosalía (entre el acto III y el IV); y por último la condena que sigue al enjuiciamiento

to de Beatriz, mientras Montalván termina de organizar la rebelión y fija la fecha para que estalle así como el momento en que el Conde de Rivera intercepta la carta en que se informa a Felipe María que Juana de Nápoles ha muerto. Todos estos acontecimientos suceden fuera del tiempo de la representación y fuera del escenario.

b) Hay otra categoría de sucesos que sin llevarse a cabo fuera del tiempo de la representación, no acontecen en el escenario. Hay que tener presente que en las indicaciones escénicas del manuscrito se precisa que debe haber puertas y ventanas. Estos elementos tienen la función de mantener la relación entre el escenario, —es decir, lo que ve el espectador—, y el exterior, hasta el cual no llega la mirada del público, pero sí la de los personajes.

En el acto primero llegan hasta el escenario los gritos de "Vivan los duques de Milán", "Vivan nuestros soberanos". En "Un desafío", el duelo se lleva a cabo fuera del escenario, y llegan hasta éste noticias de él. En "El convento de Santa Rosalía", el jardín debe considerarse como un espacio exterior. Viendo hacia el jardín, Beatriz descubre a Claudio, y el Duque le arroja la llave. El oratorio en el que se esconde Claudio también es exterior, así como la posada en la

que Claudio encuentra al Duque de Rivera. En estos tres espacios extraescénicos hay una gradación: en orden de mayor proximidad al escenario se encuentran: el oratorio, el jardín y la posada. En "Revelaciones" también hay dos lugares que el espectador no alcanza a ver: los corredores y el patíbulo. En el primero, se oyen los gritos de "traición", y en el segundo, es ejecutada Beatriz.

Del mismo modo en que los personajes gozan del privilegio de poder observar lo que el espectador no puede ver; únicamente el público domina el escenario, ya que en ocasiones, un personaje no oye, ni ve lo que hace otro.

En el acto primero, Beatriz y Felipe María hablan sin prestar atención a lo que sucede a su alrededor: el conde de Rivera lee el acta matrimonial; Cereza y Montalván sostienen una conversación, y los soldados cambian impresiones.

En "El convento de Santa Rosalía", los diálogos de Martha-Beatriz; y los de Cereza-Felipe, se convierten en un tête-à-tête: los personajes femeninos no se enteran de lo que dicen los masculinos y viceversa.

La escena en los actos I y IV, está pensada como un lugar en el que los puntos de atención están multiplicados. De esta manera el romanticismo fragmenta el escenario neoclási-

co, en el cual sólo se desarrolla una sola acción y un diálogo único. Es probable que el romanticismo al utilizar este procedimiento, intente reproducir más fielmente lo complejo de una realidad en la que muchos acontecimientos y diálogos son simultáneos.

Las acciones de los actos primero y cuarto, que desde este punto de vista resultan más interesantes, se puede distribuir utilizando cuatro ejes:

Acto Primero

	PRESENTE	PASADO
	Felipe María-Beatriz hablan de	Romance
	Conde de Rivera lee el acta.	
Escenario	Claudio y Montalván hablan de...	Muerte de Horzú, recuperación de Montalván
	Soldados hablan entre sí sobre las ventajas y desventajas del matrimonio	
Exterior	Música Exclamaciones: ¡Vivan los duques!	Carta de Juana de Nápoles (muerte de su esposo)

Acto Cuarto

	PRESENTE	PASADO
	Beatriz y Martha hablan.	
Escena	Cereza y Felipe María hablan. Oraciones de Beatriz y Martha	
	Claudio intenta entrar al convento	Beatriz, Claudio y Felipe Ma. se desplazan al convento.
	Felipe y Beatriz ven a Claudio	
Exterior	Encuentro de Claudio con el conde de Rivera en la posada.	Montalván prepara la conspiración.
	Claudio se esconde en el Oratorio donde lo descubren y lo matan	Martha recibe la carta de Claudio.

El intento de descripción de la combinación de estos cuatro planos que se pueden agrupar en dos coordenadas, presente pasado, y escenario-exterior; temporal y espacial, respectivamente debe ser complementado por el estudio de cada uno de estos elementos.

Ya se ha mencionado que en el escenario intervienen la iluminación, el movimiento y el número de los personajes, así como la distribución y arreglo del escenario como integrantes significativos del código dramático. Pero además, los personajes manifiestan su sentir acerca del lugar en que se encuentran a través de sus parlamentos. Para ellos, el escenario es un sitio que los acoge o ante el cual deben comportarse cautelosamente. En el acto primero, Montalván dice a Claudio:

¡Silencio, imprudente novicio! ¿olvidais que estamos en palacio y que los espías secretos pululan hasta en los lugares más abandonados de Milán, para sorprender palabras indiscretas e ir a denunciarlas a su amo, que hace pagar a quien las pronuncia con el despojo de sus cabezas su falta de discreción?⁵⁴⁾

Este fragmento cumple con dos objetivos. Por un lado tiene la función de situar la conversación en un lugar determinado: el palacio ducal de Milán. Por otra parte, al prevenir a un personaje sobre su conducta, se despierta automáti-

camente la curiosidad del espectador: ¿por qué es preciso guardar tal reserva? ¿Por qué hay tantos espías? El fragmento plantea todas estas interrogantes, y quizá sea este su principal propósito, ya que el mismo Claudio tiene conciencia del peligro que representa el estar en palacio:

"[...] Al quedarnos en esta corte de corrupción e intrigas, mi sobresalto va a ser mayor".

Para la Duquesa de Milán, el sitio en el que se encuentra es "[...] esta corte desconocida y peligrosa, donde soy extranjera para todos, donde ninguno se interesa en mi destino".⁵⁵⁾ y más adelante dice "[...] el suelo de las cortes es muy resbaladizo, a cada momento se corre el riesgo de caer y las caídas que se dan en él, son tanto más peligrosas, cuanto es mayor la altura de que se cae".⁵⁶⁾

Ese escenario en el que se arriesga la vida, sitio desconocido, peligroso, donde las intrigas abundan es un lugar de inseguridad; y su peligro es tanto más de temer, en cuanto algunos personajes tienen como característica común el estar expuestos a todo, sin tener casi defensa alguna: Claudio es, según sus propias palabras, "huérfano, pobre, educado por caridad, nunca he tenido nada mío hasta aquí, ni aún el aire que respiro: extranjero e indiferente para todos,⁵⁷⁾

Beatriz es "sola, indefensa, sin un amigo a quien pedir apoyo ni consejo, con la razón turbada por mil presentimientos aterradoros y cien afectos diversos";⁵⁸⁾ Montalván dice de sí mismo "hace muchos años que trabajo sin descanso preparando este gran día, devorando en silencio amargos dolores, decepciones horribles"⁵⁹⁾ y a Felipe María lo vemos en el segundo acto temiendo por el resultado de sus planes, ya que las ciudades que obedecen a Beatriz podrían rebelarse. Estas continuas quejas de los protagonistas, despertaban la compasión en el público del siglo XIX.

El hombre en El secreto del Condotiero, y en general en todo el teatro romántico mexicano, se enfrenta a un ambiente tan unánimemente hostil que ni aún el "asilo más seguro", ni un "recinto sagrado", adjetivos con que Beatriz califica al convento de Santa Rosalía, sirven de refugio a tan inverosímil número de adversidades. La fuerza que los personajes oponen a esos peligros siempre es insuficiente. De este contraste entre la extremada debilidad y el riesgo desmesurado, resulta el dramatismo tan característico del siglo XIX, del cual nuestra obra es un claro ejemplo.

El manejo del tiempo participa también para conseguir ese efecto de patetismo, que ahora suena falso, ya que todos los

protagonistas comparten un pasado desgraciado, un presente infeliz, y los planes que tienen para el futuro, llegado el momento de ponerlos en práctica, fracasan. Para demostrar esto, examinemos la historia de cada personaje:

	PASADO	PRESENTE	FUTURO
Bea.	Casada con Facino <u>C</u> ane, el cual hace a un lado a Beatriz.	Casada con Felipe Ma., cumple con sus deberes de esposa, a pesar de todo.	Huida frustrada
Felipe Ma.	Prisionero de Facino <u>C</u> ane.	Casado con Beatriz, la cual es un obstáculo para sus ambiciones políticas	Se logra divorciar pero no puede controlar la rebelión
Montalván	Raptado en su infan <u>c</u> ia, es obligado a trabajar en las más rudas labores	Tiene que cumplir con las órdenes del tirano, sólo así se puede introducir en las filas del ejército y cumplir su venganza.	Sus planes de venganza son frustrados por el Conde de Rivera que lo mata
Claudio	Huérfano	Inconforme con el des <u>t</u> ino de Beatriz	Sorprendido por Felipe Ma., es muerto y así se impide su fuga con Beatriz.

Se puede notar que el desarrollo de la trama está estructurado con una serie de degradaciones, interrumpida sólo por mejoramientos muy relativos. Las acciones de los personajes son una constante lucha por tratar de desviar los "golpes del destino". Esta sucesión de reveses, que ahora nos parece poco creíble, es una de las constantes del drama romántico del siglo pasado. En efecto, muy pocas obras tienen un desenlace feliz, y en su mayoría, no sólo hay un final desgraciado, en el que los protagonistas mueren o pierden la razón, --que de hecho es una muerte social--, sino que se respira en ellas un sentimiento de infelicidad, de insatisfacción. Y la felicidad que hay, siempre fugaz y amenazada, es esquemática, casi forzada. Esto es consecuencia de la presión que ejerce un código moral muy estricto que debe ser observado so pena de convertirse en un transgresor de las leyes sociales. Ese código llega a tipificar la felicidad, o incluso la infelicidad. /

El sentimiento de inseguridad, de desprotección y casi de orfandad, debe ser interpretado en una perspectiva histórica, dentro del siglo XIX, que es una época de transformaciones, ya que la nueva clase social, --la burguesía--, se ve enfrentada a la difícil tarea de crear todo

un nuevo orden social. Para lograr ese orden, es preciso inventar una moral que regule la acción. Tal moral debe ser muy diferente al modo de comportarse de la corrupta y decadente nobleza del siglo XVIII. Obviamente, en este esfuerzo creador, se cae en extremos de intolerancia, ya que en esta nueva sociedad, el individuo se destaca en la medida en que es productivo, mientras que en el antiguo orden, el hombre vale por su abolengo. Esta pequeña modificación, trae consecuencias que afectan a todo el código de conducta. A lo largo del siglo XIX, se asistirá a un creciente puritanismo cuyos reflejos se pueden percibir claramente en el drama romántico. /

El cambio de una moral a otra no fue repentino, puesto que las transformaciones en la historia del comportamiento humano siempre han sido muy lentas. Grosso modo se puede afirmar que la oposición entre nobleza y burguesía llega a su crisis con las revoluciones de fines del siglo XVIII y de principios del siglo XIX, pero, en el plano de la conducta, tiene antecedentes que se pueden rastrear a todo lo largo del Siglo de las Luces. En todo este periodo las costumbres sufren grandes alteraciones, que en la actualidad apenas se empiezan a estudiar. Michel Foucault, con su libro Historia



de la sexualidad, Philippe Ariès, con sus ensayos sobre la muerte; Paul Aron y Roger Kempt, son pioneros en este campo.⁶⁰⁾

Para los dos últimos, el primer libro que es índice de síntomas bien definidos es L'onanisme et ses funestes effets, publicado en 1755. Este manual escrito por Tissot "/.../ était la bible de chaque homme cultivé, de chaque éducateur, de chaque médecin, de chaque moraliste".⁶¹⁾ y constituye el punto de partida de un largo proceso que condena todos los "desórdenes" sexuales. En Francia, esta ideología que intenta "normalizar" a la sociedad es compartida por los hombres que hacen triunfar la Revolución. Pero la moral burguesa sólo lo logra imponerse hasta que Luis Felipe de Orléans sube al trono. Este, inmediatamente dicta un decreto contra la prostitución y cierra los casinos. "Virtud" y "virtuoso", no son palabras vacías de significado en esta época.

Manuel Acuña expresa mejor esta idea al poner en boca de la protagonista de El pasado las siguientes palabras: "La sociedad es una llaga que no admite en su derredor a los harapos; es una madre que arroja a sus hijos en el albañal y que luego no quiere reconocerlos".

La burguesía sabe que su prosperidad proviene del ahorro

y se preocupa por desarrollar este hábito en la gente, ya que sin él es imposible emprender cualquier negocio. Paralelamente a esto, se crea toda una teoría "científica" que condena la masturbación pues tal despilfarro es impermissible.

Por otro lado, el siglo XIX inventa las máquinas y es lógico que se preocupe por el buen funcionamiento de ellas. Dentro de este buen funcionamiento se incluye también a la máquina humana. Estos elementos deben ser tomados en cuenta si se quiere comprender la moral burguesa, particularmente su rigidez en la definición de los modelos de conducta. Todo lo que se aparta en ellos, es "anormal", y éste es el origen de una intensa represión de las sexualidades desviantes, lo cual tiene un objetivo bien determinado: otorgar a la burguesía una legitimidad, no económica ni política, lo cual ya había obtenido; sino una legitimidad simbólica.

En todos los niveles, la burguesía se siente asediada por los modelos aristocráticos de la prosapia y del honor que ésta confiere. / Su reacción hará énfasis sobre lo bueno y la virtud. Mientras la nobleza era desvergonzada, cínica; ésta será mojigata. / Mientras la nobleza despilfarra, ella economiza, en todos los aspectos, excepto en la mesa, en donde se entrega a verdaderas orgías gastronómicas. Allí gasta sin es

escrúpulos, no sólo porque el cuerpo puede almacenar todo, aunque no lo necesite; sino porque el glotón se encuentra en el extremo opuesto del dandy. El burgués es obeso, el dandy, delgado.

En 1857, el mismo año del proceso contra Madame Bovary y el de Las flores del mal, el doctor Tardieu publica su primer en sayo sistemático contra los pederastas, obra que es un claro ejemplo de las prohibiciones, prescripciones, y exclusiones que esta sociedad elabora. La virtud del burgués consiste en reprimirse y en no dar libre curso a sus impulsos más íntimos.

El juez, el médico y el maestro tomarán parte en la labor de difusión de toda esta mentalidad enfermiza, junto con la prensa que surge precisamente en este siglo, y en otro nivel, la literatura también colaborará en su difusión.

Los principios que se han expuesto a grandes rasgos en los párrafos anteriores están presentes en El secreto del Condotiero. Más patentes se hacen en el rango social al que pertenecen los protagonistas: Rivera es duque, Beatriz, duquesa. Pero el origen de Montalván y el de Felipe María son oscuros. Del primero, la autora hace malabarismos para concederle una cuna noble. En los últimos momentos de su agonía, nos entera

mos de que es hijo del conde Barbiano y así se logra salvar del calificativo de "arribista". Sin embargo, el villano del drama no puede escapar de tener un pasado indefinido. Claudio, que debe ser considerado también como protagonista, es el único cuyo origen es totalmente desconocido. Su calidad de dócil huérfano lo hace objeto de la generosa protección de Beatriz. El, a cambio, paga ese rasgo de magnanimidad con fidelidad y apoyo incondicional a su benefactora. Su vida está dominada por la gratitud y todo lo que hace se reduce a actos de agradecimiento. No tiene intereses individuales, vale y tiene relieve en la medida en que reconoce una subordinación con los personajes nobles. Por esta razón, lo vemos siempre dispuesto a ayudar a todo aquel que lo necesite: atiende las heridas de Montalván, y tratándose de la duquesa, no se detiene ante ningún peligro, aunque arriesgue su vida. Obviamente en la obra esta subordinación se legitima con argumentaciones que podrían tildarse de sofistas: su adición proviene del hecho de que Beatriz es la imagen misma de la bondad, mientras que Felipe representa el polo opuesto.

La situación de Claudio es comparable en cierto aspecto a la de Alberto en El torneo. Este personaje se queja especialmente de su origen desconocido.

"¡La muerte, sí, sí, la muerte!
 Huérfano infeliz, proscrito,
 en tí amar es un delito;
 ¿habrá más horrible suerte?

Sólo porque no nací
 conde, duque, ni barón:
 por qué horrible maldición
 pesa sobre mí." (62)

Claudio en ningún momento da señal de tener la más míni
 ma conciencia de que la sociedad en la que vive tiene clases
 privilegiadas y oprimidas, es decir, de que es un sistema in
 justo. El acepta esa estructura sin que experimente ningún
 sentimiento de rebelión; por el contrario, la presteza con
 que actúa en favor de Beatriz, se puede interpretar como una
 manifestación de orgullo por reconocer la mencionada subordi
 nación. / De hecho, se puede decir que Claudio es el arqueti
 po del fiel servidor. Como él debían de ser todos. Y la re
 lación Beatriz-Claudio, se convierte así, en ideal, también/

/ En la actualidad es difícil que una obra de esta natura
 leza se vuelva a llevar a la escena y podrían suscitarse gran
 des dudas acerca de los sonadísimos éxitos que alcanzaron al
 gunos dramas en el momento en que fueron representados; pero

como puede observarse, la ideología de este teatro era muy adecuada al público que asistía, y como se dijo anteriormente, las representaciones eran muy concurridas.

La nobleza de los personajes, por otro lado, es un aspecto muy interesante que no se debe dejar de lado. Sobre este asunto, cabría preguntarse ¿De qué manera puede explicarse que en una sociedad que carece de este tipo de jerarquías, —nos encontramos en el último tercio del siglo XIX—, tenga toda una producción dramática en la cual la mayoría de sus personajes ostenta un título nobiliario? Responder que eso se debe a una imitación de los modelos europeos, es soslayar la cuestión. Ya se dijo que la burguesía de esta época se siente agobiada por toda una tradición cultural aristocrática y que ante ésta reaccionaba de una manera creativa, en muchos aspectos. Ahora bien, una de las características que llaman la atención desde la primera lectura es precisamente el anacronismo y la raquíta ambientación histórica que tiene el drama que estamos estudiando. Los únicos elementos a través de los cuales el espectador se puede enterar de que la obra está situada en el siglo XIV, son la escenografía, el vestuario y a través de la anotación que aparece al principio de la obra "La acción del drama pasa en el siglo XIV".⁶³⁾

Sin embargo, es evidente que el modo de pensar y de actuar de los personajes, no corresponde de ninguna manera a una realidad histórica. Y esto se entiende perfectamente, en vista de que los intereses de la autora, a juzgar por la obra, estaban muy alejados de querer reproducir fielmente la realidad de aquella época. Su preocupación, consciente o inconsciente, es muy otra. Francisca Montes Flores lleva al escenario un código moral en el que el sacrificio de Beatriz y Montalván, así como el triunfo de la justicia y del bien, después de tantos obstáculos, son elementos que tratan de convencer de que el proceder fue correcto. Para persuadir, la autora se aprovecha del prestigio de la nobleza como clase que dictó y marcó las pautas de comportamiento durante mucho tiempo. Al atribuirle a ésta una conducta que sólo se impuso en el siglo XIX, la autora está haciendo uso de una retórica muy sutil. Por una parte, le está proporcionando a la moral burguesa toda una tradición, —falsa, claro está—, que en cierto modo la respalda. Toda esta dimensión temporal le confiere validez. En pocas palabras, se nos trata de convencer de que las normas en cuestión son legítimas, ya que han funcionado en un pasado histórico bien definido y también porque duques y duquesas han muerto defendiendo esos

principios.

Desde este punto de vista no puede considerarse casual que en un teatro de la ciudad de México en el llamado De los Autores, se haya puesto en letras góticas en lo alto del foro la siguiente inscripción: "Del vicio no, de la virtud invicta lecciones toma que a los pueblos dicta", y que en el telón del Teatro Nuevo México estuviera el siguiente dístico:

/ No es el teatro un vano pasatiempo;
escuela es de virtud y útil ejemplo/

ya que efectivamente todos los asuntos de que se ocupó el teatro del siglo XIX fueron abordados con esta óptica. / Contrariamente a lo que se podría esperar, los temas del drama romántico muestran una problemática individual de los protagonistas, asistimos al enfrentamiento de villanos y virtuosos. Pero a este conflicto se le da toda una proyección social y, de esta forma, los ideales individuales se ven defendidos por todo el pueblo, que también ha padecido las injusticias del villano que con frecuencia es un tirano. / Sin embargo, no debe olvidarse que el hecho que desencadena la reacción social siempre es el asedio de la heroína emprendido por el villano. / Obvio es decir que el pueblo se ve involucrado en una lucha de intereses que en última instancia, le concier

ne muy indirectamente.

/ De algunos dramas se puede afirmar que plantean su intriga de la manera siguiente: el villano, "A", actúa transgre-diendo las reglas en dos órdenes. En el aspecto social, "A" está en una situación de poder, que es utilizada para satis-facer deseos personales, de aquí su comportamiento arbitrario. En el aspecto personal, la jerarquía en la que se encuentra "A", lo hace sentir omnipotente. La ambición por el poder, la forma de utilizarlo y su marcado egoísmo son las causas de su aislamiento, de su soledad. Únicamente se acercan a él personas movidas por interés. Por otro lado, "A" se mues-tra muy interesado por "B", la heroína, que siempre tiene los mismos atributos: belleza, inteligencia, virtud, etc. "B", además está comprometida con "C", éste no tiene poder, no es rico, tiene un pasado oscuro pero en compensación es virtuoso, bondadoso y profesa un amor "desmesurado" hacia "B". Evidentemente, "B" no accede a las súplicas de "A", el cual trata de conseguir a "B" a toda costa. El desenlace siempre es el mismo: "B" muere o pierde la razón no sin antes haber experimentado los peores sacrificios y las mayores torturas psíquicas. / En El secreto del Condotiero, un coronel a las órdenes de Montalván al expresar su simpatía por Beatriz, di

ce que "cuando una alma elevada como la suya [la de Beatriz] ha apurado hasta las heces el caliz de una suprema amargura, parece desprenderse de los lazos materiales, las penas o los goces vienen a serle indiferentes, y ni la presencia de la muerte puede arrancarla de su dolorosa apatía".⁶⁴⁾ No obstante esto, muere virtuosa. En ocasiones también mueren "A" y "C". Resultado del enfrentamiento entre los dos últimos es la rebelión que al final de la obra es general. Repentinamente el pueblo toma conciencia de las arbitrariedades del tirano, inmediatamente se organiza el levantamiento del cual será "C" el dirigente, ya que él es el agraviado. /

Este es un modelo general que al ser aplicado a El secreto del Condotiero sufre algunas modificaciones. Empecemos por analizar las características de "A", que en este caso es Felipe María, cuyas cualidades giran en torno a su móvil principal que es el poder. Todas sus acciones están dominadas por esa ambición: se casa con Beatriz para obtener el gobierno del ducado de Milán; su posible matrimonio con Juana de Nápoles, tiene como objetivo unir sus territorios con los de aquel reino. Así lo manifiesta Felipe María:

"Juana de Nápoles me había aceptado por esposo, todavía hace dos años, ella era libre, y desposándome con ella, yo debía poseer a

Nápoles! ¡Nápoles y Milán! ¿Lo comprendéis bien? Eran como dos manos de gigante, una al norte, y la otra al mediodía, yo no tenía mas que aproximarme para tomar la Italia... ¡y Roma me pertenecía! El papa venía a ser mi vasallo, y yo, igual al emperador de Francia".⁶⁵⁾

En este pasaje nos podemos dar cuenta que esa gran ambición ha perturbado su imaginación la cual se desborda en sueños irrealizables de gloria y poder. También responden a ese deseo de poder las diligencias que hace Felipe María para que Beatriz caiga en una trampa y ésto servirle al duque como prueba irrefutable de infidelidad para así poder divorciarse sin perder la dote. En su gobierno de Milán, se manifiestan también sus exageradas pretensiones, a través del único suceso que conocemos de su administración que es la recaudación de impuestos, hecha en forma brutal. Esos impuestos iban a ser empleados para pagar los sueldos de sus soldados. Es decir, que su única preocupación es tener un ejército regular y fiel para utilizarlo en el momento necesario, ya que su poder proviene de la represión y del miedo que puedan infundir las armas.

A pesar de que ésta es la única anécdota que se nos da

a conocer, Felipe María es considerado como un tirano en la obra, capaz de cometer los peores delitos y las más viles acciones, a tal grado que Claudio piensa de él que "de estos Visconti, se puede esperar todo lo malo y negar todo lo bueno".⁶⁶⁾ Su actitud de hecho ataca abiertamente todos los valores establecidos: individualmente, su egoísmo le priva de tener amigos y una relación amorosa con su esposa, es un individuo aislado, sólo. Socialmente, utiliza el matrimonio y no reconoce en esta unión el valor que la sociedad le otorga. Políticamente, su grupo de consejeros está integrado por un ministro de justicia corrupto; un ministro de hacienda con gran inclinación al fraude; un ministro de defensa que acata sus órdenes sin cuestionarlas y sin que lo detenga ninguna clase de escrúpulos. Para Montalván, con este gabinete, "el Duque tiene por ministros a los siete pecados capitales".⁶⁷⁾

Esta figura de villano, ya se vió, no es de ninguna manera original. En obras dramáticas encontramos al mismo personaje retratado con las mismas características. En Muñoz, visitador de México, Muñoz dice:

"¿Sabeis que mi pecho no abriga piedad?

En mi mano puso Felipe la ley.

Yo haré de ella el uso que más convenga,
que México espadas, puñales prevenga,
no importa, desprecio tan mísera grey".⁶⁸⁾

Se podrían hacer citas de otros dramas en los cuales el villano sólo tiene nombre diferente, pero su proceder, sus ambiciones y preocupaciones son en general las mismas.

La frecuencia con la que aparece este personaje permite hacer dos observaciones: a) el código moral está fundamentado en oposiciones tajantes, cada elemento considerado como censurable en el villano, encuentra exactamente su extremo o puesto en una virtud, del héroe o heroína. b) El villano en su maldad no posee una imaginación creativa. Su sistema invierte únicamente el sistema sancionado como bueno sin introducir en él ninguna modificación.

(Hay que tener presente que la moral burguesa se encarga con una meticulosidad digna de mejor causa, de describir todo. Virtud y vicio están perfectamente definidos con tal precisión que no hay cabida para la duda. Pero esta tipificación no es el resultado de una labor literaria. Existe en una realidad burguesa. Piénsese tan sólo en la imagen estereotipada del bandolero, del jugador, del alcohólico, de la prostituta. / Para algunos de estos personajes, se adopta una

actitud comprensiva tomando en cuenta las condiciones sociales. / Siempre se les trata de justificar. Tomemos como ejemplo el caso de la prostituta, que en el siglo XIX fue un arquetipo que gozó de mucha fortuna entre románticos, realistas y naturalistas. Allí tenemos a Margarita Gautier, Naná, Bola de cebo, Santa, Madame Bovary, Manon Lescaut, etc. Las causas de esta conducta marginal y su proceder están perfectamente tipificados. De ella se dice que se dedica a la vida fácil. Y el sólo empleo de este adjetivo es de por sí significativo. Fácil se opone a difícil. Y esto nos da una idea de lo que es cumplir con las prescripciones de esta moral. Se condena a la prostituta porque hace del placer, o por lo menos así se supone, su fuente de trabajo. Todos los personajes antes mencionados han "caído" en la prostitución ya porque no tienen otro medio de subsistencia o porque el galán al que amaban las burló y las abandonó. Se tiene la impresión al leer estas obras que el autor trata de convencernos de que a pesar de que son prostitutas, en el fondo existe en ellas algo de bondad e incluso en algunos casos los mismos personajes se autocondenan. Pero en general se dice que han sido víctimas de la sociedad, de las circunstancias adversas o de su falta de preparación para dedicarse a otras labores

que se suponen "decentes". Siempre existe una razón o una excusa que las exime de "culpa". Pero ha de tenerse en cuenta que la historia de la prostituta que ejerce su profesión por placer o porque así lo ha escogido con plena conciencia y como manifestación de una libertad que tiene para actuar, está aún por escribirse. Para una moral puritanoide y represiva esto es sencillamente impensable. La prostituta literaria, a pesar de que es "censurable", nunca se le mata, ella misma se suicida, muere a causa de enfermedades venéreas o se "regenera". No sucede lo mismo en el caso del tirano del siglo XIX, como personaje literario. La sociedad se rebela y le hace pagar con la muerte su crueldad y sus injusticias. Esto se debe a que su esfera de acción es más amplia y a que su conducta pone en crisis el código moral. Es un personaje con poder y por ello sus delitos tienen dimensiones sociales. En cambio, los delitos de la prostituta son, por decirlo de alguna manera, individuales: comercia con su cuerpo, no con el cuerpo de los demás. En otras morales no occidentales, se lincha a la prostituta y el tirano no muere precisamente asesinado.

Por otro lado, habría que investigar, qué relación guarda este villano con una realidad concreta. A primera vista,

hay puntos de contacto entre los problemas políticos del siglo XIX mexicano y las preocupaciones de Felipe María. En efecto, uno de los principales problemas que tiene el gobierno de México es el de asegurar su poder por medio del ejército: Santa Anna o Juárez, son dos ejemplos claros de presidentes que necesitan un ejército regular no sólo para rechazar las invasiones norteamericana y francesa, sino para pacificar al país. Debe recordarse que el siglo pasado casi no disfrutó la tranquilidad de la paz. Siempre hubo rebeliones o levantamientos en algún estado. Citaré únicamente algunos de los pronunciamientos que se dieron en México en la época en que Francisca Montes Flores escribió su producción literaria: en Guerrero, el grupo Jimenista crea problemas de septiembre a diciembre de 1869; en San Luis Potosí hay una asonada dirigida por Jorge García Granados en 1869; y Negrete se levanta en Puebla; en 1871, Zacatecas es el escenario de un pronunciamiento, mientras que en Jalisco el poder ejecutivo y el poder legislativo se enfrentan, y el problema adquiere tales dimensiones que en Jalisco se declara el estado de sitio. También en este mismo año, Gerónimo Treviño se rebela en Nuevo León, así mismo en Guerrero y Oaxaca hay levantamientos armados. En Nayarit, la rebelión de Manuel Lozada, el Tigre de

Alica dura de 1861 a 1873; en la sierra de Puebla los Cravio to se levantan en armas en 1870, y éstas no son más que las más importantes rebeliones.

El ejército tiene además la tarea de vigilar los principales caminos contra los bandoleros que los frecuentan y de esta manera asegurar la vida de los viajeros y permitir el comercio. Ahora bien, la existencia de esos bandoleros es una consecuencia directa del desempleo y de la situación precaria en que queda México después de sostener tantas guerras. Esta figura del bandolero aparece un poco disfrazada en El secreto del Condotiero. En esta obra, son temidas las incursiones de los gitanos. Recuérdese que Montalván es víctima de estos salteadores. No quiero decir con esto que los gitanos no hayan constituido un peligro en la Italia del siglo XIV o que no hayan existido. Pretendo tan sólo señalar que la figura de los gitanos como salteadores y raptores existe también en el México del siglo XIX, en los plateados por ejemplo. Para formarse una idea de la magnitud del problema que constituyeron los bandoleros, consúltese el anexo al manuscrito 5709 del Archivo Juárez de la Biblioteca Nacional, que es una carta que dirige Juárez a Rafael García, Gobernador de Puebla, con copia al Gobernados de Tlaxcala. En ella, el presidente

pide que "haga lo que pueda en la persecución de los bandidos que asaltan la diligencia de Puebla".⁶⁹⁾

Por lo tanto se puede afirmar que el drama tiene verosimilitud para los espectadores de aquella época, en la medida en que expone literariamente temores cotidianos de la provincia mexicana.

Una vez expuesta someramente la necesidad tan apremiante que constituyó el ejército en el siglo XIX, resta tan sólo hacer alusión a los problemas que significó la manutención de una fuerza regular. Entre los gastos del erario figura siempre en un lugar prioritario, el pago a las fuerzas armadas.

A este respecto, son muy elocuentes las cartas que Gabriel García, nombrado gobernador de Zacatecas el 26 de enero de 1870, envió al presidente Juárez. La situación del estado, al tomar posesión como gobernador, Gabriel García, es crítica ya que el Congreso local rompe con el gobierno del Estado al inicio de 1870. De las cartas que se conservan en el Archivo Juárez del departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional conviene destacar cuatro: la 8435, la 8436, la 8440 y la 8441, en las cuales se muestra la dimensión de este problema y se muestra su evolución. En la primera

el Gobernador de Zacatecas informa a Juárez que Julio M. Marquez persigue a los rebeldes con fuerzas mal armadas, solicita armamento y suplica que no se retiren las fuerzas federales que se encuentran en esa plaza y añade que tiene dificultades para pagar los sueldos de la cuarta división. En una nota autógrafa de Juárez que se encuentra al margen de la carta, se responde que: 1) no hay armas y que 2) la cuarta división será sustituida por fuerzas que vienen de Nuevo León. Esta misiva está fechada el 23 de febrero.

En la segunda carta, García informa que el estado se está pacificando rápidamente pero agrega que la falta de armas impide que se persiga a las gavillas de ladrones que merodean los cambios. La lacónica respuesta de Juárez es "Enterado: con satisfacción". El documento está fechado el 7 de marzo.

En la tercera carta, escrita el 29 de mayo, afirma Gabriel García que la paz está asegurada en el estado pero añade que:

"No se qué hacer de recursos, pues la contribución extraordinaria bastará sólo para pagar lo que debemos. En la jefatura de Hacienda no hay un peso y he tenido que dar a las tropas de la federación más de doce mil pesos, y estos los he conseguido con mi crédito parti-

cular, por medio de agentes de comercio pagando un precio de 2% mensual. Será mal hecho este negocio, pero peor sería que las tropas se subleven o desmoralicen por falta de presupuesto. Sírvase no olvidar lo expuesto y dictar las medidas necesarias para salvar la situación que es demasiado crítica bajo este respecto".⁷⁰⁾

En la cuarta carta, fechada el 2 de junio, el gobernador de Zacatecas solicita una subvención para pagar al ejército dado que los cabecillas del, por el momento sofocado, pronunciamiento, están libres y podrían causar disturbios en las próximas elecciones. La respuesta de Juárez se limita a decir que "No es posible otorgar la subvención porque no hay partida a que cargarla en el nuevo presupuesto".

Esta serie de cartas dan una clara imagen de un problema que comparten en mayor o menor grado todos los estados de la república en aquella época.

También he de agregar, para mostrar otros aspectos de este problema que, ante una situación económica tan precaria, el gobierno se vió obligado a emitir bonos y certificados que se iban abandonando de una manera irregular, debido a que le era imposible pagar en efectivo los servicios que habían pres

tado los soldados o liquidar las deudas que el gobierno contrajo con las personas que prestaron dinero para comprar armas y municiones, en tiempos de guerra o de sublevaciones. Un gran número de cartas dirigidas a Juárez por estos acreedores se puede encontrar en los archivos. En ellas, estas personas se quejan de los grandes retrasos con que se les paga (en muchas ocasiones esas tardanzas son de años). En la mayoría de los casos, ese dinero solucionará por lo menos momentáneamente, la terrible situación económica por la que atraviesan, ya que se encuentran desempleados, enfermos o padeciendo hambres.⁷¹⁾

La recaudación de impuestos, que en el drama aparece como la preocupación más importante del Duque de Milán, fue también un problema muy agudo en la época de Juárez. Por ejemplo, el señor Ignacio Romero Vargas, haciendo una inspección en el estado de Puebla, escribe a Juárez:

"A propósito de los enemigos diré a Usted que, no hallando en sus cálculos un medio legítimo de poderme hacer daño, han buscado el lado por donde atacarne, promoviendo amparos que el Juez de Distrito no tiene dificultad en resolver según los piden, por que también tiene: la mejor voluntad de ser el instrumento de sus maquinaciones que, a la verdad ha-

blando, no son otras sino las de quitar al Estado los recursos con que cuenta para sus atenciones y que su Hacienda se presente en Bancarrota.

Hace algunos días que unos cuantos harineros de Puebla, pidieron amparo por el derecho que el Gobierno impuso a las harinas, impuesto que debe sustituir las leyes de Hacienda que decretó el Congreso del Estado y que fueron derogadas. Estas leyes eran las que debían sustituir las alcabalas; pero como también contra ellas pusieron la voz en el cielo, la prudencia aconsejó echarlas abajo, teniendo la Legislatura que dejar vigente el cobro de aquellas, aún cuando la Constitución las haya declarado abolidas. No podía ser de otra manera.

Convencido de que ningún Gobierno puede existir sin las contribuciones, derechos o impuestos que deben formar su Hacienda..⁷²⁾

Estoy seguro que con estos datos se demuestra que la figura de Felipe María Visconti tiene nexos con una realidad tangible e inmediata, cosa que creo de suma importancia apuntar, ya que ahora, nosotros como lectores del siglo XX, no podemos creer en un personaje que elaborado tan maniqueamente, recibe tan sólo características negativas. Después de una primera

lectura del drama, nos veríamos inclinados a señalar que esta polarización de atributos es un grave defecto en el que incurre la autora. Su impericia y su falta de penetración psicológica, serían razones bastante plausibles que se podrían aducir en contra del valor literario de su obra. Pero, aunque no andaríamos del todo errados, el hacer este tipo de argumentación sería índice seguro de nuestro total desconocimiento de la época y de nuestra falta de interés por tratar de comprender una manifestación literaria.

Además tenemos que tomar en cuenta que por ser lo verosímil un concepto que depende estrechamente de factores temporales y sociales, debemos tener cuidado de calificar de inverosímil a El secreto del Condotiero, ya que los incidentes que se relatan en la obra son perfectamente creíbles para el público del siglo XIX. /

Tomando en cuenta lo dicho acerca del villano, analizar a Beatriz como personaje, significa invertir el esquema de conducta de Felipe María. En la gráfica siguiente se puede observar con mayor claridad esta oposición.

BEATRIZ

FELIPE MARIA VISCONTI

—Noble	Origen desconocido
—Católica y practicante de los ritos de la religión	No da muestra alguna de religiosidad
—Valentía	Cobardía
—Sinceridad	Hipocrecía
—Apasionamiento	Frialdad
—Generosidad	Ambición, egoísmo
—Goza de la estimación del pueblo	Es odiado por el pueblo
—Cumple con los deberes matrimoniales aún en condiciones adversas	Se casa únicamente por interés
—Muere como mártir	Mueré como villano
—No tiene poder alguno	Es poderoso
—Después del juicio su reputación aparentemente queda en entredicho	Aparentemente es respetado y obedecido
—Mujer	Hombre

Quizá el último punto podría parecer como un aspecto que por ser tan obvio, no debería señalarse. Sin embargo hay que recordar que el comportamiento de Beatriz está determinado por su sexo y como tal, refleja un ideal de conducta femenino que tenía vigencia, por lo menos en el terreno ideológico, en la sociedad mexicana del siglo pasado. Todo esto se manifiesta sobre todo cuando Beatriz se enfrenta con Felipe María. En ese momento, la seguridad, la claridad y la precisión con que defiende sus puntos de vista son reveladores. En realidad, la posición que adopta no es ni siquiera defensiva a pesar de que la actitud de Felipe María es abiertamente agresiva. Sólo amenaza Beatriz con tomar las medidas necesarias cuando trata de defender a las ciudades que estan, por lo menos nominalmente, bajo su responsabilidad. En lo que respecta a su propio bienestar, Beatriz no hace nada por modificar la situación que dololosamente le impone su esposo. Aún contando con el apoyo del duque de Rivera, ella no se atreve a desconocer el matrimonio y la razón que aduce para ello, es muy débil. Antes de que Felipe María descubra sus verdaderas intenciones, Beatriz dice:

"¿Para qué se han de separar intereses que deben quedar confundidos? ¿Para qué tomar el uno contra

el otro precauciones vergonzosas? Si es una sinceramente amada, ¿de qué sirve la desconfianza? Y si se deja de serlo, ¿para qué poner los intereses al abrigo del que nos ha engañado, si siempre tendrá bajo su mano nuestro corazón para herirlo cuando quiera?"⁷³⁾

Es decir que la pasividad de Beatriz proviene de un argumento más bien de orden sentimental que racional. Pero esto no es algo definitivo, ya que la sensatez aparece cuando se ve obligada a proteger el bienestar de sus súbditos. Y este hecho debe quedar bien claro porque, queda implícito que el ideal femenino exige un sentimentalismo que está ausente en los personajes masculinos. Para éstos, sus móviles son la venganza, la ambición o la lealtad. Para los personajes femeninos del teatro romántico mexicano estas motivaciones están proscritas en su imagen estereotipada. En Beatriz, ese sentimentalismo que se ha mencionado es la causa de su pasividad, por un lado. Pero al tratar de comprender esta pasividad, que no deja de parecernos indigna, debemos tener en cuenta dos cosas. La primera es que rebelarse equivaldría a salirse de los cánones, de la imagen que la mujer está obligada a proyectar. A ella no le está permitido tomar decisiones tan

importantes y tan cargadas de conotaciones negativas y escandalosas como sería entablar un juicio de divorcio, incluso en el caso de que la separación fuera la solución más conveniente. La segunda es que esa debilidad que muestra la heroína es en parte el resultado de una vida sentimental que no fue del todo feliz, ya que en su primer matrimonio no tuvo la oportunidad de sostener una relación amorosa con su esposo, el cual había entrado en la senilidad y estaba más interesado en los asuntos de gobierno que en su esposa. Esto, en gran medida, es la causa de que Beatriz se convierta en una presa fácil de las maquinaciones de Felipe María. Además la idea de un posible divorcio, ni siquiera podía insinuarse en su mentalidad, y la razón es demasiado evidente: la religiosidad. Este elemento es otro aspecto del sexismo de la obra. La mujer tiene que regular su vida siguiendo al pie de la letra los preceptos católicos, en tanto que los protagonistas masculinos tienen más libertad de acción en este sentido e incluso pueden poner como móviles de su actuación, sentimientos condenados por el más ortodoxo catolicismo como son, por ejemplo, la ambición en el caso de Felipe María y el deseo de venganza en el caso de Montalván. Esto no se considera malo en ellos, y por el contrario son reputadas como razones de peso

e incluso laudables, en lo que concierne a Montalván.

Este estado de cosas nos parece aún más molesto cuando nos viene a la memoria que quien escribió el drama fue precisamente una mujer. Parece sorprendente que la autora condene a su personaje femenino de tal forma y que no le deje otra salida que la de convertirse en mártir. Sin embargo, no podríamos esperar una actitud más feminista debido a las circunstancias no sólo de la vida cotidiana, sino también de la tradición literaria. Sor Juana es un caso excepcional y único en la historia de la literatura mexicana hasta el puritano siglo XIX. En efecto, el maestro Héctor Valdés en una entrevista que se le hizo en ocasión de la aparición de su antología Poesía de las mujeres, afirmó que los temas que abordan las autoras con más insistencia siempre han sido los mismos, por lo menos en la literatura mexicana. Tales temas son: el amor, el sentimentalismo, la religión, el amor filial. En este aspecto, como en otros, nuestra autora se mantiene en una posición totalmente conservadora y alejada del menor intento de originalidad. No hay que censurarla porque además le tocó vivir y escribir en provincia y para un público provinciano, ambiente en el que cualquier tipo de reivindicación de carácter feminista hubiera sido aplastado.

Con esto no trato de excusar el convencionalismo de la autora, tan sólo trato de situar a El secreto del Condotiero en el ambiente en que fue escrito.

A pesar de todo esto, el personaje que debió captar la mayor simpatía y la compasión es Beatriz, cuyas virtudes se destacan más al ser contrastadas con las características de Felipe María. Para éste, Beatriz, al igual que todas las mujeres, es "débil e ignorante".⁷⁴⁾ Es evidente que ante tal presión por cumplir con un arquetipo femenino, la única solución sea el sacrificio, el cual en el caso de Beatriz es llevado hasta sus últimas consecuencias, ya que se podría afirmar que después de haber estado dos veces casada, muere virgen y mártir.

Con el análisis de los protagonistas se vió que el concepto de libertad individual es sumamente reducido, ya que su conducta responde, positiva o negativamente, a un código inflexible. Pasemos ahora a ver cómo funciona esa noción en un terreno más amplio.

La frase acuñada por Víctor Hugo, "El romanticismo es el liberalismo en el arte", es un concepto que ha sido utilizado demasiado para explicar la lucha contra el tirano que es uno

de los temas que se encuentra con mayor frecuencia en el teatro del siglo pasado.

En efecto, este tema aparece en muchos dramas: en Muñoz, visitador de México de Rodríguez Galván, un intento de matar a Muñoz fracasa y los sublevados mueren. En Muerte de Virginia por la libertad de Roma de Fernando Calderón, Apio es derrocado por las arbitrariedades que comete. En Jacinta o el mártir de la caverna de Elvira Nozari, Jacinta se une al ejército de Morelos en las batallas que sostiene contra Calleja. En El secreto del Condotiero también está presente la oposición contra el tirano.

La situación política al inicio del drama no es clara. Nada sabemos de Facino Cane, a este respecto. ¿Fue un tirano, o por el contrario un buen gobernante? Implícitamente se sobreentiende que las ciudades que constituyen la dote de Beatriz son partidarias de ésta y de aquí se puede deducir que sus súbditos estaban conformes con el gobierno de Facino Cane.

Esta situación inicial indefinida sufre un cambio notable con la presencia de Felipe María Visconti que hace probar al pueblo lombardo los rigores de la tiranía. A lo largo de la obra se nos informa que su crueldad como tirano no

tiene límites. Era difícil conservar un poder que saca su fuerza de tales injusticias, sin que se manifestase descontento. La inconformidad se va a mostrar sobre todo en dos personas: el Conde de Rivera y Montalván.

El Conde de Rivera está respaldado por la nobleza de Navarra, Verceil, Tortosa y Alejandría. El propósito de su rebelión es evitar que se cumpla la sentencia de muerte dictada contra Beatriz.

La inconformidad del Conde de Rivera se hace patente desde el primer acto de la obra, durante la lectura del acta de matrimonio de Beatriz. Él comprende que los términos en que está redactada el acta significan el total sometimiento de Beatriz, la cual no tiene libertad para elegir ni siquiera a los miembros de su séquito. El Conde de Rivera hace saber sus inquietudes a Beatriz. Pero cuando ésta le firma, él se retira no sin antes ponerse a su servicio.

Sus actividades no son desconocidas en su retiro. No vuelve a aparecer hasta el cuarto acto, cuando Beatriz intenta huir con Claudio. Este le informa que:

Todo está listo, señoría, el Conde de Rivera nos espera al pie del muro, con los mejores caballos que pueden encontrarse en el ducado.

Bea. ¿El Conde de Rivera?

Clau. Una inesperada casualidad nos ha reunido: yo entraba a la posada de la Madre de Dios y él bajaba de su montura: me abrazó con alegría, y mientras ensillaban mis caballos que pedí precipitadamente, le enteré de nuestro intento. "Llegué a tiempo -me dijeron espadas más pueden ser útiles a la señora". Y ahí está con su paje y el mío.

Dejando de lado el carácter inverosímil del "casual encuentro", se puede deducir de éste fragmento que el Conde de Rivera en ese momento aún no tenía planeado ningún proyecto de rebelión.

No volvemos a encontrarlo sino hasta el acto quinto, en la víspera de la ejecución de Beatriz, cuando sorprende a Montalván del que trata de obtener, inútilmente, la llave del calabozo de Beatriz. Pero por este simple hecho, no se puede hablar de que él haya planeado una conspiración contra Felipe María Visconti. Su único objetivo es rescatar a Beatriz.

Tomando en cuenta las acciones del Conde de Rivera, se puede afirmar que lo único que lo impulsa a tomar ciertas medidas contra el tirano es el ver amenazada la vida de Beatriz a la cual profesa una fidelidad ilimitada.

Montalván es el otro personaje que se rebela, pero sus móviles son muy diferentes. Aunque en el acto quinto su rebelión intentará salvar la vida de Beatriz, este hecho es algo incidental en sus planes, y por decirlo así, una forma de proveer a su causa de un sentido social, que le dará un apoyo más amplio, ya que su objetivo es el satisfacer una venganza.

Desde el primer acto Montalván aparece como un vengador; las primeras noticias que tenemos de él proceden del relato que hace a petición de Claudio para explicarle los motivos por los cuales estaba mal herido cuando el novicio lo encontró cerca de un convento. La víctima de su venganza, en esa ocasión fue el rey Horzú, el cual había raptado a Montalván y le había prodigado malos tratos cuando niño.

La organización de la rebelión contra Felipe María, que debía estallar en el momento mismo de la ejecución de Beatriz, responde también al deber de parte de Montalván de vengar a su padre, que murió devorado por los perros entrenados a comer carne humana por Angel María Visconti, hermano del tirano.

La causa de la rebelión de ambos, como se puede ver, tiene su origen en motivos personales, fidelidad o venganza pero

en ningún momento los personajes parecen tener una conciencia política que los obligue a tomar las armas. Se limitan a proceder de una manera individual y las rebeliones que organiza se ven condenadas al fracaso debido a que esos movimientos no satisfacen intereses populares ni tampoco los de una clase social determinada. No es aventurado afirmar que si Angel María Visconti no hubiera sido el responsable de la muerte de Montalván, éste jamás hubiera tenido el más mínimo deseo de rebelión.

La rebelión que tiene éxito no está planeada, es producto de un movimiento espontáneo del pueblo que se subleva inesperadamente después de la muerte de Beatriz. Pero se debe señalar que nunca se cuestiona un sistema de gobierno, el cual, a pesar de las desigualdades, se considera apropiado. A quien se critica es al tirano, pero desaparecido éste, se supone que se restablecerá el orden, el mismo sistema.

Esta falta de conciencia política en el sentido progresista del término, no es privativa de El secreto del Condotiero se encuentra que casi todas las obras en las que aparece la lucha contra el tirano como tema central. Tal es el caso de Baltazar de Sotelo que se rebela contra el visitador de México porque lo encuentra en la recámara de su esposa Celestina,

en Muñoz visitador de México de Rodríguez Galván; también es el caso de Virginio e Isilio que dirigen la rebelión contra Apio porque éste pretende obtener a Virginia en Muerte de Virginia por la libertad de Roma de Fernando Calderón.

C o n c l u s i ó n

Después de haber examinado algunos aspectos importantes de El secreto del Condotiero es necesario regresar sobre la afirmación hecha en la introducción en el sentido de que esta obra era de carácter conservador. Ya se ha visto cómo la definición de los personajes en el drama responde a un código moral (burgués). También se mencionó que la oposición en contra del tirano era una lucha contra una figura individual, sin que hubiera en tal rebelión un deseo renovador, una elaboración de un nuevo orden social ya que en el complot contra Felipe María, existe tan sólo el deseo de depurar un sistema que había sido puesto en peligro por la ambición del Duque de Milán. Por estas razones se puede concluir que, el liberalismo que se ha creído encontrar en el drama romántico, sobre todo en su aspecto progresista y renovador que esta corriente ideológica tuvo en el siglo XIX, es casi inexistente y por ello no debemos apresurarnos a tildar a una obra de liberal, por el simple hecho de que encontremos en ella la rebelión contra un tirano pues en este caso, El secreto del Condotiero no es un ejemplo particular, sino que es aplicable a otros dramas, en los que el tirano es depuesto, pero

afirmo no es el caso
la REPUBLICA

el sistema sobreviene sin alteraciones a la rebelión.

No es arriesgado decir que Montalván, el Conde de Rivera, Beatriz y Claudio son personajes que representan la ideología conservadora, y, en vista de la filiación conservadora de la autora, el villano de la obra aparece como un personaje que, -por su origen desconocido, por su irreligiosidad, por la forma en que se comporta en el poder, es decir, tratando de asegurar su fuerza a través del respaldo del ejército-, se identifica como un liberal.

Sin embargo para apoyar estas afirmaciones de una manera más concreta es preciso revisar la situación histórica en que este drama fue creado.⁷⁵⁾

El estado mexicano en el siglo XIX conoce dos periodos fácilmente reconocibles. Una primera etapa de formación que abarca desde la Independencia hasta la revolución de Ayutla (1821-1854). El otro periodo es el de consolidación que se extiende desde la Reforma hasta principios del siglo XX. En la primera época se produce la transición de una sociedad estatal a una sociedad civil que surge con la Reforma.

Desde una perspectiva económica, el capitalismo sólo se impone en la década de los setenta. Pero es difícil determi

nar cuál fue el modo de producción anterior. En la Colonia se dió entre otros sistemas, el capitalista, pero después de la Independencia hay un proceso de polarización entre un sistema no-capitalista y el capitalismo. Esta pugna encuentra su desenlace con la Reforma, con la cual, México se convierte en una sociedad neocolonial, es decir capitalista dependiente.

En los dos primeros tercios del siglo XIX, el estado no tiene un poder efectivo sobre la población ni sobre el territorio. Quien ostenta ese poder es la clase de los propietarios. Esta debilidad del poder central, es patente en El secreto del Condotiero.

La importancia de la clase terrateniente así como la fragilidad del poder central tiene causas históricas muy precisas: la inundación de las minas, la decadencia de la agricultura, la evasión de capitales a España y Cuba, la desaparición de capitales líquidos, que se habían invertido en terrenos, así como el desplome de la producción y del comercio son algunas de las razones por las cuales el estado mexicano no surge después de la Independencia.

La élite colonial había emigrado dejando su lugar a otros grupos que se beneficiaron por ello. Estos son los te-

rratenientes y la Iglesia. El Gobierno, al encontrarse en bancarrota y débil necesitaba de prestamistas y de los terratenientes cuyo poderío se expresaba en términos militares.

Esa clase militar, se fortalece por ser un grupo centralizado y autónomo. Apoyan sucesivamente a la Iglesia y a los terratenientes pero a su vez tienen fuerza propia. El gobierno de la república gastaba quince millones de pesos de un presupuesto global que ascendía a 23 millones, para mantener a cinco mil soldados y dieciocho mil oficiales.

Tal situación hace del estado, un organismo definido jurídicamente y políticamente, pero en los aspectos económico y social está fragmentado. Para obtener recursos, el gobierno recurre a la deuda interna, externa y a la imposición arancelaria sobre productos de importación y exportación. Pero en la década de los treinta se funda el Banco del Avío que tenía como objetivo promover la industrialización del país. Este banco se transforma en los años cuarenta en la Dirección General de Industria, pero la tentativa de industrialización era un programa impuesto desde arriba, y por lo tanto era una medida reformista y no revolucionaria. Sin embargo, la burguesía industrial y la clase media eran clases en formación y aunque la burguesía nacional no pretendía un cambio sustan-

cial, la pequeña burguesía tenía intereses diferentes. En 1833 la clase media letrada representada por Valentín Gómez Farías llega al poder y emprende reformas radicales, ante lo cual el ejército se rebela.

En 1846 Gómez Farías y Rayón intentaron y en parte lograron utilizar a Santa Anna en beneficio de su causa.

La clase media se alía con el campesinado en el periodo de Juan Alvarez, pero tal alianza dura sólo un año, luego del cual Alvarez renuncia para ceder su lugar a Comonfort.

La ley de desamortización dictada en junio de 1856, trae como consecuencia sublevaciones en Michoacán, Querétaro, Puebla y Veracruz y debilitada la posición de los liberales. La rebelión campesina es aplastada pero no es silenciada la oposición con ello: la Iglesia, los terratenientes e industriales se oponen al programa liberal y unen sus fuerzas a fines de 1857.

El programa liberal, que no gozaba de aceptación en las clases mencionadas, consistía en lo siguiente: el modelo ideal de la sociedad se fundamentaba en el hecho de que el individuo debía ser responsable del principio rector de la sociedad en tanto que el Estado se limitaría a garantizar y

promover los intereses de los particulares. El sistema político sería federalista; el libre cambio sería implantado; y ciertas formas de propiedad como la eclesiástica y las comunidades de indios, disueltas, para permitir la mediana propiedad familiar que funcionaría en términos capitalistas.

Semejante modelo ideal no fue llevado, sin embargo, a la práctica ya que los liberales una vez en el poder optan por la instauración de un estado fuerte y centralizado, que concentra el poder en el presidente, actitud que ejemplifican los gobiernos de Benito Juárez, Miguel Lerdo de Tejada y Porfirio Díaz.

Estos acontecimientos se encuentran presentes en El secreto del Condotiero: al individualismo, punto de partida de la concepción liberal del estado, se le condena en la figura de Felipe María Visconti, así como a la concentración del poder en el dirigente, al mismo tiempo que los intereses particulares del villano son descritos con los más sombríos matices para no mencionar otros aspectos como la irreligiosidad u otros aún más particulares como la ambición y el egoísmo.

Obviamente una fuerza con esas características que amenaza el ideal conservador debe ser aniquilado, como de hecho sucede en el drama de Francisca Montès, con la muerte de Fe

con
la
mencionada
el
individualismo
como
mismo

lipe María en el acto quinto. Pero es deconcertante que, a pesar de un desenlace que a nadie extraña, lógica consecuencia del planteamiento y desarrollo de la obra teatral, los personajes que encarnan las ideas conservadoras también perezcan y que a lo largo de los cinco actos adolezcan de una sorprendente astenia. ¿Qué explicación proponer que pueda dar cuenta de tal fenómeno? Personalmente me inclino a creer que esa débil esperanza de vida de los personajes; esa tendencia a encarar el futuro con expectativas catastróficas y, en fin, esa idea de destino sentida como una fuerza ciega, irracional que viene a destruir no sólo planes pensados, madurados y puestos en ejecución con la mayor cautela, sino que viene a sacudir desde sus propios cimientos la estructura ideológica que respondió a las necesidades de varias generaciones, representa de alguna manera la expresión literaria de una realidad concreta, / en la cual el partido conservador pierde importantes batallas frente a un liberalismo cada vez más radical y triunfante. / No nos olvidemos que El secreto del Condotiero es escrito el mismo año en que muere Benito Juárez, con el cual se cierra un periodo de la historia de México, que significó la terminación de una época de inestabilidad política y social debido a la pugna de liberales y conservadores, que finaliza con la derrota de éstos últimos. / El nuevo esta

do que surge está ya consolidado y es de corte enteramente liberal.

Por esta razón no debe sorprendernos que los valores vitales de los conseruadores actúen como dioses silenciosos. A pesar de la religiosidad de Beatriz, a pesar de su conducta intachable, desde un punto de vista de la moral conservadora; y a pesar de todos sus atributos físicos y espirituales, Beatriz Tenda es ejecutada por el verdugo. Muere, se nos dice inocente, como víctima. Pero es una víctima simbólica.

N o t a s

- 1) José Luis Martínez, "México en busca de su expresión", en Historia general de México, t. 3, p. 286.
- 2) Enrique de Olavarría y Ferrari, Reseña histórica del teatro en México, pp. 841-842.
- 3) Op. cit., t. I, p. 288.
- 4) Los datos completos de las obras mencionadas se encuentran en la bibliografía.
- 5) María Edmée Alvarez, pról. a Fernando Calderón, A ninguna de las tres, Porrúa, México, 1972.
- 6) Francisco Monterde, pról. a Fernando Calderón, Dramas y poesías, Porrúa, México, 1959.
- 7) Antonio Castro Leal, pról. a Ignacio Rodríguez Galván, Poesía y teatro, Porrúa, México, 1972.
- 8) Armando de María y Campos, pról. a Manuel E. de Goroostiza, Teatro selecto, Porrúa, México, 1972.
- 9) Antonio Magaña Esquivel, pról. a José Peón Contreras, Teatro, Porrúa, México, 1974.
- 10) Emilio Abreu Gómez, pról. a José Peón y Contreras, La hija del Rey, U.N.A.M., 1973.
- 11) A pud., Antonio Magaña Esquivel, Breve historia del teatro mexicano, México, 1958. p. 63.
- 12) Antonio Magaña Esquivel, Breve historia del teatro mexicano, México, 1958. p. 76.

- 13) Antonio Magaña Esquivel, op. cit., p. 65.
- 14) Apud., María Edméé Alvarez, pról. a Fernando Calderón, Teatro, Porrúa, México, 1972. p. xviii
- 15) Francisco Monterde, pról. a Fernando Calderón, Dramas y poesías, Porrúa, México, 1959. p. x
- 16) cf. pról. de Antonio Magaña Esquivel a José Luis Peón Contreras, Teatro, Porrúa, México, 1974. p. viii
- 17) Tal costumbre se manifiesta sobre todo a partir de 1869, año en que se presenta por vez primera en México Orfeo en los infiernos de Offenbach, representación con la que se inicia toda una época de escándalos en los teatros de la ciudad provocados por la "inmoralidad" del Can-cán.
- 19) Antonio Magaña Esquivel, Breve historia del teatro mexicano, México, 1958. p. 66.
- 20) Julio Jiménez Rueda, Letras mexicanas en el siglo XIX, México, 1944.
- 21) Apud., W. M. Watt, Mahoma, profeta y hombre de estado, Labor, Barcelona, 1967. p. 43.
- 22) Según la lista elaborada por Luis Reyes de la Maza de las obras teatrales que se representaron en la ciudad de México en los años de 1873-1879, entre las obras dramáticas españolas más conocidas se encuentran: Don Alvaro o la fuerza del destino, del Duque de Rivas; Don Juan Tenorio de José Zorrilla; La familia del boticario de Manuel Bretón de los Herreros. La lista es muy larga y sería inútil reproducirla aquí

por lo cual remito más al lector a las páginas 309-328 de El teatro en México con Lerdo y Díaz. 1873-1879 del autor antes mencionado.

- 23) Entre las obras francesas mejor conocidas representadas entre 1873-79 están: Fedra de Jean Racine; Jorge el armador y La mesonera del león de oro o El señor Alfonso de Alejandro Dumas, hijo; María Tudor, reina de Inglaterra y Lucrecia Borgia de Víctor Hugo; Matilde de Eugenio Sue; Un capricho de Alfredo de Musset.

- 24) En el mismo periodo de 1873-1879 sólo se representa una obra italiana, La posadera de Goldoni.

- 25) En Antología del modernismo 1884-1921, U.N.A.M., 1970, t. I, p. xxix

- 26) Apud, René Wallek, "Romanticismo re-examined", en Romanticism reconsidered, ed. y pról. de Northrop Frye, New York, 1963, p. 107.

- 27) Op. cit., p. 108. El autor se refiere con "all countries" solamente a los países europeos.

- 28) Op. cit., p. 108.

- 29) Antonio Magaña Esquivel, Breve historia del teatro mexicano, México, 1958. p. 71.

- 30) Antonio Castro Leal, pról. a Ignacio Rodríguez Galván, Poesía y teatro, Porrúa, México, 1972. p. vii

- 31) Hilland Wang, New York, 1971. p. 65, París, 1836.

- 32) Apud, Mendizábal, M.O. de, José María Luis Mora y otros, Las clases sociales en México. Ensayos Editorial Nuestro Tiempo, México, 1977.
- 33) Me limito a describir el ambiente teatral de la ciudad de México porque sobre este aspecto existe una información muy completa disponible en ediciones fáciles de obtener. Lamentablemente, el teatro en la provincia no ha sido objeto de un estudio serio, a pesar de la gran importancia que tuvo el teatro en ciudades como Guadalajara, Zatecas o Mérida, donde se formaron figuras tan importantes como Fernando Calderón y José Peón Contreras con excepción del libro de Aurelio Hidalgo, El Teatro Degollado 1866-1896, Guadalajara, 1966. 221. p.
- 34) Luis Reyes de la Maza, El teatro en México durante el Porfirismo, México, 1964, t. I, p. 12.
- 35) Cf. Luis Reyes de la Maza, Cien años de teatro en México, México, 1972. p. 27.
- 36) Ibid., p. 90.
- 37) Apud., Enrique de Olavarría y Ferrari, Reseña histórica del teatro en México, México, 1961. t. i, pp. 794-95.
- 38) Ibid., p. 819.
- 39) Apud., Luis Reyes de la Maza, El teatro en México con Lerdo y Díaz (1873-1879), México, 1963, pp. 95-96.
- 40) Ibid., pp. 309-328.

- 41) Los datos mencionados a continuación están tomados de Antonio Magaña Esquivel, Los teatros en la ciudad de México, México, 1974.
- 42) Ibid., pp. 29-30.
- 43) Sería importante analizar estos primeros pasos que se dieron para defender la propiedad literaria. También en este aspecto, es decir la relación autor/obra, cambia en el siglo XIX.
- 44) Según Davis, "se produjo en estancamiento general en México, desde 1838 hasta fines de la octava década del siglo".
- 45) Cf. J.C.L. Sismondi de Sismondi, Histoire des républiques italiennes du moyen âge, Furne et Ce, Librairies editeurs et Tren Hell et Wurtz, Librairies, París, 1840. 10 vol.
- 46) Historiados ginebrino que, aunque actualmente sus obras hayan caído en el olvido, gozó en el siglo XIX de mucho prestigio. Su Historia de las repúblicas italianas es su obra más importante, ya que es "The first --and the east-- attempt to write the history of medieval Italy with its manifold political divisions as a single history" y "one of the first histories to present the Middle Ages in a favorable light". Según afirma W. K. Ferguson en la introducción a la obra mencionada de Sismondi.
- En español Sismondi fue conocido sobre todo por la traducción que se hizo en 1843 de su libro Etudes sur les constitutions des peuples libres, obra que tuvo mucho éxito.
- 47) Apud., David Ewen, The new encyclopedia of the opera.

- 48) Cf. Fco. Monterde, Bibliografía del teatro en México, Secretaría de Rel. Exteriores, México, 1934.
- 49) Secreto, II, p. 32
- 50) Secreto, III, p. 50.
- 51) Secreto, IV, p. 73.
- 52) Cf. Bremond, Claude, La logique du récit, París, 1974.
- 53) Cf. Genette, Gérard, Figures III, Senil, París, 1972.
- 54) Secreto I, p. 3.
- 55) Secreto I, pp. 23-24.
- 56) Secreto III, p. 53.
- 57) Secreto III, p. 61.
- 58) Secreto III, p. 70.
- 59) Secreto V, p. 99.
- 60) Cf. Foucault, Michel, Historia de la sexualidad. La voluntad del saber, Siglo XIX, México, 1978; Aries, Philipe, Attitudes devant la nie et la mort du XVII au XIX sicles, Senil, París, 1972.
- 61) Ibid., p. 103.
- 62) Ignacio Rodríguez Galván, Dramas, Porrúa, México, 1972, pp. 13-14.
- 63) Secreto, p. 2.
- 64) Ibid., V, pp. 93-94.
- 65) Ibid., I, p. 8.

- 66) Ibid., I, p. 3.
- 67) Ibid., I, p. 16.
- 68) Ignacio Rodríguez Galván, Dramas, Porrúa, México, 1972, p. 83.
- 69) Cf. también los manuscritos 6392, 8347 y 8308, del archivo Juárez de la Biblioteca Nacional.
- 70) Cf. pp. 3-4.
- 71) Existen muchos documentos que se refieren a esta situación, entre los que se encuentran en el Archivo Juárez se pueden citar.
- 1 Exigen que el gobierno les pague lo que gastaron en armamento para apoyarlo contra la invasión francesa: 8351 (Sóstenes Rocha); 8400 (Antonio Fuentes); 8410 (Juan Galvez González); 8272 (Juan Cortina); 6825 (Arturo de Villaurrutia).
- 2 Exigen pago por concepto de servicios prestados: 8386 (Demetrio González Cano); 8407 (José Ma. Galindo); 8261 (Cipriano Segundo); 8265 (M. M. Gortazar); 8300 (Bibiano Dávalos); 8313 (Ramón Díaz); 8321 (Domínguez Picazo); 8326 (Alcides Dreumont); 8331 (Ignacio Ma. Muñoz); 6126 (Paulino Noriega); 6127 y 6128 (Gregorio Nuñez).
- 3 Exigen que el Gobierno pague con más rapidez los certificados que expidió para pagar en abonos deudas por servicios o préstamos: 6232 (Francisco Peña); 6239 (Julián Peña); 6245 (José Ma. Pérez); 6248 (Pablo Pérez); 6259 (Guadalupe Cardoso); 6357 (Manuel Rincón); 6360 (Pedro Ríos 6361); 6362 (Ríos Ramón); 6368 (Aureliano Rivera) 6389 (Sóstenes Rocha); 6399 (Joaquín Rodríguez); 6400 (José Ma. Rodríguez); 6402 (José Ma. Rodríguez); 6404 (Josefa Camoral); 6410 (Ramón Rodríguez);

6413 (Vicente Rodríguez); 6419 (Desiderio Pavón); 6441 (Nicolás D. Sánchez); 6818 (Prisciliano Villalobos); 6818 (Victoriana Ornelas); 6820 (Manuel Villani); 6825 (Francisco Villaseñor); 6833 (Pedro Yepes); 6835 (Antonio Ponce); 6836 (Juan Zalci); 6841 (Pablo de Zamacoiz); 6846 (Zamudio Guillermo); 6855 (Zoriñana); 6866 (Emanuel Zerman); 6870 (Manuel Zimbrón).

- 72) Apud., Tamayo, Jorge L., (selección de) Benito Juárez. Documentos, discursos y correspondencia, Secretaría del Patrimonio Nacional, México, 1969, t. XIV, p. 893.
- 73) Secreto, I, p. 11.
- 74) Ibid, III, p. 45.
- 75) El análisis de la situación política de México en el siglo XIX que expongo, está basado en el análisis que de ella hace Juan Felipe Leal en su libro, La burguesía y el estado mexicano, El caballito, México, 1974.

B i b l i o g r a f í a

Fuente Primaria:

Montes Flores, Francisca, El secreto del condotiero, drama en cinco actos, Saltillo, 12 de noviembre de 1872. Ms. 1637 del departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de México, 74 f.

Fuentes Secundarias:

Acuña, Manuel, El pasado, Ensayo dramático en tres actos y en prosa, México, 1872. Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, Sección de Manuscritos, Fondo de origen, , ms, 1640. 80 f.

Anderson Imbert, Enrique, Historia de la literatura hispanoamericana, 2a. ed. corregida y aumentada, Fondo de Cultura Económica, México, 1970. t. I, 519 pp.

Baratto, Mario, Teatro y luchas sociales, Ediciones Península, Barcelona, 1971. 325 pp. (Historia, Ciencia, Sociedad, 74).

Blanco Aguinaga, Carlos, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala, Historia social de la literatura española (en lengua castellana) Editorial Castalia, Madrid, 1978, t. II, 360 p.

Bremond, Claude, Logique du récit, Editions du Seuil, París, 1973. 349 pp.

Calderón, Fernando, Drama y poesías, edit. y pról. de Francisco Monterde, Editorial Porrúa, México, 1959. xvi + 374 pp. (colección de Escritores Mexicanos, 78).

- Calderón, Fernando, A ninguna de las tres. El torneo. Ana Bolena, Hernán o la vuelta del cruzado, pról. de María Edmée Alvarez, Editorial Porrúa, México, 1972. xx+161 pp. (Sepan Cuántos..., 222).
- Correspondencia del Archivo Juárez, Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, Sección de Manuscritos.
- Dávalos, Marcelino, Así pasan..., pról. de José Rojas Garcidueñas, Imprenta Universitaria, México, 1945. xxiv+165 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 60).
- Díaz Plaja, Guillermo y Francisco Monterde, Historia de la literatura española e Historia de la literatura mexicana, 10a. ed., Editorial Porrúa, México, 1972, 625 pp.
- Dumas, Alexandre, (fils) La Dame aux Camélias, pról. André Maurois, Gallimard, París, 369 pp. (Folio, 704).
- Ewen, David, The New Encyclopedia of the Opera, Hill and Wang, New York, 1971. 759 pp.
- Fernández Moreno, César, (coordinador), América latina en su literatura, Siglo XXI editores, 3a. ed., México, 1976. 494 pp.
- Foucault, Michel, Historia de la sexualidad, 3a. ed., Siglo XXI, México, 1978.
- Frye, Northrop, selec, Romanticism Reconsidered, Columbia University Press, New York, 1963. 133 pp.

- Genette, Gérard, Figures III, Editions du Seuil, París, 1972. 285 pp.
- Glekner, Robert F. y Gerald E. Enseal, Romanticism, points of view, 2a. ed., Wayne State University Press, Detroit, 1975. 346 pp.
- Goldmann, Lucien, "The Structure of Racinian Tragedy" in, Racine, modern judgements, ed. by R.C. Knight, Aurora Publishers Incorporated, Nashville, 1970. p. 101-116.
- Gorostiza, Manuel E. de, Teatro selecto, ed., pról y notas de Armando de María y Campos, 2a. ed., Editorial Porrúa, México, 1972. xxiii+330 pp.
- , Indulgencia para todos, pról. de Mario Mariscal, Imprenta Universitaria, México, 1942. xxxvi+180 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 37).
- Hebbel, Federico, Los nibelungos, Ediciones Ateneo, México, 1975. 215 pp.
- Hugo, Víctor. Teatro escogido, pról. y notas de Teresa Suro Roca, Editorial Bruquera, Barcelona, 1972. 443 p.
- Larra, Mariano José de, Obras completas, teatro, Ramón Sopena, Editor, Barcelona, S. A. 469 pp. (Biblioteca Sopena, 92).
- Lazo, Raimundo, El Romanticismo, Lo romántico en la lírica hispano-americana, 2a. ed., Editorial Porrúa, México, 1979. 235 pp.
- Leal, Juan Felipe. La burguesía y el estado mexicano, El caballito, México, 1972. 189 pp.

- Magaña Esquivel, Antonio, Los teatros en la ciudad de México, Departamento del Distrito Federal, México, 1974. 142 pp.
- , Breve historia del teatro en México, Ediciones de Andrea, México, 1958. 176 pp.
- María y Campos, Armando de, De la Reforma al Imperio, Colección Temas Teatrales, México, 1958. 112 pp.
- Martínez, José Luis, "México en busca de su expresión", en Historia General de México, El Colegio de México, México, 1976. t. III, pp. 283-331.
- Mendizabal, M. O. de José Ma., Luis Mora y otros, Las clases sociales en México, Editorial Nuestro Tiempo, México, 1977. 214 pp.
- Monterde, Francisco, Bibliografía del teatro en México, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 1933. lxxx+649 pp.
- Nozari, Elvira, Jacinta o el mártir de la caverna, México, Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, Sección de manuscritos, Fondo de origen, ms. 1642. 47 fol.
- Clavarría y Ferrari, Enrique de, Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911, pról. de Salvador Novo, 3a. ed. ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961, Editorial Porrúa, México, 1961.
- Pacheco, José Emilio, Selec., introd. y notas de, Antología del Modernismo (1884 - 1921), UNAM, México, 1970. li+130 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 90).

- Peón Contreras, José, Teatro selecto, pról. y notas de Antonio Magaña Esquivel, Editorial Porrúa, México, 1974. xxxv+235 pp. (Colección de Escritores Mexicanos, 91).
- , La hija del rey, pról. de Ermilo Abreu Gómez, UNAM, México, 1973. xxvi+184 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 29).
- Pogolotti, Marcelo, pról. y selec de, La clase media en México, Editorial Diógenes, S.A., México, 1972. 311 pp. (Antologías temáticas, 10).
- Reyes de la Maza, Luis, Cien años de teatro en México (1810 - 1910), Secretaría de Educación Pública, México, 1972. 161 pp. (Sep Setentas, 61).
- , El teatro en México entre la Reforma y el Imperio (1858 - 1861), Imprenta Universitaria, México, 1958, 195 pp.
- , El teatro en 1857 y sus antecedentes, Imprenta Universitaria, México, 1956. 430 pp.
- , El teatro en México durante el Segundo Imperio, (1862-1867), Imprenta Universitaria, México, 1959. 238 pp.
- , El teatro en México en la época de Juárez (1868 - 1872), Imprenta Universitaria, México, 1961. 249 pp.
- , El teatro en México con Lerdo y Díaz (1873 - 1879), Imprenta Universitaria, México, 1963. 345 pp.

- Reyes de la Maza, Luis, El teatro en México durante el Porfiri-
rismo (1880 - 1887), Imprenta Universitaria, Mé-
xico, 1964. 379 pp.
- Rivas, Duque de, Don Alvaro o la fuerza del sino, roman-
ces históricos, pról. Antonio Magaña Esquivel,
Editorial Porrúa, S. A., México, 1973. xxvi+
195 pp. ("Sepan cuántos...", 162).
- , Don Alvaro o la fuerza del sino. Manuza, ed. in-
trod. y notas de Ricardo Nava Ruíz, Espasa-Cal-
pe, Madrid, 1975. 229 pp. (Clásicos, Castella-
nos, 206).
- Rodríguez Galván, Ignacio. Muñoz visitador de México, pról
de Julio Jiménez Rueda, UNAM, México, 1947. xxii+
190 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario,
67).
- , Poesía y teatro, selec. pról. y notas de Antonio
Castro Leal, Editorial Porrúa, México, 1972.
xv+326 pp. (Colección de Escritores Mexicanos 88).
- Rostand, Edmundo Cyrano De Bergerac, pról. estudio y notas
de Angeles Mendieta Alatorre, Editorial Porrúa,
México, 1977. xlvi+90 pp. ("Sepan cuántos...",
328).
- Ruíz Ramón, Francisco, Historia del teatro español, 2a. ed.
Alianza Editorial, Madrid 1971. 449 pp. (el li-
bro de Bolsillo, 66).
- Sismonde de Sismondi, J.C.L., Historie des republicques
italiennes du moyen âge furne et ce, Librairies
editeurs et Tren Hell et Wurtz, Librairies, Pa-
rís, 1840. 10 vol.

- Talmon, J. L., Romanticism and Revolt, Europe 1815 - 1848
Harcourt, Brace and World, inc., London, 1967, 216 pp.
- Watt, W. M., Mahoma profeta y hombre de estado, Editorial
Labor, Barcelona, 1967, 203 pp.
- Zorrilla, José, Don Juan tenorio y El puñal del Godo,
pról. de Salvador Novo, 2a. ed., Editorial Porrúa,
México, 1969. xlii+143 pp. (Sepan cuántos..., " 58)

EL SECRETO DEL CONDOTIERO

DRAMA

En cinco actos

por

Francisca Montes Flores

Representada por primera vez en el

Teatro Hidalgo

Saltillo, 12 de noviembre de 1872.

PERSONAJES

Beatriz (duquesa - 24 años)
Marta (doncella - 24 años)
Montalván (condotiero - 31 años)
Felipe María (duque - 26 años)
Claudio (novicio de San Francisco - 19 años)
Antonio (33 años)
El Conde de Rivera (58 años)
Un coronel
Un capitán
Maurapazi
Oficiales de Felipe María, y soldados
Oficiales, damas, y séquito de la duquesa

TITULOS DE LOS ACTOS

Primero	El matrimonio
Segundo	Un desafío
Tercero	Lazos
Cuarto	El convento de Santa Rosalía
Quinto	Revelaciones

La acción del drama pasa en el siglo XIV

Saltillo, junio 4 de 1871.

ACTO PRIMERO

El matrimonio

El teatro representa un salón amueblado con lujo. Puerta a derecha e izquierda y al foro: a la derecha del actor, dos — asientos distinguidos para los duques; y al frente, una mesa con recado de escribir. Es de día.

Escena primera

Montalván. Claudio (en traje de novicio)

Mont. Si Claudio, todo está preparado, dentro de media hora se celebrará la ceremonia y tendremos en Milán un soberano y una soberana.

Clau. ¿Eso pensáis? Pues yo creo, que sólo tendremos un soberano y un simulacro de soberana, porque... en verdad, de estos Visconti, se puede esperar todo lo malo y negar todo lo bueno.

Mont. ¡Silencio imprudente novicio! ¿Olvidáis que estamos en palacio, y que los espías secretos pululan hasta en los lugares más abandonados de Milán, para sorprender palabras indiscretas e ir a denunciarlas a su amo, que hace pagar a quien las pronuncia con el despojo de sus cabezas su falta de discreción?

Clau. No, no lo he olvidado; pero me lastima tanto la desgracia de la futura duquesa... Ya recordaréis lo que ahora digo: hoy -

será el primero y el último día de dicha para la señora Beatriz.

Mont. (sonriendo) ¿Habréis oído graznar algún cuervo esta mañana o visto posarse algún buho en algún ángulo de palacio? ¿Creéis en agüeros, Claudio?

Clau. ¿Os burláis?

Mont. Jamás me burlo de mis amigos, menos aún cuando les debo tanto. A propósito: ¿decís que al concluir la ceremonia volveréis a vuestro convento?

Clau. Cierto.

Mont. Pues bien, de nuevo os repito lo que tantas veces os he dicho: si un día necesitáis de mis servicios, no tendréis más que hablar.

Clau. ¡Gracias! Al separarme de vos, tengo un deseo que podrías satisfacer; pero temo ser indiscreto.

Mont. ¿Cuál?

Clau. Hace dos meses, os encontré cerca de un convento, cubierto de heridas y sin conocimiento: no os conocía y sin embargo, mi corazón me inclinó hacia vos con tanta fuerza que a pesar de Fray Bartolomé a quién acompañaba, os conduje, parte sobre su mula, y parte sobre mis hombros hasta el convento...

Mont. Donde el prior y los frailes me prodigaron sus cuidados; pero el novicio Claudio trabajó en mi curación más que ninguno.

Clau. No hice mas que satisfacer las exigencias de mi corazón. Desde entonces me asalta este pensamiento. ¿Cuáles son los enemigos de este hombre? ¿Lograrán quitarle la vida? Esta idea

me hace sufrir, y al quedaros en esta corte de corrupción e intrigas, mi sobresalto va a ser mayor.

Mont. Nada temáis, el único hombre que podría anhelar mi muerte, cayó sin vida a los golpes de mi puñal en el momento en que me puso con los suyos al borde del sepulcro.

Clau. Pero ¿qué causa...?

Mont. A las ocho de aquella mañana, una caravana de esas familias bohemias que vagan errantes por toda la Europa con distintos nombres, y que aquí se conocen con el de Zingari, descansaba a una milla del Olona, había entre ellos varios niños de tipos y colores tan diferentes, que no se podía pensar perteneciesen a la misma raza. La conversación rodaba sobre asuntos diferentes; pero un hombre que vestía el uniforme de condotiero, les excitó recuerdos de las expediciones de pillaje que hacían veinte años antes, y que ellos llamaban de Egipto. "Aquellos eran tiempos dichosos para mí -dijo un zingari- todos los zingari conocían al rey Horsu, y mis súbditos eran tan numerosos, como los soldados que hoy obedecen a Felipe Visconti. Bernabé y Juan Galeas llenaban la Italia de huérfanos, y éstos eran nuestras presas: después faltaron los huérfanos... fue preciso poner la mano sobre las familias, y las madres -lloraban de espanto sólo al oír nuestros nombres" ¿Y eras tu el jefe de aquellos raptos de niños? -preguntó el condotiero- ¿Y estuviste en Abadiagrassa? interrogó el soldado. "Fue la más bella de mis expediciones. Los comerciantes florentinos deben acordarse todavía de nuestra llegada durante la fe

ria de otoño, pues cuando dejamos la ciudad, nuestras mujeres tenían telas de seda para tres vestidos y una capa. ¿Y oíste hablar de un niño sacado de una casa de placeres de Abadia--grassa? -dijo el condotiero- "Yo mismo le llevé entre mis brazos, oprimiendo su boca para ahogar sus gritos" -replicó el rey Horsu- "pero era un aguilucho sacado del nido, y empleó en nosotros sus uñas y su pico, entonces corté una rama de sauz, y a fuerza de golpearlo, logré que nos siguiera.

Clau. ¡Miserable!

Mont. "Siempre que nuestras mulas iban demasiado cargadas, nuestros hijos se divertían cargándole equipaje y golpeándole... A veces él se volvía para precipitarse sobre ellos; pero los golpes de nuestros bastones le obligaban a contenerse y a proseguir su camino.

Clau. ¡Infames! ¡Cobardes!

Mont. "Así pasó un año, -continuó el zingari- después le vendí a un comerciante de Estambul y nunca he sabido nada de él". -Yo sí exclamó el condotiero: volvió a su casa, pero la halló en ruinas, y su familia destruida: ¡hoy aquel niño de quien hiciste una bestia de carga, un juguete, un esclavo, es un hombre, y el diablo le ha traído, para que te pida cuentas del pasado! -;Ah!- dijo el zingari- ¿eres tú?... debería abrirte la garganta como a un perro, pero quiero más, batirme. -Las hojas de dos cuchillos brillaron... comenzó el combate, poco después el rey Horsu cayó convulsivo.

Clau. ¿Y los otros zingari?

Mont. Se apresuraron a levantarlo. ¡estaba muerto...! Entre tanto el más viejo dijo al condotiero a media voz: "Cuando los cazadores matan un oso en la montaña, no esperan a que vengan los otros osos y venguen su muerte". El condotiero se alejó con paso débil, la sangre brotaba por sus anchas heridas, la fiebre se apoderó de él, y la sed lo abrasaba. Al inclinarse en la orilla de un arroyuelo para coger agua en el hueco de su mano, se cubrieron sus ojos con un denso velo, y cayó desvanecido.

Clau. ¡Cuántas gracias doy al cielo, porque quiso que llegara yo a tiempo para salvaros! Pero entonces, ¿cuál es vuestro apellido?

(música dentro)

Mont. Quizá lo sepáis algún día, por ahora es mi secreto.

Entran por el foro dos grupos de oficiales. Uno al servicio del duque; los otros al de Beatriz, por lo que portarán traje de diverso color. El bando de Beatriz se coloca cerca de la mesa, los otros al lado izquierdo de los asientos preparados para los duques.

Felipe entra por la derecha acompañado de Cereza que trae un pliego en la mano.

Escena II

Felipe. Cereza. Oficiales. Claudio y Montalván en la puerta del foro.

Feli. (bajo a Cereza) ¿Y no falta ninguna cláusula?

Cere. (") No monseñor; pero temo que la señora Beatriz no querrá firmar.

Feli. ¿Acaso saben las mujeres rehusar alguna cosa al hombre de —

quien se creen amadas? No dudes, firmará. Colócala sobre la mesa.

(Cereza lo hace)

¡Salud, señores! Cuánto me lisonjea que os hayáis reunido para solemnizar el día más feliz de mi vida, os doy las gracias con efusión, y me apresuro a presentaros a esa noble señora que tanto ansío llamar esposa.

Vase por la izquierda: un instante después, sale dando el brazo a Beatriz. Esta saluda con una inclinación a los grupos, y van a sentarse en los asientos de distinción.

¡Beatriz querida! No se cómo expresarte mi alegría, el sol de este día no alumbrará a un mortal más dichoso que el afortunado duque de Milán. Cuando recuerdo los años primeros de mi juventud pasados en Verceil, donde Facino, tu ilustre esposo, me retuvo en rehenes, no puedo maldecir su memoria, él creyó causarme muchos males, y parecía indudable que me perjudicaba. Juana de Nápoles me había aceptado por esposo, todavía hace dos años, ella era libre, y desposándome con ella, ¡yo debía poseer a Nápoles! ¡Nápoles y Milán! ¿lo comprendéis bien! -- Eran como dos manos de gigante, una al norte, y la otra al mediodía, yo no tenía mas que aproximarme para tomar la Italia... ¡y Roma me pertenecía! El papa venía a ser mi vasallo, y yo, igual al emperador de Francia. De todo esto me privó mi cautividad, pero... ¿qué me importaba? No amaba a Juana, y sólo miras políticas me inclinaban a unirme a ella. Durante

mi prisión os conocí...

Bea. Fuisteis mi sola compañía, casi un hermano para mí... El au-
gusto: Facino, cargado de años, y con su carácter marcial, ca
si me tenía abandonada, reclusa...

Feli. Desde entonces os amo, Beatriz, y aunque en aquel tiempo ig-
norabais mi pasión, yo habría preferido vivir a vuestro lado,
ocultandoos mi amor, a los tesoros del universo.

Durante este diálogo, los oficiales de
ambos grupos hablan bajo entre sí, sin
prestar atención a la conversación del
duque y Beatriz: y lo mismo hacen estos
cuando hablan los oficiales.

Oficial de Felipe. La viuda trae en dote el tesoro de su marido que
llega según se asegura a treinta toneles de zeques, sin con
tar los diamantes. Hace dueño a monseñor de cuatro ciudades
nuevas y le pone a la cabeza de las antiguas compañías for-
madas por Fancio Cane.

Otro ;He allí la desgracia! Todos los favores serán dispensados a
los nuevos súbditos, y los antiguos sacrificados a las recién
venidas compañías. ¿Qué nos importan a nosotros los diamantes
del viejo señor de Verceil, si no han de servir para pagar -
nuestro sueldo? Siempre he desconfiado de la mujer que lleva
una gran dote, pues temprano o tarde, pagan el interés en hu
mildad y paciencia el marido o los suyos, y si Felipe...

Otro Su señoría ha nacido para dominar, no para ser dominado.

Feli. Encerré a mi amor dentro del pecho, porque mi respeto iguala-

ba a mi ternura, pero muerto vuestro esposo, arrojé con irá el antifaz de la indiferencia, y vos pudisteis comprender lo que pasaba en mi alma.

Bea. ¡Oh! ¡duque! Vos sabeis cuánta sorpresa excitó en mí aquella explosión de amor, y que no pude defenderme contra ella, porque mi corazón había soñado hasta entonces, sin tener ocasión de despertar: casada antes de poder escoger al árbitro de destino, quedé encerrada en aquella unión como dentro de una prisión, no tomaba parte en ningún placer, no dejaba jamás el palacio del jefe de las bandas, ni veía más que a sus viejos - compañeros. Confusas aspiraciones agitaron mi espíritu, pero débil y pasajera, así acogí vuestro cariño con el alegre entusiasmo de una alma ardiente que ama por primera vez.

Escena III

Dichos. El Conde Rivera por el foro.

Riv. Excúsenme sus señorías si interrumpo su conversación, pero - el capellán espera.

Feli. Vamos.

(Se levanta y presenta la mano a Beatriz)

Rive. Deteneos, es necesario ante todo, que la acta que debe reglar los derechos de sus señorías sea aceptada y firmada.

Feli. Entonces, al instante. (acercándose a la mesa)

Rive. Perdón, monseñor, primero debe ser leída y discutida .

Feli. ¿No queréis ahorrarnos ninguno de los preliminares de la ceremonia Conde? Y bien, que lean esas actas.

(Se sienta al lado de Beatriz y le dice en voz baja)

Durante la lectura podré por lo menos hablaros. ¿Qué necesidad tenemos de oír esas convenciones? ¿Acaso necesitamos contratos que reglen los derechos de cada uno, como se haría entre enemigos?

Bea. Tenéis razón: ¿para qué se han de separar intereses que deben quedar confundidos? ¿Para qué tomar uno contra el otro precauciones vergonzosas? Si es una sinceramente amada, ¿de qué sirve la desconfianza? y si se deja de serlo, ¿para qué poner los intereses al abrigo del que nos ha engañado, si siempre tendrá bajo su mano nuestro corazón para herirlo cuando quiera?

Feli. Lo decís muy conmovida. ¿Tenéis temores, Beatriz?

Bea. No, monseñor, me habéis escogido libremente, y fío en vuestra ternura; por vos dejé la ciudad donde nací, mis compañeras de infancia, todo lo que me hacía dichosa, y nada de esto siento; pero al romper con mi pasado, experimento esa especie de vértigo que sobrecoge ante lo desconocido.

Feli. En el pasado ningún destello, ningún astro de dicha iluminó el cielo de vuestra vida: hoy su horizonte se halla despejado, el iris de la dicha brilla para vos, y las brisas de mi amor ahuyentaron para siempre las negras nubes de los pesares. En adelante, sólo pisaréis flores, porque el Dios de los amores bordará de ellas vuestro camino, y apartará las espigas que

puedan brotar él.

Desde el principio de esta conversación. el conde de Rivera toma el papel que Cereza puso sobre la mesa, lo recorre con la vista interrumpiéndose con frecuencia para ver si el duque y Beatriz prestan atención, dando visibles señales de disgusto porque no lo consigue, y cuando Felipe acaba de hablar, dice bruscamente:

Rive. Esta acta no está hecha según habíamos convenido, y los consejeros de la señora tienen el deber de advertirle de ello.

Bea. ¿Qué hay?

Rive. Que no prestáis vuestra atención para que la acta que vais a firmar se lea, y las convenciones que en ella se expresan son tales, que quedáis sometida en todo a monseñor: no podéis nombrar los oficiales de vuestra casa, las ciudades que traéis en dote, deben recibir guarniciones de los ~~soldados~~ milaneses, en suma, vuestros súbditos vienen a ser los del duque,

Feli. (Con aire de dignidad ofendida)

Yo no conozco esa acta, los derechos han sido discutidos y reglados por los individuos encargados de este negocio, pero estoy pronto a renunciar a ellos, si la señora me supone capaz de abusar.

Bea. ¡Ah! no lo creáis monseñor.

Feli. Cambiad los papeles, señor conde: las ventajas que tenéis concederme pasadlas a la señora: en una unión como la nuestra, el que da más es ciertamente el más dichoso.

Bea. (No me dejaré vencer en generosidad). Monseñor, yo no quie-

ro que se cambie nada en ese contrato.

Rive. Reflexionad...

Bea. Está reflexionado.

Rive. ¡En nombre del cielo!

Bea. Basta

Feli. ¡Tened cuidado, señora! Pensad que puedo llegar a ser algún día, un olvidadizo, un...

Bea. No, no, poder, libertad, riqueza, todo lo quiero abdicar, para no tener nada más que de vuestro cariño. ¡La pluma!

(Cereza se la da, Beatriz firma).

Rive. ¡Mis esfuerzos han sido inútiles!

(con dolor, vase por el foro. Entran todos, menos Cereza.)

Escena IV

Cereza, Montalván, viéndolos salir.

Cere. Si, sueña amores e ilusiones pobre paloma inocente, que bien pronto serás arrancada de tu dorado sueño, por los gemidos de tus súbditos, y tus propios sufrimientos.

Mont. ¿Cereza?

Cere. ¿Quién sois?

Mont. ¿Tan completamente ha olvidado Antonio a sus amigos, que no los reconoce, mirándolos cara a cara?

Cere. ¿Quién sois, repito? No tengo tiempo que perder.

Mont. No perderás tu tiempo, porque vengo para hacerte un servicio.

Cere. ¿Y quién os permitió entrar hasta aquí? sois demasiado atrevido.

Mont. Ese reproche no se ha podido dirigir jamás a Antonio Cereza...
el pacífico. (riendo)

Cere. Este hombre está loco, o me toma por otro.

Mont. Entonces reprime el temblor de tu voz, y no bajas la cabeza al encontrar mis miradas.

Cere. ¡Eh! ¿Quién baja la cabeza? ¿Acabaré por sufrir las insolencias del señor Montalván?

Mont. ¡Del cual sabes el nombre sin conocerlo, ja, ja, ja!
(riendo)

Cere. Tu apuras mi paciencia, ¡pero ahí hay guardias que me librarán de ti!

(movimiento de ir a la puerta)

Mont. Yo también quiero que vengan para pedirles que me presenten al duque.

Cere. ¿Y qué tienes que decirle?

Mont. Contarle la historia de su digno secretario Antonio, en otro tiempo cantinero de las compañías del grande Sforza, y arrojado de ellas por su inexactitud; después prestamista usurero de las del duque de Ferrara, y puesto en prisión por su demasiada habilidad en el comercio; por último, paje de armas en la armada de Gandía.

Cere. Monseñor no se inquieta por el pasado.

Mont. Bien, le hablaré del presente. Le diré que la poca destreza de su confidente, compromete su más secreto negocio, y que

se conocen ya sus correspondencias con Juana de Nápoles; añadiré que, el hombre a quien ha concedido su confianza, le vende, lo traiciona, por un precio muy módico.

Cere. ¡Mentira! ¡Calumnia!

Mont. Aquí está la prueba: esta carta está firmada por la reina misma. (se la enseña)

Cere. ¡Ah! ¡Dámela!

Mont. No.

Cere. ¡Haré que te la arranquen! Te haré conducir a prisión.

Mont. No sin que Visconti lo sepa, sólo unos tabiques de tela y seda me separan de él, y elevando mi voz me oirá y vendrá. Cereza, conozco bien mi posición y la tuya, estas a mi disposición, y si hubiera querido, te habría perdido ya, si he guardado silencio, es porque estoy decidido a no perjudicarte.

Cere. Es verdad, pero... ¿qué deseas?

Mont. ¡En buena hora! vuelvo a encontrar a mi antiguo compañero, los dos éramos amigos, António, y sin mí, Sforza te habría jugado una mala pasada, se trataba de colocar sobre tu cuello, cierta corbata de cáñamo, y obligarte a hacer algunas cabriolas en el aire, a la altura de quince o veinte varas.

Cere. Ya lo sé... alejemos esos recuerdos, y dime, ¿qué has hecho desde entonces?

Mont. ¡Oh! ¡Dios mío!... ¡Tantas cosas!...he sido capitán de compañías, comerciante, marino, en fin, he vuelto a Milán, donde supe tu reciente elevación; vine a palacio con peligro de ser echado como un mendigo para recomendarme a ti, cuando una feliz casualidad me hizo dueño de este pergamino...

Cere. Que me devolverás, querido, ¿verdad?

Mont. Hablaremos de eso, a tu vez cuéntame lo que has hecho después de nuestra separación. Si no recuerdo mal, fue la víspera de la batalla con los turcos.

Cere. ¿Qué quieres? No puedo batirme, no porque me falte valor, sino que me sobra sensibilidad; siempre he temido matar...

Mont. Porque pueden matarte también, se comprende, pero... parece que tu prudente deserción te ha traído la dicha.

Cere. Como lo dices; Felipe María estaba retirado en Pavía, entré a su servicio, y supe ganar su confianza hasta llegar a ser su secretario, otro él, en fin.

Mont. Y tú has hecho a Pablo gran secretario de justicio; a Rienzi, tesorero; proveedor de la armada, a Cabol; por último... gracias a ti, el duque tiene por ministros a los siete pecados capitales.

Cere. ¿Y tú vienes a pedirme colocación para el octavo?

Mont. Visconti va a formar una guardia para su persona, quiero mandarla.

Cere. ¡Tú!

Mont. ¡No grites! Piensa cuán ventajoso es que tus compañeros ocupen todos los puestos importantes, y esten dispuestos a favorecerse mutuamente, aún a expensas de los otros. Has poblado ya la corte de criaturas que te son adictas, pero te falta un hombre de mano y experiencia militar: formemos una liga de amigos decididos; yo me batiré, Pablo juzgará, Rienzi pagará, tú intrigarás por todo el mundo, y el ducado estará bien gobernado.

Cere. Esa es una linda idea... Pero alejémonos pues vuelven.

(vanse por la derecha)

Música

Gritos de:

Dentro. "¡Vivan los duques de Milán!"

"¡Vivan nuestros soberanos!"

El séquito sale primero, y cuando Beatriz apoyada en el brazo de Felipe pasa cerca del conde de Rivera, éste se arrodilla, le toma la mano que lleva a sus labios y dice:

Escena V

Felipe, Beatriz, Claudio, el conde de Rivera, y los oficiales del duque y la duquesa.

Rive. Las bendiciones del cielo caigan sobre vos, como cae el rocío sobre las yerbas del campo, y la nieve de los años descienda sobre vuestra existencia en blancos copos, prolongue vuestra dicha, y os prepare una tumba de mirtos y azucenas; donde vuestro cuerpo repose, hasta que el omnipotente nos despierte para darnos una vida más tranquila y feliz.

Feli. (impaciente) Conde de Rivera, teneis una alegría singularmente enternecedora, yo no querría que la señora duquesa participase de ella.

Rive. Un viejo, se enternece, monseñor, cuando va a dejar lo que más ha amado, pues no puede llevar mucha esperanza de volverlo a ver.

Bea. ¿Pues qué, pensáis abandonarnos, conde? ¿Creéis que ya no tendré nunca necesidad de vuestros consejos y amistad?

Rive. Mi puesto está en Verceil y no en Milán. Además, ¿qué puedo hacer ahora por su señoría? Su señoría ha adquirido un amigo, un consejero que reemplaza a todos los demás, y monseñor tiene al presente en su mano los días de su señoría, como la vieja esculpida sobre la puerta del Palacio de Verceil tiene en la suya el hilo de los destinos humanos. Que él se digne regocijarnos con una buena promesa y partiremos tranquilos.

Escena VI

Dichos. Cereza, precipitadamente por la derecha.

Cere. ¡Monseñor! ¡Monseñor!

Feli. ¿Qué sucede?

Cere. ¡Cartas de Nápoles!

(se las entrega)

Feli. ¿Traen alguna noticia importante?

(vivamente)

Cere. ¡El conde de Marche acaba de morir! ¡La reina de Nápoles está viuda!

Feli. ¡La reina de Nápoles viuda!

Cere. Ella misma ha enviado un correo para avisároslo.

Feli. ¡Oh! ¡Fatalidad! ¡Fatalidad! ¡Si un día, un sólo instante se hubiese retardado mi matrimonio, los proyectos que tanto tiempo acaricié, ahora podrían realizarse!

Bea. ¿Qué decís?

Feli. Digo señora, que me costais la soberanía de toda la Italia.

(impetuosamente)

(Beatriz retrocede, lleva las manos a la frente y dice con espanto)

Bea. ¡Juana de Nápoles! ¡Juana de Nápoles! Pero entonces, monseñor, ¿esa ternura que tanto ponderabais?

Feli. ¡Estás loca!

Murmullo de sorpresa por todos los presentes. Beatriz se deja caer en un sillón y solloza. Felipe se pasea a grandes pasos. Instantes de pausa. Rivera deteniéndoles.

Rive. Las palabras que monseñor acaba de pronunciar, piden explicación, han herido el corazón de la señora, y los nuestros, y si ese himeneo solicitado con instancia...

Feli. Conde de Rivera, al conducir aquí a vuestra soberana, y acompañándola hasta el fin de la ceremonia, habéis llenado vuestros deberes, podéis retiraros, todo queda terminado entre nosotros.

Rive. No estará terminado, monseñor, mientras pueda yo temer por el reposo de la señora: y en cuanto a partir o quedarme, aún no me ha dado sus órdenes.

Feli. ¿Órdenes? Desde hoy para siempre, soy yo quien las dará,

señor conde, esa acta lo dice.

Rive. Yo recuso esa acta, sí, la recuso, como sorprendida por su-
perchería y traición. ¡Oh! si es necesario, llamaré a los
príncipes de Italia, y a la corte de Roma para que me ayuden
con sus armas.

Oficiales de Beatriz.

¡Las nuestras están prontas!

Oficiales de Felipe.

¡Si dáis un paso más, vuestra sangre correrá a torrentes!

Los oficiales de Beatriz desenvainan las
espadas y dan un paso hacia Visconti , el cual
dando señales de miedo, va a colocarse detrás
de la duquesa: los oficiales del duque des-
nudan las suyas y se colocan en actitud hos-
til frente a los de Beatriz.

Feli. ¡Re...portaos...señores...! ¡semejante desacato en mi pala-
cio... y a mi presencia...esta insolencia es inaudita!

Beatriz enjugando sus lágrimas, se coloca en
medio de las dos filas y dice a los suyos:

Bea. ¡Nada de debates...! ¡Nada de violencia...! sería inútil...
¡Partid, conde de Rivera! Monseñor tiene el derecho para ser
obedecido, y yo... ¡os lo suplico! ¡Adios! Decid a los que
me han amado, que rueguen mucho a Dios por mí.

Rive. Rogaremos y velaremos, señora, partiremos; pero cualquier
cosa desagradable que os suceda, acordáos que las bandas de

Facino Cane os pertenecen, y volarán en vuestro auxilio a la primera señal.

Se arrodilla, le besa la mano y lo mismo hacen los demás servidores de la duquesa. Cuando habla al duque, se inclina ligeramente y sale con los suyos por el foro de la derecha.

Sea monseñor justo y clemente y nos encontrará sumisos y fieles.

Felipe despide con una seña a sus oficiales. El y Cereza se van por el foro.

Escena VII

Beatriz sola.

Bea. ¿Qué luz tan horrible ha venido a iluminar mi espíritu! Cuán amargo desengaño! ¿Con qué tantos juramentos de amor y fidelidad, no eran más que un juego, una farsa ridícula? ¿Engañada en mi más dulce, en mi única ilusión! ¿Qué puede consolarme, ni hacerme grata la vida? ¿No bastaba a mi desgracia, perder los primeros años de mi juventud, en la tristeza, en la soledad? Y... hoy que sentía que mi dicha se semejaba a la del paraíso, me veo hundida de improviso en un abismo de dolor.

Escena VIII

Beatriz. Claudio. Un criado.

Criado. Un novicio del convento de San Francisco, espera el permiso de hablar a su señoría.

Bea. Que entre.

(vase el criado)

Sí, le veré, todo lo que me recuerda esa casa de huérfanos me es grato, sobre todo, ahora que me hallo distante de Verceil.

(A Claudio que aparece por el foro)

¿Habéis querido hablarme? Acercáos.

CLAU. Vengo a entregar una carta a su señoría.

Bea. ¿A mí?

Clau. Del conde de Rivera.

Bea. ¡Más bajo! Podrían oírnos.

(se levanta y se acerca)

¿Habéis visto al conde?

Clau. En el momento de partir.

Bea. ¿Le conocíais?

Clau. Gracias a su protección fui recibido en otro tiempo en la casa de huérfanos de Verceil, donde fui educado.

(le entrega una carta que ella lee en voz baja)

(¡Cuán abatida está! ¡Qué no pueda yo alejar de ella ese horrible pesar, y hacerla tan dichosa como merece serlo!)

Bea. Me propone de nuevo la intervención de sus servidores, y me indica el medio de hacerles venir. ¡Noble y leal amigo! No esperaba yo menos de su adhesión; pero... no debo aceptar, sería una guerra y... no quiero combates, no quiero sangre.

Clau. ¡Ah! ¡Feliz quien vierta la suya por su señoría! Y más feliz

quien pueda compraros a costa de su vida, una sola hora de dicha... ¡Oh! ¡Si yo tuviera una espada...!

(Beatriz le mira atentamente, él retrocede turbado)

¡Perdón, señoría! Había olvidado quién soy y quién sois vos...

Bea. Creo reconocer vuestras facciones.

Clau. (con alegría) ¿Su señoría habrá fijado su atención en mí?

¿Cuándo? ¿Dónde?

Bea. En el hospicio de huérfanos de Verceil.

Clau. Del que erais bienhechora, y a donde ibais todos los días a orar: su señoría se arrodillaba a los pies de una madona, a quien se parecía mucho, su voz se mezclaba a nuestros cantos y...

Bea. Tenéis excelente memoria.

Clau. Nada he olvidado, mis ojos no se separaban de vuestro semblante, y mi corazón se abrasaba de envidia... sí, ¡envidiaba hasta el último paje de vuestra servidumbre! Yo habría querido huir del claustro y ser su servidor para tener el placer de obedecerla.

Bea. ¿Y estáis dispuesto todavía a dejar la paz del convento para servirme?

Clau. ¿Con toda la alegría de mi alma!

Bea. ¿Vuestro nombre?

Clau. Claudio.

Bea. (con dulzura) Y bien Claudio, vos que me habéis conocido en otro tiempo, que sois para mí un antiguo compañero por el recuerdo, seréis mi único amigo en esta corte desconocida y peligrosa, donde soy extranjera para todos, donde ninguna

se interesa en mi destino. Pero ¿qué tenéis? ¿palidecéis? ¿estáis enfermo?

Clau. No señora, es, que al entrever la dicha sufro, y me estremezco... ¡la dicha también hace mal! ¡Oh! todo lo abandonaría por serviros, mandad que me traigan una espada, y al instante me despojo de esta sotana. ¿Qué medios hay para probaros hasta donde llega mi adhesión, señoría?

Bea. Desde hoy formaréis parte de mi séquito, y vuestro celo será un lenitivo en mis penas.

Clau. (de rodillas) ¡Oh! ¡Señoría! ¡Permitid que vuestro esclavo bese la mano que lo colma de felicidad, sufrid que de hinojos os exprese mi gratitud, que durará tanto como mi vida!

(la duquesa le presenta una mano que Claudio besa, y ella le levanta diciendo:

Bea. ¡Basta! nada me debéis aún, pero cumpliré mi palabra, volveré a veros.

Escena IX

Claudio, Montalván por el foro.

Mont. ¿Estáis aquí? Me alegro de encontraros, abrazadme y sed dichoso.

Clau. ¿Váis a partir?

(se abrazan)

Mont. Me quedo, desde hoy soy el jefe de una compañía de monseñor Felipe María.

(Claudio retrocede)

Y bien ¿qué tenéis?

Clau. ¡Estoy al servicio de la duquesa de Milán!

ACTO SEGUNDO

Un desafío

El teatro estará dividido representando la habitación de la derecha, un recibidor: puerta al fondo, en la derecha, y al centro que comunique al gabinete de la izquierda en el cual tiene también puerta al foro. Es de día.

Escena primera

Felipe y Cereza. En la pieza derecha.

Feli. No Cereza, nunca me consolaré de haber contraído este himeneo que me hizo perder la soberanía de Italia. Ella me fue ofrecida por Juana de Nápoles, que viuda del conde de Marche, aspiraba como yo a una alianza que nos hacía iguales a los más poderosos príncipes... ¡Oh fatalidad! ¡Fatalidad! ¡No tener por barrera en mi camino mas que una mujer! y no osar salvarla!

(pausa)

Mira Cereza, a veces me desprecio yo mismo, porque creo que soy cobarde, y en mi familia nunca hubo cobardes. Todos mis antecesores destruyeron valerosos obstáculos que se opusieron al logro de sus deseos, sin arredrarse ante los medios, pareciéndoles buenos todos con tal de alcanzar sus fines; pero ellos tenían alma grande, y la mía es muy pequeña, muy ruín. Juan Galeas envenenó a su tío Bernabé, el

cual había tratado lo mismo a su hermano Mateo. Juan María se desembarazó por el mismo medio de su madre, pero, ¿para qué repetirte lo que tantas veces te he contado, seguro de tu discreción? Tú sabes tan circunstanciadamente esos secretos de familia, como si los hubieras presenciado.

Cere. Monseñor, jamás podré significaros mi reconocimiento, por confianza.

Feli. Eres muy digno de ella, Cereza, yo he sabido escoger mi favorito.

Cere. ¡Monseñor...!

Feli. Déjame acabar: yo no tendría escrúpulos en aceptar un expediente, que han adoptado todas las familias soberanas de Italia, para romper las cadenas que me ligan a Beatriz, pero temo las consecuencias. Las ciudades de Novara, Verceil, Tartona y Alejandría, traídas por ella en dote, han permanecido a pesar de mis deseos, entre las manos de súbditos que le son adictos, y si no he hecho uso del derecho que me da la acta de mi matrimonio enviando allá nuevos gobernadores, es porque temo se lancen a la rebelión los que allí se hallan establecidos, y si Beatriz muriese, su muerte encendería una revolución en las compañías de Facino Cane, de quienes tendríamos que temerlo todo.

Cere. En las presentes circunstancias vuestra falta de energía puede seros perjudicial. Los pueblos en su idiotismo no saben apreciar los bienes que sus soberanos les procuran, y así vemos, que a pesar de vuestra moderación, hay descontentos que continuamente se quejan de vuestras disposiciones. Por

lo que hace a mí, monseñor, sería de opinión que arriesgásemos el todo por el todo, pues parece podremos alcanzar más por la astucia y la violencia, que con la moderación y la paciencia.

Feli. Lo que hay de cierto, es que nada desearía yo, como recobrar mi libertad, sin perder la dote de Beatriz. Si encontrásemos pretexto para solicitar del santo padre el divorcio...

Cere. Tal vez lo autorizaría como ha autorizado el del príncipe de Atenas.

Feli. Pero aún en ese caso sería preciso prepararse a las consecuencias. ¡El espíritu de rebelión es tan fácil de despertarse...! Ya ves cuántos pueblos han rehusado pagar el tributo y matado a los perceptores, lo que bien mirado es arrojarnos a la cara el guante de desafío.

Cere. Ese atentado necesita un escarmiento terrible, si no queremos verle renovarse en todos los pueblos del ducado, monseñor.

Feli. Por ese envié al capitán Montalván, porque es el brazo más vigoroso, y el corazón más intrépido que pudiera hallarse.

Cere. Recuerde monseñor que a mí me debe el haberle conocido.

(sonriendo)

Feli. Es uno de los muchos servicios que tengo que agradecerte, Antonio. Pero temo mucho que el éxito de su viaje sea contrario a nuestros intereses, la empresa que le hemos encargado es difícil y peligrosísima, y si las fronteras de Milán...

Escena II

Dichos. Un criado por el foro, y Montalván seguido de dos soldados, que traen dos sacos de cuero, los colocan sobre una mesa y salen por la misma puerta.

Criado. El capitán Montalván.

Feli. ¿Ya de vuelta? Que entre.

(vase el criado)

¿Qué presagias, Antonio, de un retorno tan inesperado?

Cere. Lo espero todo, monseñor, Montalván es para nosotros el número de la ventura.

Feli. (sonriendo al ver a Montalván) ¡Dios me salve! El veterano ha salido triunfante de su comisión, y nos trae parte de las rentas anuales atrasadas.

Mont. Las traje todas, monseñor.

Cere. ¿Todas?

Mont. Con trescientos ducados, para indemnizar a su señoría del retardo.

Feli. ¡Por el cielo, capitán, valéis solo, una de las mejores provincias! ¿Cómo habéis alcanzado este prodigio?

Mont. De la manera más sencilla del mundo, señoría. Yo tenía conmigo dos compañías compuestas de los más malos muchachos del ejército, de los cuales la sola vista imponía temor a los lugares descontentos: hacía reunir a los habitantes, les leía la orden de su señoría, advirtiéndoles que yo no les daba

más que dos horas para pagar las cuotas rehusadas.

Cere. ¿Y llevaban el dinero?

Mont. No. Respondían que no tenían, y para probarlo, proponían dejarse registrar ellos y sus casas.

Feli. ¿Y aceptabais?

Mont. ¿Para qué, monseñor? Habría sido inútil. Desde el momento en que ofrecían abrir sus bolsillos, y permitirnos registrar sus viviendas, estaba yo bien seguro de que nada encontraríamos; así es que quise mejor recurrir a otro expediente, acordándome de que para recoger los frutos de un árbol, es costumbre sacudirlos hasta que sólo quedan en las ramas las hojas. Hacía formar con mis soldados un círculo alrededor de los rebeldes, y los hacía pasear en el centro, uno a uno, bajo los golpes del látigo del corrector. A cada golpe, caía un ducado.

Feli. ¿Y los hacías parar?

Mont. Cuando a pesar de multiplicarse los golpes, dejaban de caer ducados.

Cere. ¡Vaya un sistema infalible de percepción que no conocíamos! ¿Así has tomado todo?

Mont. A nombre de su señoría.

Cere. ¿Qué os he dicho, monseñor? jamás se nota en él temor ni lástima.

Mont. ¿Piedad? no debe emplearse en los cobardes.

Feli. Yo he visto, capitán, que cuando se sacuden los árboles para que caigan los frutos, caen también sobre la cabeza del que los hace desprenderse causándole algunas contusiones, algunos

- dolores. ¿No ha caído sobre tí parte de esa cosecha?
- Mont. ¿Qué quiere decir su señoría?
- Feli. Quiero decir, que si el dinero es para mí, para ti será la lluvia de maldiciones, con que desahogarán su rabia todos aquellos a quienes despojaste de una manera tan poco cariñosa.
- Mont. ¡Oh! lo que es de eso, no se me da nada, están muy distantes para que pueda oírlos, y sus maldiciones no me traerán ningún mal.
- Feli. Este dinero llegó muy a propósito, Cereza, con él pagaremos los sueldos que se deben a las compañías de Facino Cane, que reclaman desde hace tanto tiempo, y que me he visto obligado a disminuir por la decadencia del erario. Sus quejas fueron al principio pasivas, mas al presente comienzan a ser amenazadoras.
- Mont. ¿Y monseñor se inquieta por los ladridos de esa cuadrilla de galgos, y los gritos de esos halcones? ¿O acaso su señoría halla justo mantener a sus expensas a los soldados de la señora Beatriz? La señora tiene ciudades que pueden suministrar estos gastos sin que...
- Feli. Pero sólo ella tiene derecho para extraer cuotas de ellas, y hasta este momento ha rehusado autorizarlas.
- Mont. Perdón señoría, yo pensaba que vuestra voluntad debía ser soberana, por lo demás, sería bueno que monseñor tuviese presente, que al exceptuar la señora duquesa a sus ciudades de impuestos, prepara resistencias.
- Feli. ¿Qué decís?
- Mont. Que su señoría no puede impedir a los hacendados y a todo el

pueblo bajo, hacer comparaciones, y al ver los privilegios que gozan Alejandría, Tortona, Novara y Verceil, dirán sin duda, que es mejor ser vasallo de la señora Beatriz, que del señor duque.

Feli. Eso mismo he pensado yo, capitán. Conozco el peligro de esas desigualdades, que comienzan por despertar la envidia, y llevan después a la rebelión. La duquesa me ha pedido hoy una entrevista, aprovecharé esta ocasión para doblégarla a secundar mis intentos. Entre tanto, Cereza, haz que lleven este dinero a mi camarlengo, y que entreguen cien ducados al capitán.

Mont. Serán para las compañías, monseñor, a su nombre os doy las gracias.

Feli. ¿Rehuséis el oro? ¿Entonces con qué puedo premiar vuestros buenos servicios? ¿Queréis alguna gracia particular? Hablad.

Mont. El que sabe conformarse con lo que tiene, es verdaderamente rico.

Feli. La carrera que habéis abrazado es una serie continuada de azáres y trabajos, que necesitan compensación.

Mont. Cuando se emprenden por amor a la patria, la conciencia de que cumplimos nuestro deber, es la más dulce recompensa.

Feli. ¿Y acerca de vuestro soberano, qué pensáis, capitán?

Mont. Que mi espada debe trazar un círculo impenetrable al derredor de su persona.

Feli. ¿Y no pensáis que por serme adicto, os veréis rodeado de enemigos y de lazos?

Mont. Nadie me ama, ni yo amo a nadie, así es que tengo en poco

mi vida.

Feli. ¿Y me serás fiel siempre?

Mont. Mis palabras no son pruebas, mis acciones hablarán por mí.

Feli. Bien, capitán, estoy satisfecho de vos, id a esperarme, y tú también, Cereza, en la galería de pinturas.

(vanse por el foro)

Escena III

Felipe y Beatriz.

Beatriz vestida con elegancia, entra a la pieza de la izquierda y va a sentarse con un aire triste. A su tiempo entra Felipe por la puerta del centro, la duquesa se levanta dando señales de turbación. Esta escena y la siguiente pasan en la pieza izquierda.

Bea. Pocos minutos faltan para las siete y Felipe no puede tardar: ¡cuánto temo verlo! Casi deseo que no venga. Tres meses han pasado apenas desde el día de nuestro himeneo, y ya me veo abandonada, en cierta manera olvidada por él. ¿Cómo pues me tratará pasados algunos años?

Feli. Interrumpo vuestras reflexiones, señora, me presento antes de la hora convenida, y tal vez os importuno, excusadme.

Bea. ¿Importunarme vos, monseñor? ¿Y cómo podéis pensarlo, sobretudo cuando he sido quien ha pedido ver a su señoría?

Feli. (sonriendo) Es ese un favor tan nuevo, que me ha costado trabajo creerlo, por eso impaciente por manifestaros mi gratitud

me he anticipado a vuestra cita para ejecutarlo personalmente, cabiéndome sólo el disgusto de ver que me recibís con la más rigurosa ceremonia, ¿para qué os levantásteis de ese asiento, Beatriz?

Bea. ¡Monseñor!

Feli. Sentémonos si gustáis, así hablaremos con mayor comadidad. ¿Y a qué feliz ocurrencia debo el placer de que hayáis querido llamarme? ¿Acaso comienza a cansaros la soledad, el aislamiento? Esto será ciertamente un feliz cambio en vos.

Bea. ¡Mi soledad...! ¡Mi aislamiento...! ¿Ha olvidado su señoría que no soy yo quien lo ha escogido, sino monseñor que me ha reducido a él? ¡Oh! no penséis que me quejo, ni que os lo reprocho. Yo he aceptado con resignación esta soledad, y al presente lejos de cansarme, comienza a serme cada día más querida.

Feli. De modo que no habéis deseado verme para salir...

Bea. Tengo otra súplica que haceros.

Feli. ¿Cuál?

Bea. Su señoría ha escogido todos los servidores que me rodean, está en su derecho, pues el acta de nuestro matrimonio se lo concede, y yo no me quejo, pero entre el pequeño número de los que me han seguido, hay uno que yo querría ver comprendido entre los electos por monseñor.

Feli. ¿Le conozco?

Bea. Es un joven que fue novicio del convento de San Francisco.

Feli. ¿Claudio?

Bea. Sí monseñor: hasta este día ha llenado cerca de mí las funciones de lector y secretario, pero sin haber obtenido el título de su señoría, y sin que yo haya podido reconocer su adhesión.

Feli. ¿Queréis que firme su nombramiento, ¿verdad?

Bea. Lo he hecho preparar por el notario de monseñor, y aquí le tengo justamente.

(le entrega un pliego)

Feli. ¿Y la señora piensa que sea prudente consentir a su demanda?

Bea. No comprendo que haya inconveniente...

Feli. Hasta hoy hemos vivido vos y yo menos como esposos que como enemigos, nuestros servidores lo saben, y los más adictos, son precisamente aquellos de quienes más tengo que temer.

Bea. Podéis creer...

Feli. Conozco demasiado los hombres, señora, basta la frialdad de los amos, para que los criados guíen sobre ellos su aversión, su aborrecimiento. Ese Claudio que me recomendáis, no teme divulgar el suyo, y repite en vos alta y a todas horas, lo que supone que vos pensáis en secreto.

Bea. ¡Ah! ¡No crea su señoría semejantes acusaciones! Se ha podido interpretar mal, palabras imprudentes, acriminar, emponzoñar querellas legítimas; pero monseñor está colocado a demasiada altura, para no perdonar esos golpes.

Feli. No sólo perdonaré, señora, haré más todavía. Sea lo que fuere, lo que ha merecido ese Claudio por su insolencia, consiento en verlo como inocente, puesto que le protegéis, y firmaré su diploma, pero bajo una condición.

Bea. ¿Cuál, monseñor?

Feli. Antonio Cereza os había presentado un proyecto de ordenanza, para el establecimiento de un nuevo impuesto en las ciudades de vuestro dominio, aprobadlo, y al instante firmo ese nombramiento.

Bea. ¿Qué decís? Comprarme una satisfacción con la ruina de cuatro ciudades, ¡imposible! ¡jamás!

Feli. (levantándose) ¡Tened cuidado, señora! La mala voluntad es contagiosa, la persistencia en vuestras negativas, justificará las mías, nunca la mujer debe vencer al hombre en firmeza. Hasta este momento he sufrido la presencia de ese Claudio en palacio, pero podré no sufrirla más largo tiempo.

Bea. (con dolor) Podéis hacer lo que gustareis, monseñor: por penosa que pueda serme su partida, no la evitaré al precio que me proponéis.

Feli. ¡Que parta pues! que se marche, y que Marta le siga, voy a arrojar de mi palacio a todas las gentes que habéis traído de Verceil, no quiero que haya cerca de vos, más que servidores escogidos por mí, que me quieran bien, y que estén siempre dispuestos a obedecerme.

Bea. Hacedlo, monseñor, sé que estoy a vuestra disposición, podéis vengar sobre mí, mi resistencia, yo recibiré vuestros golpes con la cabeza inclinada y sin murmurar, pero no queráis herir más lejos, pues si queréis tocar a aquellos de quienes el cielo me hizo soberana, (con energía), me levantaré para cubrirlos con mi corazón y mi derecho. Al abdicar mis otros privi-

legios, he conservado al menos el de defenderlos; aunque desgraciada puedo asegurar su dicha. ¡Oh! ¡yo agradezco a Dios el haberme dado este deber que llenar, es un hermoso fin el que reservó a mi vida!

Feli. (con ira) Pues ese fin no lo cumpliréis, aquellos de los cuales decís os ha hecho soberana el cielo, se someterán a mi voluntad, sin que podáis hacer nada por ellos, y el oro que tan tenazmente rehusáis pedirles, les será tomado por mí.

Bea. Nunca os atreveréis, más si acaso lo intentarais, las ciudades se opondrán.

Feli. No se opondrán porque se les tomará en vuestro nombre.

Bea. Un tal engaño...

Feli. Prueba mi respeto a los vasallos de la señora.

Bea. ¿Y su señoría piensa que lo sufriré? No, suceda lo que sucediere, no aceptaré la lluvia de maldiciones que no habré merecido, ni el resentimiento de los que tan bien han sabido servirme y amarme. Dios me es testigo de que yo no he querido la lucha, de que no la quiero aún: no soy más que una pobre mujer, que teme el sufrimiento, el dolor, podéis arrancarme gritos y lágrimas, pero nunca el consentimiento que me pedís; no, no abandonaré cobardemente, a aquellos a quienes se quiere despojar a nombre mío, si es necesario, yo misma iré a denunciarles la iniquidad, el engaño, y los exhortaré a que se defiendan.

(a estas palabras, Felipe le coge un puño con violencia y mirándola con odio le

dice con rabia)

Feli. ¡Repetid señora! ¡Repetid lo que acabáis de decir, y juro...!

Bea. Ya lo he dicho, gritaré a los despojados, que rechacen la injusticia con la violencia.

Feli. ¿Estáis resuelta a eso?

Bea. Tan resuelta, que para evitar todo abuso engañoso de mi nombre, hoy mismo voy a hacer conocer públicamente mi repulsa.

Feli. (dejando caer la mano de Beatriz)

En buena hora, puesto que queréis guerra, tendréis guerra, señora.

Bea. ¡Me ahogo! ¡Me muero!

(Atraviesa la pieza de la derecha saliendo por el foro. Beatriz le sigue con la vista, y cuando queda sola, lleva sus manos sobre el corazón, da un grito ahogado, se deja caer sobre una silla murmurando. Llorra algunos instantes, toca una campanilla y dice al criado que aparece).

Que venga aquí Claudio.

Escena IV

Beatriz, luego Claudio.

Bea. ¡Qué agitación...! No sé cómo contenerme, cómo disimular para que Claudio no sospeche lo que ha pasado; las lágrimas se aglomeran en mis ojos, y mi garganta parece oprimida por una mano de hierro... creo que me va a faltar la voz. ¡Ah! ¡Felipe...! ¡Felipe! Al desgarrar mi corazón y llenándolo de amar-

gura como lo haces, tú mismo lo vas alejando de ti.

Clau. ¿Su señoría me ha hecho llamar?

Bea. Sí Claudio... Tengo que hablaros de cosas serias... Acercaros... (No sé por donde comenzar). Cuando os ví por primera vez os propuse que os quedáseis, y aceptásteis, os ofrecí emplearos en mi casa, y desde entonces siempre esperé poder cumplirlo; hoy... es necesario renunciar a ese proyecto, a ese deseo.

Clau. ¿Qué decís? ¿Habré tenido la desgracia de desmerecer...?

Bea. (con tristeza) No, pero el título que solicité para vos me ha sido rehusado.

Clau. (vivamente) ¿Qué importa? ¿Para qué necesito el título? Con tal que se me deje libertad para serviros...

Bea. Vos pensáis así y os lo agradezco, pero... no quiero desviaros de vuestro destino... sois joven y valiente, Claudio... Tenéis la vida delante como un anfiteatro, libre, con la esperanza en el cabo: entrad valerosamente... yo os seguiré con mis miradas... en tanto pueda veros.

Clau. (tristemente) ¡Ah! ¡me arrojáis de vuestra casa! ¿Por qué no lo decís claramente?

Bea. ¡Qué idea...! ¿Pero quién os habla de eso? Lejos de abandonaros, quiero asegurar vuestro porvenir. Os daré cartas de recomendación para el conde de Rivera, os recibirá como a un hijo, y protegido por él, llegaréis a lo que queráis.

Clau. (con dolor) ¿Qué he hecho? ¿Qué he hecho para merecer tal castigo? Yo no tengo otra ambición que la de serviros, ni apetezco otra dicha que la que gozo al presente.

Bea. ¿Dicha?

Clau. (con fuego) ¡Ah! su señoría no puede comprender la causa de ella, yo mismo la ignoro, pero desde que dejé el caustro, todo ha cambiado a mis ojos, me parece que fuentes de alegría ignoradas, se han abierto en mí: el mundo no es el mismo, la luz es más bella, las voces son más dulces, las flores tienen más perfumes, y hay en el aire que respiro, no sé qué, que me embriaga, mi sanngre hierve dentro de mis venas, mi corazón está ligero, siento apenas la tierra bajo mis pies, me gusta vivir, y sin embargo daría mi vida por cualesquier desconocido... ¿Y queréis que cambie esas delicias, esos trasportes, por los goces estériles de la avaricia, o de la ambición? ¡Ah! ¡señora! Dejadme pobre, oscuro y feliz

Bea. (fascinada) ¡Ah! no me habléis así, porque me quitáis las fuerzas, y tengo mucha necesidad de ellas... Sabed, puesto que es necesario decíroslo, que estáis rodeado de espías que os ven, os escuchan, y han repetido al duque ciertas palabras imprudentes...

Clau. ¡Ah! comprendo ahora, es mía la culpa.

Bea. Yo no os la reprocho.

Clau. Pero me castigáis ¡oh! he hecho muy mal, puesto que siendo tan buena, os he desagradado; pero reflexionad, que recién salido del claustro, no conozco nada en la vida, nadie me ha enseñado lo que es preciso callar, ni lo que debo confesar, pensad que no tengo amigos, y que jamás conocí a mi madre: no hay una sola persona que me dirija y aconseje...

(de rodillas)

Se perdona la primera falta, señora, en nombre de lo que hayáis amado, por la memoria de vuestros padres, perdonádmme, y no me forcéis a partir.

Bea. (llorando) ¡Dios mío...! ¡Qué horror...! El cree que soy yo quien quiere que se vaya.

Clau. Entonces ¿es el duque? ¡Oh! ¡Yo habría debido adivinarlo! Pero, si él me echa de su palacio, puedo quedarme en Milán, estaré en la misma ciudad que vos para pedir os vuestras órdenes, y si alguna vez necesitáis un servidor que esté pronto a sacrificaros su vida, haced una señal y volaré a dárosla. ¡Ah! No me prohibáis que me quede, porque no sabré obedeceros, nada en el mundo me decidirá a ausentarme de vos.

Bea. ¿Y si esa partida es mi último recurso? ¿Si tengo un mensaje que comunicaros, que debe decidir de mi suerte?

Clau. ¿A mí, señorita?

Bea. ¿Rehusaríais llevar órdenes secretas a los capitanes de Verceil, Tortona, Novara y Alejandría? Es muy peligrosa esta comisión, lo sé...

Clau. (levantándose con alegría)

¡Estoy pronto! Vuestra voluntad es mi ley. ¿A dónde debo ir?
¿Cuándo es necesario partir?

(tocan dentro una campana)

Bea. Claudio, servidores como vos, consuelan de muchas penas; esperadme aquí, la campana de la capilla llama, y si hoy no acudiese, este ligero cambio en mi vida sería notado, interpretado; cuando la misa concluya, prepararé los despachos que

debéis llevar, y entre tanto, silencio y discreción.

(vase por la izquierda)

Escena V

Montalván y varios condotieros aparecen por la puerta del foro. La duquesa cubierto el rostro y seguida de varias damas y pajes, sale por la izquierda, atraviesan el escenario y cuando va a salir la duquesa por la del centro, los soldados cruzan las armas impidiéndole el paso. El capitán se descubre colocándose delante.

Bea. Marta, ¿no has olvidado mi devocionario?

(al salir)

Mart. No, señoría, lo llevo aquí.

Bea. Bien, vamos. (viendo a los soldados)

¿Qué significa esto?

Mont. Monseñor nos ha ordenado guardar esta puerta, y lo ejecutamos estrictamente.

Bea. Esa orden no puede concernirme, ¿no me conocéis?

Mont. Monseñor ha dado esa orden expresamente para la señora duquesa.

(murmullo de admiración en la comitiva)

El desea que su señoría no salga de estas habitaciones, ni comunique con nadie de fuera.

Bea. ¿Entonces estoy doblemente prisionera? Hasta hoy se me había permitido recorrer esta ala del palacio. ¿Han determinado ya retirarme este permiso?

Mont. No tenéis libertad para bajar al jardín ni para ir a la capilla.

Clau. ¡Qué infamia!

Bea. ¡Oh! ¡Ya comprendo! Los efectos han seguido bien de cerca a la amenaza.

Mont. La señora puede ver a monseñor y tal vez suplicándole...

Bea. ¡Yo suplicar... jamás! Decid a vuestro señor que no obedezco, que cedo a la violencia, y que le hago responsable, del insulto que por su disposición estoy sufriendo.

(vase con su séquito por la izquierda)

Escena IV

Claudio y Montalván.

Clau. ¿Es posible, capitán que hayáis querido ser el ejecutor de una orden tan infame? Semejante abuso del poder y de la fuerza no puede tener ejemplo.

Mont. ¿Que si he podido consentir... y cómo no? si es costumbre en mí consentir en todo aquello a que no puedo negarme.

Clau. (con ira) ¿Es decir que seréis siempre ciego instrumento de las violencias de Felipe Visconti?

Mont. Para eso recibo de él cien ducados cada mes.

Clau. ¿Y lo confesáis así?

Mont. Otro más hábil que yo se contentaría con hacer lo mismo.

Clau. Mentira parece tan cínico descaro.

Mont. Eso os probaré que también en la corte puede haber hombres francos.

Clau. ¡Y sobre todo viles y miserables!

Mont. Y necios, señor Claudio.

Clau. (dando un salto hacia Montalván)

¡Eso es un insulto!

Mont. Es una simple respuesta.

(sonriendo)

Clau. ¡Vuestras armas! (con rabia)

Mont. Tenéis fiebre, el aire que se respira aquí es nocivo para vos, os aconsejo que partáis, que os alejéis.

Clau. No, no saldréis de aquí.

(impidiéndole el paso)

Yo no soy de aquellos que olvidan una burla, además, hace largo tiempo que me indigno de veros cometer todas las atrocidades, con que vuestro amo hace gemir este desgraciado país, y mi odio tenía harta necesidad de esta ocasión, para que la deje escapar.

Mont. Falta todavía que os permita aprovecharla, y no quiero... no debo consentirlo. Yo os juzgo con más indulgencia, Claudio. ¿Me aborrecéis, decís? Pues yo no os aborrezco, y por lo que hace a la opinión que podéis formaros de mi tolerancia en vuestras inculpaciones, poco me importa. A Dios gracias, pasé ya de la edad en que el orgullo habría hecho a pesar mío salir mi espada de la vaina.

Clau. ¡Oh! Yo la forzaré a mostrarse fuera, aunque no sea más que por imponerme silencio, si no logro despertar vuestro honor, despertaré vuestro interés. Señor capitán, habéis olvidado el pasado, pero yo lo recuerdo, y puedo repetir lo que me decías

en otros tiempos.

Mont. ¿Y qué es ello pues?

Clau. Hablar de vuestros proyectos, publicarlos.

Mont. ¡Desgraciado! ¡Silencio!

Clau. Puedo decir a todos los que me quieran escuchar, las confidencias de vuestro delirio cuando arrojabais gritos de venganza...

Mont. ¡Más bajo!

Clau. Puedo en fin repetir el nombre que pronunciabais en los más fuertes accesos de fiebre.

Mont. (con ira) ¡Oh! mi espada le detendrá sobre tus labios.

Clau. (con ironía) ¿Por fin os acordasteis que teneis espada?

Mont. Sí, tú lo has querido, me has obligado, no lo olvides.

Clau. Buscad un testigo, dentro de un instante iré a reunirme con el mío.

Mont. Junto a la pequeña poterna.

Clau. Bien: ¿armas?

Mont. Serán la daga y la espada.

Clau. Sea.

(vanse por el foro)

Escena VII

Cereza y Felipe por la derecha.

Cere. Por ahora monseñor, lo que se necesita es obrar con energía, sin detenerse en la consideración del resultado que traerá este paso; tal vez sea esta la última ocasión que tengáis necesidad de recurrir al rigor, y en lo sucesivo, la voluntad de

mi soberana que hoy se muestra tan firme y decididamente opuesta a la vuestra, quede sumisa, y ni aún se atreva a manifestarla, al ver que se estrella al chocar con la voluntad de un Visconti en su primer ensayo.

Feli. No nos hagamos ilusiones, Antonio, esta última entrevista con Beatriz, ha desvanecido toda esperanza de arreglo. Sabido es que la debilidad y la ignorancia, son para la mujer en muchas ocasiones motivos de audacia. Temo mucho que la duquesa ponga en práctica la amenaza que con tanta altivez me ha hecho. En vano atormento mi imaginación buscando un medio para sujetar ese espíritu revuelto y someterlo a mi querer, todos los que vienen a mi mente son ineficaces, y el único que se me presenta como más útil, es impracticable, imposible.

Cere. ¿Puedo saberlo?

Feli. Ya te he hablado de él, el divorcio.

Cere. Decís bien, es imposible, porque ni aún hay pretexto para solicitarlo.

Feli. Hace algunos años la cosa no habría sido tan difícil, pues habiendo tres papas, si uno hubiese rehusado, alguno de los otros lo hubiera autorizado, pero... nací con desgracia, Antonio, y veo que mi estrella nunca brillará sin nubes, puesto que no acierto a disipar las que se agrupan para oscurecerla.

(dentro)

Bea. ¡Es necesario que se advierta de ello a monseñor, quiero hablarle yo misma al instante!

Feli. ¿Oyes ruido de voces?

Cere. Sí monseñor.

Feli. Me parece percibir también la de la duquesa, jadeante, espantada; algo extraordinario debe sucederle.

Escena VIII

Dichos. Beatriz que se acerca con la mayor agitación a la puerta que sirve para comunicar las dos piezas.

Bea. Monseñor, ¡necesito algunos instantes de audiencia ...!

Mandad que abran esta puerta... ¡Por gracia, abrid! ¡Abrid al momento!

Feli. Abre, Antonio.

Bea. (entrando) ¡Ordenad que los detengan, monseñor...! El combate ha comenzado ya, y es... por mí... sí... ¡por mí! ¡En nombre de Dios vivo, corred y separarlos! Apresuraos, porque después será inútil lamentar los resultados.

Feli. Pero yo no comprendo nada, señora, no sé de qué se trata, explicáos.

Bea. Claudio y el capitán de vuestras guardias se han provocado a la puerta de mi habitación... Marta ha oído la reyerta, y los ha visto salir... ¡Oh! Por Dios vivo, no sufráis ese combate... Claudio es un niño que jamás ha tocado una espada... vos no podéis dejarle degollar... ¡sería un asesinato, una infamia!

Feli. ¿Teméis pues mucho el resultado de este desafío?

Bea. ¿Cómo no temerlo cuando yo soy la causa?

(de rodillas)

Os lo suplico, monseñor, envid al socorro de Claudio...
 No quiero que se vierta sangre por mí... pero... ¿parece que rehusáis? (levantándose) ;Entonces iré yo! pero no, salvadle vos, y nunca más resistiré a vuestras voluntades, siempre me veréis sumisa acatando como ley suprema hasta el menor de vuestros caprichos, el más leve deseo vuestro.

Feli. ¿Y si fuese tarde? ;Si todo terminó ya?

Bea. Al menos intentadlo, monseñor, y aunque no logréis salvarlo, os quedará tan obligada, como si realmente lo salváseis: pero... no desperdiciéis ni un segundo... el tiempo vuela con una rapidez espantosa.

Feli. Todo es ya inútil, señora, el capitán está ahí.

Escena IX

Dichos. Montalván en el foro.

Feli. ¿Acabáis de batiros, capitán?

Mont. Sí, monseñor.

Feli. ¿Y Claudio?

Mont. A mi pesar respondí a su provocación.

Feli. Bien está, Sólo os interrogamos por saber qué ha sido de él.

Mont. Ha quedado moribundo junto a la pequeña poterna.

(Beatriz ahoga un grito, vacila, tiende las manos como buscando un apoyo, y se desploma sobre un sillón que Montalván acerca precipitadamente)

Su señoría se ha desmayado.

Feli. ¿De veras?

Mont. ¿No véis su inanimación y palidez?

Cere. ¿Voy a hacer que vengan médicos, monseñor? ¿Llamo?

(Felipe queda pensativo, luego su fisonomía parece animarse con una idea agradable, sonríe y dice:)

Feli. No hay para qué alarmarse, Antonio, esto pasará pronto, es casi nada, pero ve a hacer que venga un cirujano de palacio y el mejor del ejército.

Cere. ¿Cirujanos?

Feli. Sí, para curar las heridas de Claudio, en caso de que no haya muerto aún, vuela, Cereza, que lo asistan como se haría con mi persona, que ningún cuidado le falte, porque de su salvación depende el logro de mis más ardientes votos. Que él viva, y muy pronto seremos dueños de toda Italia.

Fin del acto segundo.

ACTO TERCERO

Lazos

Decoración.

La misma del acto anterior sin la división. Claudio, pálido y con señales de debilidad, estará sentado. Marta de pié le contempla con interés.

Escena primera

Claudio y Marta.

Mart. ¿Es decir que vuestra herida no os causa ya ninguna molestia, ningún dolor?

Clau. No, sólo siento la alegría de revivir, y de volver a tomar posesión de todas las cosas. Mis fuerzas renacen, experimento un placer, un contento imposible de describir, y me parece que todas las cosas se han renovado embelleciéndose a mi redor. Si bajo al jardín y me siento bajo las viñas de las cuales los pámpanos entrelazados con los chopos forman una techumbre de hojas coloreadas por el otoño, los rayos del sol colándose por el espeso ramaje bañan mi frente y reaniman mi existencia con su tibio calor; la brisa matinal acariciando las plantas y formando suaves murmullos, llena mi alma de tranquilidad y paz; el continuo trinar de los pajarillos me recrea y alegra, y por doquiera que voy, aspiro perfumes que antes no conocía. El día tiene resplandores que yo nunca había percibido, todas las

miradas me parecen más cariñosas, y aún creo oír dulces armonías en el aire. ¡Oh! Yo quisiera detener el vuelo del tiempo, y permanecer en este éxtasis...

Mart. Que habéis comprado muy caro, Claudio, ¡tantos días pasados entre la vida y la muerte...!

Clau. Sí, he sufrido mucho; y sin embargo, en medio de esas mismas torturas, recuerdo que gozaba una dicha rápida, embriagadora. Durante el delirio de agonía que me duró tres días, una visión deliciosa, endulzaba mi atormentado sueño.

Mart. ¿Una visión?

Clau. O más bien una realidad, porque yo no puedo todavía persuadirme que mis sentidos me hayan engañado. En lo más fuerte de mi fiebre, cuando todos los objetos flotaban delante de mí a manera de nubes, muchas veces me parecía distinguir una mujer.

Mart. Habéis podido ver muchas, en primer lugar había allí la religiosa encargada de cuidaros, y después las damas de su señoría que iban para informarse de vuestra salud.

Clau. No, no eran ellas, era otra que en nada se les parecía. Todavía me parece verla en pié, junto a la cabecera de mi lecho, inclinada hacia mí, y con el rostro bañado de lágrimas... Una noche, la del día en que se esperaba la crisis, la ví aún.. Estuvo más tiempo que de costumbre, y antes de alejarse, pasó de su cuello al mío una reliquia que llevo, y que llevaré siempre conmigo, ¡miradla!

(le enseña un relicario)

Mart. (aparte) ¡Cielos! ¡El relicario de la duquesa!

Clau. (con alegría) ¡Con qué no era ilusión! ¡Ella ha ido a visitarme? Ha llorado sobre mí, y me dió este precioso talismán que me salvó de la muerte! ¡Ah! ¿para qué negarlo, Marta? Decidme que no me he engañado, decidme que era ella, o ¿acaso se debe avergonzar de haberse mostrado generosa con un desgraciado?

Mart. ¿Pero cómo queréis que os diga quién os visitó en vuestra enfermedad, cuando yo no estuve allí más que dos veces?

Clau. ¿Dos veces sólomente?

Mart. Nada más.

Clau. ¿Sola?

Mart. Sola y por órdenes de su señoría que ningún día ha dejado de informarse de vuestra salud, y ahora mismo iba a vuestra habitación por orden suya a informarme...

Clau. Y habiéndome encontrado aquí, volveréis a donde está ella?

Mart. Por supuesto, y le informaré de que estáis ya curado.

Clau. ¡Oh! ¡permitidme que entre yo mismo! (levantándose) Todavía no le he dado gracias, y estoy ya bastante fuerte para ponerme en su presencia.

Mart. (aparte) ¿Cómo haré para detenerle? Esperad aquí, Claudio, o más bien retiraos al jardín mientras prevengo a su señoría, pues recelo que no querrá veros.

Clau. ¡Que no querrá verme, Marta! ¿Y por qué?

Mart. Porque... aunque ha sentido vuestros padecimientos y se ha

interesado en vuestra curación, está muy enfadada por el ruidoso desafío que tan malas consecuencias os trajo.

Clau. ¡Oh! Pero si fue por ella.

Mart. ¿Y qué derecho os asistió para ello? ¿Quién os autorizó?

Clau. ¿Y qué hombre que abrigue en su alma una chispa de valor, un poco de nobleza, sufre que se atropelle, que se oprima en su presencia a una débil mujer? ¿Y yo habría visto impasible que se ultrajase delante de mí, a mi soberana y bienhechora, a la mujer que amo por sus virtudes y desgracias con la veneración que consagraria a mi madre si me fuese dado conocerla? Hacedle estas reflexiones, habladle en mi favor, y seguidme permiso para implorar de rodillas su perdón.

Mart. Lo haré, pero retiraos. Antes de media hora os llamarán de parte suya.

Clau. Mi gratitud hacia vos no conocerá límites.

(vase por el foro)

Mart. ¡Gracias a Dios! Salió a tiempo, me parece que la duquesa viene.

Escena II

Beatriz por la izquierda, Marta.

Bea. ¿Cómo está, Marta? ¿Le viste?

Mart. Sí señorita, aquí mismo.

Bea. ¡Aquí!

Mart. Sí, su curación está terminada, sólo le queda por combatir

su extremada debilidad.

Bea. Esa es una alegre noticia, Marta, porque... aún ahora que ya pasó el peligro, me estremezco al pensar que Claudio estuvo a punto de morir por mí, ¡oh! si tal hubiese sucedido, nunca me habría consolado. No puedo concebir que haya un pesar mayor que el recordar haber causado la muerte de alguna persona, sobre todo si os ha sido adicta. ¿Y por qué se marchó?

Mart. Quería veros y yo se lo impedí.

Bea. ¿Pero qué motivos tuviste?

Mart. Temí que la alegría de verle sano se mostrara demasiado en vuestro rostro o en las palabras y fuese interpretada sinies-
tramente por alguna persona de la servidumbre. Vuestra señoría sabe que hay riesgo en mostrar predilección por un súbdito, y antes de recibirle, sería bueno os prepararais a hacerlo de manera que nadie pueda formarse malévolas sospechas.

Bea. Tienes razón, el suelo de las cortes es muy resbaladizo, a cada momento se corre el riesgo de caer y las caídas que se dan en él, son tanto más peligrosas, cuanto es mayor la altura de que se cae. Después de haberse batido Claudio en el mismo palacio ducal, arrebatado por un imprudente celo hacia mí, quedo colocada en una posición difícil en que la mayor inadvertencia, la imprudencia más pequeña puede despertar y dar pábulo a la maledicencia. ¿Y qué le dijiste?

Mart. Que vuestra señoría estaba enfadada hacia él, y que antes era preciso obtener su licencia.

Bea. Pensaré que soy una ingrata...

Mart. Manifestó un pesar acerbo y me nombró su medianera cerca de

su señoría.

Bea. No es justo afligirlo más tiempo, Marta, demasiado ha sufrido. Haz que venga, y no temas nada, sabré recibirlo con la conveniente reserva.

Mart. ¿Y yo?

Bea. No te separes de aquí.

(Marta se va por el foro)

Escena III

Beatriz sola.

Bea. ¡Con que por fin voy a verlo lleno de salud y vida! ¡Cómo palpita mi corazón de gozo! ¡Dios mío! ¡escuchaste mis votos! Recibe el homenaje de gratitud que te tributa mi alma, porque quisiste suspender el golpe fatal de la muerte que estuvo tan próximo a caer sobre su cabeza, y no sufras jamás que la adhesión que me profesa le acarree un nuevo mal, sino antes bien, vela sobre su destino, tú que eres el verdadero padre de los hombres y con especialidad de los huérfanos, Ya está ahí.

Escena IV

Beatriz, Marta y Claudio por el foro Este se arrodilla junto a la duquesa con la cabeza reclinada.

Bea. Estoy muy contenta, Claudio, de que vuestra curación se haya terminado con tanta felicidad... de veros vivo en fin. A la verdad nos habéis causado vivas inquietudes...

Clau. ¡Ah! ¡Señoría! Permitidme que bese vuestra mano bienhechora.

(va a tomarla. Ella la retira sin afectación)

Bea. Espero Claudio que esta experiencia os será provechosa, que en el porvenir nos evitaréis escenas sangrientas y crueles impresiones, y que sabréis soportar lo que yo soporto, sobre todo cuando lo que haya que sufrir, emane de la voluntad de mi esposo, ante la cual todos debemos inclinarnos.

Clau. ¡Perdón señoría, perdón!

Bea. Lo que os digo, no es reproche, Claudio, sino un consejo. Levantáos y contad para siempre con nuestra protección.

(se levanta Claudio)

Clau. ¡Cuán desgraciado soy señoría! ¡Cuán desgraciado soy!

Bea. ¿Vos, Claudio? ¿por qué? ¿Qué os sucede ahora?

Clau. Sufro tanto, que me pesa la vida que por vuestros cuidados acabo de recobrar. Soy un torpe, un miserable; ¡sólo sé pagar vuestras bondades causándoos disgustos y pesares! ¿Para qué quisísteis que viviese? o ¿por qué no me abrumáis con vuestra cólera, ya que he tenido la desdicha de irritarla? Menos dolor me causaría vuestra ira, que esa conmiseración a que he perdido el derecho.

Bea. ¿Y contáis por nada la abnegación, lealtad y fidelidad que me profesáis...? Las faltas que carecen de intención deben ser perdonadas y...
(Felipe entra por la puerta derecha; su primer mirada es para Claudio, y dice con alegre familiaridad)

Escena V

Beatriz, Claudio y Felipe.

Feli. ¡Ah! Está ya positivamente curado nuestro joven y bizarro batallador!

Bea. Sí, Monseñor, y ha venido a hacernos la primera visita.

Feli. ¡Dios sea loado por ello! Los buenos servidores se somejan a los buenos corsarios de guerra, salvarlos es salvarnos. Podéis retiraros. (a marta)

(hace seña a Claudio para que se quede y dice:)

A mi ver la enfermedad no le ha cambiado mucho, dentro de pocos días podrá volver a tomar su título de secretario de la señora duquesa y llenar satisfactoriamente todas sus funciones.

Bea. Pero ese título no está todavía confirmado por su señoría, y sin aprobación no puede llevarlo.

Feli. ¡Ah! ¿Os acordáis aún de aquella antigua querrela suscitada entre vos y yo con este motivo? Pero es inútil traerla a la memoria, pues muy bien sabéis, que me he hecho después mucho más tratable y condescendiente. Bastantes pruebas he dado de ello, y añadiré una nueva, concediendo el nombramiento de Claudio y firmándolo hoy, sin ninguna condición.

Clau. (con tristeza) Excúseme su señoría, pero no puedo admitir ese nombramiento, pues temo no podré llenar debidamente esas funciones, mi incapacidad natural, mi ignorancia e inexperiencia,

hacen inútil mi buena voluntad.

Bea. (vivamente) ¿Qué dice?

Feli. Para ser tan joven, Claudio, sois demasiado modesto, pero la duquesa y yo estamos seguros de que las llenaréis mejor de lo que creéis.

Clau. La señora Beatriz encontrará fácilmente personas más dignas... más prudentes, sobre todo. Donde es necesario agradar, la adhesión no puede bastar. Ya que su señoría tiene tanta benevolencia para mí, que se digne cambiar el favor que quiere hacerme, por uno menor y más proporcionado a mi escaso mérito; que me conceda una plaza de gallardetón en sus bandas y me haga partir con ellas a Faenza, o a donde van a combatir al conde de Manfredo.

Feli. ¿Entendéis lo que eso quiere decir, duquesa? ¿Adivináis de donde procede cambio tan súbito, fantasía tan extraña?

Bea. No monseñor, ni menos comprendo cómo en el estado de debilidad extremada en que se encuentra, intenta emprender tan penosas fatigas.

Feli. ¿Será acaso que el señor Claudio tenga algún disgusto y querrá buscar la muerte en lejanas tierras como hace un valiente a quien desdeña su dama? ¿Por mi salud! Si tal hiciese sería una estupenda ingratitud.

Clau. ¿Ingratitud decís?

Feli. Sí, ingratitud hacia la duquesa que tanto interés os manifestó en tanto que vuestra herida estuvo en peligro.

Bea. Monseñor no ignora que yo fui la causa involuntaria de la herida y...

Feli. Precisamente porque os habéis creído responsable delante de Dios y del señor Claudio, multiplicabais vuestras oraciones... vuestras lágrimas, eso se explica fácilmente.

Bea. ¡Monseñor!

Feli. ¿Y qué había en ello de extraordinario? Nada, al contrario, era muy natural; pero esos testimonios de interés, no se olvidan ordinariamente por un fiel servidor y si el señor Claudio pudiese olvidarlos, o no sabe comprenderlos, o se haría indigno de ellos y no valdría la pena de haberos desmayado al saber que estaba herido.

Clau. ¡Ella! ¿Sería posible?

Feli. Ha hecho más todavía.

Bea. ¡Monseñor...!

Feli. Se ha dignado olvidar la distancia que la separaba de un moribundo servidor suyo, hasta el extremo de ir a visitarlo muchas veces.

Bea. ¿Yo, monseñor?

Feli. No tratéis de negarlo, señora, Cereza os ha encontrado al pie de su lecho y aunque este exceso de bondad puede parecer indecorosa a vuestros iguales, merece el reconocimiento, del que, para pagároslo, quiere hoy abandonaros.

Clau. Ya no quiero, monseñor: ¡Oh! ¡Vos decís muy bien! ¡Sería una ingratitud! Por indigno que sea de desempeñar ese honro-

so cargo, acepto lleno de la gratitud más viva el título que quería rehusar. Si alguna vez tengo la desgracia de disgustar a su señoría, ella se dignará advertirme, me ordenará lo que debo hacer y yo la obedeceré con la sumisión con que se obedece a Dios.

Bea. Está bien, no dudamos de vuestro celo y contamos...

Feli. Con tal que yo me encargue de alimentarlo, pues sin mí, el aguilucho tomaría su vuelo, retenedlo vos también señora, pues sospecho que los peligros atraen a esta raza atrevida que va siempre en busca del rayo. Ayudadme os suplico y entretanto, si gustáis dar conmigo un paseo hasta el gran castillo...

Bea. Me siento indispuesta, monseñor. Otro día disfrutaré ese placer.

Feli. Espero que esa indisposición será pasajera y que cuando vuelva a veros, se habrá desvanecido enteramente.

(va a salir por la derecha y vuelve)

Bea. Gracias, monseñor.

Feli. ¡Cuán frágil es mi memoria! Nada puede retener. Decídmelo, señora, ¿ha llegado a vuestra noticia que el Sumo Pontífice, Oddon Colonna se dignó concederme una reliquia sagrada, un fragmento de la verdadera cruz, en que el redentor del mundo murió por los pecados de los hombres?

Bea. Sí, monseñor, lo sé.

Feli. Yo desearía guardarla de la misma manera que vos conserváis

la que tenéis de vuestra madre, y que lleváis siempre en vuestro cuello para salvaguardia. ¿Verdad que la habéis mandado enserrar en un relicario, rodeado de tres círculos de oro guardados de diamantes y esmeraldas?

Clau. (aparte) ¡Ah! es el mismo que me ha dado.

Bea. En efecto, monseñor.

Feli. Decía pues, que deseo tome mi joyero por modelo ese magnífico relicario, y si su señoría lo permite, vendrá a verlo y tomará las medidas ahora mismo.

Bea. Monseñor es quien manda.

(Felipe hace una inclinación y sale por la derecha. La duquesa se encamina a la puerta izquierda y Claudio le impide el paso)

Escena VI

Beatriz y Claudio.

Bea. ¿Qué hacéis? ¿Qué queréis?

Clau. Quiero que me perdonéis de nuevo todos mis desaciertos, los pesares que os he dado, y juraros el respeto, el amor filial que dedica un hijo amante a su cariñosa madre. Nunca conocí a la mía, pero en vos la miro y venero siempre. ¡Oh! ¿Por qué no quiso el cielo dejármela, como a otros les ha dejado la suya?

Bea. Los designios de Dios son impenetrables, Claudio, adorémoslos

en silencio y semetámonos a ellos sin murmurar. Si el eterno os privó del abrigo y cuidado de vuestros padres, ¿sabéis acaso la indemnización que su piedad os reserva? ¿La compensación que dará a vuestro sufrir?

Clau. Sólo una desearía, señora, ¡plegue a su dignación concedérmela!

Bea. ¿Cuál?

Clau. Huérfano, pobre, educado por caridad, nunca he tenido mío hasta aquí ni aún el aire que respiro. Extranjero e indiferente para todos, vos sola os habéis interesado en mi salud y bienestar. ¿Cómo pues podré expresar mi reconocimiento? ¡Ah! Que se me conceda ejecutar por vos algún grande sacrificio, compreros la dicha a costa de mi salud, y daré con indecible placer mi vida por oiros agradecérmelo una vez sola.

Bea. Pues bien, tened esa alegría, Claudio, cien veces gracias por vuestra adhesión, mil veces gracias por esa afección.

Clau. La benevolencia con que la aceptáis me recompensaría largos años de los más insoportables servicios señoría, pero yo trabajaré desde hoy sin tregua, ni descanso para merecerla, ya que hasta aquí no he hecho nada digno...

Bea. Por el contrario, Claudio, procurad descansar, vuestras fuerzas están casi agotadas, vuestra salud delicada; tiempo habfá para cumplir la misión que se os confía, tratad de tranquilizaros y divertiros, esto facilitará vuestro completo restablecimiento.

(vase por la izquierda)

Escena VIII

Claudio, luego Cereza por el foro de la derecha.

Clau. ¡Estuvo a visitarme, me dió esta santa reliquia, herencia de su madre, lloraba de piedad! ¿Y qué otra cosa es la ternura de los ángeles hacia los hombres? ¡Virtuosa y sublime mujer! Haga el cielo descender, multiplicados sobre tí, todos los bienes de que me rodeas, mi sangre y mi vida te pertenecen, ojalá puedan serte útiles un día.

Cere. Creí encontrar a monseñor y sois Claudio a quien estoy mirando, me place mucho que sea así, porque a la verdad, había parecido inevitable vuestra muerte y habría sido gran lástima dejarse morir tan joven. Os habéis devuelto por decirlo así del borde de la tumba y a fe que ha sido bien hecho, ¡es tan hermoso vivir! Sobre todo cuando se tiene esperanza de un porvenir halagueño. ¿Sabéis que algunos de los que llevamos el título de favoritos de monseñor, podríamos consideraros como un émulo o un competidor?

Clau. Sé que monseñor ha ordenado que no se me escasée ninguna atención, ningún cuidado que pueda contribuir al perfeccionamiento de mi salud; mas esto no debe inquietar a quien ha fijado su favor sobre cimientos más sólidos que los de una pasajera compasión.

Cere. Si tal creéis, andáis muy equivocado, el interés que Felipe

María ha manifestado por vos, no debe confundirse con esas simpatías efímeras. Verdaderamente os ha tomado grande afecto y hoy, como otras muchas veces, ha formado juntamente conmigo designios muy importantes sobre vuestra persona. (golpeándole en el hombro) ¡Animo joven! ¡Tened fe y esperanza! La fortuna, diosa esquiva e inconstante os tiende sus brazos. Visconti quiere conducirnos; dejáos guiar ciegamente y precipitáos en ellos con el entusiasmo propio de vuestra edad. Las buenas ocasiones se toman por los cabellos, aprovechad la presente, temeroso de que, dejándola escapar, no vuelva a presentarse nunca.

Clau. Creed que sabré esforzarme para corresponder...

Cere. Sed dócil sobre todo y quedará asegurada vuestra suerte; pero ahí viene quien mejor que yo podrá aconsejaros.

(vase por el foro)

Escena VIII

Claudio y Montalván.

Mont. ¿Tan bueno ya, Claudio? Buenos días.

Clau. Felices los tenga el señor Montalván.

Mont. ¿Es odiosa mi presencia?

Clau. No para mí, capitán, mi corazón está exento de rencores.

Mont. ¿Es decir que no aborrecéis a quien os causó tantos dolores?

Clau. Tengo buena memoria, capitán, no he olvidado todavía que yo fui el provocador, y si mi mano hubiera sido más hábil o el

destino hubiera querido favorecerme con perjuicio vuestro, mi espada hubiera privado al señor duque de su más intrépido capitán, pero la suerte dispuso otra cosa; la mano del veterano asestó con su acostumbrado acierto sus golpes, y como era natural, el provocador inexperto quedó moribundo en el lugar del combate. Fue una buena lid, por vuestra parte no hubo felonía; ¿qué razones pues, me asistirían para aborreceros? Mi sangre vertida apagó mis odios y al presente se encuentra mi espíritu en disposición de recibir afectuosamente a todo el mundo.

Mont. Así, ¿no rehusaréis estrechar mi mano? (presentándola)

Clau. Apretad la mía cuanto queráis, (dándole la suya) y olvidad que hemos sido enemigos.

Mont. Decidme, Claudio, ¿habéis visto hoy a la duquesa?

Escena IX

Dichos. Cereza. Felipe, seguido de varios que entran por el foro. Felipe se coloca detrás de Claudio.

Clau. Sí, aquí mismo, hace media hora; también he visto a monseñor, quién, habiendo yo pedido por ciertas razones el nombramiento de gallardetón en las compañías enviadas a Faenza, me lo negó con una benevolencia que nunca le había visto, ofreciéndome en su lugar el de secretario de la señora duquesa.

Mont. ¿Y aceptasteis?

Clau. Con la más viva alegría.

Mont. ¿Y la duquesa consintió en ello?

Clau. Ella fue quien tuvo la bondad de recordarlo a monseñor.

Feli. (presentándose) En efecto, me lo había pedido, pero ahora os rehusa.

Clau. ¡Qué decís, monseñor! Me rehusa?

Feli. Terminantemente, en esta carta que me ha dirigido antes de partir.

Clau. ¿Ha partido?

Feli. Para el convento de Santa Rosalía, donde piensa hacerse un retiro no sé por cuánto tiempo, abandonando toda sociedad. ¿Parece que esto os admira? Tenéis mucha razón, también a mí me sorprende, porque fue muy distinto el arreglo que tuvimos aquí, hace poco; pero sin duda después que me marché descontentasteis a la señora.

Clau. ¿Yo?

Feli. Claro está, puesto que renuncia a vuestros servicios, al enviar para vos este título de pensión.

(le da un papel y va a marcharse con Cereza y los caballeros que habrán permanecido cerca del foro. Hablando en voz baja Claudio consigo mismo y pensativo)

Clau. ¿Qué quiere decir esta súbita partida? ¿habré tenido en efecto la desgracia de disgustarla...? ¡Ella tan dulce! ¡Tan generosa! ¡desechar mis servicios...! (pausa) Me parece que

estoy soñando, que no he oído bien, Esta emoción ha agotado mis fuerzas, mi corazón se hincha y va a hacerse pedazos, creo que voy a morir... no puedo más comprimir mi desesperación, ya que el dolor ha de ahogarme, que sea al menos sin testigos.

(al volverse para salir, se le acerca de nuevo Felipe, que le dice con dulzura:)

Feli. Os veo taciturno, Claudio. ¿De qué sirve tomar las cosas por lo serio? En la vida se padecen muchas decepciones, muchos contratiempos: la maledicencia, la ingratitud de los hombres nos persiguen doquier, las apreciaciones del mundo son siempre injustas e innecesarias; pero los corazones magnánimos saben sobreponerse a las adversidades y marchar denodados por la senda de la gloria y del honor. La señora duquesa no ha hecho justicia a vuestros méritos. No ha querido aprovechar en su servicio vuestro celo, ni el valor que os caracteriza. ¿Y bien? Aquí estoy yo, que sé conoceros y apreciaros mejor que ella, y desde hoy si queréis, quedaréis colocado bajo mi especial protección. ¿Recordáis que me habéis pedido un título de gallardetón?

Claudio. En efecto, monseñor, y os agradezco... (aparte) ¡Alejarme de ella, nunca! ¿pero cómo le diré que no quiero ese diploma?

Feli. Caboli ha recibido ya la orden de expedíroslo y si lo tenéis a bien, esta tarde partiréis a reunirlos, no con las compañías que permanecen en Faenza, sino con las que ocupan las fronteras

de la gran Toscana. Os pronostico que llegaréis a ser el orgullo y la envidia de vuestros compañeros.

Clau. Gracias monseñor; pero mis intenciones...

Feli. El convento de Santa Rosalía está en el camino que debéis hacer; cuando paréis por allá, podréis verla, darle las gracias por sus larguezas y devolverle la pensión que os otorgó, en caso de que no queráis disfrutarla.

(vase sin darle tiempo a que conteste. Se acerca a Cereza y le dice en voz baja:)

Antonio, el lazo está preparado, sólo falta que caigan en él las aves. Muy linceos serán si logran escaparse.

(vanse por el foro)

Clau. ¡Con que puedo verla! admito entonces, quiero hablarle, pedirle explicaciones, suplicarle que revoque la sentencia de destierro con que me hiere, mi dolor la enternecerá y me permitirá vivir a su lado aunque sea como el más ínfimo de sus criados.

Fin del tercer acto.

ACTO CUARTO

El convento de Santa Rosalía

Un aposento en el convento de Santa Rosalía, amueblado decente, pero modestamente. Al frente del público estará colocado algún cuadro que represente a Jesucristo. Puerta en el fondo y laterales. Ventana practicable en primero derecha. Mesa con recado de escribir. Las puertas y ventana con cortinas. Es de día.

Bea. Tienes razón, Marta, las penas contadas son aliviadas; pero las mías son de una naturaleza que no pueden admitir lenitivo. Sin embargo, voy a abrir mi corazón a ti, mi hermana de leche, mi compañera de infancia, la confidenta de mi juventud, a ti que tanto te interesas en todo lo que me concierne; pero no olvides lo que voy a decirte, sólo Dios, tú y yo debemos entenderlo, y en ninguna circunstancia puedes darlo a conocer a persona alguna.

Mart. ¿Qué protesta es necesario haceros de mi discreción?

Bea. Ninguna, no quiero dudar de ti. Puesto que conoces los pormenores de mi vida hasta el tiempo en que contraje mi segundo enlace, no haré más que recordarte la amarga desesperación de mi alma cuando ví que había sido engañada por el hombre en cuyas manos puse mi suerte.

Mart. Aquél día fue proporcionalmente tan triste para vos como para

mí señora.

Bea. Por eso contigo he llorado y partido mis pesares. Una hora hacía que se había descorrido delante de mis ojos el denso velo bajo cuyos pliegues se ocultaba la perfidia del duque, una hora que tocaba la realidad sin acabar de creerlo; cuando se presentó Claudio llevándome una carta del conde de Rivera. Esto bastó para ganarle mi aprecio. Me protestó su adhesión con tanta elocuencia, me trajo a la memoria el recuerdo de tiempos menos desgraciados para mí. Su ingenuidad, modestia y orfandad, sus pocos años, todo excitó en mi corazón deseos de protegerlo, de tomar a mi cargo su porvenir. Pensé que su celo y talento podían serme útiles y le detuve en palacio. Testigo has sido del apresuramiento con que ejecuta desde aquel punto cuanto juzga que puede agradarme y de su infatigable fidelidad para servirme; pero Felipe ha creído ver, en su afán, el impulso de criminales sentimientos y aún de mi misma desconfía.

Mart. ¿Será posible?

Bea. Créeme Marta, cubriéndose con la máscara de una amistad hipócrita, nos espía y acecha en todas partes.

Mart. ¡Qué indignidad!

Bea. No es suya toda la culpa, Marta. Unas veces involuntaria y otras imprudentemente he despertado su malicia y dádole pábulo para afirmarse en sus sospechas; el desmayo que me sobrecogió en su presencia el día que se batió con el capitán Montalván, las visitas hechas por mí a Claudio en su agonía

**FILOSOFIA
Y LETRAS**

y denunciadas a Felipe por Cereza, el relicario de mi madre...

Mart. Tenéis razón, señoría, esas imprudencias no se cometen ordinariamente cuando se trata de personas que son poco queridas, y sin ligereza, monseñor ha podido tomarlas como semi-pruebas, pero ¿nada os ha dicho?

Rea. Nada que indique descontento.

Mart. ¿Pues cómo os explicáis entonces la solicitud de monseñor en los días de su enfermedad para abreviar los progresos de la curación, y en los de convalecencia para alentarle, prometiéndole para lo sucesivo su decidida protección?

Rea. Es un misterio que no comprendo y me causa miedo. Momentos ha habido en que he bendecido a Felipe interiormente por esos rasgos de humanidad, pareciéndome que se los dictaba la conmiseración; mas cuando me fijó en su mirada sombría, en la imperceptible sonrisa que contrae sus labios como si fuera a proferir una burla, en su aire singular o de triunfo, mi sangre se hiela y retrocede hasta el fondo de mi corazón.

(llora, pausa)

Sola, indefensa, sin un amigo a quien pedir apoyo ni consejo, con la razón turbada por mil presentimientos aterradores y cien afectos diversos; una inspiración celeste vino a iluminarme... el convento de Santa Rosalía surgió a mi pensamiento como el asilo más seguro contra el infortunio que me amenaza. Huí, y vine a refugiarme a este recinto sagrado, donde al menos puedo llorar, sin que se me aceche ni espíe.

Mart. ¿Y no habéis temido el juicio que monseñor podrá formarse de

vuestra partida tan brusca, tan repentina?

Bea. ¿Por qué? El sabe que mi madre dotó éste, como han hecho otros fieles en algunos conventos, reservándose como ellos un lugar en este apacible retiro, donde pasaba sepultada varios días, siempre que las tempestades de la política o del corazón la afligieron... sabe también que yo misma estuve aquí muchas veces, durante mi triste unión con el anciano Facino Cane, y que multitud de personas piadosas vienen a ejercitarse en obras de devoción. Así, no creo que le haya sorprendido mi venida, ni que sospeche otros motivos que los expresados en mi carta.

Mart. Pero ¿de qué servirá esta ausencia, si muy pronto tendremos necesidad de volvernos a palacio?

Bea. De que Claudio se aleje de Milán y tal vez para siempre... ¡Oh! yo estoy segura de que habiendo yo desechado sus servicios, partió ya, y su desesperación le llevará lejos, muy lejos.

Mart. (aparte) ¡Cuánto se engaña! Si supiera que en estos momentos vaga al deredor del convento...

Bea. Desde el instante en que medité separarle de mi lado, sostuve muchos interiores combates, derramé amargas lágrimas, porque tú y él sois los dos seres que, con vuestro desinteresado cariño, me hacíais soportables mis penas. Hoy, consumado aquel sacrificio, siento horror al ruido, al movimiento, al día; la vida ha llegado a serme como un silencioso sepulcro donde querría permanecer insensible a todo. En vano pues, intentas que baje al jardín y que reciba a las religiosas. No quiero

ver, oír, sentir ni pensar; nada que despierte en mí la vida. Sólo tú debes permanecer conmigo, para velar a mi alrededor como velarías a una muerta cuya tumba estuvieras encargada de cuidar.

(llora)

Mart. ¿Para qué pensar tan tristes cosas, señorita?

Escena II

Dichos. Felipe. Un condotiero en la puerta del fondo.

Con. Monseñor Felipe María Visconti. (vase)

(entra, se acerca, inclinándose a Beatriz que se ha levantado)

Feli. ¿Os sorprende mi presencia en este lugar, verdad, señora?

Pero... os debía una revancha y he querido venir como habéis partido. Mas, claro, cuando menos se podía esperar.

Bea. Monseñor puede creer...

Feli. ¡Dios mío! (viendo hacia todos lados con curiosidad)

no vayáis a creer que os reprocho... necesitabais la soledad y habéis hecho bien en escoger ésta, pues es la mejor; pero al entrar a este pabellón, temí un instante hubieseis encontrado la enfermedad donde habías venido a encontrar el reposo, al ver esas ventanas cerradas, las cortinas corridas y el absoluto silencio que reina en todas partes, tuve un fuerte susto. ¿Habréis establecido acaso en vuestras habitaciones las

reglas del monasterio, señora?

Bea. Es indispensable el silencio en estos santos retiros y yo...

Feli. ¡Ah! ¿Entonces habéis comenzado ya vuestras devociones y soy sin duda el primer visitador que ha turbado este santo aislamiento?

Bea. En efecto, monseñor. Después de Marta y las mujeres que me sirven, sois la primera persona que ha entrado en estas habitaciones, en los días que han transcurrido después de mi llegada.

Feli. ¿Y tendréis a bien informarme en qué habéis empleado el tiempo? Porque... aquí las horas deben parecer muy largas, y yo creo que a más de vuestras oraciones habréis hecho otras cosas.

Bea. He bordado... he leído...

Feli. ¿De modo que ninguna emoción... ninguna nueva noticia tenéis que comunicarme...? (aparte) No sé cómo averiguar... ¡Y este Cereza que no viene...!

Bea. Nada ciertamente.

Feli. Entonces, ya que no hay cosas notables de que podamos hablar, os daré noticias de vuestro protegido.

Bea. ¿De quién, monseñor?

Feli. De Claudio, el exnovicio, duquesa. ¿Sabéis que habéis tenido poco tino en desdeñar sus leales servicios? Habría podido sernos muy útil... y, ¿cómo es que siendo tan generosa y pródiga para todos, encontráis placer en afligirle? ¿En qué ha podido disgustaros ese pobre muchacho?

Bea. Monseñor...

Feli. ¡Oh! Si hubieseis visto su aflicción, os habríais arrepentido, estoy seguro... era cosa de dar lástima... pero en fin, ya se marchó, tal vez en otra ocasión podremos premiar su celo.

Bea. ¿Se marchó? ¿Y sabe monseñor a dónde ha ido?

Feli. (aparte) ¡Esa sorpresa no puede ser fingida! Luego, él no ha venido. Y quié sabe si vendrá... ¡oh! Todas mis esperanzas se desvanecen como el humo, todos mis planes fracasan.

(paseándose y como consigo mismo)

¡Gloria y ambición! Idolos bellos a quienes he consagrado mis aspiraciones, en vano intento haceros todos los sacrificios. El destino se complace en contrariarme y empiezo a convencerme de que nunca podré entrar a vuestro augusto templo, ni alcanzar vuestros favores.

Escena III

Dichos. Cereza por la puerta del fondo, hace una inclinación a Beatriz que queda pensativa y habla aparte con Felipe.

Feli. ¿Averiguaste algo?

Cere. Sí monseñor, el exnovicio está aquí, esta mañana solicitó con instancias permiso para ver a la duquesa, pero se le negó, porque en el instante en que ella llegó, dió expresa orden de que no se recibiere a nadie que intentase hablarle.

Feli. ¿Pero ella lo supo?

Cere. No, monseñor.

Feli. ¿Y dónde está Claudio ahora?

Cere. Desengañado de que no verá a la duquesa, se retiró, mas luego volvió a rogar le entregaran una carta que depositó en manos del viejo portero.

Feli. ¡Oh! ¡De cuánta utilidad nos sería verla! ¿Sabes qué ha sido de ella?

Cere. Fue entregada a Marta, pero presumo que no ha ido a su destino, puesto que no ha sido contestada.

Mart. (aparte) ¿Qué cuchichearán tan bajo?

Bea. (aparte) ¡Pobre Claudio! ¿A dónde se dirigirá? ¿Qué será de él?

Cere. Por fin, acaban de verlo en el confín del bosquecillo que toca la pared del monasterio.

Feli. Entonces es preciso que Beatriz lo vea, pues sin eso, nada adelantaremos. (acercándosele) Me parece duquesa que vuestra salud no es de lo mejor. Estáis pálida, abatida, ¿qué tenéis, señora?

Bea. ¡Ay! Nada monseñor...

Feli. ¿Para qué ocultarlo? Sufrís. Un paseo disipará tal vez ese mal, apoyáos en mi brazo señora, y demos una vuelta por el jardín antes que acabe de declinar el día.

Bea. ¡No puedo, monseñor...! No puedo.

(oculta su rostro entre las manos)

Feli. Al menos es preciso gozar de la frescura de la tarde. ¿Dónde está la llave de esa ventana?

(Marta se la entrega. Felipe abre y descubre las cortinas)

¡Oh! mirad señora, ¡qué bello paisaje presenta en este momento la naturaleza! El sol ha bajado a su ocaso dejando tras sí reflejos luminosos, que iluminan la cima de los árboles más elevados, las estrellas comienzan a aparecer en el firmamento, y un viento fresco cargado de perfumes mece blandamente las viñas que orlan vuestras ventanas.

(La lleva de la mano y se coloca detrás de ella)

¡Venid, señora! Contemplad esos viejos árboles ostentando sus copiosos frutos y mezclando sus nudosas ramas; esas praderas bordadas de flores silvestres, de sauces y avellanos, y en las sombras que ellos dibujan, brillar como una lluvia de estrellas pulverizadas millones de esos insectos que tan justamente apellidan luciérnagas. ¿Verdad que todo eso forma un agradable contraste con los ahullidos de los perros que se escuchan en lontananza, confundiéndose con los murmullos de las aguas que riegan el valle?

Bea. (aparte) ¡Ah! ¿qué veo?

Feli. ¿Qué hay?

Bea. ¡Nada...! ¡nada...!

(retrocediendo)

Feli. ¿Es una sombra que acaba de pasar en aquel sitio despejado de árboles lo que os ha espantado?

Bea. ¿Vos la habéis visto también?

Feli. Y he creído que era la sombra de alguna nube que cruzaba los aires con rapidez; pero es más prudente cerciorarse, y voy a

dar órdenes. ¡Montalván!

(llamando)

Bea. ¡No...! ¡No hay necesidad monseñor...! Habéis visto bien.

Feli. Montalván está ahí y puede ir.

Bea. ¡Es inútil...! ¡Enteramente inútil...!

(con angustia)

¡Por gracia, detenéos monseñor! Escuchad... la campana del convento nos invita a hacer la plegaria de la noche

(se oye dentro una campana. Felipe se descubre. Cereza le imita acercándose. Beatriz y Marta se arrodillan. Felipe y Cereza hablan bajo)

Feli. Era el exnovicio, la duquesa lo ha reconocido.

Cere. Habrá escalado la tapia por el lado del bosquecillo, es el punto que presenta menos dificultades.

Feli. Desapareció rápidamente detrás de aquellos zarzales...

Cere. Mirad, mirad, monseñor: héle ahí que vuelve a aparecer.

Feli. ¿Dónde?

Cere. Cerca del principio de las viñas, frente a esta ventana.

Feli. Entonces vió a la duquesa.

Bea. Recemos la oración de la virgen Santa Rosalía, especial patrona de este convento.

Feli. Me ocurre una idea feliz, Antonio, arrojémosle la llave.

Cere. Llamadla luminosa, infalible, monseñor, va a surtir el efecto que deseamos.

Feli. ¿Y si no la viese? La oscuridad es ya casi completa. ¡Ah!

la ataré a mi pañuelo.

(lo hace)

Cere. Si ve vuestras armas, monseñor, desconfiará.

Feli. Las quitaremos.

(corta con su puñal una punta de su pañuelo
y unido a la llave lo arroja por la ventana)

Ya está. Ahora retirémonos.

(Marta y Beatriz se levantan. Felipe se
le acerca y dice)

¿Habéis finalizado vuestras oraciones?

Bea. Sí, ciertamente.

Feli. Yo tengo el pesar de retirarme a las habitaciones que se me han
preparado, pues estoy fatigado y necesito descanso. Vos no lo
necesitais menos, señora, procurad recogeros, os deseo una
noche feliz.

(una criada trae luces y se retira)

Cere. Que el cielo conceda a su señoría un apacible sueño.

(inclinándose, saludan y vánse por el foro)

Escena IV

Beatriz y Marta.

Bea. ¡Marta, Claudio está aquí!

Mart. ¿Vos lo sabéis?

Bea. ¿y tú lo sabías?

Mart. Sí, ha venido y os ha escrito.

Bea. ¿Tienes tú su carta?

Mart. Sí, señoría.

Bea. Dámela.

Mart. ¡Oh! ¡Señoría... no queráis leerla!

Bea. Lo quiero. Dámela.

(con energía)

Mart. Aquí está.

(Beatriz la recorre con la vista)

Bea. (aparte) ¡Ha querido escribirme...! ¡me ha seguido... está cerca de mí!

Mart. Pero también está el señor duque, señoría..

Bea. Tienes razón, si fuera a sospechar... ¿Cuándo envió esta carta?

Mart. Esta mañana

Bea. ¿Por qué no me la habías entregado?

Mart. Un secreto presentimiento me decía que os haría un mal entregándoosla... señoría.

Bea. ¡Ah! ¡Marta! Dándomela tan tarde es como me has causado un mal verdadero. Yo debería haber recibido su despedida, que es lo único que me pide en esos suplicantes renglones, antes de la llegada del duque.

Mart. ¡No penséis en verlo más señoría...! Acordáos de vuestras resoluciones de ayer y de hoy... reflexionad que va en ello vuestra vida y la suya.

Bea. ¡Ah! ¿No quieres dejarme siquiera algunos instantes de ilusión...? Pues bien, dile que se vaya, que no nos veremos más en esta tierra de dolores; pero que hay un mundo mejor, donde las lágrimas de los que acá lloran sin culpa, se tornarán en

inefables delicias... que se esfuerce como yo trabajaré por alcanzar aquella eternamente dichosísima mansión, donde ninguna sombra de pesar anubla aquellas purísimas alegrías; y que allí nos reuniremos, para no separarnos jamás.

(pequeña pausa, las dos lloran)

Mart. La noche está ya bastante entrada, y aún no habéis tomado alimento. ¿Queréis pasar a vuestro refectorio o preferís que os sirvan aquí?

Bea. No tengo necesidad de alimento sino de descanso, creo que no lograré dormir; sin embargo, voy a probar, ven a desvestirme... ¿Qué ruido es ese?

(se oye un ruido por la parte de la ventana. Aparece por ella Claudio, las dos mujeres dando un grito, retroceden)

Escena V

Dichas. Claudio.

Clau. Nada temáis, señoría, soy yo.

Bea. ¿Qué queréis desgraciado! ¿Ignoráis que el duque está aquí?

Clau. ¡El duque!

Bea. Sí y según creo, os vió cruzar frente a esa ventana. ¡En el nombre de Dios, retiráos!

Clau. ¡Ah! escuchadme antes, señoría, habéis recibido una carta mía y os habéis dignado concederme la entrevista que os pedía para daros mis últimos adioses.

Bea. ¿Yo? ¿Qué me decís?

Clau. Cuando atravesé el jardín estábais ahí...

Bea. Es verdad; pero al aproximarnos me retiré.

Clau. Dejando caer a mis pies esta llave.

Bea. No comprendo...

Clau. Hela aquí. (mostrándola)

Bea. ¡Oh! yo no sé...

Mart. Ha sido monseñor quien la ha arrojado... él mismo.

Bea. ¿Qué dices?

Mart. Estuvo en el balcón mientras oramos, yo le ví inclinarse y...
no lo dudéis, maquina negramente contra vos y ha querido tener
un lazo.

Bea. ¡Ah! ¡Claudio! ¡Nos habéis perdido...! ¡Marchaos al instante...!

(Marta se asoma a la ventana)

Clau. ¡Adios pues, señoría! ¡Adios para siempre tal vez! Si mi impru-
dencia os acarrea algún disgusto, perdonádmelo, y nunca maldi-
gáis mi memoria.

(va a saltar por la ventana)

Mart. ¡Detenéos...! Abajo os esperan, acabo de ver brillar armas
al pié de este balcón.

Bea. ¡Estamos perdidas!

Clau. ¿Qué hacer ahora?

Mart. No hay que perder todavía la esperanza; hay una salida, un pasa-
dizo secreto en estas habitaciones...

Bea. ¡Lo había olvidado! Marta, condúcelo sin perder tiempo.

(entran precipitadamente por la izquierda)

Beatriz los sigue con la vista y cuando vuelven, dice con angustia:)

¿Qué ha sucedido?

Mart. La puerta está cerrada, señoría... el cielo nos abandona.

Bea. ¡Oh! ¡Desesperación!

Escena VI

Dichos. Montalván que aparece en la puerta izquierda, levantando la cortina con la espada desnuda.

Mont. ¡Silencio todos! No tratéis de huir, Claudio, sería inútil; mi compañía me sigue y todas las salidas están guardadas.

Bea. ¿Qué queréis pues? ¿Quién os envía?

Mont. Vengo por orden de monseñor.

Bea. ¡Ah!

Mont. Me parece que la señora ha comprendido la intención de monseñor; quien me envía para prepararle una viudez que pueda asegurarle la soberanía de la Italia.

Bea. (colocando su cabeza sobre el pecho de Claudio) Y bien, ¡herid! ¡no tardéis en satisfacer sus deseos, heridnos a entrambos!

Mont. (bajando la espada) Antes es preciso que me oiga su señoría Encargado de vigilar la venida de Claudio, y de avisar a monseñor, que vendrá en el instante en que se la anuncie, no he querido advertirlo todavía, así podemos explicarnos sin temor.

Bea. Pero... ¿qué podéis tener que decirme?

Mont. Vengo a proponeros la libertad y la vida. No hagáis ninguna exclamación, señora, ningún ruido, los instantes son preciosos, no me interrumpáis. Desde que me véis dócil instrumento de las voluntades del duque, habéis debido juzgarme como los demás, me habréis despreciado, aborrecido. No podíais adivinar el fin que me proponía, no sabíais que, bajo las apariencias de una adhesión sin límites, trabajaba para hacer su yugo más odioso, y promovía una conspiración, cuya cosecha está madura hoy; pero para asegurar el triunfo, necesito vuestra cooperación y vengo a pedíroslo.

Bea. ¿A mí?

Mont. Sí, y desde este momento, es vuestro sólo recurso de salvación; si no entráis en el complot que debe derrocar a Visconti, vuestra muerte es segura. Decid: firmaréis órdenes que pongan a mi disposición vuestras ciudades, vuestros gobernadores, vuestros soldados, y os salvo; rehusad, y abro esta puerta a Felipe María.

(señala la puerta por donde salió)

Bea. ¡Yo tomar parte en una conspiración contra el duque...! ¿Y cuál es el fin de ella? ¿Qué es lo que pretendéis?

Mont. Es mi secreto, señora. Os propongo el cambio de servicios, no la confidencia de mis proyectos. Ayudadme y os ayudaré, el porvenir se encarga de lo demás.

Bea. ¡Oh! ¡No puedo...!

Mont. Escoged, señora, después de la proposición que acabo de haceros, es necesario que seáis para mí, ayuda o víctima, no vaciléis

más. ¡Escoged...! Cada minuto es un paso hacia la tumba o hacia la salud... escuchad.

(voces adentro)

Mart. ¡Es monseñor!

Bea. ¡Ah! capitán, acepto.

Mont. ¿Firmaréis las órdenes, señora?

Bea. Las firmaré.

Mont. ¿Lo juráis por vuestro honor, y por la salvación de vuestra alma?

Bea. Por la salvación de mi alma, y por mi honor.

Mont. Ahora silencio.

(vase por la misma puerta que entró. Las voces se alejan y después de un instante de silencio, Beatriz se deja caer en una silla llorando)

Escena VII

Beatriz, Marta y Claudio.

Clau. Calmaos, señoría, el peligro pasó.

Mart. Ya se alejaron, nada hay que temer.

Bea. ¡Partid, Claudio, partid!

Clau. ¿Y podré dejaros así...? ¡Ah! yo soy quien causa esas angustias... ¡Nunca me lo perdonaré!

Bea. ¡Partid... y... llevadme!

Clau. ¡Cielos...! ¿Será cierto? ¿Habré oído bien?

Bea. (ocultando su rostro y entre sollozos) ¡Sí, llevadme...!

Estoy perdida... bien lo véis... si me quedo, me matará... ¡huyamos! No me importa el lugar... ¡con tal que sea contigo!

Clau. ¿Vos huir conmigo? Me parece que deliro, que es un sueño.

Bea. No, no sueñas. Ese Montalván me da miedo: ¿Quién sabe si sus proposiciones son una nueva perfidia...? ¡Ah! Escapémonos... huyamos de esas luchas de ambiciones, odios y traiciones; yo renuncio a mi rango que me cuesta tantos dolores. Vamos a buscar un asilo lejos de aquí, en Francia o en Alemania... partamos... huyamos de vuestros enemigos.

Clau. Sí, sí, ¡esta misma noche! A dos cuadras de este monasterio, está la posada de la madre de Dios... allí tengo dinero y caballos... voy a traerlos, antes de un cuarto de hora estaré de vuelta.

(vase por la izquierda)

Escena VIII

Beatriz y Marta.

Bea. Pongámonos en oración, Marta, pidamos al cielo aleje de nosotros toda adversidad, y a la reina de las misericordias nos favorezca en tan peligrosa empresa.

Mart. El exnovicio volverá pronto... es preciso recoger algunos objetos indispensables para la fuga, y antes que todo, vuestras joyas.

Bea. Es verdad. Ve pues, y apresúrate mucho, Marta, porque el tiempo vuela rápidamente.

(vase Marta por la izquierda)

Escena IX

Beatriz sola y de rodillas.

Bea. ¡Dios de luz, cuyas miradas penetran los tenebrosos centros de la tierra, y los más profundos y recónditos secretos del alma! Mira esta pobre criatura, postrada sobre el polvo anonadada bajo el peso de sus sufrimientos, que para aliviarlos recurre al único medio que su turbada razón le presenta... el de la fuga. ¡Voy a buscar en tierras extranjeras, la tranquilidad y la paz! Tú en quien siempre he confiado, tú cuya voluntad prevalece sobre todo poder, condúceme a un rincón cualquiera de la tierra, donde mis enemigos no puedan dañarme y donde pueda morir con sosiego, bendiciendo tu nombre que ha sido siempre mi égida y consolación.

Escena X

Beatriz. Marta que trae un lío pequeño de ropa, una cajita, y un manoto o capa de mujer.

A poco, Claudio por la izquierda.

Mart. Es imposible marcharos sin llevar al menos esto... vuestras joyas y alguna ropa blanca. ¡Cuán pobre equipaje para una duquesa! Pero el destino se burla a veces de los poderosos, colocándolos en situaciones críticas, terribles.

Clau. ¡Ya estoy aquí!

Bea. ¡Tan pronto!

Clau. Todo está listo, señoría, el conde de Rivera nos espera al pié

del muro, con los mejores caballos que pueden encontrarse en el ducado.

Bea. ¿El conde de Rivera?

Clau. Una inesperada casualidad nos ha reunido. Yo entraba a la posada de la madre de Dios y él bajaba de su montura. Me abrazó con alegría, y mientras ensillaban mis caballos que pedí precipitadamente, le enteré de nuestro intento. "Llego a tiempo -me dijo- "dos espadas más pueden ser útiles a la señora" y ahí está con su paje y el mío.

Mart. Vamos (cubriéndola con el manto)

Bea. Esperad... mis rodillas se doblan... tiemblo... mi corazón palpita con tanta fuerza que parece va a salir del pecho... dejad que me reanime un poco.

(se sienta)

Mart. ¡Animo, señora, ánimo!

Bea. Creo que voy a cometer un crimen... siento un pavor... no, no huiré de mi esposo.

Clau. (con exaltación) Visconti no es vuestro esposo, señora, ha trocado ese dulce título, por el de vuestro capital enemigo, vuestra muerte está resuelta por él, el conde de Rivera acaba de decírmelo.

Bea. ¿Qué mal he podido hacerle? (llorando)

Clau. Vuestra culpa es no ser reina, y él quiere ser rey. En el nombre del cielo, partamos. (se arrodilla) ¡Ah! ¡comprendo! Os asusta la idea de que al huir conmigo, puede Felipe sospechar de vuestra fidelidad y honor... pues bien, marchaos con el

conde de Rivera, yo iré a vivir tan distante de vos que ni aún mi nombre os llegará jamás. ¡Lo juro por las frías cenizas de mi padre, y por el alma de mi cariñosa madre!

(Beatriz se levanta, toma una mano de Claudio para levantarlo, se apoya en su brazo y cuando van a salir, por la izquierda se oyen golpes en la puerta del foro y la voz de Felipe que dice colérico "Abrid". Los tres personajes de la escena se detienen ahogando un grito)

Feli. ¡Abrid!

¡Abrid, señora!

Bea. ¡Han introducido una llave en la cerradura! ¡Ocultaos allí!

(señala la puerta derecha)

Mart. ¡Pronto, pronto! Es el oratorio de la duquesa.

(Al entrar Claudio, Felipe aparece en la puerta del fondo. Indica con una seña a Marta que se retire y dice a la duquesa con voz entre alegre y burlesca:)

Escena XI

Felipe y Beatriz.

Feli. El electo secretario está allí, ¿verdad, señora?

Bea. Monse...

Feli. Reponéos... y ya que las cosas han llegado a este punto, no nos queda otro partido que el de explicarnos.

Bea. ¿Qué queréis decir?

Feli. La señora va a saberlo, pero antes es preciso que se coloque

detrás de esa mesa.

Bea. Bien.

Feli. Prestadme un instante vuestra cartera; pero no, aquí hay papel con vuestro sello.

(toma un pliego de la mesa y se lo da)

Ahora escribid a vuestro digno secretario que le esperáis esta noche para huir con él.

Bea. ¿Yo, monseñor?

Feli. ¡Escribid y firmad, señora! Necesito un billete escrito en esos términos, y con todo el nombre de vuestro favorito.

(presentándole una pluma que ella toma)

Bea. ¿Y qué queréis hacer de ese billete?

Feli. Obtener lo que deseáis tanto como yo, la ruptura de un matrimonio que ha sido la desgracia de los dos.

Bea. ¡Ah! Comprendo. Esa era vuestra esperanza, vuestro cambio repentino, la persistencia en aproximarme a Claudio, las revelaciones que le hicisteis, vuestra fingida protección, todos eran lazos para forjar apariencias y perdernos a los dos...
 ¡Y ahora queréis una prueba incontestable que me deshonne, a fin de poderme despojarme al arrojarme! (arroja la pluma)
 ¡Mas no, no os proporcionaré esa prueba, monseñor; no empañaré yo misma un honor que he sabido conservar ileso, a pesar de vuestras maquinaciones; ni arrojaré tan odiosa mancha sobre la frente de aquel que, huérfano, pobre y sin nombres, es incapaz de todo crimen por la nobleza de su alma y la rectitud de su corazón! Sufriré resignada las consecuencias de esta

unión que ha llegado a seros tan odiosa, y Dios juzgará quién de nosotros dos...

Feli. ¡Está bien! Sóis libre para obrar como mejor os cuadre.

¡Cereza...! ¡Cereza...! (llamando)

Cere. ¿Monseñor? (en la puerta del foro)

Feli. Haz que suban los condotieros.

(Cereza desaparece. Beatriz se precipita y se coloca delante de la puerta de la derecha)

Bea. ¡Escuchad, monseñor...! ¡No queráis consumir un asesinato odioso...! Si es mi pérdida lo que queréis, ¿por qué envolver en ella a un inocente? ¿Por qué no cebáis en mí sola vuestra saña?

Feli. Necesito una prueba de vuestra infidelidad, señora, me rehusáis la que os pido, bien está; el cadáver de vuestro amante sorprendido y herido aquí en las altas horas de la noche, me proporcionará una suficiente.

Bea. ¡Claudio mi amante! Monseñor sabe bien que eso es una impostura.

Feli. Me es igual, señora, conviene a mis intereses que se crea ^{COMO} ~~con~~ verdad irrefutable, y haré uso de los medios que se me presentan.

Bea. ¡Pero eso es infame... indigno...!

Feli. No digo que sea laudable... pero estoy decidido.

Bea. Es decir que ese billete lo salvará... ¡Ah! Lo tendréis aunque me cueste la honra.

(Escribe y da el pliego a Visconti)

Feli. Gracias señora. (sonriendo)

(aparte) Don Céfaró, ya tengo lo que me pedís, ¡una prueba del adulterio!

Bea. Estoy a vuestra disposición, lo sé, tenéis en vuestras manos mi honor y mi vida... pero no debía pensar más que en él...

Feli. En él sólo... en efecto, señora; pero ¿no habéis pensado en que vuestro oratorio tiene dos puertas y en que por la otra puede haber entrado Cereza?

Bea. ¡Cielos!

Feli. Habéis olvidado que las leyes de Milán conceden al marido, cuyo honor hubiese mancillado su mujer, derechos de vida y muerte sobre ella y su cómplice.

Bea. ¿Qué decís?

Feli. Digo que ya he hecho uso de la mitad de ese derecho: ¡mirad!

(abre la puerta del oratorio)

La luz de la lámpara es muy débil, pero creo que os permitirá distinguir los objetos. ¿Qué es lo que percibís, señora?

Bea. Al capitán Montalván con los brazos cruzados y un aire inflexible.

Feli. ¿Más atrás, al pié del altar?

Bea. Dos condotieros enjugando sus espadas.

Feli. ¡Mirad abajo! A sus pies está tendido un hombre sin vida.

Bea. ¡Ah! ¡Es Claudio!

(Beatriz se cubre la cara un instante luego mira al duque con espantados ojos y repite con odio y desesperación las últimas palabras. Al fin cae desplomada. Telón)

¡Malvado... asesino!

¡Asesino!

Fin del acto cuarto.

ACTO QUINTO

Revelaciones

Sala modestamente amueblada, puerta en el foro y laterales. Ventana a la derecha. Una mesa con vasos, y botellas con vino.

Escena primera

El capitán y el coronel, sentados.

Cor. ¡Las seis y media! Comienzo a inquietarme ya. ¿Qué significa esta tardanza de Montalván?

Cap. Todavía no hay motivo para alarmarse, coronel, aún falta media hora, y además estamos a cincuenta pasos del lugar de la ejecución, bastantes son diez minutos para colocarnos en nuestros lugares respectivos, y respecto a nuestra gente, será tan exacta como nosotros.

Cor. Dios quiera que salgamos felizmente de esta empresa, así por el bien de estos oprimidos pueblos, como por la libertad de esa pobre duquesa, tan digna de mejor suerte.

Cap. Yo no quisiera volver a verla hasta después del lance, sé bien que su tristeza va a hacerme daño, y si desgraciadamente se malogra el golpe, conozco que me faltará valor para verla morir.

Cor. En uno o en otro caso, capitán, creed que su serenidad no se desmentirá; cuando un alma elevada como la suya ha apurado

hasta las heces el cáliz de una suprema amargura, parece desprenderse de los lazos materiales, las penas o los goces vienen a serle indiferente, y ni la presencia de la muerte puede arrancarla a su dolorosa apatía. ¿No asististeis a las sesiones preliminares?

Cap. No coronel, ¿y vos?

Cor. A todas. El tribunal como sabéis, lo componían Felipe María en persona y un legado de Roma venido expresamente para presidir el juicio. La señora Beatriz se presentó allí dos veces solamente, vestida de negro como una viuda, y evidentemente decidida a no justificarse. La prueba en que se fundó la acusación había sido acogida tanto más fácilmente, cuanto que la acusada no contestó a ninguna de las preguntas que le hicieron, permaneció con la cabeza recta, las facciones inmóviles, y las manos apoyadas sobre las rodillas, sin parecer ver, ni oír nada, solamente al nombre de Claudio, se estremeció ligeramente y dos lágrimas silenciosas corrieron por sus mejillas pálidas y enflaquecidas, pero esto fue todo; oyó sin hacer un movimiento las falsedades de la acusación, la horrible sentencia que la condenó a una muerte infamante, y se dejó conducir de nuevo a su calabozo con la insensibilidad de un cadáver que conducen a la fosa.

Cap. ¡Cuántas maldiciones habría yo vomitado contra Montalván, si no hubiera estado convencido de la generosidad de sus intenciones, todas las veces que ha castigado los movimientos hostiles de esas pobres ciudades de Verceil, Tartosa, Novara y

Alejandría, que tanto la aman, y que se reputaban por tan dichosas viviendo bajo su dominio!

Cor. Y al ver la diligencia con que ha hecho venir todas las bandas acantonadas al derredor de Milán, para hacer más temible y respetable a monseñor, según la opinión general. ¿Verdad, coronel que jamás podríamos sospechar que quedan rayos de esperanza para la salvación de la duquesa?

Cor. Rayos que tienen su origen y fundamento en Montalván sólo, pues es la presencia, la acción, la espada, y el brazo que la impulsa como dicen los condotieros.

Mont. (dentro) Tropezando incesantemente he subido la escalera, la noche está encima ya y no hay una luz en casa. ¿Vamos, despáchate Maurapazi! Pon luces en ese oscuro laberinto.

Cap. Helo ahí que llega.

Escena II

Dichos. Montalván por el foro.

Cor. Os esperábamos, capitán. Sed bienvenido.

Mont. Me he hecho aguardar, pero, ¿qué queréis? No siempre está en nuestra mano disponer del tiempo según nuestro antojo. Visconti me ordenó entregar a Cereza la llave del calabozo de la señora Beatriz, lo busqué por todos los salones y corredores del palacio sin encontrarlo, hasta que exasperado por la pérdida de un tiempo tan precioso, corrí al jardín, donde le encontré con el barón de Foscarí. Pero a todo esto, señores,

¿está todo arreglado de la manera que habíamos convenido?

Cor. Sí, todo.

Mont. ¿Qué es lo que habéis ofrecido a vuestros soldados?

Cor. La emancipación del odioso yugo del tirano, la inviolabilidad de las garantías individuales, ascensos a los que puedan concedérseles, y el sueldo adelantado de cinco meses a la tropa ínfima. }

Mont. Todo eso tendrán, coronel, y aunque la cantidad que se necesita para enterar ese adelanto, es muy considerable, las ciudades de la duquesa la proporcionarán gustosas, como un rescate por la libertad de su señora y los milaneses mismos contribuirán si es necesario al completo de esa suma. Cuando los hijos de un pueblo, por reconquistar la libertad de su país, arrostran intrépidos todas las penalidades y la misma muerte, rehusarán los ciudadanos que permanecen en el descanso de sus hogares, compensar con una pequeña parte de sus bienes a sus hermanos que se los han asegurado a costa de su sangre y de su vida? No lo creo, pero si hubiese hombres tan egoístas y duros que tal hiciesen, les tomaremos por la fuerza, lo que rehusen a nuestras peticiones. }

Cap. ¿Y cuál es el orden que guardaremos en el momento supremo?

Mont. Según disposición de Monseñor, la señora Beatriz montará a las siete con el mayor sigilo en una carroza perfectamente cerrada, dentro de la que habrá seis condottieros dignos de esta confianza. A la misma hora se destacarán de sus respectivos cuarteles, vuestra compañía y el regimiento del coronel.

La guardia de monseñor ha recibido las mismas instrucciones; y como llegaremos algunos minutos antes que la duquesa al lugar del suplicio, vos coronel os colocaréis al frente del tablado. Vuestra compañía, capitán, se formará al costado izquierdo, Y mis condotieros ocuparán el derecho. El verdugo esperará también en el lugar que le corresponde, yo subiré con la duquesa bajo pretexto de sostenerla, y cuando puesta de rodillas incline la cabeza sobre el tajo... ¡oh! No lo olvidéis señores, pues es de la mayor importancia, el verdugo se volverá hacia mí, que estaré de pie en la última grada del cadalzo, como para interrogarme, si levanto la punta de la espada hasta la altura de mi frente bajándola súbitamente, arrojaos terribles y violentos como el rayo, furibundos como el huracán. Apresuraos a romper las cadenas del servilismo, y a regar con la sangre del tirano, un suelo que él ha enrojecido con la de mil inocentes víctimas, y empapado con las lágrimas de sus deudos.

Cap. ¿Pero el verdugo?

Mont. Suspenderá el golpe, es de los nuestros, mas guardaos de cometer una imprudencia, si esa señal pasa desapercibida para vosotros... todo se perdería.

Cer. Descuidad, capitán, no pasará.

Mont. Observad sin pestañear, que bien lo permitirá la claridad de la luna, si no doy esa señal, será indicio de que hemos sido descubiertos, de que ha habido un traidor entre nosotros, será porque estaremos acechados, vigilados, y en ese caso, el hacha del verdugo caerá inflexible sobre el cuello de la

desgraciada víctima que intentamos salvar, y a vosotros no os quedará otro recurso, que retiraros afectando indiferencia y gemir sumisos bajo la mano de hierro, cuyo pesado yugo no nos es posible sacudir.

Cor. Montalván, no inquietéis con siniestras prevenciones las esperanzas más risueñas, nuestros soldados son leales y valientes, ¿por qué temer? Además, ¿no es nuestra causa la más santa, grande y justa?

Mont. Cierto. ¿Pero acaso triunfa siempre la justicia?

Cap. Parece que ya es tiempo de separarnos, señores.

Mont. (se levanta) En efecto, son las seis tres cuartos, y aunque todo está preparado...

Cor. Según creo hay allí botellas de excelente vino, brindemos antes de nuestra separación, por la pronta caída del actual déspota. (se dirigen a la mesa y brindan)

Cap. ¡Por la caída del déspota!

Mont. Ahora ¡por la realización de la regeneradora idea de la unidad de la Italia y porque la dicha se establezca y perpetúe entre sus hijos! } *nu*

(beben)

Cap. ¡Brindemos también por la duración de nuestra amistad fraternal! y porque volvamos a reunirnos cubiertos de gloria y verdaderamente emancipados!

(beben)

Mont. ¡Venga un abrazo, capitán! ¡Apretadme más! Y vos también, coronel... (se abrazan)

Verdaderamente me habéis conmovido... ¡Adios! Plegue al cielo que la sangre que va a dèrramarse, sea como una lluvia de prosperidades para este bello país.

(vanse por el fondo)

Escena III

Montalván solo.

Mont. Sí, estoy trémulo, conmovido. Mi corazón salta con tal fuerza que ya no puede el pecho contenerlo, parece que va a despedazarse. Si alguno me viera, diría que tengo miedo, y diría bien, porque lo tengo; pero no de perder esta vida que tan poco aprecio, no de sufrir la muerte, cuyos peligros he arrojado demasiadas veces, para que pueda infundirme espanto; sino de ver abortar un plan que realizado será la salud de estos pueblos infortunados, y malogrado los hundirá en un abismo de males más espantosos todavía que los que los han envuelto hasta aquí. Hace muchos años que trabajo sin descanso preparando este gran día, devorando en silencio amargos dolores, decepciones horribles, sangrientos combates, y hoy que toco el solemne momento, ¡mi valor vacila...! ¡Oh padre mío! Tal vez tu único hijo sucumba en la pelea, pero al menos este nombre que me entregaste y que he sabido conservar sin mancha, recibirá nuevo lustre con la muerte del último vástago de tu casa, porque será la muerte de un soldado luchando por librar a un país del más bárbaro despotismo.

Escena IV

Montalván, El conde de Rivera y dos oficiales de Beatriz, vestidos de condotieros los tres. Maurapazi anunciando.

Maur. Monseñor, tres condotieros piden permiso para hablaros.

Mont. Diles que vuelvan a otra hora, pues voy a salir al instante.

Maur. Según han dicho, traen pliegos de Nápoles.

Mont. Que entren.

(vase Maurapazi)

Los despacharé al momento

(se adelanta a recibirlos)

Adelante, y seáis bienvenidos. ¿Son para mí esas comunicaciones?

Rive. Sí, son para monseñor el condotiero, y secretas a lo que parece.

Mont. ¿Quién ha sido el mensajero?

Tive. Un antiguo conocido vuestro venido expresamente de Nápoles para entregaroslos; (le da unos pliegos) pero no sabiendo dónde podría encontraros nos ha comisionado a nosotros. Monseñor, el condotiero, no nos conoce sin duda, pues hace pocos días que nos alistamos en las compañías que están bajo su mando.

Mont. No recuerdo haberos visto.

(mirando por la ventana y aparte)

Todavía no se percibe ningún rumor. Al divisar despuntar la primera compañía, bajaré, entre tanto, leamos.

Dentro. ¡Traición!

Mont. ¡Ah!

(Abre una carta y cuando va a leerla se oye dentro el grito ahogado de 'traición'. Al oírlo, Montalván se vuelve de frente hacia los condotieros, quienes lo hieren con las espadas a un tiempo mismo. Montalván da un grito, retrocede hacia el fondo, acosado por los golpes del conde de Rivera y sus compañeros. Se apoya en la pared, desenvaina su espada y procura parar los golpes. Un cuarto condotiero aparece en la puerta del foro con un puñal en la mano y grita:)

4o. condotiero. ¡Matadlo!

¡Matadlo! El paje de armas está ya bien muerto.

Mont. ¡Miserables! ¿Qué es pues lo que queréis?

Rive. La llave del calabozo que encierra a la duquesa.

Mont. No la tengo.

Rive. ¡Mientes!

Mont. Está en manos de Cereza.

Rive. Mientes. Ahí la llevas oculta bajo tu coraza, pero yo sabré arrancártela.

Mont. ¿Y quién eres tú?

Rive. Un hombre que quiere vengar la muerte de Claudio, denunciado y asesinado por ti, un amigo de la señora Beatriz, en fin el conde de Rivera.

Mont. ¡Entonces deteneos! ¡Yo sólo puedo salvar a la señora...!

Rive. ¡Cobarde! ¡Tienes miedo para morir, así son todos los malvados!

Mont. Conde, si me matáis, siempre lloraréis mi muerte... ¡Ah! ¡Ya es tarde!

(deja caer la espada, vacila y cae. Rivera se precipita sobre él lo registra y dice:)

Rive. ¡Maldición! ¡La llave no está aquí!

Mont. Te lo había dicho y no quisiste creerme. Cereza la ha recibido, como que es el encargado de la ejecución.

Rive. ¡La ejecución...! Pero si no debe tener lugar hasta mañana: los heraldos públicos lo han anunciado.

Mont. Para engañar al pueblo y evitar una conmoción, pero dentro de unos instantes tendrá lugar.

Rive. ¡Cielos!

Mont. Todo estaba dispuesto para librar a la duquesa.

Rive. ¿Qué decías!

Mont. Hice replegar en Milán todas las bandas que se hallaban acantonadas en las cercanías bajo el pretexto de estar doblemente preparados contra las tentativas de salvación que pudieran intentar los servidores de la señora, todas las bandas conocen el complot... en vez de la duquesa, monseñor debía morir... sólo aguardaban la señal... y era yo quien debía dárselas... más ahora...

Rive. ¡Oh! Sí es verdad lo que decís, os ayudaremos a levantaros.

(lo hacen)

Os sostendremos... el cadalzo no está lejos y si es allí donde esperáis salvarla...

Mont. ¡Sí, allí! Mas no puedo... (dejándose caer)

Rive. ¿En nombre de Dios, esforzáos!

Mont. Imposible... mi vista se oscurece...

Rive. ¡Un cirujano...! ¡Pronto, pronto!

Mont. Llegaría tarde... sobre esa mesa... hay... vino... dadme...

Rive. El vino encenderá en vos la fiebre y hará más difícil la curación, yo entiendo algo de medicina.

Mont. Pero me conservará las fuerzas... algunos... instantes... solamente media hora... quiero vivir... media hora...

Rive. Bien, bebed.

(le da el vino, lo toma, y al devolver el vaso a Rivera, se oye dentro una campana)

¡Una campana! ¿Qué significa ese toque?

(Montalván se levanta convulsivo, desatinado)

Mont. ¡Ah! ¡Desgraciado! ¡Vos la habéis matado!

Rive. ¿Qué decís?

Mont. Sí, sí ¡mirad!

(llevándolo a la ventana)

En medio de aquel grupo de monjes y soldados, se distingue una camilla cubierta de sarga roja, sobre ella va una mujer sin movimiento, al lado de la camilla, marcha un hombre.

Rive. Que lleva en su mano la cabeza de la señora Beatriz. ¡Muerta! ¡muerta! (llorando)

Mont. Por vuestra precipitación e incredulidad conde.

(con solemnidad)

Y no es solamente el cadáver de una mujer el que acaba de pasar por ahí... ¡es el cadáver de la libertad de la Italia!

Rive. ¿Cuáles eran pues tus proyectos?

Mont. Recordáis que Felipe María tuvo un hermano?

Rive. Angel María Visconti, que alimentaba a sus perros con carne humana a fin de adiestrarlos en la caza de hombres, despedazado

por ellos hizo morir a Carmina Stotello y al conde de Barbiano.

Mont. Barbiano tenía un hijo muy joven. Al saber la prisión de su padre, se introdujo entre los carceleros con la esperanza de salvarlo, y para que nadie sospechase, no hablaba a Barbiano sino con injurias. Una tarde, el joven estaba sobre la azotea de la prisión, los perros fueron desatados y exitados a precipitarse sobre los condenados que huyeron, excepto uno. El duque, sentado en una tribuna, alentaba a las fieras a la persecución de las víctimas y les señaló a aquel que no había querido huir.... Minutos después, los sabuesos arrastraban los restos ensangrentados del conde. Entre tanto su hijo, fuera de sí, arrojaba gritos de rabia, se descubrió la verdad y fue encerrado en un calabozo...

Rive. Del que logró escaparse, y después nadie ha oído hablar de él.

Mont. Pero vos lo estáis mirando expirar, víctima de vuestra precipitación.

Rive. ¡Cómo! ¿Sóis el hijo de aquel grande hombre que se llamó a sí mismo como Bruto, el último romano?

Mont. Sí, yo, que he refrenado tantos años mi odio contra esta raza de opresores, ocultando mis esperanzas de venganza, haciéndome el ejecutor de los crímenes y las crueldades que el tirano ha inventado y que de todos modos se habrían consumado. Dios me es testigo de que al exhalar las víctimas el postrer suspiro, envidiaba su destino y ofrecía al cielo mi vida por la felicidad de estos pueblos. Mi fin se acerca, conde... en la hora de la muerte se hacen las revelaciones más importantes...

Yo había hecho pacto con Peatriz la noche de su prisión, ella iba a secundar mis intentos y yo debía salvar a Claudio, pero... cuando os comunicó en la posada que iba a huir con la duquesa, el posadero escuchaba, y lo denunció a Monseñor... ¿Cómo salvarlo?

Rive. ¡Y yo que os odiaba con toda mi alma!

Mont. Con... inauditos... trabajos... (pausada y débilmente) sembré en el campo de la libertad... hoy la cosecha estaba madura... y le habéis prendido fuego... ¡Padre mío! ¡Ya no hay Italia! Me... voy... a... re...u...nir a... ti!

(deja caer la cabeza y expira. Rivera se descubre)

Rive. ¡De rodillas, señores! Un héroe, un mártir acaba de morir, ¡Que nuestras oraciones acompañen a su alma hasta las puertas del cielo!

(pausa)

Ahora sepamos lo que hay en estos despachos.

(quita a Montalván las cartas que habrá conservado en su mano izquierda, las recoge en silencio y luego dice en voz alta:)

¡Ah! Al menos, Dios ha querido, que este último crimen de Felipe, le sea por completo inútil. Aquí se le avisa que Juana de Nápoles acaba de morir, dejando su reino en herencia a René de Anjou.

Escena última

Dichos, luego voces de Felipe y Cereza que salen a poco, perseguidos por los conjurados.

.(voces dentro)

Rive. ¿Pero qué ruido es ese?

(dentro) ¡Abajo el tirano de Milán!
¡Muera Visconti!

(Rivera se asoma a la ventana)

Rive. Los soldados corren arma en mano en todas direcciones; grupos de paisanos armados también, se unen a ellos. Ya se dirigen al palacio ducal.

(se oyen algunos tiros y se repiten los gritos de:

(dentro) ¡Abajo Visconti! ¡Muera el tirano!

Rive. ¡Es un verdadero motín! ¡Una sedición!

Un conde. Escuchad conde, suben la escalera precipitadamente, me parece prudente que nos ocultemos allí.

Rive. Ocultémonos.

(lo hacen entrando a una puerta interior)

Feli. (dentro) ¡Pronto, Cereza! si nos ven, somos perdidos.

Cere. Monseñor, aquí hay un cadáver anegado en su sangre.

Feli. ¡Gran Dios! ¿Qué ha pasado aquí? (saliendo)

Cere. ¡Alguna cosa terrible, monseñor! (reparando en Montalván)

¡Mirad ahí al capitán Montalván!

Feli. ¡Pero en qué estado! ¡Maldición sobre ellos! ¡está muerto!

(Cereza se acerca también a examinarlo.

Rivera y sus acompañantes se presentan sú-
bitamente con las espadas desnudas)

Rive. Es la última de tus víctimas, voy a reunirme con él.

Feli. ¡Oh! por piedad... ¡No me asesinéis!

Rive. ¡Asesinaros...! ¿Por quién me tomáis, pues?

El conde de Rivera es noble y ninguno habrá que pueda tacharle de cobarde.

Feli. ¡El conde de Rivera!

Rive. Sí, el mismo que quiere haceros el honor de batirse con vos.

Feli. Pero yo estoy desarmado.

(Rivera toma la espada de uno de los que
le acompañan y la presenta a Felipe)

Rive. Aquí tenéis espada.

Feli. ¡No puedo batirme!

Rive. Porque tenéis miedo, ¿verdad? Pero es inevitable. La tumba debe abrirse hoy para uno de nosotros dos.

Feli. ¡Conde!

Rive. ¡No apuréis mi paciencia! ¡Defendéos!

Feli. No me preciséis...

Rive. (colérico) En guardia, o no respondo de las consecuencias.

Feli. ¡Sea!

(se baten en silencio, pero después Felipe
vacila y cae de rodillas)

¡Me habéis muerto...!

(cae desplomado. Rivera se vuelve a Cereza que habrá permanecido silencioso en el lado opuesto y le dice señalándole la puerta que conduce a la calle, con la punta de la espada:)

Rive. Y vos, ¡salid al instante! Si vuestros enemigos os dejan vivir, id a referir a vuestros amigos lo que acabáis de verme ejecutar aquí.

(con solemnidad dirigiéndose al público)

¡La muerte de los tiranos, es la salvación de la patria!

Fin del drama.