



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

FREI LUÍS DE SOUSA
DE ALMEIDA GARRETT.
“UN DRAMA ROMÁNTICO PORTUGUÉS”

TESINA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN
LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:
CLAUDIA SIRIA VERA HERNÁNDEZ

ASESOR:
LIC. DANIEL HUICOCHEA CRUZ

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX AGOSTO 2016





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

ÍNDICE

Introducción.....	5
CAPÍTULO I EL MOVIMIENTO ROMÁNTICO EN EUROPA.....	6
1.1 Antecedentes del romanticismo.....	6
1.2 La revolución romántica.....	10
1.3 Características del romanticismo.....	13
1.3.1 Francia.....	16
1.3.2 Alemania.....	20
1.3.3 Inglaterra.....	24
1.3.4 Portugal.....	27
CAPÍTULO II ALMEIDA GARRETT (Vida y Obra).....	33
2.1 Breve semblanza biográfica.....	33
2.2 El autor y el teatro portugués.....	37
CAPÍTULO III ANÁLISIS DE <i>FREI LUÍS DE SOUSA</i>.....	42
3.1 Sinopsis de la obra.....	42
3.2 <i>Frei Luís de Sousa</i> , entre lo clásico y lo romántico.....	43
3.2.1 Elementos de la tragedia clásica.....	45
3.2.2 Elementos del drama romántico.....	52
3.3 Análisis temático de la obra.....	58
3.3.1 El sebastianismo.....	58
3.3.2 La <i>saudade</i>	64
3.3.3 El nacionalismo.....	67
3.4 Los personajes.....	69
3.4.1 Maria.....	70
3.4.2 D. Madalena.....	74
3.4.3 Telmo Pais.....	77
3.4.4 Manuel de Sousa.....	79
3.4.5 Romeiro.....	81
Conclusiones.....	84
Bibliografía.....	88
Apéndice	
– Frei Luís de Sousa (Traducción al español de mi autoría).....	91

A mi madre: Maria Reyna Hernández.

A Yves Gouvrit, por su apoyo y amor.

AGRADECIMIENTOS

A mi asesor, Lic. Daniel Huicochea Cruz, por sus acertados comentarios.

A mis sinodales: Dr. Oscar Armando García Gutiérrez, Dr. Alejandro Ortíz Bullé Goiry, Mtro. Oscar Martínez Agíss, Lic. David Ernesto de la Garza Guerrero, por sus agudas observaciones. A Silvita, por su apoyo. Al “Instituto Camões” por la beca de estudios otorgada. A la “Universidade Clássica de Lisboa”. A mis amigos de la carrera, A mis amigos que dejé en Portugal. A mis profesores. A aquellos que han puesto piedras en mi camino: gracias, he construido puentes. A los amigos que ya no lo son.

INTRODUCCIÓN

Al iniciar mis estudios de Licenciatura en la UNAM, atendiendo a inquietudes particulares, y como parte de mi formación, inicié paralelamente el Curso de Portugués en el CELE (Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras). Posteriormente, al finalizar el curso tuve la oportunidad de estudiar en la “Universidade Clássica de Lisboa”, a través de una beca anual otorgada por el Instituto Camões.

Mis estudios incluyeron el “Curso Superior de Língua e Cultura Portuguesa”, durante el primer semestre. El segundo semestre cursé materias de la licenciatura en “Estudos Portugueses”, lo cual me permitió profundizar mis conocimientos en las áreas de: literatura portuguesa, historia del arte portugués y crítica cinematográfica.

En una ocasión, viviendo en Lisboa, tuve la oportunidad de asistir a una representación de la obra *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett. Era la primera vez que presenciaba una función de teatro portugués, y quedé impresionada por la profundidad del tema, así como por la agudeza de las actuaciones. Ello me hizo imaginar un montaje de esta obra en México, sin embargo el conocimiento que se tiene en nuestro país de la literatura y cultura portuguesa es muy escaso, por lo cual, a excepción de contados escritores modernos como Saramago, la mayoría no cuentan con traducciones al español, lo cual los hace inaccesibles al público de habla hispana, permaneciendo en el anonimato.

Considero que la literatura portuguesa no ha tenido no ha sido muy difundida en México, lo cual la convierte en conocimiento elitista; es por ello que a través de este trabajo de investigación sobre *Frei Luís de Sousa*, pretendo hacer un sencillo acercamiento al conocimiento de un autor poco difundido fuera de Portugal, pero que no por ello desmerece en importancia y cualidades literarias.

Esta investigación está centrada la obra *Frei Luís de Susa* bajo tres criterios: formal, temático, y de los personajes, con la intención de poder insertarla dentro de la estética del romanticismo. Así mismo, se agrega en apéndice, la traducción que realicé de la misma, con la intención de hacer más completa la investigación, y poder cotejar mis aportaciones con el texto.

CAPÍTULO I

EL MOVIMIENTO ROMÁNTICO EN EUROPA

(Breve Introducción)

1.1 Antecedentes del Romanticismo.

Hacia finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, se vivía en Europa una época de profundos cambios sociales que definieron su porvenir, y sentaron las bases de una nueva sociedad. Fue una época especialmente marcada por diversas revoluciones que tuvieron impacto en todos los ámbitos de la sociedad.

Antes de este periodo, dentro de Europa, Francia mantenía la hegemonía sobre los otros territorios, pues hasta ese momento era el país más rico y poderoso, por lo cual marcó las tendencias a seguir en el ámbito político, social y cultural. Influyó lo mismo en la literatura, que en el arte y la arquitectura. El francés era la lengua usada en la corte, y era considerada la lengua culta, mientras que otras como el alemán eran las lenguas habladas por los bárbaros.

Pero en Europa, aún era Francia la heredera del imperio romano. Federico II consideraba el alemán como una jerga barbara y usaba el francés. Catalina de Rusia se expresaba comúnmente en lengua gala. Lessing dudó un instante si no escribiría su *Lacoonte* en lengua francesa, de modo que para el británico subsistía la inquietud, puesto que su incómoda vecina era todavía entonces el país más poblado y rico de Europa.¹

El régimen político que imperaba era el absolutismo, caracterizado por la concentración de poderes en la figura del rey, y en el cual la última palabra en la toma de decisiones la tenía este, quien gobernaba por derecho divino, lo cual le daba absoluta legitimidad.

Admitir el derecho divino al gobierno de uno solo, ungido y no elegido; presupone el que la nobleza ungida y no elegida también, absoluta en sus dominios como el rey lo es, en París se le titula "premier gentil homme de France" - no sufra las obligaciones impuestas por la administración, sino por el concepto de bien común superior a todos los demás ²

¹ Fernando Garrido Pallardo, *Los orígenes del romanticismo*, p. 82.

² *Ibid.*, pp. 23-24.

Al ser el absolutismo un gobierno de origen divino, el rey o monarca estaba eximido de cualquier obligación, como el pago de impuestos.

La economía que imperaba era de tipo mercantil, basada en la acumulación de bienes y el comercio de mercancías. Esta economía se alcanzaba fomentando la agricultura. La sociedad estaba dividida en órdenes o estamentos.

Dentro de este contexto político y económico, en el terreno del pensamiento intelectual y cultural surge la Ilustración, también denominada: "Siglo de las Luces". El máximo representante y difusor de las ideas de este movimiento fue Voltaire (1694-1778). El cuerpo ideológico que sustentó el pensamiento de la ilustración fue el "Enciclopedismo", algunos de sus máximos representantes fueron: Montesquieu, Diderot, Rousseau, etc.

La principal premisa que guiaba este movimiento era la de la prevalencia de la razón sobre las pasiones. Esto dio un gran impulso al progreso de las ciencias, con el objetivo de acabar con la metafísica, los prejuicios y la superstición. Su principal misión era la de afirmar al hombre, para concederle el poder de conquistar la naturaleza y dominarla; para con ello conquistar también el sueño del progreso que le llevaría a la felicidad.

El sustento ideológico de la Ilustración estuvo principalmente basado en las ideas de René Descartes (1596-1650), filósofo, físico y matemático francés. Fue uno de los máximos exponentes del racionalismo, considerado como una de las figuras más destacadas de la revolución científica, cuyo principio *cogito ergo sum* (pienso, luego existo) fue un elemento fundamental para explicar el racionalismo de la época.

Descartes sostenía que cuando el hombre da rienda suelta a sus pasiones, se aleja de su naturaleza, pero que una educación adecuada puede modificar las pasiones y manejarlas a voluntad.

...Ya veremos entonces el valor que la literatura ha de dar al concepto cartesiano de las pasiones y de la voluntad capaz de dominarlas. la metafísica sirve para informar la vida práctica. No solo se requiere, como en el caso de El Cid, impedir temas de tragedia contrapuestos a la política exterior del Estado, sino referirlos a la necesidad interior, es decir, con arreglo a un símbolo que explique, entre otras cosas, las leyes suntuarias de la época, minuciosas y severas³

³ Fernando Garrido Pallardo, *op.cit.*, p.25.

En el ámbito intelectual, la literatura se convirtió en un medio usado por el poder absolutista para adoctrinar y hacer más productiva la fuerza de trabajo, evitando que se desviara o distrajera de su quehacer. Por lo tanto era necesario que aprendiera a dominar sus pasiones a través de la voluntad. Es por ello que la literatura de la época fue construida a partir de los principios establecidos por el cartesianismo científico.

Guiado por los máximos postulados del racionalismo, surgió en la literatura francesa un movimiento denominado “Neoclasicismo”, el cual reflejaba los principios intelectuales de la Ilustración, y el cual pronto se extendió por otros países de Europa.

El “Neoclasicismo” surgió como reacción para erradicar las corrientes ibéricas que ejercían influencia en la literatura francesa, pues Francia, debido a su poderío, buscaba establecer su propia identidad, considerándose orgullosamente como la heredera directa del imperio romano. “Aparece el culto al héroe griego o romano, no por modo casual, pues con ello se logra la autonomía política de aquella literatura gala en exceso influenciada por España”.⁴

Con la literatura neoclásica se buscaba más conocer al hombre en general, como especie, que en sus particularidades. Lo más importante era conocer la naturaleza interior del ser en cuanto ente moral, y llegar al entendimiento del origen de las pasiones no para enaltecerlas o regocijarse en ellas, mas sí para combatirlas, y así asegurar una existencia ennoblecida.

Intelectual y racional, psicológica y moralizante, la literatura neoclásica se propone conocer o reconocer al hombre en general, no los particulares temperamentos de cada uno; busca al hombre de todos los tiempos y de todos los lugares, sin que le interesen las diversidades étnicas históricas o geográficas, lo que iba a denominarse más adelante el color local; al hombre moral en su espíritu y su corazón, no al hombre físico ni al marco material de su vivir, menos aún se preocupa por la naturaleza exterior...⁵

En su afán de representar el carácter nacional francés, retomó el pasado clásico, enalteciendo a los griegos y latinos, tomándolos como ejemplo de un modelo a imitar. Su principal propósito era educar y no entretener, por lo tanto rechazaba los contenidos de carácter imaginativo y fantástico.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ Philippe Van Tieghem, *La era romántica: El romanticismo en la literatura europea*, p. 34.

“El escritor se propone iluminar y guiar a las almas, nutrir a los espíritus, conmover los corazones, agradar por la verdad de sus descripciones morales, pero no regocijar los ojos ni causar sorpresas a la imaginación.⁶

Estaba marcada por un carácter crítico, didáctico y moralizador. Buscaba ser un reflejo fiel de la realidad, por lo tanto no se permitía la mezcla de lo trágico con lo cómico y el lenguaje era sencillo y depurado.

En las obras neoclásicas, únicamente aparecían los personajes de la clase media y aristocrática. Respecto al teatro, este debía seguir las tres unidades aristotélicas de acción, tiempo y lugar.

La literatura digna entonces de tal nombre es un salón de amables reuniones en el que no se admitían más que a personas de cierto nivel social y de una misma cultura intelectual y moral. Un salón más en donde no se toleraban ni personalidades demasiado molestas, ni gestos o actitudes muy expresivos, ni lenguaje demasiado crudo o atrevido; en donde no se declamaba, en donde no se hacían confesiones en voz alta, en donde no se manifestaban pasiones, en donde no se sollozaba.⁷

Es posible resumir a la literatura neoclásica como una literatura culta y amable, expresión de los más grandes ideales de la ilustración, al servicio de la monarquía, usada como vehículo de instrucción en los más grandes valores, y apegada a las más estrictas normas de la razón.

Este culto a la razón considerado como el más adecuado y propio para el hombre; explica también la ausencia casi total en aquel periodo literario, y tanto en Francia como fuera de ella del niño, del aldeano -hablo de las obras de cierta altura- del artesano, del representante de razas demasiado diferenciadas excepto cuando espíritus satíricos se disfrazan de persas o de chinos, y de todo ser humano, aun contemporáneo y compatriota, de originalidad demasiado destacada y evidente.⁸

Al la literatura que expresaba los valores de la nobleza, era natural no encontrar en ella personajes de clases sociales bajas, lo cual hubiera resultado poco refinado y de mal gusto para una sociedad que se enorgullecía de su estatus. La literatura neoclásica fue la expresión de los más altos valores de las clases privilegiadas.

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibid.*, pp. 34-35.

⁸ *Ibidem.*

1.2 La revolución romántica.

Frente a la situación de opresión que vivía la sociedad bajo el régimen absolutista, los altos impuestos que el Rey hacía pagar al tercer estado (campesinos y burguesía), aunado a diversas situaciones opresivas que habían sumido a la gente en una gran miseria, llevaron a la sociedad a entrar en un estado de descontento general.

Europa pasaba por una de las más profundas crisis. Mientras las clases privilegiadas: la nobleza y el clero, exentas de cualquier obligación económica, vivían de los menos privilegiados derrochando a manos llenas, el pueblo estaba muriendo de hambre.

La única persona con la autoridad para tomar cualquier decisión era el Rey, pues no existía la división de poderes, pero esto estaba a punto de cambiar con la ascensión social de la burguesía, que al comenzar a tener más poder económico exigía también una participación más activa en la vida política.

El descontento general, así como los cambios en la división de las clases, comenzaron a encender los ánimos y a generar un estado de intranquilidad. Europa se encontraba frente a una época de revoluciones, que no solo cambiaron la forma en la que hasta ese momento estaba dividida la sociedad. Por primera vez se puso en tela de juicio a la monarquía y su figura principal: El Rey. También hubieron cambios en el modelo económico, que hasta ese momento era de tipo feudal.

La sociedad estaba pasando por una época de transición y ruptura con el llamado *ancien régime*⁹. Parece que las respuestas a las interrogantes que hasta ese momento eran dadas con base en la razón, ya no eran suficientes, pues ya no alcanzaban a explicar todos los fenómenos de la sociedad. Esto condujo a una profunda crisis en los valores hasta ese momento vigentes. Las leyes de la razón eran superadas y rebasadas por la realidad.

Con la revolución francesa, que buscaba justamente acabar con la monarquía absolutista y con los privilegios de las dos clases altas: nobleza y clero, se logró un cambio trascendental en la sociedad, con lo cual, la burguesía comenzó a tener una participación activa en la vida política.

⁹ Antiguo Régimen.

La toma de la Bastilla (14 de julio de 1789), dio inicio a la revolución francesa, y el comienzo de la caída del *ancien régime*. Estos hechos suscitaron una serie de cambios en lo político y social, que quedaron plasmados en la Constitución de 1791.

Entre otras cosas declaraba la abolición de la monarquía, la división de poderes en ejecutivo (el rey), legislativo (asamblea), y judicial (jueces electos), la supresión de los altos impuestos, etc. Un documento muy importante y trascendental, fruto de esta revolución fue la “Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano”, aprobada el 26 de agosto de 1789, en la cual se definieron los derechos del hombre como universales.

La revolución francesa tuvo un alto alcance, que hizo eco y fue fuente de inspiración para el arte y sobre todo la literatura, que también tuvo su revolución, la “Revolución Romántica”, que surgió como reacción contra el “Neoclasicismo”, corriente producto de la época de la ilustración. Desde Francia hacia el resto de Europa, la revolución provocó cambios profundos en las creencias. La sociedad vivía ahora bajo un sentimiento de libertad y de gloria y pronto esto se dejó notar en la literatura.

La revolución francesa había actuado poderosamente aun sobre sus detractores, trastornando muchas tradiciones, poniendo en tela de juicio gran cantidad de principios y sugiriendo nuevas ideas en cuanto a las relaciones del arte literario con la sociedad; en Inglaterra, donde las tendencias revolucionarias tuvieron menos partidarios que en el continente, marcaron, sin embargo, con una impronta honda más o menos duradera a los más ilustres poetas románticos¹⁰

Los valores producto del “ancien régime” pronto comenzaron a dejar de tener vigencia, aunque hubo algunos que aún quisieran conservarlos, la mayoría aceptó con cierta fe y esperanza los cambios. Estos aires de libertad que se vivían fueron el detonador para el surgimiento del romanticismo, movimiento que poco a poco fue ganando terreno a lo largo de Europa, y que transformó por completo la manera en la que hasta ese momento se producía la literatura.

Los escritores estaban cansados de escribir bajo los parámetros del “Neoclasicismo”, que con sus reglas rígidas daba pocas posibilidades de

¹⁰ Philippe Van Tieghem, *op.cit.*, .p 90.

explotar la creatividad. Las obras de teatro tenían que apegarse a las tres unidades aristotélicas de lugar tiempo y espacio, lo cual las hacía rígidas y aburridas, como lo manifestó Víctor Hugo, citado por Le Roy: “L'unité de temps, écrit-il, n'est pas plus solide que l'unité de lieu. L'action, encadrée de force dans les vingt-quatre heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule.”¹¹. Tampoco era bien visto mezclar lo cómico, considerado de bajo nivel, y lo trágico. La poesía tenía que escribirse en versos alejandrinos y sin salirse de las proporciones.

Con la aceptación cada vez más extendida del romanticismo, pronto se empezaron a modificar la forma y los temas usados en la literatura. Con el surgimiento de una nueva sociedad, y con ello de nuevos valores, la literatura también tenía que cambiar. A pesar de que antes de las revoluciones existieran autores que ya escribían sobre otros temas, fue realmente hasta después de la revolución que el romanticismo manifestó auge y un gran impulso. La bandera de los literatos que poco a poco fueron adhiriéndose al romanticismo, ya fuera por convicción o por contagio, fue la de la libertad.

La literatura se podían olvidar de las reglas estrictas, pues con el ascenso y surgimiento de una nueva clase social: la burguesía, la literatura ya no tenía que hacerse para las clases altas y cultas, pues estas habían perdido gran parte de su poder.

La literatura del *ancien régime* servía para educar e instruir en los más altos valores dictados por la razón. La nueva literatura ahora era un medio para entretener, para divertir y para enaltecer las pasiones que antes habían estado vetadas y prohibidas. El romanticismo fue la lucha de la pasión contra la razón. Al respecto Hazard dice:

Ces audacieux reconstruiraient aussi; la lumière de leur raison dissiperait les grandes masses d'ombre dont la terre était couverte, ils retrouveraient le plan de la nature et n'auraient qu'a le suivre pour retrouver le bonheur perdu. Ils institueraient un nouveau droit, qui n'aurait plus rien a voir avec le droit divin; une nouvelle morale, qui transformerait les sujets en citoyens.¹²

¹¹ Albert Le Roy, *L'Aube du Théâtre Romantique*, p. 27.

¹² Paul Hazard, *La pensée européenne au XVIII siècle*, p. 4-5.

La sociedad se encontraba frente a un cambio en los valores hasta ese entonces vigentes, en los cuales la figura del Rey estaba casi disuelta. Con la institución de los derechos del hombre, se dieron por terminados los abusos de la monarquía, lo cual daba a los hombres la posibilidad de reencontrar esa felicidad perdida con una nueva moral, alejada de las ideas que el racionalismo había impuesto.

Este cambio en los valores, poco a poco se comenzó a ver reflejado en los hábitos y costumbres de la sociedad. El romanticismo fue la expresión literaria que plasmó esos nuevos hábitos y costumbres, siendo testigo de un nuevo estilo de vida y dando paso a una nueva literatura que no aceptaba leyes ni sumisión a ninguna autoridad.

1.3 Características del romanticismo.

La corriente del romanticismo surgió principalmente en Alemania, Francia e Inglaterra, compartiendo rasgos en común, pero también con características particulares que los diferenció. De estos tres países se extendió hacia otros territorios de Europa y América Latina.

Aunque al principio el término “romántico” tuvo connotaciones negativas, poco a poco fue penetrando en el vocabulario literario tanto en la lengua francesa, como en la alemana e inglesa, ya no como un término peyorativo, sino referente a aquello que proviene de la imaginación, la descripción de poemas y novelas, todo lo relativo a la edad media y las historias de caballería.

*“Romantisch est apparu relativement tard en allemand, venant de l’Angleterre. mais le goût pour le Moyen Age et la chevalerie, pour la libération des contraintes esthétiques venues de France et pour le capricieux et l’étrange, lui donne vite droit de cité.”*¹³

Los representantes del romanticismo se revelaron contra los cánones establecidos y rompieron con las estrictas normas de la literatura anterior. Sembraron una nueva tradición literaria marcada por el sentimiento por encima de la razón. Hubo un gusto por retomar los temas de la edad media, con sus historias de caballería. Los románticos veían la naturaleza ya no como un

¹³ Henri Peyre, *Qu’est-ce que le romantisme?*, p. 70.

objeto y un todo mecánico, como pretendía Descartes, sino como un todo orgánico y vivo, por lo que se tuvo una predilección por describir paisajes naturales más agrestes y desordenados, que evocaban diversos estados de ánimo.

For the rationalist philosophers and scientists of the Enlightenment, nature is a well-regulated machine, best studied through direct observation and experience. For the writers of the Romantic period, nature is often more inscrutable, a dynamic flux of vital energies, best engaged by an intuitive process of colloquy and sympathetic identification.¹⁴

El concepto de naturaleza cambió con el romanticismo, transformándose en un fenómeno más flexible que no podía ser explicado a través de la razón. Fue más un refugio que un fenómeno a estudiar. Los románticos buscaron describir las armoniosas correspondencias entre esta y los diferentes estados de ánimo.

Tal vez en un deseo de evadir la realidad de una Europa sacudida por las guerras, el hambre y la miseria, los escritores románticos se perdían en ensoñaciones, evocando paisajes traídos de la imaginación onírica, para con ello crear una realidad más bella. Como menciona Hugh Honour: “Se decía también, de manera análoga, que en los sueños, en los que la mente del adulto se libera de las trabas del sentido común, podían vislumbrarse las realidades eternas”¹⁵.

Otra característica de la literatura romántica, era la evocación de paisajes exóticos provenientes de sitios lejanos. No sorprendería que también este gusto por la descripción de lugares exóticos como La India o incluso América, fuera otro intento por evadirse de la realidad, recurriendo para ello a descripciones excesivas, que incluso parecían más producto de una imaginación creativa, que de la misma realidad.

Los escritores románticos tomaron como modelo a seguir a Rousseau, quien ya había tratado temas como las pasiones, el amor y la libertad en su obra. Especialmente se ven influenciados por su novela *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), novela epistolar que trata sobre el amor entre dos personajes:

¹⁴ McKusick James C., “Nature” en Michael Ferber, (Editor.) *European Romanticism*, p. 414.

¹⁵ Hugh Honour, *El Romanticismo*, p. 326.

Julie d'Etanges, una joven noble y Saint-Preux, un joven de clase humilde. El amor de estos dos personajes se vio empañado por los prejuicios de clase, que los obligaron a tener un amor a distancia, comunicándose a través de cartas. Con *Julie ou la Nouvelle Eloïse*, se marcó el inicio del desarrollo de la novela sentimental.

El romanticismo trajo consigo una revolución estética que transformó por completo los valores de la época, recuperando incluso valores perdidos, recurriendo para ello al pasado, tal vez porque este les proveía aquello que su presente era incapaz de darles.

La literatura romántica plasmó a través de sus personajes, situaciones y paisajes, su preocupación por los temas sociales. Posiblemente porque por primera vez con el ascenso de la burguesía, podían creer que había esperanza y que era posible un cambio.

Con el surgimiento del romanticismo, el concepto de estética se modificó, dando paso a la estética de lo grotesco. Ahí tenía cabida todo aquello que por su aspecto, antes no podía ser considerado bello dentro de los cánones establecidos. Un ejemplo de ello es la obra de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1831), en la cual el autor retrató la realidad de las clases bajas de Paris de la época. Describió personajes marginales, e incluso que podrían ser considerados feos o grotescos a causa de sus deformidades físicas, como el personaje de Quasimodo, abandonado por sus padres al nacer, por ser jorobado, o Esmeralda, personaje marginado por ser de origen gitano.

Dentro de esta nueva estética, surgió el “héroe romántico” marcado por su rebeldía y el rechazo a las normas sociales. Era un héroe antisocial, que iba en contra de lo establecido, que rompía con el arquetipo, pudiendo ser un bandido, marginado, pirata etc.

García Templado dice respecto a la exaltación del “héroe romántico”:

Otra consecuencia del conflicto entre individuo y sociedad es su desolación por su impotencia ante las normas sociales que lo ahogan. Surgen así el pesimismo, una cierta complacencia con la noche y los signos de la muerte; y una rebeldía que lo llevará a exaltar al héroe antisocial¹⁶

¹⁶ José García Templado, *El teatro romántico*, p.13.

La tragedia de Schiller *Die Räuber* (*Los bandidos*) (1781), inauguró la fructífera carrera del “héroe romántico”, con la glorificación del personaje antisocial.

El romanticismo fue un movimiento que poco a poco fue penetrando en la sociedad que influyó incluso en las generaciones posteriores. Fue el germen de otros movimientos y marcó el antes y el después de una época. En resumen fue un movimiento que revolucionó la cultura europea en sus diversas manifestaciones, lo mismo artísticas, que literarias; filosóficas o incluso religiosas. Rompió muros, extendiéndose por Europa y penetrando incluso en la cultura del continente americano.

1.3.1 Francia.

El romanticismo en Francia como movimiento, tardó más en mostrar sus primeras señales que en Alemania e Inglaterra. A pesar haber vivido la revolución francesa, fue más difícil desprenderse de las ideas racionalistas heredadas de la Ilustración y del neoclasicismo; así como de la tradición grecolatina.

Poco a poco las nuevas ideas fueron penetrando en los círculos literarios que se reunían en diversos salones situados en París. Estos espacios pertenecían normalmente a mujeres de la alta burguesía, que al organizar estas tertulias podían acercarse al arte y a la literatura. En estos sitios los artistas y escritores tenían la oportunidad de intercambiar y discutir sus puntos de vista y conocer nuevas teorías.

En este contexto, surgió Madame de Staël, mujer perteneciente a la alta burguesía. Vivió exiliada algún tiempo en Alemania debido a sus ideas políticas, lo que le dio la oportunidad de conocer a diversos artistas y escritores de la época. Pasó una parte de su vida viajando por Inglaterra (1793), Italia (1805) y por el noroeste europeo: Viena, Moscú, San Petersburgo y Estocolmo (1812-13).

Sus diversos viajes por Europa, aunado a sus inquietudes, le dieron la oportunidad de involucrarse en diversos espacios de la vida artística y literaria europea. En Alemania e Inglaterra trató con personajes como Schlegel y Byron, lo cual le permitió tener acceso a otras maneras de concebir el arte y la

literatura, y a una forma distinta de concebir la realidad. Influenciada por esta nueva literatura, escribió *D'Allemagne* (1810), tratado sobre la literatura alemana que fue publicado por primera vez en francés en Londres en 1813 y posteriormente en París en 1814. En dicho tratado dio a conocer la teoría de Schlegel y con ello proponía una nueva literatura más acorde con una nueva sociedad, como lo describe Garrido Pallardo:

Aquí recomienda [en referencia a su libro *D'Allemagne*] para el teatro los temas históricos y medievales, como Schlegel mismo. Dice que la Literatura Romántica, propia del norte, es la única susceptible todavía de mejora y evolución, porque "teniendo sus raíces en nuestro propio suelo, es la única que puede crecer y vivificarse de nuevo". En suma, repite a Fichte y al resto de opiniones continentales que entonces se oponen a Bonaparte y a su "imperio nacional"...¹⁷

Aunque Madame de Staël no fue quien presentó esta nueva literatura proveniente de Alemania, sí fue ella quien a través de sus escritos le dio un lugar dentro de las más recientes corrientes literarias y la colocó como ejemplo a seguir para la creación de una nueva estética. Fue ella quien por primera vez introdujo y explicó el romanticismo alemán, y quien promovió también la obra de Goethe y Schiller en Francia.

La publicación de los escritos de Madame de Staël, junto con la publicación de la traducción al francés del *Curso de Literatura Dramática* de Schlegel, provocaron una pugna contra los clásicos. Se pueden señalar dos etapas dentro del romanticismo francés: la primera a partir de 1814, como el inicio del romanticismo teórico y crítico, la segunda a partir de 1820, fecha de la publicación de las *Méditations Poétiques* de Alphonse Lamartine (1790-1869), y de las *Odes et poésies diverses* de Victor Hugo (1802-1885). Hasta ese momento el romanticismo todavía era muy vago, pues la literatura apenas había comenzado a desprenderse de las tradiciones clásicas, pero poco a poco fue ganando terreno y aceptación en los círculos literarios.

En esa época las nuevas ideas se difundían en los salones y a través de las revistas literarias recientemente fundadas, como la revista *Conservateur Littéraire* fundada en 1819 por los hermanos Hugo, la revista *Muse Française* con un contenido de corte más romántico y la *Globe* de corte más liberal.

¹⁷ Fernando García Pallardo, *op.cit.*, p.154.

En Francia, durante este periodo no existió una doctrina exclusiva sobre el conjunto de la estética literaria, así como tampoco existió una escuela única con jefes conocidos. Sin embargo se podría designar como “escuela romántica” al grupo que de 1827 a 1830 reconoció a Hugo como su dirigente.

Después del periodo de disputas y discusiones, inició en la literatura francesa un periodo de aceptación de la nueva corriente, donde los escritores comenzaron a liberarse abiertamente del yugo del neoclasicismo. Con el inicio de la obra poética de Lamartine en 1820, y posteriormente de Vigny y Victor Hugo en 1822, comenzaron a manifestarse nuevas inspiraciones e incluso un arte nuevo.

El teatro por su lado, hizo un esfuerzo por sustituir la tragedia neoclásica por un drama más libre, más variado y más lleno de color. Es por lo que las representaciones de los dramas de Shakespeare fueron poco a poco penetrando en los teatros de Paris, que era el centro de la cultura. Shakespeare era el modelo del nuevo teatro, representante de la nueva estética de la ruptura de las reglas. En resumen: los dramas de Shakespeare representaban el teatro libre que tanto anhelaban los franceses.

Shakespeare ejerció tal influencia en la literatura francesa, que fue tomado como modelo para escribir el nuevo teatro francés.

Hugo proclaims the liberty of art as opposed to the despotism of systems, laws, and rules, and even slaps Voltaire in the face by praising the mixture of the sublime and the grotesque in the gravedigger scene in Hamlet, a scene that the great arbiter of taste had condemned most ferociously. Hugo's conviction that "the grotesque is one of the supreme beauties of the drama" is put into practice in his panoramic historical novel "Les Misérables" (1845-62) and his gothic masterpiece "Notre Dame de Paris" (1831), which is still unsurpassed in its depiction of carnivalesque medievalism and as a psychological study of religions and sexual obsession.¹⁸

El dramaturgo pronto se convirtió en un emblema de la libertad, a pesar de que muchos escritores conservadores se oponían a sus dramas, tachándolos de vulgares.

¹⁸ Heike Grundmann. "Shakespeare and European Romanticism" en: Ferber Michel, (Editor) *A companion to european romanticism*, p. 41.

Otros como Victor Hugo, quien exaltaba en el autor esa mezcla entre lo sublime y lo grotesco, lo alabaron y lo tomaron como ejemplo de la nueva forma de hacer teatro.

La literatura romántica francesa hizo grandes esfuerzos por desembarazarse de las tradiciones literarias. Concedió más lugar a la persona del escritor, se inspiró en nuevas fuentes nacionales y extranjeras e hizo reinar la libertad, la verdad y lo individual, renovando así los géneros.

Los románticos franceses cultivaron en su literatura una atracción por el estilo gótico y la estética caballeresca, así como por los paisajes exóticos.

Con Chateaubriand (1768-1848), quien vivió exiliado en Londres por siete años, la literatura romántica presenció el renacimiento religioso con su obra: *Génie du christianisme* (1802). Aportó al romanticismo francés el exotismo, que plasmó en su literatura, inspirado en sus diversos viajes por Europa, Oriente próximo y Norteamérica. También introdujo un pensamiento cosmopolita e incitó a través de sus obras a dilucidar las emociones y la melancolía.

Con el rescate de la obra del Conde de Tressan: *Extrait des romans de Chevalerie*, escrita en 1782, comenzó el rescate de los temas medievales, exaltando la figura del trovador y enalteciendo el amor cortés.

En Francia, a diferencia de Alemania e Inglaterra, el romanticismo y las discusiones en torno a este fueron más de carácter literario que filosófico, moral o social. No fue un movimiento inspirado en algún pensamiento específico, sino más bien preocupado por renovar las teorías literarias para crear una literatura más libre. Es por ello que la importancia que dieron a los problemas de técnica literaria es uno de los rasgos distintivos y más sobresalientes del movimiento romántico francés. Al respecto, comenta Beers: "The German romanticism was philosophical; the French was artistic and social. The Parisian *ateliers* as well as the Parisian *salons* were nuclei of revolt against classical traditions."¹⁹

En ningún sitio como en Francia, artistas y escritores convivieron e intercambiaron tan estrechamente ideas. Aquí se fusionaron y parecían formar parte del mismo movimiento sin diferenciarse los unos de los otros, dice Beers:

¹⁹ Henry A. Beers, *A History of English Romanticism in the Nineteenth Century*, p.70.

The sphere of literature was enlarged, and now includes the sphere of art in its measureless circle." "At that time painting and poetry fraternised. The artists read the poets and the poets visited the artists. Shakspere, Dante, Goethe, Lord Byron, and Walter Scott were to be found in the studio as in the study.²⁰

La aportación de Francia al movimiento romántico fue vasta, no limitándose a la literatura, pues incluyó en sus filas no solo poetas, dramaturgos y críticos, sino también pintores, arquitectos, escultores compositores musicales y actores. Fue un movimiento muy particular y original, que dio más lugar a unos temas sobre otros y que se diferenció muy bien del movimiento inglés y alemán. El romanticismo francés fue un esfuerzo por conseguir la libertad, la expresión de la pasión, la conquista de la originalidad, así como la rebelión contra las reglas, la autoridad y las convenciones.

1.3.2 Alemania.

El romanticismo en Alemania comenzó a dar sus primeras señales dentro de un contexto social y político marcado por la estrechez de un pueblo dividido en pequeños territorios, en los cuales había una gran confusión lingüística, pues habían tantos dialectos como ciudades, situación que no permitía una unificación territorial. Dentro de este contexto surgió como preludio al romanticismo en el siglo XVIII el *Sturm und Drang*²¹ como reacción contra las ideas de la tradición racionalista.

El *Sturm und Drang* tenía una clara actitud de rechazo contra las reglas del estilo neoclásico, cuya inspiración fue la premisa de colocar al sentimiento por encima de la razón. Por ello tomaron como modelos las obras de Shakespeare y Rousseau, que eran un claro reflejo de una literatura hecha desde el más profundo sentimiento.

Lo que distinguió al movimiento en Alemania del de Inglaterra y Francia, y le dio un carácter único y original fue que este estuvo desde sus comienzos

²⁰ *Ibid.*, pp.70-71.

²¹ Tempestad e ímpetu.

basado y dirigido por las ideas filosóficas de los pensadores contemporáneos.

Las ideas del *Sturm und Drang* se vieron influenciadas por el pensamiento del filósofo Fichte (1762-1814), quien dio importancia a la figura del yo, afirmando que esta era la esencia de lo divino en el hombre.

Con la teoría del yo del filósofo J.G. Fichte ("Que tu yo sea Dios"), el subjetivismo será la nueva perspectiva que dominará la creación y la libertad individual. Será la enseñanza básica extraída del acontecimiento político por excelencia, la Revolución Francesa, la Revolución contra las armas será la norma.²²

La teoría del yo de Fichte (1762-1814), era un seguimiento a las ideas de Kant, filósofo anterior que en su obra entre otras cosas, puso especial énfasis en tratar el tema de la libertad humana. Él pensaba que podemos ser libres a través del uso de la voluntad. También se interesó por el tema de la existencia del más allá y el misticismo que esto conlleva y sobre el dilema entre fe y razón.

Honor Hugh comenta, refiriéndose al pensamiento de Kant:

Kant decía que tenía que "abolir el conocimiento para hacer sitio a la fe". Con esto ponía de relieve otra más de esas distinciones tan características del pensamiento romántico: la existente entre lo que los alemanes llamaban *Verstand* y *Vernunft* y Coleridge llamó *understanding and reason* (entendimiento y razón) que Wordsworth identificaría con imaginación. Al establecer Kant los límites del entendimiento humano, dejó abierta a la especulación la cuestión de qué había más allá y si bien involuntariamente, al renacer del misticismo...²³

Con esta afirmación se puede deducir el camino que tomó el romanticismo en Alemania, cuyo sustento teórico se basó en el pensamiento filosófico, lo cual le otorgó cierta originalidad que lo diferenció de la expresión en lengua inglesa y francesa.

Goethe (1749-1832) fue una de las piedras fundacionales del romanticismo alemán. Sus primeras obras estuvieron vinculadas al *Sturm und Drang*. Con su novela epistolar titulada *Werther*, publicada en 1774, en la cual el autor narra las desventuras amorosas de un joven que sufre por el amor no

²² José García Templado, *op.cit.*, pp.17-18.

²³ Hugh Honour, *El Romanticismo*, p. 292.

correspondido de una joven, llamada Lotte, provocando el suicidio de este, generó toda una revolución que reivindicó el amor como tema romántico por excelencia. También le dio un lugar dentro de las pasiones, con lo cual pronto pasó de ser una novela de ficción a una moda, que derivó en la adopción de un estilo de vida a la manera de Werther. Los jóvenes identificados con el personaje de Werther, se vestían como él, actuaban como él, e incluso llegaron a tomarse tan en serio las aventuras del personaje, que como él, se suicidaban por amor.

La obra instauró una manera distinta de concebir las pasiones y sentimientos, con lo cual se dotó al amor de un tinte trágico, que culminaba con la muerte. *Werther* fue la obra que inauguró el ideal del amor romántico.

Posteriormente junto a Schiller y el grupo denominado “Los románticos alemanes”, Novalis, E.T.A Hoffmann y Holderlin formaron una corriente mística centrada en las bases históricas del pueblo alemán opuesta al ya gastado ideal francés.

Al ser el romanticismo, un movimiento de reacción contra las normas dictadas por el ideal francés, se buscaba a través de las expresiones literarias romper con estas normas, y al mismo tiempo encontrar su propia identidad con la recuperación del espíritu originario del pueblo pangermánico.

Con esta intención se comenzó una recopilación de la literatura popular, como leyendas, cuentos de hadas, fábulas, farsas rústicas etc. Dos figuras importantes dentro del romanticismo alemán fueron los hermanos Grimm, quienes se hicieron célebres por la publicación de *Cuentos de la infancia y del hogar* (1812-1815) que pertenecían a la tradición oral, así como por la publicación de leyendas alemanas, y mitología alemana. Publicaron también un diccionario de alemán, y realizaron estudios de gramática comparada y de lingüística histórica. Sus estudios en lingüística fueron una aportación al desarrollo y sistematización de la lengua alemana.

Con la recuperación de las cuentos de tradición oral devolvieron poco a poco a Alemania sus raíces, reivindicando la cultura germánica, pues el territorio en ese momento se encontraba invadido por los ejércitos de Napoleón.

Pero cuando la autoridad francesa fue volviéndose cada vez más opresiva, la francofobia y el nacionalismo cobraron renovada fuerza. Tanto el nacionalismo como el anhelo de libertad vinieron a centrarse en Prusia, país cuyo estado se reorganizó después de 1806 con arreglo a unas pautas más próximas a la democracia.²⁴

Ningún territorio se esforzó tanto por expresar su identidad como el territorio alemán. La batalla de Leipzig en 1813, en la cual Prusia derrota a Francia, constituyó la primera victoria que despertó un fuerte sentimiento nacionalista que reivindicó la cultura germánica.

El filósofo y teólogo Herder (1744-1803), quien también perteneció al *Sturm und Drang*, en su afán del rescate cultural, recopiló canciones populares de la edad media que pertenecían a la tradición oral, pues estaba convencido de que en esos cantos denominados “baladas”, estaba el alma del pueblo.

Herder, who himself had been much influenced by Rousseau, privileged sentiment over reason in his writings and cultivated a profound interest in the specific characteristics of different cultures, which led him to study national traditions and “primitive” poetry.²⁵

Por su lado, Schiller, considerado el mayor dramaturgo alemán, escribió dos obras de suma importancia, que definieron junto con las obras de otros autores el ideal alemán y la corriente romántica:

Los Bandidos, última obra del *Sturm und Drang*, muestra características típicas del romanticismo alemán como: expresión de las pasiones desmedidas, exageración de los sentimientos, ansia de libertad y la presencia del personaje rebelde, representada por Carlos, personaje principal.

Por otro lado está *Guillermo Tell*, escrita en 1804, drama en cinco actos escrito en verso, inspirada en un personaje perteneciente al folklore suizo del s.XIV.

Himnos de la Noche del poeta Novalis es un canto a la muerte, en el cual se exalta la estética de lo nocturno y la identificación de la amada con Dios, en una atmósfera de sincretismo místico.

Todas ellas características representativas del romanticismo alemán.

²⁴ Hugh Honour, *op.cit.*, p. 229.

²⁵ Susan Bernofsky, “The Infinite Imagination: Early Romanticism in Germany” en: Ferber Michel, (Editor) *op.cit.*, p. 86.

La obra del poeta Holderlin (1770-1843) se caracterizó por la exaltación del amor a libertad, los ideales revolucionarios y la mezcla de la mitología pagana con el cristianismo.

Heine (1797-1856) por ejemplo, supo conjugar el folklore alemán con las inquietudes románticas en el *Libro de los cantares*, que escribió en 1827 y en su obra el *Romancero*.

Si bien el pueblo alemán tuvo un romanticismo que siguió las tendencias del movimiento en Francia, inspirándose principalmente en la revolución francesa y tomando también inspiración de la literatura inglesa, por la influencia que ejerció Shakespeare; es verdad también que el movimiento tuvo sus propias características que marcaron su sello distintivo, el cual fue expresado por cada poeta, dramaturgo o novelista de manera muy particular.

Mientras en Francia se discutía sobre teoría literaria, en Alemania, más preocupados con la esencia del yo y su relación con el entorno, se dejaron guiar por los pensadores y filósofos alemanes de esa época. Tuvieron cierta preocupación por crear una literatura que reflejara y fortaleciera su identidad. Es por ello que se puede hablar de un movimiento con un amplio desarrollo del sentimiento nacionalista.

1.3.3 Inglaterra.

El romanticismo en Inglaterra surgió con los denominados poetas *lakistas*²⁶ (Wordsworth, Coleridge y Southey). El manifiesto que describía el movimiento en Inglaterra, fue el prólogo a la segunda edición de las *Baladas líricas* (1800), escrito por los *lakistas*.

Mientras en Francia se creó un romanticismo más literario, y en Alemania había una extensa preocupación por los temas filosóficos y de corte nacionalista, en Inglaterra se cultivó un género que pronto fue admirado e incluso imitado en la literatura de otros países: La novela histórica, inspirada en

²⁶ Los primeros representantes del romanticismo inglés fueron los -lakistas- el nombre de the lake school lo empleó por vez primera el crítico Jeffrey en 1817. Wordsworth, Coleridge y Southey, así denominados porque durante algunos años fueron vecinos en las orillas de los lagos del Westmoreland y del Cumberland.

Philippe Van Tieghem, *op.cit.*, p. 107.

temas de la época medieval, y cuyo máximo representante fue Walter Scott (1791-1832). Scott edificó en sus novelas históricas un romanticismo exterior, dotado de pintoresquismos y de color histórico y local, así como de un tono rebelde y nacionalista. Novelas inspiradas en temas de leyendas y baladas medievales, pues se había dedicado a recopilar antiguas baladas de Escocia, su tierra natal, en las que sus protagonistas, con todas las características del personaje romántico, luchan contra la tiranía y la opresión.

Al respecto, Garrido Pallardo, comenta en su libro: *Los orígenes del romanticismo*, lo que diferenció al movimiento romántico de Inglaterra del de Francia, así como sus alcances y la búsqueda de su identidad:

Ha de verse, pues, que es el predominio de la Francia europea lo que se está discutiendo aquí. El godo se afirma en la Edad media, porque en ella se encuentra su antigüedad y aristocracia. La cuestión de ascenso en el status significa un verticalismo. Si el francés se obstina en su horizontalidad como descendiente del romano, el inglés se acoge al concepto de comparecencia de una clase nueva que necesita subir, y mírese lo curioso de la coincidencia entre la ojiva o sociedad vertical y el techo plano o sociedad horizontal.²⁷

Esta es la importancia de la recuperación y revalorización de los temas medievales en la literatura inglesa, pues en sus orígenes godos, encontraron su identidad, con lo cual tuvieron la posibilidad de reencontrarse y reafirmarse frente al mundo, El surgimiento de una nueva clase social producto del nuevo sistema económico que había nacido con la revolución industrial, dio paso al nacimiento de nuevas costumbres y nuevos ideales que necesitaban una nueva literatura que retratara de manera más realista a esta nueva sociedad, con nuevos valores e ideales.

Además de la novela histórica, también se cultivó la poesía romántica. Los primeros poetas románticos fueron: Wordsworth (1770-1850) y Coleridge (1772-1834), que inspirados en la revolución francesa, escribieron las llamadas “Baladas Líricas”, poesías de lenguaje sencillo inspiradas en paisajes rurales.

²⁷ Fernando Garrido Pallardo. *op.cit.*, p.86.

Estas poesías de alguna manera inauguraron el romanticismo inglés, pues están escritas en un tono más sensible y espiritual, que las alejaba del racional tono neoclásico.

Y es precisamente en Inglaterra donde se produce la más grave de las intervenciones de los grupos de presión contra las tesis populistas del Ateneo. Wordsworth (1770-1850) y Coleridge (1772-1849) publican en 1798 sus célebres Baladas Líricas. Uno y otro viajaron por Alemania y estuvieron en contacto con grupos románticos del continente. Introducen en Inglaterra el uso del lenguaje popular, los temas humildes, el pesimismo burgués y el campesino. Innovan la métrica según las tesis de la nueva escuela, y finalmente, Coleridge inventa la pantisocracia o gobierno de todos, y desencadena con ello las intervenciones oficiales.²⁸

A través de la literatura romántica también se hizo una fuerte crítica a la nueva sociedad industrializada, y a la frialdad y tonos grises de la nueva urbanización. Ante la realidad tan desoladora de este nuevo paisaje, los escritores prefirieron evadirse describiendo y glorificando los paisajes y las costumbres rurales, exaltando el pasado histórico o escapando a través de descripciones de sitios exóticos ubicados en tierras lejanas.

El escritor William Blake (1757-1827) plasmó muy bien ese sentimiento de opresión y desolación en su poesía, un ejemplo de ello es su poema *Milton* (1808), el cual hace una descripción satanizada de la industrialización.

En su segunda etapa, el romanticismo inglés encontró su esplendor con Byron, Shelley y Keats, quienes fueron considerados los “poetas satánicos” a causa de su espíritu rebelde, y su falta de adaptación a la sociedad. Su vida estuvo marcada por la tragedia y una muerte prematura, lo que provocó que se convirtieran en una leyenda.

La obra de estos poetas está plagada de melancolía e idealismo, al mismo tiempo que fue una crítica a la tiranía de los gobernantes de la época.

En el teatro no hubo renovación literaria, pues este ya se había liberado antes con Shakespeare, que incluso fue modelo a seguir para los dramaturgos franceses y alemanes. Tampoco hubo expresiones de novela pasional, como en Francia y Alemania, ello pudo deberse a su exagerada medida.

Fue en las baladas líricas, así como en la novela histórica inaugurada por

²⁸ *Ibid.*, p.139.

Scott, en los géneros en los cuales se expresó mejor el alma romántica inglesa.

La literatura de esta época se volvió mas popular y accesible ya no solo a los círculos cultos sino también a las clases populares, en parte gracias a la invención de la imprenta, uno de los avances que trajo la revolución industrial.

1.3.4 Portugal.

En Portugal a diferencia de países como Francia Alemania e Inglaterra, las ideas del romanticismo fueron asimiladas tardíamente, ello debido a circunstancias de índole política principalmente. En 1807 las tropas de Napoleón amenazaban con invadir Portugal, que en ese momento estaba aliado con Inglaterra, esta situación llevó a la corte a tomar la decisión de salir de territorio portugués, apoyada por el gobierno inglés. Así, ese mismo año D. João VI (1767–1826) huyó, junto con la familia real embarcando con rumbo a Brasil, donde la corte. Mientras tanto el territorio portugués fue invadido por las soldados franceses.

Estos hechos llevaron a Portugal a una situación deplorable, había una importante crisis económica, política y social, hechos que desembocaron en una terrible miseria que pronto se extendió por todo el país. Derivado de esto la sociedad estaba invadida por un profundo descontento. Braga menciona a Byron, quien después de su visita a Lisboa hace una perfecta descripción de cómo se encontraba Portugal en la época:

Harold Byron retrata a emoção que lhe produziu Lisboa: “Ao primeiro relance, que bellezas Lisboa ostenta! a sua imagem reflecte-se trémula n'este nobre rio que os poetas mentirosos faziam correr sobre areias de ouro”. Jamas se se penetra no interior d'esta cidade, que vista de longe parece uma habitação celeste, erra-se tristemente entre uma multidão de objectos peniveis á vista do estrangeiro: choças e palácios são igualmente immundos, e por toda a parte os habitantes patinham na lama. Seja de que gerarchia for, ninguém se preocupa com a limpeza da sua roupa ou das camisas; atacasse-os a lepra do Egypto, ficavam sem se alterar nos seus andrajos e ascorosidade . . .”.²⁹

²⁹Teophilo Braga, *Historia do Romantismo em Portugal: Ideia Geral do Romantismo, Garrett-Herculano-Castilho*, p.89.

A pesar de la retirada de las tropas de Napoleón del territorio portugués después de su derrota, Portugal aún seguía bajo el dominio de los ingleses, quienes ocupaban los cargos más importantes del país, controlando el comercio entre Portugal y Brasil. Esta situación llevó a la organización del “Movimiento Revolucionario Liberal” de 1820 con la intención de expulsar a los ingleses de Portugal, lo que obligó al Rey a regresar de Brasil. Finalmente se logró alejar a los ingleses, y se creó un gobierno provisional.

Con la revolución liberal, fueron elegidas las Cortes Constituyentes, con lo cual los diputados elaboraron la Constitución de 1822 basada en los principios de libertad e igualdad. Con ello, Portugal puso fin a la monarquía absoluta, y se convirtió en una monarquía constitucional.

El país daba pequeños pasos en la conquista de su libertad con el cambio de régimen, sin embargo la censura no permitía la entrada de literatura extranjera por miedo a la expansión de las ideas liberales. La literatura francesa, inglesa y alemana estaba prohibida, por lo que entraba al país de contrabando, y estaba restringida a unos cuantos grupos de elite, pues la población general era iletrada, razón por lo cual estaba sumida en la ignorancia.³⁰

Más tarde, en 1828, la lucha entre conservadores, liderada por D. Miguel y liberales, liderada por D. Pedro I, desembocó en la Guerra Civil Portuguesa. El partido liberal se alió con Francia, Irlanda e Inglaterra, y consiguieron derrocar a los miguelistas, representados por el partido conservador, en el año de 1834 a través del tratado de Londres.

D. Miguel fue expulsado del país ese mismo año, forzado a abdicar a favor de D. Maria II por medio de la “Convenção de Evoramonte”. A través de la “Lei do Banimento” promulgada por D. Maria II, se destituyó a D. Miguel y a todos sus descendientes del estatuto de realeza, con lo cual se vieron obligados a mantenerse lejos de Portugal, y sin derecho a la sucesión al trono.

Antes de la guerra civil, tanto la ciencia como la historia se encontraban en un estado de atraso y abandono. Nadie se había ocupado de hacer un análisis documental de la historia de Portugal.

³⁰ *Ibidem.*

Mientras Alemania, apunta Braga, desentierra sus viejas crónicas, sus tradiciones populares, sus glorias antiguas, y sus costumbres, al igual que Inglaterra, y Francia, en Portugal hay una fuerte represión, los cronistas no son libres de escribir lo que desean, no se estudian los monumentos, las leyes, los usos, las creencias, nacionales.³¹

La literatura, hasta ese momento era una copia mediocre de la literatura francesa. La literatura nacional no era otra cosa que la fabricación de arcaísmos y leyendas fantásticas, dice Braga:

...em quanto á renascença do espirito nacional, fabricavam-se lendas phantasiosas, empregavam-se archaismos para simular o sabor da antiguidade, reagia-se contra o uso dos gallicismos com um terror de purista, e o chauvinismo era a base essencial de todo o estylo vernáculo. Como poderia ser comprehendido em Portugal o Romantismo com esta carência absoluta de elementos que dirigissem o critério?³²

Sobre estas bases, los escritores como Ignacio Pizarro de Moraes Sarmiento, y Serpa, crearon obras literarias que no lograban imprimir un sello propio, y en las cuales se notaba cierta superficialidad y carencia de calidad literaria, dice Braga:

...o povo estava sem tradições, os escriptores trata ram de inventar lendas e cantos populares. Ignacio Pizarro de Moraes Sarmiento escreveu um Romanceiro pelo gosto do de Segura, mas sem dissimular o artilicio litterario; o^ mesmo fez Serpa coní os Soldos...³³

Respecto al estado de las ideas filosóficas sobre el arte, predominaba la doctrina Aristotélica, esta preponderó desde la fundación de la monarquía, hasta el momento en que la instrucción pública fue entregada a los jesuitas. La Escolástica del Colegio de las Artes no permitió la entrada de las reformas filosóficas de Pedro Ramos, Bacon, Descartes, Gassendi, y las nuevas teorías de Malebranche, Mariotte, Thomasio, Lock, Le Clerc, y Wolfio.

³¹ *Ibid.*, pp.104-105.

³² *Ibid.*, p.91.

³³ *Ibid.*, p.107.

As reformas philosophicas de Pedro Ramos, Bacon, Descartes, Gassendi, as novas theorias de Nicole, Malebranche, Mariotte, Thomasio, Lock, Le Clerc e Wolfio nao poderam penetrar em Portugal, como vemos pelos grandes esforços de reacção da Escholastica do Gollegio das Artes.³⁴

Fue solo a partir de 1833, después de terminado el cerco de Porto, y con el triunfo definitivo de la causa constitucional, que los trabajos de organización científica y política comenzaron.

El primer intento de salir del rezago en el que se encontraba el país se dio en 1833, con la fundación de la “Sociedade das Sciencias Medicas e da Litteratura”, como apunta Braga. Posteriormente en 1836 se fundó la “Sociedade dos Amigos das Lettras”, y en 1837 a “Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis”. Sociedades que tenían por objetivo hacer resurgir el espíritu nacional.³⁵

Entre os assumptos escolhidos para serem tratados na parte lilleraria, incluiase: «Um Poema escripto em lingua portugueza com o titulo O Sitio do Porto, devendo ser o sr. D. Pedro IV o heroe. O poeta poderá escolher o metro que mais lhe agradar e a divisão do poema em um ou mais cantos.»³⁶

Estos fueron los primeros pasos, que tardíamente se comenzaron a dar en Portugal en el camino hacia la renovación cultural del país y la asimilación del denominado movimiento romántico, ya tan extendido en ese momento por Europa.

En esta renovación o resurgimiento, hubo tres figuras importantes en el campo literario: Por un lado, la conocida como Marquesa de Alorna, cuyo nombre era: Leonor de Almeida Portugal (1750-1839), mujer perteneciente a la alta aristocracia portuguesa, y quien fuera considerada la Madame de Staël portuguesa. Ella se dedicó a traducir textos alemanes que pronto comenzaron a difundirse entre los intelectuales de la época.

³⁴ *Ibid.*, p.95.

³⁵ *Ibid.*, p.103.

³⁶ *Ibidem.*

Es por ello que los escritores portugueses fueron iniciados en el romanticismo por los alemanes, al principio por las traducciones de la marquesa de Alorna, después por las ideas de la propia Madame de Staël.³⁷

Por su parte Alexandre Herculano (1810-1877) fue un escritor, poeta, historiador y periodista liberal, con una postura política de izquierda. Debido a sus ideas políticas, opuestas al régimen de D. Miguel I, tuvo que exiliarse en Inglaterra y Francia.

Influido por las ideas kantianas, pretendía ofrecer bases sólidas para las nuevas creaciones a través de una interpretación de Kant.³⁸ Fue más un espíritu reflexivo, religioso y erudito, y escribió sobre todo poesías oníricas y novelas históricas.³⁹

Herculano había leído las novelas históricas de Scott, que lo inspiraron a escribir obras que retomaran la historia de Portugal.

Una de sus obras más notables es *História de Portugal*, cuyo primer volumen fue publicado en 1846, esta obra introduce la historiografía científica en Portugal. La obra de Herculano provocó fuertes críticas de los grupos conservadores, principalmente del clero, único grupo que hasta ese momento poseía la autoridad para documentar la historia.

A partir de ese momento en Portugal, con Herculano, la historia comenzó a documentarse a partir de un punto de vista más literario y no tan solo desde la visión religiosa, difundida por el clero. Este autor introdujo la narrativa histórica en Portugal, influenciado por Walter Scott y Victor Hugo, y fue el responsable de su desarrollo en el país. Entre su obra más sobresaliente como historiador está la mencionada *História de Portugal, e História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*. La narrativa de Herculano puede ser considerada como el punto inicial para el posterior desarrollo de la prosa moderna portuguesa.

El otro gran exponente del romanticismo portugués fue Almeida Garrett, personaje involucrado en la política y la diplomacia, comprometido con el

³⁷ José- Augusto França, *O Romantismo em Portugal: estudo de factos socioculturais*, vol. I, p. 201.

³⁸ *Ibid.*, p. 205.

³⁹ Philippe Van Tieghem, *op.cit.*, p.179.

desarrollo de la cultura y la educación. De ideas liberales, y a quien se puede considerar como la cabeza del movimiento en Portugal.

En sus inicios románticos adquirió algunas nociones del romanticismo de sus lecturas de Schlegel, y así mismo adoptó algunas ideas de Madame de Staël sobre el drama y la literatura como expresión de la sociedad.⁴⁰ Su poema Camões (1825), es ya una expresión de la estética romántica,⁴¹ y en su obra es posible apreciar una ruptura de manera sutil con la tradición clásica, aunque sin arriesgar mucho.⁴²

En términos generales, el romanticismo portugués se caracterizó por la importancia que dieron a los temas nacionales e históricos, más que a los legendarios. Hubo una influencia más marcada de Walter Scott, que de Byron, y prefirieron a Lamartine más que a Hugo.⁴³

Lo más interesante y sobre todo original en el movimiento romántico portugués, fue la expresión de un sentimiento profundo, melancólico y soñador que surgió de la pena y el dolor profundo denominado “*saudade*”. Sentimiento que no tuvo ni tiene un similar en otra lengua y en otra cultura. Este se nutre principalmente del recuerdo de las glorias nacionales. Es este sentimiento que inspiró y alimentó muchas de las obras de la literatura romántica en lengua portuguesa,⁴⁴

⁴⁰*Ibid.*, p.178.

⁴¹ *Ibid.*, p. 179.

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibid.*, p.178.

⁴⁴ *Ibid.*, pp.179-180.

CAPÍTULO II

ALMEIDA GARRETT (Vida y Obra)

2.1 Breve semblanza biográfica.

Almeida Garrett, cuyo nombre verdadero era: João Baptista da Silva Leitão, nació el cuatro de febrero de 1799 en la ciudad de Porto en Portugal. Fue el segundo de cinco hermanos y su padre fue funcionario superior de la aduana. La madre pertenecía a una familia de comerciantes pertenecientes a la región de Miño, quienes habían hecho fortuna en Brasil.

El apellido Garrett lo tomó de una rama aristocrática paterna de origen irlandés que llegó a Portugal en el séquito de una princesa.

Debido a las invasiones Francesas de 1811, la familia tuvo que retirarse a sus tierras en la Isla Tercera en los Azores.⁴⁵ Fue ahí que un tío fraile inició a Almeida Garrett en la literatura. Debido a la influencia que ejercieron sobre él los tres hermanos de su padre, quienes eran eclesiásticos, en algún momento pensó seguir una carrera religiosa, sin embargo en el año de 1816 se matriculó en el curso de Derecho en la Universidad de Coimbra.

Desde muy joven mostró interés y predilección por la literatura, iniciándose en la oratoria, el teatro y la poesía. Prueba de ello son sus primeros intentos en el género clásico, un ejemplo es su tragedia *Xerxes*, y algunas odas, sonetos y fábulas. Su principal modelo literario en ese momento fue el escritor Filinto Elisio.

En 1817 el ahorcamiento de Gomes Freire de Andrade y compañeros, por orden de las autoridades inglesas, inspiró al joven Garrett el soneto *O Campo de Sant'Ana*.

Garrett siempre estuvo interesado en la vida política de Portugal, participando activamente de diversas maneras, en este ámbito. En el año de 1820 participó en la organización secreta de los acontecimientos de la Revolución Liberal de Porto. Transmitió las ideas de la Revolución exponiendo los maleficios y los abusos de los tiranos a través de la tragedia de corte filosófico. Un ejemplo de este estilo es su obra *Lucrecia y Merope*.

De estas fechas, data una historia en verso de la pintura titulada: O

⁴⁵ António José Saraiva y Oscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, p. 675.

Retrato de Venus, la cual fue denunciada de impía y escandalosa.

En 1820, al terminar el curso de Derecho ingresó en la burocracia y fue nombrado Oficial de la Secretaria de los Negocios del Reino y posteriormente Jefe de Repartición de la Instrucción Pública. En Lisboa, aun bajo el influjo de la “revolução vintista”, compuso la tragedia *Catão*, en la cual desarrolló el tema de “libertad o muerte”.

El 9 de junio de 1823 hubo un golpe de estado en Portugal conocido con el nombre de “Vila Francada”, que abolió la constitución de 1822. Garrett participó en una campaña periodística comprometida con la causa, por lo cual tuvo que exiliarse en Inglaterra a causa de la persecución de la cual fue objeto. De esa época data la obra *O Corcunda por Amor*.

En este exilio tuvo la oportunidad de iniciarse en el conocimiento de la civilización inglesa y principalmente en el estudio de la literatura romántica inglesa, cuyas ideas lo influyeron notablemente en su obra posterior.

Del desencanto de sus ideales nació el poema *O Madriço*, del cual restan solo algunos fragmentos. Debido a las condiciones precarias en las cuales vivía, durante su segundo exilio en Francia, se vio obligado a trabajar como corresponsal comercial en una filial de la Casa Lafitte en Havre.

En 1825 estando en Havre escribió el poema *Camões* y en 1826 *D. Branca*, pieza con la cual, por primera vez declaró no pertenecer ni al género clásico ni al romántico, por lo menos en lo que a la forma estricta se refería.

En 1826 regresó a Portugal, participando en la efervescente vida política del momento y redactando para las elecciones de este año una carta de guía de electores. En ese mismo año colaboró para el periódico *O Português* y *O Cronista*.⁴⁶ Sin embargo estaba en marcha la contra revolución absolutista y el diario “O Português” fue suspendido, acusando a sus redactores de rebelión y de crímenes de lesa-majestad, por lo cual fueron encarcelados durante tres meses. En 1827 dirigió junto a José Ferreira Borges el diario *O Chaveco Liberal*, de corte izquierdista.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 676.

En mayo de 1828, se instauró otra vez el régimen absolutista, por lo cual Garrett se exilió nuevamente en Inglaterra, este mismo año de su exilio, interesado por el romancero popular, publicó *Adozinda*.

En 1829, inspirado por la llegada a Inglaterra de la reina D. Maria, e interesado en temas de educación en Portugal, escribió el tratado pedagógico *Da Educação*.

En el año de 1830 escribió *Portugal na Balança de Europa*, donde ponderaba las tradiciones aristocráticas y la ascensión de la burguesía. El año siguiente (1831), comenzó a dirigir el diario *O precursor*.

Posteriormente se incorporó en la expedición de D. Pedro, donde intercaló su servicio militar con el del gabinete, con lo cual tuvo la oportunidad de trabajar bajo las órdenes de Mouzinho de Silveira en la redacción de los decretos revolucionarios. En el Cerco de Porto inició la escritura de *O Arco de Sant'Ana*.

Cuando el ejército liberal entró vencedor en Lisboa, Garrett se encontraba en París, en una misión diplomática. A su regreso a Lisboa, fue nombrado secretario de una comisión encargada de crear un plan de renovación de la educación y la enseñanza pública.

Poco después volvió a la diplomacia como Encargado de Negocios y Cónsul General en Bruselas. Esta cuarta salida le dio la oportunidad de iniciarse en la lengua y literatura en lengua alemana.

En el año de 1836 fundó *O português Constitucional*, campaña periodística que ayudó a preparar la atmósfera de la Revolución de Septiembre.

En 1838 fue llamado por Manuel Passos, jefe del movimiento contra la oligarquía política, para proponer un proyecto para la fundación y organización de un teatro nacional. Para tal misión, fue nombrado Inspector General de los Teatros. Para dicho proyecto construyó un edificio para el Teatro Nacional (actual teatro D. Maria II en Lisboa). También creó una escuela para formar artistas: El Conservatorio, y promovió la creación de un repertorio dramático portugués.⁴⁷

⁴⁷ *Ibid.*, p. 677.

Con esto último, retomó la producción teatral que había sido interrumpida desde *Catão*, producción ya con contenidos de tinte romántico, pues a esta altura, después de su exilio en Inglaterra, ya se había acercado al movimiento romántico.

De esta época datan los dramas históricos: *Um Auto de Gil Vicente* (1831), *Dona Filipa de Vilhena* (1840), y *O Alfageme de Santarém* (1842).

En 1837 conoció a Adelaide Pastor, quien murió a los 20 años, y con quien procreó una hija. En 1838 fue diputado de la Asamblea Constituyente y fue miembro de la Comisión de Reforma del Código Administrativo, un año más tarde presentó un proyecto de ley de propiedad literaria.

En 1841 con el triunfo de la contra revolución perteneció a la oposición moderada contra la dictadura de Costa Cabral que lo dimitió del cargo de Inspector General de los Teatros

Esta fue la época más fecunda en la carrera literaria y amorosa de Almeida Garrett. Surgió en él una sensibilidad hasta entonces no revelada. En 1843 se publicó el primer volumen del *Romanceiro*. Ese mismo año se relacionó con la entonces Vizcondesa de la Luz y se publicó *Frei Luís de Sousa*. En 1845 se publicó *Flores sem Fruto*, en 1846 se publicó *Viagens na Minha Terra*, y en 1853 *Folhas Caídas*.

Debido a las implicaciones políticas de su obra, esta fue censurada por la dictadura de Costa Cabral, quien impidió la representación de *Frei Luís de Sousa*, pues mostraba la enemistad entre Portugal y España. También sufrió la censura la obra *O Arco de Sant'Ana*.

El movimiento de regeneración de 1851, que fue el resultado de una alianza entre “setembristas” y “cartistas”, llevó a Garrett de nuevo a la vida pública. Fundó un nuevo diario llamado “A Regeneração” y en ese mismo año fue nombrado Visconde Par del Reino. En 1852 tomó el cargo de Ministro de Negocios Extranjeros.

En el año de 1853 Garrett se alejó de la política, pues ya no tenía puntos en común con el gobierno regenerador. En esa época comenzó a escribir *Helena*, que dejó incompleta, pues murió solitario el nueve de diciembre de 1854, en su casa.⁴⁸

⁴⁸ *Ibid.*, p. 678.

Las aportaciones de Garrett fueron vastas y en muchas direcciones. Su existencia fue una pieza clave en la vida política, cultural y diplomática de Portugal.

Formó parte de comisiones de trabajo para la reforma del cuerpo diplomático, para la creación de un Tribunal de Cuentas, para la reforma de la educación pública, para la organización del Conservatorio de Arte Dramático y de un Teatro Nacional, para la fundación de un panteón, para la redacción de la Constitución de 1838, y del acto adicional de la Carta.

En 1851, para la reforma de la Academia de las Ciencias, preparó también una ley de la propiedad literaria, un tratado de comercio con los Estados Unidos, y un acuerdo diplomático con la Santa Sede. Así mismo fue miembro del Consejo de Ultramar, creado por idea suya.⁴⁹

Garrett fue una figura importante para Portugal, visionario y comprometido con el desarrollo de su país. Aportó ideas y acciones en pro de llevar a la nación hacia el progreso. Su figura fue importante y prevalece vigente hasta el día de hoy. Él, junto a Herculano, introdujeron el romanticismo en Portugal, y ese romanticismo, como dice Lourenço: "...inventou uma imagem para o novo Portugal e com ela criou uma cultura diferente da antiga, inquieta, exigente, destinada a descobrir o enigma do passado..."⁵⁰

2.2 El autor y el teatro portugués.

Antes de la aparición de Almeida Garrett en la escena portuguesa, el teatro en Portugal se encontraba en una situación deplorable. Los edificios destinados a la representación funcionaban sin las más mínimas condiciones de higiene y seguridad, y los actores eran quienes se encargaban de la construcción de los escenarios.

La falta de espacios para las representaciones, la nula producción de textos dramáticos, la reproducción de malas copias de espectáculos franceses, las producciones de baja calidad y la pobreza en la interpretación actoral,

⁴⁹ José Augusto França, *O Romantismo em Portugal: Estudo de Factos Socioculturais*, V. I, p. 244-245.

⁵⁰ Eduardo Lourenço, *Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade*, p. 32.

hacían evidente la decadencia en que se encontraba el teatro portugués⁵¹

Como ejemplo de ello José Augusto França describe las condiciones del teatro de la “Rua dos Condes”:

O teatro da Rua dos Condes, tal como o teatro da Praça do Salitre, que lhe fazia concorrência, não passava dum casebre construído depois do terramoto. A iluminação a azeite que substituíra as velas usadas até então, constituiu a primeira novidade; um repertório inédito de peças de Dumas, Vitor Hugo, Scribe, Malesville, Pixérécourt, foi a segunda; mas havia ainda a maneira de representar, as frases arrastadas num tom declamatório, a cadência lacrimosa de elocução, a ênfase dos gestos -e eis todo um público provinciano, ávido de sensações novas, preso ao encanto do novo teatro que lhe era fornecido numa língua que nem sempre compreendia.⁵²

En el año de 1836, se desató en Portugal la Revolución de Septiembre, con lo cual comenzaron a planearse cambios importantes en la sociedad portuguesa. Manuel Passos, algunos días después de haber tomado el poder, después del triunfo de dicha revolución, encargó a Almeida Garrett el estudio de un proyecto para la restauración del teatro nacional. A través de dicho proyecto se pretendía instruir a la sociedad en los más altos valores, por lo cual se buscó sacar al teatro portugués del rezago en el que se encontraba. Como dice Rebello: “La restauración del teatro português era para él “una cuestión de independencia nacional”⁵³

Mes y medio más tarde, una ley permitía crear la Inspección General de los Espectáculos, el Conservatorio de Arte Dramático y una sociedad para edificar un verdadero teatro que substituyera las miserables salas de la calle de Os Condes y Do Salitre.⁵⁴

Además se instituyeron unos premios destinados a los autores dramáticos con el fin de estimular la creación de obras que colaboraran en el mejoramiento de la literatura y el arte nacionales, promoviendo además la construcción de un Teatro Nacional.

⁵¹ Luiz Francisco Rebello. *El Teatro Portugués*, p. 59.

⁵² José Augusto França, *op cit.*, p. 403.

⁵³ Luiz Francisco Rebello. *op.cit.*, p. 59.

⁵⁴José Augusto França, *op.cit.*, p. 406.

La reforma del teatro portugués promovía todos los aspectos del teatro: la formación de actores, con la inauguración del Conservatorio de Arte Dramático, la producción de piezas dramáticas, así como la construcción de un espacio para la representación del nuevo teatro nacional.⁵⁵ Y como se mencionó anteriormente, el encargado de la inspección de todo este proyecto de reforma fue Garrett.

El Conservatorio comenzó a funcionar enseguida, y hacia 1840 ya contaba con doscientos estudiantes. Sin embargo la construcción del Teatro Nacional se fue atrasando por diversas circunstancias, como la aprobación del proyecto arquitectónico y la elección del lugar. Finalmente en el año de 1846 este pudo ser inaugurado.

Para atenuar los inconvenientes generados por el atraso de la inauguración del Teatro Nacional, en 1837 Garrett organizó una compañía en el teatro de la calle “Dos Condes”. En 1838, bajo la dirección de Emile Doux, quien tres años antes había presentado ahí junto a su compañía un repertorio integrado por los dramas románticos de Victor Hugo y Alexandre Dumas, se representaron los tres actos de la obra de Garrett: *Um Auto de Gil Vicente*, con la cual el autor pretendía resucitar el teatro portugués. Finalmente lo logró, pues esta obra fue considerada el primer drama que inició la época del renacimiento del teatro nacional.⁵⁶

La producción literaria de Almeida Garrett está dividida en dos etapas, la primera corresponde a su formación en los clásicos y la segunda, tal vez más trascendental y profunda, corresponde con su etapa romántica. A pesar de no haber aceptado en un principio ser abiertamente romántico, el hecho de haber estado en dos ocasiones en el exilio por sus ideas políticas, tanto en Inglaterra como en Francia, lo llevó a conocer a los autores románticos y de una u otra manera tomar influencias para su producción dramática en esta segunda etapa.

El haber sido el encargado de la renovación del teatro nacional, fue el mejor pretexto que tuvo para renovar sus dramas, lo cual requería hacer énfasis en la recuperación de los temas nacionales e históricos.

⁵⁵ Luiz Francisco Rebello, *op.cit.*, pp. 59-60.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 60.

Me atrevería incluso a plantear la hipótesis, de que de no haber sido por el acercamiento a los autores románticos, gracias a su exilio, el no habría asimilado completamente ese sentimiento nacionalista que posiblemente aprendió de los románticos y que pudo plasmar en sus obras, lo mismo dramáticas que poéticas. Recordemos que el poema *Camões*⁵⁷ era considerado la obra poética representativa del romanticismo portugués, justo por el sentimiento de identidad plasmado en sus versos. Al respecto Rebello dice:

El exilio, cuyo camino se vio obligado a tomar por dos veces, en 1823 y en 1828, le permitió encontrar la unidad necesaria entre la forma y el pensamiento. Su permanencia en Francia e Inglaterra, si por una parte le hizo ser testigo de las primeras batallas del romanticismo en dichos países, por otra le brindó la necesaria perspectiva para intuir las raíces del “drama nacional”.⁵⁸

Almeida Garrett fue una pieza fundamental dentro de la literatura portuguesa, y particularmente dentro del teatro portugués, al cual hizo aportaciones valiosas que ayudaron a que este se renovara y tomara nuevos bríos, luego del estancamiento en el que se encontraba.

Garrett consiguió llevar el teatro a otro nivel, logrando inserirlo dentro de las costumbres de la sociedad, no solo de la clase alta o nobleza, sino también de la clase media. Con ello logró poner a Portugal al nivel de las ciudades más cosmopolitas de la época, como París o Londres. Como dice Oliveira Barata: “Garrett... dava os primeiros passos em busca de um teatro para o povo, como que a querer confirmar o princípio (tantas vezes reafirmado) de que o teatro é o livro dos que não têm livros”.⁵⁹

Con esta idea, Garrett buscó poner el arte del teatro no solo al servicio de la diversión, sino también como instrumento educativo que permitiera al pueblo instruirse sobre su historia y costumbres.

⁵⁷ Em 1824, exilado em França, ao princípio no Havre (onde esteve empregado como correspondente na Casa Laffitte) e depois em Paris, durante o Inverno de 1824-1825, Garrett tomava *Camões* como tema de um poema em dez cantos que será considerado a primeira composição romântica da literatura portuguesa. José Augusto França, *op.cit.*, p. 96.

⁵⁸ *Ibid*, p. 61.

⁵⁹ José Oliveira Barata, *O Espaço Literário do Teatro: Estudos sobre literatura dramática portuguesa I*, p. 131.

Con ello tuvo la intención de rescatar y reivindicar a los héroes nacionales, así como la recuperación de mitos nacionales. Una prueba más de la influencia que en él ejercieron las ideas de los autores románticos.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE *FREI LUÍS DE SOUSA* DE ALMEIDA GARRETT

3.1 Sinopsis de la obra.

La trama de *Frei Luís de Sousa* se desarrolla en el siglo XVI. Esta retrata la vida de Manuel de Sousa Coutinho y de su esposa D. Madalena de Vilhena, quien después de siete años de la desaparición de su primer marido D. João de Portugal en la batalla de Alcazarquivir, decide casarse nuevamente, pensando que su primer marido murió en la batalla. De su segundo matrimonio nació Maria, una joven enferma de tuberculosis, cuya principal característica son sus inquietudes intelectuales.

Telmo Pais, fiel sirviente, fue empleado de confianza y amigo de D. João de Portugal. Cuando su amo desaparece, continua sirviendo fielmente a D. Madalena y su nueva familia. D. Madalena vive completamente atormentada con la idea del posible regreso de su primer marido, pues su cuerpo nunca fue encontrado, lo que despierta en ella la idea de que posiblemente sigue vivo.

D. Manuel de Sousa tiene una fuerte discusión con unos gobernantes que pretenden instalarse en su palacio, pues al parecer es el único lugar seguro y libre de la peste. Para evitar que invadan el palacio que habita junto a su familia, D. Manuel de Sousa decide incendiarlo, con lo cual la familia tiene que salir de ahí, no teniendo más opción que instalarse en la casa que D. Madalena habitó con D. João.

La intranquilidad de D. Madalena se acrecienta cuando al llegar a su antigua casa, ve en la sala un retrato enorme de D. João junto al de D. Sebastião. (de quien el pueblo esperaba su regreso para volver a gobernar). Más adelante llega a las puertas de esta casa, un peregrino que dice traer noticias del mismo D. João, quien desapareció hace veintiún años. Aunque al principio nadie lo reconoce, debido a su aspecto desaliñado y con la barba crecida, este peregrino resulta ser D. João de Portugal. Esta aparición deja a todos impresionados. D. Manuel de Sousa y D. Madalena deciden expiar el pecado de haberse casado sin tener la certeza de que D. João había muerto, convirtiéndose a la vida religiosa. Maria, al percatarse de lo que ocurre, intenta impedir la conversión de sus padres, pero no resiste y muere, fin del drama.

3.2 *Frei Luís de Sousa* entre lo clásico y lo romántico.

Frei Luís de Sousa es una obra escrita casi a mediados del siglo XIX, momento histórico marcado por grandes revoluciones, que desembocaron en profundos cambios en todos los ámbitos de la sociedad Europea.

Debido a sus ideas políticas, de corte liberal, Garrett se vio forzado a exiliarse en Francia e Inglaterra, lo cual le permitió conocer de primera mano las ideas y estética del romanticismo.

Garrett fue un personaje comprometido con los distintos ámbitos de la realidad portuguesa: lo mismo se interesó por la política, y la diplomacia, poniendo especial interés en la educación, que buscaba promover a través de la literatura. De ahí su preocupación por renovar por completo no solo los espacios teatrales, sino además la producción literaria del país, que en ese momento se encontraba estancada, y carente de originalidad y propuestas frescas.

Es por ello que cuando escribió *Frei Luís de Sousa*, aún se debatía frente a escribirla de acuerdo al modelo clásico o romántico, como afirma Oliveira Barata:

...toda a produção dramática do autor das Viagens, anterior ao *Frei Luís de Sousa*, se debate precisamente com as contradições de quem busca um caminho por entre modelos tão diversificados como os clássicos e os modernos românticos.⁶⁰

Este debate posiblemente se debía principalmente a no identificarse plenamente con el modelo romántico, y también a una dificultad en la asimilación de esta nueva estética, que tan tardíamente entró en Portugal. En este sentido por ejemplo, el autor rechazaba principalmente la mezcla entre lo sublime y lo grotesco, tan alabada por Víctor Hugo, así como la mezcla del verso y la prosa, como afirma Oliveira Barata:

⁶⁰José Oliveira Barata, *O espaço literario do teatro: Estudos sobre a literatura dramática portuguesa*, p.137.

Afastando-se claramente da aliança de estilos (sublime e grotesco) que o drama romântico preconizava, Garrett decide-se por aceitar a sequência trágica como o reconhecimento (*anagnórisis*), o debate psicológico do protagonista (*pathos*) o inexorável crescendo dos factos (*climax*) e o fatal desenlace perante a ineficácia e impotência da vontade dos intervenientes (*catástrofe*).⁶¹

A pesar del completo rechazo a la mezcla de estilos, defendía la relación entre clasicismo y romanticismo en la poesía, exaltando un género mixto que sería la base de la poesía moderna.

No prefácio a esta primeira edição de *Catão*, vemos já claramente definida a atitude de Garrett quanto a relação classicismo–romantismo na nossa poesia do início do período romântico. Garrett fala então de “género romântico” a propósito de Shakespeare; mas na terceira edição de *Catão*, citando Goethe, exalta um género “misto” que seria a base da poesia dita “moderna”.⁶²

Aunque al principio exaltó el género mixto en la poesía, no tardó en trasladarlo al drama, y lo puso en práctica en *Frei Luís de Sousa*, en la cual mezcló elementos característicos de la “tragedia clásica”, y del “drama romántico”.

Es por ello que el autor reconoció que, aunque se contentaba con que su obra fuera catalogada como drama, pidió que no fuera juzgada por las leyes que lo rigen, pues si bien en la forma no podía ser considerada una “tragedia clásica”, sí en el tratamiento de la temática. Al respecto dice, en la memoria leída en conferencia en el Conservatorio Real de Lisboa, el 6 de mayo de 1843, a propósito del estreno de la obra:

Contento-me para a minha obra com o título modesto de drama: só peço que a não julguem pelas leis que regem, ou devem reger, essa composição de forma e índole nova; porque a minha, se na forma desmerece da categoria, pela índole há-de ficar pertencendo sempre a o antigo género trágico⁶³

⁶¹ *Idid.*, p. 142.

⁶² Álvaro Manuel Machado, *O Romantismo na Poesía Portuguesa (De Garret a Antero)*, pp. 26-27.

⁶³ Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, p. 4.

A pesar de que autor aceptó que su obra pertenecía al drama como género, no pertenecía a ese tipo de drama lleno de exageraciones, violencia, aventuras pasiones etc, que nada tenían que ver con su obra, la cual era más “una acción que sucede entre un padre, una madre, una hija; un fiel escudero, un viejo y un peregrino que apenas aparece en dos o tres escenas –todos gente honesta y temerosa de Dios”.

...sem um mau para contraste, sem um tirano que se mate ou mate alguém, pelo menos no último acto; como eram as tragédias dantes –sem uma dança macabra de assassínios, de adultérios e de incestos, tripudiada ao som das blasfémias e das maldições, como hoje se quer fazer o drama.⁶⁴

En concordancia con la intención de la renovación del “drama histórico”, el autor, que conocía y previamente había estudiado a los “románticos”, tomó inspiración de ellos en la búsqueda de la renovación de la literatura nacional, pero siempre guardando cierta fidelidad a los “clásicos”. Esto dio como resultado una obra que retomó y asimiló elementos clásicos para construir un drama romántico.

3.2.1 Elementos de la tragedia clásica.

Los elementos de la “tragedia clásica” a los cuales el autor recurrió para la construcción de su obra, principalmente a nivel del tratamiento de la temática son:

a) La fábula: El respeto a la construcción de la “fábula”⁶⁵, no mezclando lo trágico con lo cómico⁶⁶, que como ya se mencionó al inicio del capítulo, era algo que siempre rechazó de los autores “románticos”.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁶⁵ La fábula es la acción o asunto de la tragedia. Maria Andueza, *Análisis de Obras de Teatro*, p. 82.

⁶⁶ ...la fábula debe ser sin mezcla de narración (= se dice lo que hizo), sino que se presentan hechos (= lo que se actúa). Tampoco debe contener otros géneros literarios. *Ibidem*.

b) La peripecia: Siguiendo en la línea, la obra cumple con los momentos de la tragedia clásica. Entre ellos la presencia de la “peripecia”⁶⁷, que sucede en la escena VIII casi al final del Primer Acto, cuando el personaje Manuel de Sousa Coutinho, tiene que incendiar el castillo que habita junto a su familia, en un acto patriótico, por lo cual informa al personaje de D. Madalena, su esposa, que tienen que ir a vivir al castillo que anteriormente habitó junto a su desaparecido primer esposo D. João:

CENA VIII

Manuel de Sousa e Madalena.

Manuel

(Passeia agitado de um lado para o outro da cena com as mãos cruzadas detrás das costas; e parando de repente:)

– *Ha-de saber-se no mundo que ainda há um português em Portugal.*

Madalena

–Que tens tu, dize, que tens tu?

Manuel

–Tenho que não hei-de sofrer esta afronta... e que é preciso sair desta casa, Senhora.

Madalena

–Pois sairemos, sim: eu nunca me opus ao teu querer, nunca soube que coisa era ter outra vontade diferente da tua: estou pronta a obedecer-te sempre, cegamente, em tudo. Mas, oh! esposo da minha alma... para aquela casa não, não me leves para aquela casa! *(Deitando-lhe os braços ao pescoço.)*⁶⁸

Este es el momento en que el sentido de la acción cambia repentinamente, desatando una serie de acontecimientos, que se dan a partir de la mudanza de casa. El desarrollo de los acontecimientos se da a lo largo del Segundo Acto los cuales conducirán a la desgracia.

⁶⁷ El cambio de la acción en sentido contrario a su curso se llama peripecia. Y esto, verosímil y necesariamente. El acaecimiento de increíbles y espantosas perturbaciones del orden natural de la vida; el cambio repentino de una acción en su opuesto; el suceso imprevisto que cambia más o menos rápidamente los acontecimientos y altera el recorrido natural de la acción. *Ibid.*, p.95-96.

⁶⁸ Almeida Garrett, *op.cit.*, p. 29.

c) La anagnórisis: El reconocimiento se da en la escena XIV al final del Segundo Acto”, cuando después de mudarse al castillo donde habitó Madalena con su anterior esposo D. João, aparece el personaje del Romeiro a dar un mensaje de D. João, a quien creían muerto en la batalla de Alcazarquivir:

Romeiro

–Agora acabo: sofrei, que ele também sofreu muito. Aqui estão as suas palavras: “Ide a D. Madalena de Vilhena e dizei-lhe que um homem que muito bem lhe quis aqui está vivo por seu mal e daqui não pode sair nem mandar-lhe novas suas de há vinte anos que o trouxeram cativo”.

Madalena

(Na maior ansiedade)

–Deus tenha misericórdia de mim! E esse homem... ese homem... Jesus! esse homem era... esse homem tinha sido... levaram-no aí de onde?... De África?

Romeiro

–Levaram.

Madalena

–Cativo?...

Romeiro

–Sim.

Madalena

–Português?... cativo da batalha de...

Romeiro

–De Alcácer- Quibir.⁶⁹

Estos diálogos entre Madalena y el Romeiro, describen el inicio de la “anagnórisis”, momento en el cual Madalena comienza a experimentar un cambio, de la ignorancia al reconocimiento, al serle revelado por el personaje del Romeiro, que fue enviado por un hombre que quedó cautivo en la batalla de Alcazarquivir. Más adelante, en la misma escena, lo confirma al señalar el retrato de D. João colgado en la pared:

Romeiro

(Sem procurar, e apontando logo para o retrato de D. João)

–É aquele⁷⁰

⁶⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁰ *Ibidem.*

d) El pathos: Este momento de reconocimiento es fundamental para la acción, pues marca el comienzo del lance trágico o “pathos”⁷¹, con el sufrimiento, dolor y muerte de los personajes.

En el tercer acto, comienza a prepararse el trágico desenlace, causado por el momento de “anagnorisis” desatado en el segundo acto. Es aquí donde se desata el sufrimiento de los personajes por el reconocimiento de su destino, o como consecuencia de sus actos.

Inmediatamente en la escena I del tercer acto, el personaje de Manuel de Sousa, reconoce el error trágico, tanto de él, como de su esposa D. Madalena, sabiendo que deben ser castigados por ello, como lo revela su diálogo:

Manuel

–Oh! minha filha, minha filha! (*Silêncio longo.*) Desgraçada filha, que ficas órfã... órfã de pai e de mãe... (*Pausa*) e de família e de nome, que tudo perdeste hoje... (*Levanta-se com violenta aflição*) A desgraçada nunca os teve. Oh! Jorge, que esta lembrança é que me mata, que me desespera! (*Apertando a mão do irmão, que se levantou após dele e o está consolando do gesto*) É o castigo terrível do meu erro...se foi erro... crime sei que não foi. E sabe-o Deus, Jorge, e castigou-me assim irmão.⁷²

Más adelante, en un diálogo dentro de la misma escena, el mismo personaje expresa su sufrimiento, haciendo alusión al que tuvo Jesús en la cruz, y equiparándolo al suyo:

Manuel:

–[...] é a coroa de espinhos de toda esta paixão que estou passando... É que a minha filha... Maria... a filha do meu amor, a filha do meu pecado, se Deus quer que seja pecado, não vive, não resiste, não sobrevive a esta afronta⁷³

⁷¹ El hecho patético consiste en una acción destructora y dolorosa. El pathos trágico es como la levadura que hace que el mundo, los hombres, el pueblo, el Estado, lo social, etcétera, salten hechos añicos y, por lo tanto, provoquen el desorden en el universo. El pathos completa la acción trágica, la cual resulta compuesta por dos elementos: uno, activo (praxis); otro, pasivo (pathos). Este patos o lance patético es la piedra fundamental de la tragedia. Sin agnición ni peripecia puede haber tragedia; sin pathos, no, pues pues no se provocaría la catarsis (temor y compasión), efectos que tienen que darse en el hecho trágico. El patos es común a los grados de complicación de la tragedia, el carácter angustioso y mortal de la acción.- Precisamente son la muerte y el sufrimiento, el dolor y el desconsuelo lo que conforma el sentido trágico de la vida. Maria Andueza, *op. cit.*, p.100.

⁷²Almeida Garrett, *op.cit.*, p. 51.

⁷³ *Ibid.*, p.52.

Siguiendo en la misma escena, vuelve sobre el tema de su martirio y muerte psicológica, representándolo al tocar el hábito de fraile, lo que representa su conversión y con ello el retorno del orden alterado:

Manuel

–Para mim, aqui está a mortalha: (*Tocando no hábito*) morri hoje...vou amortalhar-me logo: e adeus tudo o que era mundo para mim.⁷⁴

Es el personaje de Jorge, hermano de Manuel, quien es fraile, que se encarga de preparar todo para lanzar el hábito, tanto a Manuel, como a D. Madalena, y con ello preparar todo para el fatal desenlace, en donde finalmente estos personajes expurgaran sus culpas, para instaurar nuevamente el orden divino.

A catástrofe é um duplo e tremendo suicídio, mas não se obra pelo punhal ou pelo veneno: foram duas mortalhas que caíram sobre dois cadáveres vivos; jazem em paz no mosteiro, o sino dobra por eles; morreram para o mundo, mas vão esperar ao pé da Cruz que Deus os chame quando for a sua obra.⁷⁵

e) La catarsis: Esta conversión, significa para estos dos personajes su muerte moral, con lo cual habrán cumplido con su “pathos”, que desencadenará el sentimiento de catarsis y posterior purificación de las pasiones.

Jorge

–[...] Frei João de Portugal, que é o Prior de Benfica, e também vigário do Sacramento, sabes, chegou haverá duas horas, noite fechada ainda, e cá está, é que te há de lançar o hábito, a ti e a Dona... a minha irmã. [...]⁷⁶

⁷⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁵ Almeida Garrett, “Ao Conservatório Real” en: Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa* p. 4-9.

⁷⁶ Almeida Garrett, *op.cit.*, p. 54.

Esto será el preludio a la Escena X del último acto, donde se llevará a cabo la ceremonia donde Manuel y Madalena, tomarán los hábitos y con ello anunciarán el clímax de la tragedia, dando paso al sentimiento de compasión, e identificación.

Prior

(Tomando os escapulários de cima do altar)

–Manuel de Sousa Coutinho, irmão Luís de Sousa, pois em tudo quisestes despir o homem velho, abandonando também ao mundo nome que nele tínheis! Sórora Madalena! Vós ambos, que já fostes senhores do mundo, e aqui estais prostrados no pó da terra, nesse humilde hábito de pobres noviços, que deixastes tudo, até vos deixar a vós mesmos... filhos de Jesus Cristo, e agora de nosso padre S. Domingos, recebei com este bento escapulário...⁷⁷

f) El clímax: Después de presenciar dos muertes metafóricas en escena, el clímax final se da en la última escena del tercer acto, con la tercera muerte, pero esta vez una muerte física; la de el personaje de Maria, hija ilegítima de Manuel y D. Madalena, y en quien recae todo el peso de los errores de los padres. En su último diálogo, ella hace referencia a un sueño que tuvo en el cual se le aparecía un ángel terrible, quien bajaba con una espada de fuego en las manos. Ese ángel era D. João, que regresaba de la muerte.

Maria

(Apontando para o Romeiro)

É aquela voz, é ele, é ele. Já não é tempo... Minha mãe, meu pai, cobri-me bem estas faces, que morro de vergonha... *(Esconde o rosto no seio da mãe.)* Morro, morro... de vergonha. *(Cai e fica morta no chão. Manuel de Sousa e Madalena postram-se ao pé do cadáver da filha)*⁷⁸

Con la muerte de Maria, se cierra la triada trágica, expiando los personajes sus pecados, Con ello el autor nos da una muestra las consecuencias de ir contra las leyes divinas, y contra las leyes de la religión católica. Y nos muestra también el precio que hay que pagar, cuando se da rienda suelta a las pasiones. A lo largo de los tres capítulos es posible apreciar a cada personaje viviendo su propia hybris y pathos.

⁷⁷ *Ibid.*, p.62.

⁷⁸ *Ibid.*, p.63.

Las muertes devolvieron el orden. De todo ello podemos entonces afirmar que esta tragedia contiene una fábula con acciones complejas, pues como afirma García Barrientos: “Acciones complejas son aquéllas “en que el cambio de fortuna va acompañado de ignición, de peripecia o de ambas.”⁷⁹

Es evidente que esta tragedia, en los motivos ha dejado de ser clásica, para tornarse en una tragedia cristiana, pues como afirma Kurt Spang: “El dolor, los sacrificios, los tormentos y la muerte no son trágicos en el sentido clásico, sino signos y premisas de salvación definitiva”.⁸⁰

E incluso en este sentido admite que hay una compatibilidad entre lo trágico y el cristianismo, pues la promesa de una salvación no quiere decir que el hombre no tenga que hacer un recorrido doloroso, sujeto a situaciones y contradicciones de carácter trágico, que pueden deberse a su lejanía de Dios.⁸¹

Resulta evidente que esta tragedia no trata del enojo de los Dioses del Olimpo, por las acciones de los mortales. Por el contrario se trata de una pugna entre las leyes del cristianismo y las pasiones desenfrenadas de los cristianos, con las respectivas consecuencias. Las acciones y diálogos de los personajes, los espacios y el decorado, todo el tiempo nos recuerdan que los personajes tendrán que rendir cuentas no ante un Dios, sino ante una institución: La Iglesia.

En este sentido dice Spang:

Esta es precisamente una de las divergencias más llamativas entre la tragicidad clásica y la del cristianismo, dado que el cristiano no conoce la sensación de un dios enigmático o inseguro o incluso polémico, débil, veleidoso y caprichoso; el suyo es fuerte, justo y misericordioso.⁸²

⁷⁹Jose Luis Garcia Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, p. 260.

⁸⁰ Kurt Spang, *Teoría del drama: Lectura y análisis de la obra teatral*, p. 60.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

Ello se confirma con el último diálogo que cierra el drama, que es dado por un miembro de la iglesia:

Prior

–Meu irmãos, Deus aflige neste mundo àqueles que ama⁸³

Spang, va más lejos al afirmar que: ... “prácticamente es imposible concebir una tragedia radicalmente “acristiana” después de Cristo, porque la cultura y el pensamiento europeos revelan el sello de lo cristiano hasta en sus manifestaciones ateas”.⁸⁴

Este trabajo no da para asegurar que esta aseveración pueda aplicarse a todas las tragedias post cristianas, pero al menos en *Frei Luís de Sousa*, es posible evidenciar que el conflicto de los personajes, está estrechamente relacionado con el quebrantamiento de las leyes cristianas, y el posterior sentimiento de culpa que este quebrantamiento provoca.

3.2.2. Elementos del drama romántico.

Frei Luís de Sousa es una obra producto de su tiempo y de las contradicciones de un autor que se debate entre lo clásico y lo romántico, y que está en un proceso de asimilación de la nueva corriente estilística denominada romanticismo.

El autor menciona en la memoria leída en conferencia en el Conservatorio Real de Lisboa, el 6 de mayo de 1843⁸⁵ a propósito del estreno de la obra, que se contentaba con que esta fuese catalogada como “drama”, aunque no estaba de acuerdo con ciertas normas que regían este estilo. Es por ello que puso especial énfasis en aclarar que esperaba que: “a não julguem pelas leis que regem, ou devem reger, essa composição de forma e índole nova” ⁸⁶, especialmente como ya se señaló anteriormente, en lo que respecta a la alianza de lo sublime y lo grotesco, y la mezcla de prosa y verso,

⁸³ Almeida Garrett, *op.cit.*, p. 63.

⁸⁴ Kurt Spang, *op.cit.*, p. 60.

⁸⁵ Almeida Garrett “Ao Conservatório Real”, en *op cit.*, pp. 4-9.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 5.

características que Garrett no compartía de este nuevo estilo. En este sentido aclara: “sem uma dança macabra de assassínios, de adultérios e de incestos, tripudiada ao som das blasfémias e das maldições”, como hoje se quer fazer o drama”⁸⁷.

Sin embargo, y en consonancia con su deseo de instaurar un “nuevo teatro” de raiz nacionalista, y patriótica, como asegura França: “Garrett escreve então a sua quarta grande peça. Desde 1838 estaba empenhado na tarefa de criação de um teatro português moderno, efeito e agente da campanha nacionalista do romantismo.”⁸⁸.

En este sentido, Garrett tomó la libertad de estilo y los temas de los “románticos para construir esta obra, entre los cuales están:

a) Flexibilidad de estilo: La obra está escrita totalmente en prosa, y esta es su justificación:

Demais, posto que não creia no verso como língua dramática possível para assuntos tão modernos, também não sou tão desabusado [...] O que escrevi em prosa pudera escrevê-lo em verso [...] Mas sempre havia de aparecer mais artifício do que a índole especial do assunto podia sofrer. [...] Repugnava-me também pôr na boca de Frei Luís de Sousa outro ritmo que não fosse o da elegante prosa portuguesa, que ele, mais do que ninguém, deduziu com tanta harmonia e suavidade.⁸⁹

El contacto con los escritores de la nueva corriente le permitió abrirse estilísticamente, con la posibilidad de permitirse ciertas libertades, aunque siempre más mesurado que sus pares en Francia, Inglaterra o Alemania.

b) Recuperación de temas de la historia nacional y popular: Garrett tenía también la intención, como los románticos en otros países de “transformer la tragedie classique en drame historique moderne”.⁹⁰

⁸⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁸⁸ José Augusto França, *O Romantismo em Portugal: Estudo de Factos Socioculturais*, v. I, p. 258.

⁸⁹ Almeida Garrett, *op. cit.*, p. 5.

⁹⁰ Philippe Van Tieghem, *Le romantisme français*, p. 58.

Es por ello que retomó para la creación de *Frei Luís de Sousa*, sucesos pertenecientes a la historia de Portugal.

En este caso el autor eligió un pasaje de la historia referido a el rey D. Sebastian, (1554-1578), y específicamente al momento en que desapareció en la batalla de Alcazarquivir, hecho que dio pie a convertir este suceso en un mito nacional de origen popular denominado “Sebastianismo”, el cual se abordará más adelante, pues como refiere França, para Garrett: “nenhuma coisa pode ser nacional se não é popular” e apelava para “a colossal reputação de Sir Walter Scott”.⁹¹

c) Creación de personajes representativos del ideal romántico del triunfo de la pasión sobre la razón: Basado en un personaje histórico y en el mito nacional que este generó, Garrett creó una historia con personajes representantes de los ideales “románticos”: El personaje de Madalena, representa el triunfo de la pasión sobre la razón, también es la representación del alma atormentada por el remordimiento y el sentimiento de culpa. Este personaje es víctima de sus pasiones, y de un amor prohibido, que marcará su destino trágico.

En este sentido, García Templado describe la posición del hombre romántico frente a su tiempo: “El hombre es producto de su propio sentir. El amor, el odio, la repulsión, el hastío, los celos, la nostalgia o el aburrimiento son sentimientos que arrebatan al alma individual del hombre y marcan su destino”.⁹² Es Madalena también la representación del conflicto entre el individuo y la sociedad, como afirma García Templado en la misma página: “en su desolación por su impotencia ante las normas sociales que lo ahogan”⁹³.

d) Creación de personajes representativos del ideal femenino romántico: El personaje de Maria representa el ideal femenino romántico: blanca, delgada y enfermiza, representación de lo etéreo, símbolo de pureza y

⁹¹ Augusto França, *op. cit.*, p. 211.

⁹² José García Templado, *El teatro romántico*, p.13.

⁹³ *Ibidem*.

bondad, además de representar la posición de la mujer dentro del romanticismo portugués como víctima, como afirma França: “A filha morre de vergonha... mais uma vez, e sempre, o papel da mulher portuguesa no Romantismo é o de vítima”.⁹⁴

Así mismo, este personaje simboliza la sabiduría, por lo cual es la encargada de transmitir los mitos y pasajes históricos, que conforman la trama. Es una heroína típicamente romántica, como dice García Templado: “con un designio fatalista, su impotencia lo llevará al suicidio como suprema solución”.⁹⁵

e) Creación de personajes que no pertenecen a la nobleza: En lo que respecta al personaje de Telmo, este representa la voz de la conciencia, se podría incluso pensar que sustituye la voz del coro en la tragedia clásica, pues como dice Andueza respecto al coro: “...era también vehículo de la expresión de los sentimientos del poeta, voz de la conciencia y del sentir de los espectadores, voz de la razón y del pueblo”.⁹⁶

f) Creación de personajes que representan al héroe patriota: El personaje de Manuel de Sousa Coutinho es el representante del sentimiento patriótico del pueblo portugués, y por lo tanto, es un personaje que enfrenta grandes desafíos y siempre en la búsqueda de enaltecer a la patria con sus acciones. Más adelante, en este capítulo, se profundizará en la función de los personajes y en sus particularidades.

g) Exaltación de la naturaleza: Respecto a los espacios y a la creación de los ambientes, el autor también exalta la naturaleza, así describe el espacio del primer acto:

⁹⁴ Augusto França, *op.cit.*, p. 261.

⁹⁵ José García Templado, *op.cit.*, p. 13.

⁹⁶ María Andueza, *op.cit.*, p. 45.

“No fundo, duas grandes janelas rasgadas, dando para um eirado que olha sobre o Tejo e donde se vê toda Lisboa... [...] –É o fim da tarde”.⁹⁷
Como dice De la Paz al respecto:

“La naturaleza se convierte en un refugio consolador y se buscan armoniosas correspondencias entre sus fenómenos y los estado de ánimo del ser humano, e incluso la confirmación de las posiciones religiosas”⁹⁸.

En este sentido y en consonancia con el tono lúgubre, atemorizante, el autor prefirió escenarios que evocan obscuridad, acciones que se desarrollan al caer de la tarde, o la noche. Espacios interiores, con poca luz, y desde donde se mira por las ventanas el paisaje exterior.

h) Exaltación de las emociones y del orgullo nacional: Recreación de espacios con aspecto melancólico, con ornamentos que remiten a una profunda religiosidad. Así mismo, hay retratos colgados en las paredes, de personajes históricos, y escritores, todos ellos representativos de la cultura portuguesa, lo cual refuerza la intención del autor de dar una lección de nacionalismo:

Acto segundo

...salão antigo, de gosto melancólico e pesado, com grandes retratos de família, muitos de corpo inteiro, bispos, donas, cavaleiros, monges [...], nu fundo, o de el rei D. Sebastião, o de Camões, e o de D. João de Portugal.⁹⁹

i) Exploración del mundo onírico: El autor también exploró el mundo de los sueños, rasgo recurrente de la literatura romántica, como afirma Hugh:

⁹⁷ Almeida Garrett, *op.cit.*, p.16.

⁹⁸ Alfredo de Paz, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁹ Almeida Garrett, *op.cit.*, p. 32.

...el estudio de los sueños y de otros fenómenos irracionales se remedaba más que reflejaba en la creación de obras de arte que trataban de romper la barrera de los cinco sentidos y explorar la relación entre los mundos de psique y del soma, de la percepción visionaria y de la realidad física.¹⁰⁰

El autor buscaba representar esta idea del sueño visionario, y es a través del personaje de Maria, quien revela casi al final del acto tercero un sueño profético, el cual describe “la aparición de un ángel terrible que bajaba con una espada en llamas en la mano y la atravesaba entre ella y su madre, arrancándola de sus brazos”.¹⁰¹ Este sueño, revela la llegada de D. João, al cual creían muerto en la batalla de Alcazarquivir. De esta manera el autor plasmó la idea romántica del sueño: “en los sueños, en los que la mente del adulto se libera de las trabas del sentido común, podían vislumbrarse las realidades eternas”.¹⁰² A Maria le fue revelada una verdad eterna, que cambió el rumbo del destino de los personajes y culminó en tragedia.

Son estas características, las que colocan la obra, dentro del “movimiento romántico”, con sus propias distinciones y particularidades. Es indudable la influencia que el autor recibió de los autores románticos, la cual le sirvió en la construcción de un “drama nacional”, Como apunta França: “Garrett escreve então a sua quarta grande peça. Desde 1838 estava empenhado na tarefa de criação de um teatro português moderno, efeito e agente da campanha nacionalista do romantismo.”¹⁰³

Este teatro sirvió para recuperar la identidad del pueblo portugués, a través de sus mitos, leyendas, y momentos históricos. Intenciones nada alejadas del resto de los países europeos que usaron el movimiento romántico, como estandarte en la conquista y reafirmación de su identidad.

Como afirma França: “Mais do que uma lição cívica e cristã, o romantismo português pretendia, porém, dar uma lição de nacionalismo”¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Hugh Honour. *El Romanticismo*, p. 326.

¹⁰¹ Almeida Garrett, *op.cit.*, p. 63.

¹⁰² Hugh Honour, *op.cit.*, p. 326.

¹⁰³ José Augusto França, *op. cit.*, p. 258.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 205.

Para França, *Frei Luís de Sousa*, es una obra importante junto a *Viagens na Minha Terra* y *Folhas Caídas*, en ellas el autor profundizó en sí mismo, definiendo también los alcances morales y culturales del romanticismo portugués. De acuerdo con él, estas obras marcaron un antes y un después del autor, que creó la noción de un héroe nuevo, así como un lenguaje original, con una situación dramática inédita.¹⁰⁵

3.3 Análisis temático de la obra.

En este apartado se buscará hacer una aproximación a los tres temas abordados por Garrett en la creación del universo imaginario de la obra.

El autor recuperó la creencia popular del “sebastianismo”, sentando con ello los precedentes que transformaron este mito de simple creencia, a tema recurrente en las creaciones literarias posteriores. Por otro lado realizó también un abordaje memorable del sentimiento de “saudade”, tan propio y característico del pueblo portugués, que no tiene comparación en ninguna otra cultura, ni idioma.

Para concluir este apartado, se profundizará un poco más en el tema del nacionalismo. Todo ello con la intención ofrecer una mejor comprensión de la obra dentro de su contexto. Almeida Garrett ofreció una nueva manera de concebir el pasado a través de sus obras. También dio una nueva significación a los mitos y creencias populares, dotándolos de valía y enalteciéndolos, de ahí la importancia de aproximarse a ellos.

3.3.1 El sebastianismo.

Almeida Garrett, en su intención de escribir una obra que reflejara y reforzara el imaginario portugués, así como de crear un teatro de corte nacionalista, retomó la creencia popular del “sebastianismo”, sustentada en la idea de la llegada de un mesías salvador.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 273,274.

De acuerdo con Antonio Quadros, hay tres momentos históricos del sebastianismo:

...o pré-sebastianismo cifrado e profético anterior a D. Sebastião (mas só depois reconhecido como tal...) o sebastianismo contemporâneo de D. Sebastião (ainda sem todas as características do mito, mas já com algumas delas); e o sebastianismo posterior à morte de D. Sebastião (que da esperança no seu regresso físico depressa passará para o nível fantástico e sagrado do mito).¹⁰⁶

El primer momento anterior a D. Sebastião, tuvo sus orígenes en las trovas proféticas de Bandarra, zapatero de la provincia de Trancoso, de quien no se conoce la fecha exacta de nacimiento, y quien se cree que murió en el año de 1545. Dice Quadros, refiriéndose al autor: "...em algumas das suas trovas surge profetizada a vinda de um soberano, de um Encoberto..."¹⁰⁷

Estas profecías, entonces despertaron la creencia de que ese mesías, soberano, era el Rei D. Sebastião, quien había nacido solo unos años después de la muerte de Bandarra. Aparentemente no solo el pueblo, sino la aristocracia e incluso la élite intelectual: "...aspiravam ao encontro político e cultural de Portugal consigo próprio. O jovem príncipe foi investido de toda uma carga de saudade, de esperança e de sonho." ¹⁰⁸

El sentido de esta creencia pronto cambió debido al hecho histórico en el cual D. Sebastião fue derrotado en la batalla de Alcazarquivir, lo cual trajo la noticia de su muerte. Sin embargo el pueblo no creyó en su deceso, pues nunca vieron el cuerpo. Al respecto dice Luzio D'Azevedo:

Em Agosto de 1578 chega a nova do desastre de África, e da morte do rei predestinado. Estupefacção, prantos, desespero. Tantas esperanças perdidas em um adusto areal! Logo porém acode a reflexão. E as profecias. Quem há de fazer grande a pátria e cingir a coroa do mundo? Não! O rei nascido do milagre não pode succumbir assim! Esta certeza, mais do que as vagas notícias vindas de África, divulga a convicção de se achar o monarca vivo e a salvo. Os vaticínios escritos correm de mão em mão. [...] A fé dos crentes prevalecia ao temor das penas.¹⁰⁹

¹⁰⁶ António Quadros, *Poesía e Filosofia do Mito Sebastianista*, p. 24.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁹ J. Luzio D'Azevedo, *A evolução do Sebastianismo*, p. 40.

Guiados por la fe y esperanza, trasladaron el mito del elegido a otro nivel. El pueblo portugués, al dudar de la muerte del Rey D. Sebastião en Alcazarquivir, creía ahora en el regreso de un “Encubierto” que volvería para salvar a la patria de su desgracia y de su derrota, restaurando el país con una cruzada, como afirma Quadros:

O que o povo espera do seu Desejado, o que continua a esperar do Encoberto, é que venha chefiar o movimento de restauração de uma cruzada, de uma missão histórica, de uma presença heróica e gloriosa no mundo, de um sentido de acção universal e de futuro sem límites.¹¹⁰

Incluso se pensaba que regresaría una mañana con neblina, montado en su caballo blanco. El personaje de Maria, en un diálogo hace referencia a esta peculiaridad del mito:

Maria

—... é o outro, é o da ilha encoberta onde está el-rei D. Sebastião, que não morreu e que há-de vir um dia de névoa muito cerrada...Que ele não morreu...¹¹¹

En este proceso evolutivo del mito, después de esperar el regreso del Rey como un “encubierto”, ahora se esperaba el resurgimiento de su líder en Avatar, “...não propriamente em *nova encarnação*, mas em *renovação do destino*”.¹¹² Este avatar traería la salvación nacional, sería un héroe civilizador, como lo afirma Quadros:

...no sebastianismo surge a crença mítica na salvação nacional por intermédio do regresso ou do ressurgimento em avatar de um homem só, de um indivíduo carismático, de um *herói civilizador*, para usar da linguagem da filosofia do mito.¹¹³

¹¹⁰António Quadros, *op.cit.*, p. 380.

¹¹¹ Almeida Garrett, *op. cit.*, p. 23.

¹¹² António Quadros, *op. cit.*, p. 390.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 361,362.

En la evolución del sebastianismo como mito, también se incluyeron connotaciones céltico-británicas, comparando al Rey D. Sebastião con el Rey Arturo. Así mismo no se pueden negar las connotaciones cristianas, haciendo alusión a D. Sebastián como una especie de Jesús martirizado, que murió y resucitó, más específicamente un mesías salvador. Al respecto dice Quadros, apuntando hacia las fuentes del “sebastianismo”:

Mais: o sebastianismo não é compreensível sem a tutelar imagem de um Jesus martirizado, morto e ressuscitado, pois a “história sagrada” do Encoberto o apresenta como o mártir da causa nacional e ao mesmo tempo como o salvador que regressará da morte numa manhã de nevoeiro- e aqui surgem também as conotações céltico-bretãs e arturianas que nada têm a ver com a tradição judaica.¹¹⁴

El punto más álgido en la interpretación del mito, se dio con la supuesta fundación del “Quinto Imperio” el del “Reino de Dios” en la Tierra. Hazaña que estaría reservada a Portugal, pueblo elegido, y sería D. Sebastião o su Avatar, quien haría esto a su regreso. Quadros resalta: “D. Sebastião, ou um seu Avatar, viria inevitavelmente para tudo solucionar. O quinto Império, O Reino de Deus na Terra, por mediação portuguesa estava à porta, mesmo para lá da sociedade que tínhamos”.¹¹⁵

No sorprende, que el pueblo portugués se sintiera un “pueblo elegido”, pues después de la conquista de Ceuta, su expansión colonialista fue importante: exploraron nuevas rutas marítimas que los llevaron a la India y Brasil, construyendo un gran Imperio Colonial de Oriente a Occidente. Todas estas conquistas, como apunta Van Den Besselaar: “Eram motivos sobejos para que “a pequena casa lusitana” se fosse embriagando de tantas realizações e chegasse a adjudicar-se uma missão universal”¹¹⁶

Todo periodo de gloria, es precedido de uno de decadencia, y el de los portugueses vino con la derrota de Alcazarquivir, y la muerte de D. Sebastião en esta batalla, con la consecuente pérdida de la independencia de Castilla y con ello la inevitable humillación.

¹¹⁴ *Ibid*, p. 381.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 390.

¹¹⁶ José Van Den Besselaar, *O Sebastianismo: História Sumária*, p. 24.

Este episodio reavivó aún más el mito sebastianista, pues los portugueses se aferraban más que nunca a la idea de un milagro. Y con la Restauración de 1640 al parecer vino el milagro, los portugueses recuperaron su autonomía nacional, pero ello parece no haber sido el inicio de su Imperio Mundial, por el contrario, Portugal comenzó a perder algunas de sus colonias. Y en este sentido apunta van Den Besselaar: “A frustração continuava a existir, e, com ela, as esperanças messiânicas”¹¹⁷

Después de tantas derrotas y pérdidas, el pueblo portugués no tenía ya más opción que vivir a la espera de un milagro que les devolviera sus glorias pasadas. Ese sentimiento profundo de fragilidad nacional, o su reverso, la idea de esa fragilidad, dice Lourenço: “...é um dom uma dádiva da própria Providência, e o reino de Portugal uma espécie de milagre contínuo, expressão da vontade de Deus...”¹¹⁸

En la asimilación de lo que comenzó como una idea, que posteriormente se convirtió en mito, este evolucionó hasta formar parte del imaginario del pueblo portugués. De la continua espera de un milagro que los salvase de su desgraciada realidad, pasaron a ser un pueblo que se comenzó a vivir a sí mismo como un milagro. Pueblo elegido divinamente, como bien lo describe Lourenço: “O singular do povo português é viver-se enquanto povo como existência miraculosa objecto de uma particular predilecção divina”¹¹⁹

Garrett, en su fascinación por recuperar temas del pasado, como leyendas y mitos tradicionales, retomó el mito sebastianista para convertirlo en motivo de tragedia en *Frei Luís de Sousa*. Y tal vez con ello también, como afirma França: “...demonstrando pelo absurdo os seus efeitos catastróficos”.¹²⁰

En la obra, dice França: “O passado tem [...] um peso ameaçador; não estará ele sempre presente no destino da Pátria?”.¹²¹ Dicho pasado, – simbolizado en el personaje del Romero–, parece interponerse en el destino de

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁸ Eduardo Lourenço, *Portugal Como Destino, seguido de Mitología da Saudade*, p. 12.

¹¹⁹ *Ibidem.*

¹²⁰ Augusto França, *op.cit.*, p. 263.

¹²¹ *Ibidem.*

los personajes, que viven atemorizados con la idea de que este aún esté vivo y regrese a alterar el orden, o un presente que fue construido sobre las ruinas del pasado. Como dice França en líneas posteriores:

Nenhum clarão de esperança brilha no fim solene do *Frei Luís de Sousa*: o mundo antigo esmaga o mundo novo quando este se constrói sobre um equívoco- quer dizer, quando não chega a criar as suas próprias estruturas-.¹²²

De alguna manera, el autor buscaba a través de *Frei Luís de Sousa*, poner la atención en lo terrible y catastrófico que es para una sociedad construir su futuro en las ruinas de su pasado, esperando un milagro que nunca llega, como enfatiza Lourenço:

Garrett não espera o futuro e o renascimento da alma e da cultura portuguesas de qualquer profecia com garantia providencial, mas da vontade e da capacidade de reescrever o seu passado como se fosse presente e de reler nas pedras do presente que atestam tão glorioso passado, “viajando na nossa terra”, a mensagem do futuro. ¹²³

Esta afirmación de Lourenço, permite entender que la intención de la obra de Garrett era más la de reinventar el pasado, y vivir ese glorioso pasado en el presente, sin remordimientos ni culpas, ni a la espera de una profecía providencial. Me parece que el mensaje en este sentido es claro: Vivir en el pasado impide vivir el presente y condiciona el futuro. Así como los personajes en *Frei Luís de Sousa*: Viven atormentados por el pasado, debatiéndose constantemente entre ser libres, y vivir de acuerdo a sus más profundos ideales, o vivir atados al pasado, y a los condicionamientos sociales. En este sentido como dice Lourenço:” Os românticos não viajam realmente em direcção ao passado, antes trazem o passado para o presente” ¹²⁴ para desmitificarlo y darle un nuevo sentido que de alguna manera permita exorcizar los demonios ligados a este, y liberarse de su carga para construir un futuro mejor. Además de ello, el reconocimiento de un pasado nacional, con sus propios mitos e

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Eduardo Lourenço, *op.cit.*, p. 32.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 149.

historias, ponía al pueblo portugués en un diálogo directo con el resto de Europa, reafirmando su individualidad, y al mismo tiempo su sitio en la colectividad europea. Como Lourenço afirma:

Este “regresso a Portugal”, ou da cultura portuguesa ao seu passado e às visões que nele a determinaram, tal como o nosso romantismo as ilustrou, tanto como o seu prolongamento na época e épocas seguintes, não significaram um “ensimesmamento” narcisista do nosso imaginário, como seríamos tentados a crer. O romantismo não veio só histórica e culturalmente “de fora”, ele foi, na sua origem, abertura e encontro com a nova cultura europeia, com a qual continuou a dialogar criticamente, como as obras de Garrett e Herculano o mostram.¹²⁵

Garrett logró asimilar las ideas del romanticismo, las adaptó al contexto portugués, recurriendo a temas locales, logrando con ello crear una literatura romántica portuguesa, con su propia identidad y peculiaridades.

3.3.2 La *saudade*.

Si hay algo que acercó la literatura portuguesa al romanticismo, fue el sentimiento de *saudade*. Término intraducible a otras lenguas, pero comparable tal vez a la tristeza o melancolía que tanto fueron valoradas y exaltadas por los escritores románticos.

La *saudade* nace tal vez del sentimiento que provoca la ausencia de algo o alguien, de la evocación de los recuerdos de acontecimientos gloriosos. Como dice Lourenço: “Os “regressos” específicos da melancolia, da nostalgia, da *saudade* são de outra ordem: conferem um sentido ao passado que a través delas convocamos”.¹²⁶

Se evoca la *saudade* como una especie de evasión del presente, para refugiarse en el pasado. Es una expresión del exceso de amor hacia lo ausente o lejano, así la describe Lourenço:

¹²⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹²⁶ Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 92.

Antes de se tornar o mito que já não a deixa pensar e a configura num papel hagiográfico-patriótico, a saudade não foi mais que a expressão do excesso de amor em relação a tudo o que merece ser amado: o amigo ausente, a amada distante, a natureza inmemorial e íntima, escrínio de todos os amores, flor de verde pinho, ondas do mar. ¹²⁷

Poco a poco, la *saudade* se fue interiorizando más en el imaginario portugués, y de ser un sentimiento que expresaba el exceso de amor en la lírica, se convirtió en un término con un significado más profundo. ¿Era acaso la *saudade* eso que el portugués sentía cuando evocaba su pasado glorioso, y al mismo tiempo lo que permitía mantener viva la memoria de estas glorias? Como dice Lourenço del pueblo portugués:

Está aquém ou além da tragédia. A sua maneira espontânea de se voltar para o passado em geral, e para em particular, não é nostálgica e ainda menos melancólica. É simplesmente *saudosa*, enraizada como uma tal intensidade no que ama, isto é, no que é, com um olhar para o passado, no que isso supõe de verdadeiro afastamento de si, uma adesão efectiva ao presente como sua condição, é mais da ordem do sonho que do real. ¹²⁸

El portugués vive evocando la *saudade* de los tiempos pasados, de aquello que era glorioso, perdiéndose en ensoñaciones que lo apartan de su realidad, tal vez en un intento de evasión de la misma. La *saudade* es ese vivir el pasado como si fuese presente, y en eso se diferencia de la melancolía, que evoca el pasado, pero no lo vive como presente. Lourenço nos da una clara imagen de cómo el alma portuguesa se transporta a través de la *saudade*:

Para não abandonar –antes mesmo esse que passado se tivesse tornado historicamente mítico, como tempo Gloriosos dos Descobrimentos ou infeliz de Alcácer Quibir –, Portugal, imerso com doçura no mundo, natural e sobrenaturalmente maravilhoso, converteu-se em ilha *saudade*. Um lugar sem exterior onde lhe fosse impossível distinguir a realidade do sonho... ¹²⁹

¹²⁷ *Ibidem.*

¹²⁸ *Ibid.*, p. 93.

¹²⁹ *Ibidem.*

Esta *saudade* que evoca el pasado, y mejores tiempos, es vivida como una aflicción del alma, que lo mismo provoca tristeza, que tedio o placer. Es un sentimiento que está más ligado a lo condenable, lo prohibido y lo funesto. Es así como se evoca en *Frei Luís de Sousa*, es la *saudade* la que arrastra a los personajes a amores condenables. Toda la obra está impregnada de ambientes funestos, donde los personajes no alcanzan nunca la verdadera plenitud.

Si hay un personaje en *Frei Luís de Sousa* que vive en pleno la *saudade*, es D. Madalena: afligida y atormentada con el pasado, e invadida por el remordimiento y la culpa. Evocando constantemente su pasado, ella vive la *saudade* dice Lourenço como: "...um gosto amargo de bem passado, "delicioso pungir do acerbo espinho", mas igualmente penhor de ressurreição do que, por excesso de vida, não pode morrer ".¹³⁰

Se puede definir la *saudade* como una especie de masoquismo, de gusto por evocar aquello que nos trajo dicha, pero que ya no está, como el recuerdo de tiempos mejores que no volverán, pero quedarán fijos en la memoria.

Si Garrett no inventó la *saudade* en su obra, sí le otorgó un espacio de identidad, como dice Lourenço: "Antes de Garrett, [...] os portugueses sabiam já o que era a "saudade" [...], mas não se identificavam por assim dizer, nem com o sentimento nem com a palavra [...]. ¹³¹ Fue Garrett quien la elevó de termino corriente, a mito nacional trascendental. Con su obra *Frei Luís de Sousa*, Garrett nos remite a los tonos de una *saudade* más cercana a la melancolía y la tristeza propias del romanticismo, como expresa Lourenço:

Com *Frei Luís de Sousa*, a expectativa perde os contornos vivos dramáticos dos começos do romantismo e remete-se às cores esmaecidas duma *saudade* que se confunde cada vez mais com a melancolía e a tristeza próprias do romantismo.¹³²

¹³⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹³¹ *Ibid.*, p. 149.

¹³² *Ibid.*, pp.149-150.

Y más específicamente, evocando la *sehnsucht* del romanticismo alemán que más que nostalgia, representa la angustia, como dice Paz: "...un sentimiento que jamás puede alcanzar su objetivo, porque no lo conoce y ni puede ni quiere conocerlo; se trata en esencia, del mal del deseo".¹³³

3.3.3 El nacionalismo.

La situación de exiliado que vivió el autor, le permitió intuir las raíces del drama nacional, que poco a poco desarrollaría a lo largo de su obra.

En su labor de restaurar el teatro nacional, no era solo importante tener un espacio digno para la representación, lo era también la creación de dramas de mayor calidad, para con ello superar la situación de olvido en la que este se encontraba, además de dejar de recurrir a los clichés. Como dice Oliveira Barata:

O cansaço pelos clichés do drama histórico de recorte francês e a efectiva falta de verdadeiros criadores portugueses acabou por ir estiolando a bem definida ideia de um teatro nacional tal como Garrett o pensara e melhor realizara.¹³⁴

Aunque tardíamente, en Portugal también surgió la inquietud nacionalista, y Garrett estaba convencido de que a través del teatro era posible educar a la clase media en los temas nacionales, como apunta Barbas:

Para João Baptista de Almeida Garrett, o teatro é um meio de civilização e o instrumento educativo por excelência. Ligado ao social, ao político, é a craveira pela qual se mede o índice de cultura e espírito nacional de um povo.¹³⁵

Para estos fines, el autor colocó la acción de *Frei Luís de Sousa* en la época de la ocupación filipina, dicha ocupación tenía al pueblo portugués subyugado frente al Reino de Castilla.

¹³³ Alfredo de Paz, *op. cit.*, p. 55.

¹³⁴ José Oliveira Barata, *op. cit.*, p. 144.

¹³⁵ Helena Barbas, *Almeida Garrett, O Trovador Moderno*, p. 128.

Pero Garrett da en esta obra una lección de amor por la patria y nacionalismo, al utilizar al personaje de Manuel de Sousa, como símbolo de patriotismo y nacionalismo.

Manuel de Sousa, en un acto heroico, decide incendiar su palacio antes que verse humillado con la ocupación de este por los Castellanos, que pretendían resguardarse de las pestes que azotaban Portugal. Sin duda alguna, el autor, al incorporar este hecho a la obra, logró despertar el sentimiento nacionalista de los portugueses, como afirma Barbas:

O tempo do acontecimento histórico— a ocupação filipina—, fundamenta a intriga política no confronto entre Manuel de Sousa com os governadores. Justifica-se a destruição do seu palácio, que obriga à mudança de espaço; prova-se a sua qualidade português velho. Telmo confirma-o, ao equipará-lo a D. João de Portugal, acrescentando os índices que o apontam como duplo do seu antigo amo.¹³⁶

La escena en la que Manuel de Sousa decide incendiar el palacio que habita junto a su familia, cumple la función de mostrar hasta qué punto, el portugués es capaz de llegar por salvar el honor de su patria. Pero más allá de este acto heroico, *Frei Luís de Sousa*, como dice França, "...poderá contribuir para esclarecer a situação do País"¹³⁷, misión más importante y trascendente, que Garrett asume con entrega y compromiso. La obra, en ese sentido, es una clara representación de lo que sucedía histórica y políticamente en su país, y el marido resucitado, representado en la figura del personaje del Romeiro, que regresa presentándose como "Nadie":

Jorge:
—Romeiro, romeiro! quem és tu?
Romeiro
—Ninguém¹³⁸

¹³⁶ *Ibid*, p.132.

¹³⁷ Augusto França, *op. cit.*, p. 264.

¹³⁸ Almeida Garrett, *op. cit.*, p. 49.

El ser nadie, era mucho más que ello, era el símbolo de una patria perdida, sin dirección, que ya no reconoce su papel en la historia, como afirma Lourenço:

...indecisa, incerta no seu perfil e lugar na História, objecto de *saudades* impotentes ou *pressentimentos trágicos*. Quem responde pela boca de D. João (de Portugal...), definido-se como *ninguém*, não é um mero marido ressuscitado fora da estação, é a própria Pátria. O único gesto positivo, redentor, do seu *herói* (Manuel de Sousa Coutinho) é deitar fogo ao Palácio e enterrar-se fora do mundo, da História. Interpretou-se (à superfície) o *Frei Luís de Sousa* em termos de puro melodrama *psicológico*, de pura contextura romântica -o que também é, naturalmente- más o autêntico *trágico* que nele existe é de natureza histórico- política, ou, se se prefere, simbólico- patriótica. É ao passado e no passado- mas por causa do presente, como Herculano- que o cidadão, o autor, o combatente liberal e patriota Almeida Garrett dirige a interrogação, ao mesmo tempo pessoal e transpessoal: *que ser é o meu, se a pátria a que pertença não está segura de possuir e ter o seu?*¹³⁹

Garret trasladó en *Frei Luís de Sousa* el pasado nacional, al presente, en un intento de recordar a su pueblo aquello que eran, pero también aquello que nunca fueron, buscando con ello reivindicar a la sociedad portuguesa. Como lo afirma Barbas: “Assim, para Garrett, restaurar o teatro equivale a reedificar o país, e sendo a nação composta por indivíduos, a sua reconstrução será a a de uma raça.”¹⁴⁰

3.4 Los personajes.

En este subíndice se pretende hacer una revisión de los personajes desde un enfoque funcional, como lo entiende Villegas:

El análisis funcional consiste en mostrar la funcionalidad de los constituyentes del texto con respecto a esta visión del mundo y al mensaje propuesto. El estudio de los personajes, el espacio, el lenguaje, los motivos, el tratamiento del tiempo, la construcción dramática tienen sentido y relevancia en cuanto se les pone en relación con el mensaje.¹⁴¹

¹³⁹Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, p.92.

¹⁴⁰ Helena Barbas, *op. cit.*, p.79.

¹⁴¹ Juan Villegas, *Nueva Interpretación y análisis del texto dramático*, pp.18-19.

Cada personaje, como se verá, cumple una función específica, que está relacionada con el mensaje que el autor quería transmitir¹⁴².

3.4.1 Maria.

El personaje de Maria, hija de D. Madalena y Manuel de Sousa, cumple una función didáctica en *Frei Luís de Sousa*. Es la encargada de crear un puente entre el mundo ficticio y los espectadores. García Barrientos apunta que este tipo de personajes establecen “alguna forma de complicidad con el público, sea esta ideológica, de visión del mundo, ética, afectiva, etc.”. ¹⁴³

A través de ella el autor nos da a conocer los mitos y creencias inmersos en la obra, es ella quien da información en sus diálogos sobre el sebastianismo:

Maria

– ...Que é do romance que me prometeste? Não é o da batalha, não é o que diz:

“Postos estão, frente a frente,

Os dois valorosos campos:”

é o outro, é o da ilha encoberta onde está el-rei D. Sebastião, que não morreu e que há de vir um dia de névoa muito cerrada...Que ele não morreu; não é assim, minha mãe?¹⁴⁴

En este diálogo Maria pide a Telmo que le hable más sobre el mito de D. Sebastião, haciendo alusión a la creencia popular de que había muerto y regresaría un día con niebla. Maria es el personaje portador de las creencias populares.

¹⁴² Los nombres de los personajes se conservaron como aparecen en el texto original en portugués, no así en la traducción, en donde se hispanizaron.

¹⁴³ José García Barrientos, *op cit.*, p.179.

¹⁴⁴ Almeida Garrett, *op. cit.*, p. 23.

Más adelante, García Barrientos comenta que este tipo de personajes pueden ser entendidos como “una especie de personaje-coro que sirve de ”puente de unión entre el mundo ideal y el mundo real, entre el héroe y el público.”¹⁴⁵

En este sentido, Maria se presenta como un personaje culto, que de alguna manera instruye al espectador, recitando líneas de diferentes autores literarios:

Maria

– “Menina e moça me levaram de casa de meu pai”: é o princípio daquele livro tão bonito que minha mãe diz que não entende; entendo-o eu. ¹⁴⁶

Esta recitación pertenece al libro de *Menina e Moça* de Bernardim Riveiro.

Maria

–Pois não há profecias que o dizem? Há, e eu creio nelas. E também creio naquele outro que ali está: (*Indica o retrato de Camões*) aquele teu amigo com quem andaste lá pela Índia, nessa terra de prodígios e bizarras, por onde ele ia... como é? ah, sim...¹⁴⁷

En otro diálogo incluso menciona al poeta Camões...

“Nua mão sempre a espada e noutra a pena” ¹⁴⁸

Los diálogos de Maria, junto con la recitación de un verso de los *Lusíadas*, nos hablan de la importancia que tenía para Garret reconocer a Camões como el poeta de la patria, como apunta Lourenço:

O que Herculano fundou em prosa épicamente nostálgica, Garrett fundou em nostalgia elegíaca, colocando Camões, de uma vez para sempre, no centro da nova mitología pátria, pátria de feitos, sem dúvida, mas pátria de canto, de cultura, sem as quais a memória delas não existe. ¹⁴⁹

¹⁴⁵ Jose Luis García Barrientos, *op cit.*, p. 179.

¹⁴⁶ Almeida Garrett, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴⁷ Almeida Garrett, *op. cit.*, p. 35.

¹⁴⁸ Garrett Almeida, *op. cit.*, p. 35. Verso de “Os Lusíadas”, canto VII, est. 79.

¹⁴⁹ Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 32- 33.

Garrett además elevó a Camões al sitio de lo sagrado, colocando el significado de sus versos para los portugueses, a la par de lo que para los hebreos significan los textos bíblicos, así lo afirma Lourenço: “Portugal existe porque existiu e existiu porque Camões o salvaguardou na sua memória, como a dos Hebreus se perpetua na *Bíblia*.¹⁵⁰

Garrett elevó la figura de Camões a profeta sagrado, y es gracias a él que en *Frei Luís de Sousa* se conservó la esperanza de resurrección de la patria, que como dice Lourenço: “nesse momento de liberdade triunfante, mas impotente tão vulnerável a sente Garrett”.¹⁵¹ En este sentido, Maria, en un diálogo posterior hace alusión a Camões como profeta de la patria:

Maria

–[...] Este lia nos os misterios de Deus; as suas palavras são de profeta. Não te lembras o que lá diz do nosso rei D. Sebastião? Como havia de ele então morrer? Não morreu.¹⁵²

En este diálogo, Maria menciona nuevamente a D. Sebastião, asegurando que de acuerdo con las palabras de profeta de Camões, este no murió. Señalando el retrato de D. Sebastião, vuelve a mencionar que cree que D. Sebastião no está muerto:

Maria

– [...] Olha: (*Designando o de el-rei D. Sebastião*) aquele do meio, bem sabes se o conhecerei: é o do meu querido e amado rei D. Sebastião. Que majestade! Que testa aquela tão austera, mesmo dum rei moço e sincero ainda, leal, verdadeiro, que tomou a sério o cargo de reinar, e jurou que há-de engrandecer e cobrir de glória o seu reino! Ele ali está... E pensar que havia de morrer às mãos de mouros, no meio de um deserto, que numa hora se havia de apagar toda a ousadia reflectida que está naqueles olhos rasgados, no apertar daquela boca !... Não pode ser, não pode ser. Deus não podia consentir em tal.¹⁵³

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Almeida Garrett, *op. cit.*, p. 36.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 35.

Este diálogo confirma la postura de Maria frente a los hechos, ella cree en el mito sebastianista, y sus diálogos exaltan la figura de el Rey D. Sebastian, teniéndolo como un héroe. Su función entre otras, es la de reafirmar esta creencia popular, enalteciendo el mito, porque el pueblo portugués como dice Lourenço: “precisa de se lembrar do seu passado glorioso para não desesperar do futuro”.¹⁵⁴ Maria, es quien recordando los mitos portugueses, se encarga de traer el pasado al presente.

En otro plano, y una vez explicada la función intelectual de este personaje, en lo que se refiere a su función social, la representación de este personaje esta trazada de acuerdo con el ideal femenino de la época. Maria es culta e inteligente, pero delicada, sensible y débil; y además dulce y obsequiosa. Como la describe Telmo:

Telmo

–Se sou! Um anjo como aquele... uma viveza, um espírito!... e então que coração. ¹⁵⁵

Y más adelante continúa con la descripción:

Telmo

–É... delgadinha, é. Há-de enrijar. É tê-la por aqui, fora daqueles ares apestados de Lisboa: deixai que se há-de pôr outra.¹⁵⁶

Si bien el autor creó un personaje femenino culto e inteligente, capaz de tener pensamientos elevados, como los personajes femeninos en el romanticismo, también representa socialmente el papel de víctima, portadora de la vergüenza, y está condenada a la muerte, como dice Augusto França: “A filha morre de vergonha... mais uma vez, e sempre, o papel da mulher portuguesa no Romantismo é o de vítima”.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 33.

¹⁵⁵ Garrett, Almeida, *op cit.*, p.18.

¹⁵⁶ *Ibidem.*

¹⁵⁷ José Augusto França, *op. cit.*, p. 261.

Maria

–É aquela voz, é ele, é ele. Já não é tempo...Minha mãe, meu pai, cobri-me bem estas faces, que morro de vergonha... (*Esconde o rosto no seio da mãe.*) Morro, morro... de vergonha. (*Cai e fica morta no chão. Manuel de Sousa e Madalena postram-se ao pé do cadaver da filha.*)¹⁵⁸

3.4.2 D. Madalena.

El personaje de D. Madalena cumple la función del protagonista de la historia, por lo cual, como apunta Juan Villegas: “Constituye el portador de la acción y la funda en cuanto ésta sigue la línea trazada por la apetencia de su acto de voluntad”.¹⁵⁹

Y en este sentido, es su voluntad la que desencadena los hechos trágicos en la historia.

En la Escena I del Acto I, en la cual recita unos versos de Camões, que hacen referencia al trágico final de los amores de D. Inês de Castro, que al igual que ella, vivió una felicidad aparente, se asoma lo terrible de su amor ilícito:

Madalena

(*Repetindo maquinalmente e devagar o que acabava de ler*)

–“Naquele engano d’alma ledo e cego

Que a fortuna não deixa durar...”¹⁶⁰

Más adelante en las mismas líneas, a manera de diálogo consigo misma, exterioriza sus más profundos temores, y el terror constante en el que vive su alma, que no le han permitido gozar de su amor libremente.

Madalena

–... que não suspeite o estado em que eu vivo... este medo, estes contínuos terrores que ainda não me deixaram gozar um só momento de toda a imensa felicidade que me dava o seu amor. Oh! que amor, que felicidade... que desgraça a minha! (*Torna a descair em profunda meditação; silêncio breve.*)¹⁶¹

¹⁵⁸ Almeida Garrett, *op. cit.*, p. 63.

¹⁵⁹ Juan Villegas, *op.cit.*,p. 89.

¹⁶⁰ Almeida Garrett, *op. cit.*, p.17.

¹⁶¹ *Ibidem.*

De acuerdo con la tragedia clásica, D. Madalena es un carácter primordialmente trágico con un error trágico, Alatorre describe el carácter trágico como:

...transgresor porque va contra la sociedad al cuestionar los valores políticos, morales, religiosos, ideológicos, etc., de una colectividad en cierto momento histórico. En esto reside su "atipismo"; que se va a mostrar a través de una pasión que lo individualiza y que lo confrontará con todo el sistema. ¹⁶²

D. Madalena, al casarse con Manuel de Sousa después de la desaparición de su primer marido D. João, en la batalla de Alcazarquivir, sin haber constatado que hubiera muerto, la convierte en un personaje que transgrede las convenciones sociales de la época, pues ante los ojos de los demás ella ha cometido adulterio. Sin embargo, ella justifica sus actos en un diálogo del primer acto, cuando en una conversación con su criado de confianza, Telmo, dice:

Madalena

–Sabeis como chorei a sua perda, como respeitei a sua memória, como durante sete anos, incrédula a tantas provas e testemunhos de sua morte, o fiz procurar...¹⁶³

Sin embargo, y a pesar de haber respetado la memoria de su primer marido, D. Madalena vive con la consciencia dividida, y su mayor transgresión es interior; pues estuvo enamorada de Manuel de Sousa, incluso antes de la desaparición de su primer marido, D. João. Aunque nunca fue infiel en acciones, lo fue en sus pensamientos, Telmo, en un diálogo con ella se le recuerda:

Telmo

–...Não sois feliz na companhia do homem que amais, nos braços do homem a quem sempre quisestes mais sobre todos? Que o pobre do meu amo... respeito, devoção, lealdade, tudo lhe tivestes, como tão nobre e honrada senhora que sois... mas amor!¹⁶⁴

¹⁶² Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del Drama*, p. 41.

¹⁶³ Almeida Garrett, *op.cit.*, p. 20.

¹⁶⁴ *Ibid.* p. 21.

D. Madalena siempre amó a su actual marido en secreto, incluso ya casada con D. João, y su desaparición en la batalla de Alcazarquivir, le permite llevar esta pasión hasta sus últimas consecuencias, procreando a Maria, producto de este amor. Estas situaciones la convierten en víctima de sus propias pasiones, que lleva hasta las últimas consecuencias, desatando las acciones trágicas a lo largo de la historia. Alatorre dice al respecto de este tipo de personaje:

...la pasión que lo inflama lo lleva a cometer transgresiones cada vez más graves, hasta un momento crítico que sólo puede resolverse con la exclusión del elemento perturbador. Esta es la razón por la cual el final del protagonista es la muerte o la locura que son los escapes absolutos de la realidad.

El autor plasma a través de este personaje el tema del amor libre y transgresor, pero también funesto, pues no puede escapar a los condicionamientos sociales, por lo cual no puede vivir plenamente sus pasiones, lo cual lo dota de un carácter trágico. El personaje mismo es consciente de la fatalidad de su amor:

Madalena

–Conto. Este amor que hoje está santificado e bendito no Céu, porque Manuel de Sousa é meu marido, começou com um crime, porque eu amei-o assim que o vi... e quando o vi, hoje, hoje... foi em tal dia como hoje! – D. João de Portugal ainda era vivo. O pecado estava-me no coração: a boca não o disse... os olhos não sei o que fizeram, mas dentro da alma eu já não tinha outra imagem senão a do amante... já não guardava a meu marido, a meu bom... a meu generoso marido... senão a grosseira fidelidade que uma mulher bem nascida quase que mais deve a si do que ao esposo. Permitiu Deus... quem sabe se para me tentar?... que naquela funesta batalha de Alcácer, entre tantos, ficasse também D. João.¹⁶⁵

Las acciones de D. Madalena, como afirma Alatorre del carácter trágico: "...mostrarán la lucha entre los deseos y afanes del individuo (instinto) y el respeto a las leyes que, generalmente, le prohíben satisfacerlos (razón)".¹⁶⁶ Ella ha puesto sus pasiones por encima de la razón, rasgo que la convierte en un personaje típicamente trágico y romántico.

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 44.

¹⁶⁶ Claudia Cecilia Alatorre, *op.cit.*, p. 42.

La purificación de estas pasiones son las que la llevarán a convertirse a la vida monástica, para con ello excluir el elemento perturbador, y con ello instaurar el orden.

3.4.3 Telmo Pais.

El personaje de Telmo Pais, criado de confianza de la familia, quien se distingue por su lealtad y fidelidad, de alguna manera cumple la misma función del coro en la tragedia clásica. Es el personaje que intenta hacer entrar en razón a D. Magdalena. Es una especie de voz de la consciencia colectiva, que constantemente hace reflexionar al personaje principal sobre la consecuencia de sus actos. Telmo se lamenta por el momento en que D. Magdalena no siguió sus consejos y se casó con Manuel de Sousa:

Telmo

–Oh, minha Senhora, minha Senhora! mas essa coisa em que vos apartastes dos meus conselhos.¹⁶⁷

Él nunca estuvo de acuerdo con el segundo matrimonio de D. Magdalena; pues cree fervientemente que su antiguo amo, D. João, no está muerto, y a lo largo del drama se encarga de hacerlo presente. Todo el tiempo expresa presentimientos y profecías que atormentan a D. Magdalena. En un diálogo, Magdalena le pide a Telmo que no hable más de sus presentimientos, pues la aterran:

Magdalena

–Está bom, não entremos com os teus agouros e profecias do costume: são sempre a aterrar... Deixemo-nos de futuros...¹⁶⁸

Telmo incluso más adelante, pensando que D. João sigue vivo, le dice a D. Magdalena que la primera persona a la que visitaría es a ella, con lo cual ella reacciona diciéndole:

¹⁶⁷ Garrett, Almeida, *op. cit.*, p. 20.

¹⁶⁸ *ibid.*, p.19.

Madalena

–Valha-me Deus Telmo! Conheço que desarrazoais, contudo as vossas palavras metem-me medo... não me façais mais desgraçada.

Las profecías y presentimientos de este personaje, constantemente hacen alusión a un pasado incierto y tenebroso, que amenaza constantemente la felicidad presente. Recordando constantemente que hay algo pendiente en el pasado, que marca el presente y debe ser resuelto. D. Magdalena sufre constantemente por sus malos agüeros, sin embargo sabe que hay un alto grado de verdad en sus palabras, es por ello que sufre:

Madalena

–...És tu que andas, continuamente e quase por acinte, a sustentar essa quimera, a levantar esse fantasma...¹⁶⁹

Los diálogos, de Telmo, revelan que trata de alguna manera de prevenir a los personajes de las consecuencias de sus actos, en este sentido cumple las funciones del coro según Andueza:

El coro se acerca con simpatía y comprensión hacia el héroe para avisarle de los peligros, detenerle de sus errores, alentarle en su lucha, prevenir a los protagonistas del exceso de sus pasiones, de la necesidad del orgullo y del peligro de la arrogancia (hybris). El coro alababa y rogaba a los dioses, profetizaba el porvenir,¹⁷⁰

Telmo es un personaje que todo el tiempo trata de hacer razonar al personaje principal, D. Madalena, sobre las funestas consecuencias de haber dado rienda suelta a sus pasiones. Así mismo profeta de lo que está por acontecer.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷⁰ Maria Andueza, *op cit.*, p.45.

3.4.4 Manuel de Sousa.

El personaje de Manuel de Sousa Coutinho, quien después de su conversión en fraile será Frei Luís de Sousa, es el segundo marido de D. Madalena, padre de Maria. Representa al alma patriota en la obra. Es un personaje subversivo y rebelde que va contra las leyes de la sociedad, rasgo típico del héroe romántico.

El momento de rebelión se da cuando decide incendiar su propia casa, para evitar que los gobernantes de Castilla, tratando de huir de de la peste de Lisboa, se refugien ahí. Es el personaje de Jorge, su hermano, quien informa a la familia la intención de los gobernantes de salir de la ciudad:

Jorge:

—...Os governadores querem sair da cidade... é um capricho verdadeiro... Depois de aturarem metidos ali dentro toda a força da peste, agora que ela está, se pode dizer, acabada, que são raríssimos os casos, é que por força querem mudar de ares.¹⁷¹

Y más adelante, informa de las intenciones de estos de ir a la casa de la familia:

Jorge

—...os outros quatro governadores —e aqui está o que me mandaram dizer em muito segredo de Lisboa — dizem que querem vir para esta casa, e pôr aqui aposentadoria.¹⁷²

Cuando Manuel de Sousa se entera de esto, decide que deben salir de la casa e instalarse en otro sitio. Aunque ello implique ir a vivir al palacio que D. Madalena habitaba con su primer marido, D. João de Portugal, lo que dará un giro a la historia, y enfrentará a la familia con un pasado que no ha muerto.

Manuel

—Inda mal! mas não há outro remédio. Sairemos esta noite mesmo. Já dei ordens a toda a família...¹⁷³

¹⁷¹ Almeida Garrett,, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷² *Ibid.*,p.26.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 27.

Mas adelante, en la misma escena, Manuel sostiene un diálogo con D. Madalena y Maria, en el que hace gala de su valentía y honor:

Manuel

–...Oh que gente, que fidalgos portugueses!... Hei- de- lhes dar uma lição, a eles, e a este escravo deste povo que os sofre, como não levam tiranos há muito tempo nesta terra.¹⁷⁴

Esto es una prueba de que está dispuesto a todo por salvar la honra de su familia y de su patria, y con ello dar una lección de honor. Como dice más adelante:

Manuel

(Passeia agitado de um lado para o outro da cena com as mãos cruzadas detrás das costas; e parando de repente)

–Há-de saber-se no mundo que ainda há um português em Portugal.¹⁷⁵

Más adelante, en la escena XI, casi al final del primer acto, Manuel de Sousa refuerza su imagen de héroe patriota, pues prefiere morir, antes que entregar la patria y con ello sufrir una humillación:

Manuel

–Meu pai morreu desastrosamente caindo sobre a sua própria espada: quem sabe se eu morrerei nas chamas ateadas por minhas mãos? Seja. Mas fique-se aprendendo em Portugal como um homem de honra e coração, por mais poderosa que seja a tirania, sempre se lhe pode resistir, em perdendo o amor a coisas tão vis e precárias como são esses haveres que duas faíscas destroem num momento... como é esta vida miserável que um sopro pode apagar em menos tempo ainda! *(Arrebata as duas tochas das mãos dos criados, corre à porta da esquerda, atira com uma para dentro: e vê se atear logo uma labareda imensa. Vai ao fundo, atira a outra tocha: e sucede o mesmo. Ouve-se alarido de fora)*¹⁷⁶

Este diálogo, que expresa en el momento en el que está por incendiar su palacio, muestra, como dice Barbas “sua qualidade de português velho”¹⁷⁷, y

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.28.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 31.

¹⁷⁷ Helena Barbas,,*op.cit.*, p. 132.

como Telmo lo confirma al equiparlo a D. João de Portugal, primer esposo de D. Madalena.

Con este personaje, el autor reivindica el patriotismo del pueblo portugués, mostrando que es posible reinterpretar el pasado histórico de la patria y con ello recuperar la dignidad perdida, para construir un nuevo presente.

3.4.5 Romeiro.

El personaje del Romeiro, quien es en realidad el desaparecido D. João de Portugal, de quien se tienen las primeras noticias en el segundo acto, escena XI, cuando un criado avisa a D. Madalena que un peregrino que pasó por el palacio, dice venir de Palestina y traer un recado. Hasta ese momento no hay ninguna sospecha sobre su identidad.

En el mismo acto en la escena XIII, el personaje del Romero se presenta físicamente ante D. Madalena, quien no lo reconoce, pues han pasado veinte años, y se presenta con aspecto de peregrino, con las barbas crecidas.

En este primer encuentro, le describe a D. Madalena lo que padeció mientras estuvo cautivo:

Romeiro

–Oxalá! Padeci muita fome, e não a sofri com paciência; deram-me muitos tratos, e nem sempre os levei com os olhos n'Aquele que ali tinha padecido tanto por mim... Queria rezar e meditar nos mistérios da Sagrada Paixão que ali se obrou..., e as paixões mundanas, e as lembranças dos que se chamavam meus segundo a carne, travavam-me do coração e do espírito, que os não deixavam estar com Deus, nem naquela terra que é toda Sua. Oh! eu não merecia estar onde estive: bem vedes que não soube morrer lá¹⁷⁸

El Romeiro se presenta con todos los rasgos de un personaje mártir, que padeció hambre, malos tratos y toda cantidad de penas y vejaciones.

Hasta este momento aun no ha revelado ser D. João, sino un mensajero, que comunica a D. Madalena que fue enviado por un hombre que llevaron cautivo de África, más específicamente de Alcazarquivir, hace veinte años, que

¹⁷⁸ Almeida Garrett, *op. cit.*, p. 46.

coincide con el tiempo de la desaparición de su primer marido. Este es el momento en que D. Madalena se da cuenta de que D. João sigue vivo, reparando en lo terrible de la noticia:

Madalena

(*Espavorida*)

–Meu Deus, meu Deus! Que se não abre a terra debaixo dos meus pés?... Que não caem estas paredes, que me não sepultam já aqui?...¹⁷⁹

El Romero señala el retrato de D. João, y asegura que fue enviado por él. La aparición de este personaje en escena da un giro a la trama, pues a partir de ese momento comenzarán a desatarse las situaciones trágicas. Este personaje es, como apunta França, una especie de “deus ex machina da tragédia, é talvez, um dos companheiros do jovem rei desaparecido”.¹⁸⁰

Es el personaje que vendrá a corroborar todos los malos agüeros y profecías que durante el drama han generado un ambiente de incertidumbre y miedo ante el pasado, que amenaza todo el tiempo con volver. Y en este sentido, como afirma Augusto más adelante, respecto a este personaje:

“Ele é sobretudo, se não somente, o representante ideológico do Passado. O passado tem na peça um peso ameaçador, não estará ele sempre presente no destino da Pátria?”¹⁸¹

Con este personaje, Garrett buscó simbolizar los estragos que puede causar a una sociedad construir su presente sobre las ruinas de un pasado incierto, pues este estaría siempre presente en el imaginario de la patria, generando miedo e incertidumbre, e impidiendo construir un futuro con estructuras sólidas, como acertadamente lo resume Augusto:

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁸⁰ José Augusto França, *op. cit.*, p. 263.

¹⁸¹ *Ibidem.*

“...o mundo antigo esmaga o mundo novo quando este se constrói sobre um equívoco- quer dizer, quando não chega a criar as suas próprias estruturas”.¹⁸²

Este personaje es la representación del mundo antiguo, que llega a arruinar el mundo nuevo que D. Madalena y Manuel de Sousa intentaron construir sobre las estructuras del pasado, las cuales eran poco sólidas. A través de este personaje, el autor hizo una advertencia sobre las fatales consecuencias que este tipo de actos traen para la sociedad portuguesa.

El mensaje de Garrett es claro, y la enseñanza está ahí. Así mismo cada uno de los personajes forma una unidad propia, y en conjunto. También, cada uno tiene una función específica que da forma al mensaje que el autor quiso transmitir.

¹⁸² *Ibidem.*

CONCLUSIONES

La primera mitad del siglo XIX en Portugal, fue una época marcada por acontecimientos importantes y trascendentales en la historia del país: Las invasiones del territorio por las tropas de Napoleón, la revolución liberal de 1820, la creación de la primera constitución de 1822, la insurrección denominada “Vilafrancada” en 1823, que trajo consigo el proceso de establecimiento de la monarquía absoluta con D. Miguel en 1828,. Posteriormente entre 1833 y 1834, la guerra civil contra D. Miguel y el absolutismo, con el triunfo de D. Pedro y el liberalismo. La revolución de septiembre, con el predominio de las ideas de izquierda y la ascensión al poder de Costa Cabral, político liberal de corte cartista. Y finalmente vino el periodo de regeneración. En líneas generales estos son los acontecimientos que dieron forma a la realidad del país.

En este contexto, el movimiento romántico penetró tardíamente en Portugal, a diferencia de Francia, Alemania e Inglaterra, donde comenzó a manifestarse mucho antes. Mientras en estos países representó una profunda revolución estética, ideal, y filosófica, en Portugal el movimiento se manifestó de manera más discreta, pero no por ello menos importante.

Teniendo en cuenta el rezago en el que se encontraba el país hasta ese momento, el romanticismo marcó un parteaguas para una nación que vivía en la miseria y la más indigna ignorancia. La poca literatura que se producía era una copia mediocre de la literatura francesa, al igual que las escasas representaciones teatrales, que era presentadas en teatros casi en ruinas. La literatura proveniente del extranjero era destruida por la censura, y la que se lograba colar, era a través del mercado negro, y solo tenía acceso una reducida élite.

A Almeida Garrett, junto con otros dos personajes, se debe la introducción de las ideas del romanticismo en Portugal. Los exilios que se vio forzado a vivir en Inglaterra y Francia, le permitieron darse cuenta que las estéticas literarias habían cambiado y que el neoclasicismo ya no estaba vigente. También conoció y profundizó en la literatura alemana. La literatura romántica lo inspiró profundamente, y siendo un hombre lleno de inquietudes y basto en ideas, no podía menos que verse influenciado por ella.

Fue un hombre de mundo, que se involucró en todos los ámbitos de la vida nacional de su país, lo mismo luchó por sus ideales políticos, de corte izquierdista, que por elevar el nivel educativo de Portugal, inspirado por las ideas de Rousseau. Se involucró también en la diplomacia, y como abogado, en las leyes del país. En el ámbito teatral, cuando las circunstancias políticas del país lo permitieron, llevo a cabo el proyecto de restauración de los teatros, la creación de una academia de estudios teatrales, y la incentivación de la creación de piezas teatrales originales y de calidad. Estaba fervientemente convencido de que a través de la literatura, y más específicamente del teatro, podía educar al pueblo en los más profundos valores nacionales, buscando elevar la capital del país, al nivel de las grandes ciudades cosmopolitas de la época, como París.

Sin embargo, el autor no asimiló tan fácilmente las ideas del romanticismo, incluso siempre se nego a ser denominado como romántico, pues no estaba de acuerdo con ciertas expresiones, como la mezcla de lo grotesco y lo sublime, tan exaltada por Victor Hugo, o la mezcla de géneros. Del romanticismo tomó principalmente la libertad en el tratamiento de los temas, mas no la forma de presentarlos.

Frei Luís de Sousa, es es una obra que representa las dicotomías de un autor que se debatió entre escribir bajo los preceptos de lo clásico y lo romántico. En el prefacio de la obra, el autor pide que su obra no sea catalogada como “romántica”, sin embargo acepta que tampoco es completamente clásica. La presente investigación, permite descubrir que estilísticamente, este drama tiene rasgos de una tragedia clásica, con los momentos propios de esta. En cuanto a la temática, inspirado en los dramas románticos, rescató temas propios de estos.

La obra marcó un parteaguas entre el antes y el después en la historia del teatro en Portugal. Si bien Garrett no inventó una temática, sí recuperó temas del pasado nacional, dándoles una nueva significación y elevándolos a mitos nacionales, lo cual permitió al pueblo portugués construir su propia identidad. Dio a los portugueses un pasado nacional digno y esperanzador, y dio también lecciones de orgullo nacionalista. Creó personajes llenos de valor, pero también advirtió sobre las consecuencias de construir una nación encima de ruinas. Si

Garrett no inventó el término *saudade*, si le dio un nuevo significado en la obra. Como afirma Lourenço: “O romantismo português não é outra coisa senão a leitura da história de Portugal como avatar da saudade e, inversamente, da saudade como avatar da nossa história.”¹⁸³

Sin la obra de Garrett, el curso de la literatura portuguesa posiblemente hubiera tomado otro camino, sería incierto decir cuál. Visionario, sensible, apasionado, entregado, dejó un legado que continúa vigente hasta nuestros días, porque tuvo el valor de hablar de temas tabú para la época. Trató sin tapujos el tema de las pasiones humanas, la culpa, el amor, el pecado, y fue por ello condenado a la censura y al exilio más de una vez; pero esto nunca impidió seguir creando. *Frei Luís de Sousa* es una obra que continúa siendo representada en Portugal, aportando en cada representación una nueva interpretación acorde con la realidad del momento, y una nueva significación de los símbolos. Ahí radica la vigencia y la originalidad del tratamiento de la temática en la obra.

La ubicación geográfica de Portugal, apenas con dos fronteras, una con España y otra con el Atlántico, hacen de él un país peculiar, virado hacia el misterio y la melancolía. Los portugueses fueron grandes navegantes, pero siempre aislados de alguna manera de los acontecimientos de Europa, vivían una realidad un tanto distinta, sin embargo quién mejor que ellos para entender el exotismo plasmado en las obras del romanticismo, si visitaron y conquistaron tierras lejanas, lo mismo en Asia que en África o América. Quién mejor que ellos, que se regocijaban en el sufrimiento masoquista propio de la *saudade*, para recrear ambientes melancólicos, tan propios de esos paisajes grises nublados y lluviosos que les regala la naturaleza. Hoy en día continúan cantando a la melancolía, al amor y a la ausencia, a través del *fado*, un género musical de origen popular, que es escuchado por gente de todas las edades y condición social.

Una parte de la historia de Portugal, puede ser contada a través de *Frei Luís de Sousa*, también ahí radica su trascendencia. El presente trabajo, es una pequeña aportación para despertar el interés por el teatro portugués, y

¹⁸³ Eduardo Lourenço, *Portugal como destino seguido de Mitologia da Saudade*. p.112.

para abrir las múltiples posibilidades que tiene la obra para ser representada en el contexto mexicano. Sin mayores pretensiones, considero que el tema de la obra es tan universal, que bien soporta una adaptación, pues hoy en día nos siguen inspirando los mismos temas, aunque desde una nueva perspectiva. Porque como dice Lourenço: “Em nome de Cristo, Portugal assumiu o papel impossível de povo “eleito”.¹⁸⁴ Y sí, ellos también creyeron y siguen creyendo en el retorno de un salvador, como la cultura maya o azteca. Después de todo, parece que no somos tan diferentes.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 89.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. México: Gaceta, 1986. 124 pp.
- Andueza, Maria. *Análisis de obras de teatro*. México: Edicol, 1979. 153 pp.
- Barbas, Helena. *Almeida Garrett: O trovador moderno*. Lisboa: Edições Salamandra, 1994. 221 pp.
- Beers, Henry A. *A history of english romanticism in the nineteenth century*. New York: Henry Holt and Company, 1918. 175 pp.
- Bernofsky, Susan. “The infinite imagination: Early romanticism in Germany” en Michael Ferber (Editor). *A companion to european romanticism*. U.K.: Blackwell Publishing, 2005, pp. 86-100.
- Braga, Theophilo. *Historia do Romantismo em Portugal, Idea Geral do Romantismo, Garrett–Herculano–Castilho*, Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1880, 515 pp.
- D’Azevedo. J. Luzio. *A evolução do sebastianismo*. Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira, 1918. 255 pp.
- De Paz, Alfredo. *La revolución romántica: Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos, 2a ed, 2003. 437 pp.
- França, José Augusto, *O romanticismo em Portugal: estudo de factos socioculturais*. V. I, 1977. 539 pp.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Madrid: Síntesis, 2001. 367 pp.
- García Templado, José. *El teatro romántico*. Madrid: Anaya, 1991. 96 pp.

- Garrett, Almeida. *Frei Luís de Sousa*. Portugal: Areal Editores, 2000. 63 pp.

- Garrido Pallardo, Fernando. *Los orígenes del romanticismo*. Barcelona: Labor, 1968. 183 pp.

- Grundmann, Heike. “Shakespeare and european romanticism” en: Michael Ferber (Editor). *A companion to european romanticism*. U.K.: Blackwell Publishing, 2005. pp. 29-48.

- Hazard, Paul. *La pensée européenne au XVIII siècle: De Montesquieu à Lessing*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1946. 470 pp.

- Honour, Hugh. *El romanticismo*. Madrid: Alianza, 1981. 446 pp.

- Le Roy, Albert. *L'aube du théâtre romantique*. Paris: Librairie Paul Ollendorf, 1904. 473 pp.

- Lourenço, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: D. Quixote, 1978. 188 pp.

- Lourenço, Eduardo. *Portugal como destino, seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 1999, 179 pp.

- Machado, Álvaro Manuel. *O romantismo na poesia portuguesa (De Garrett a Antero)*. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, Ministerio da Educação e Cultura, 1986. 111 pp. (Biblioteca Breve; v.104)

- Mckusick, James C. “Nature” en: Michael Ferber (Editor). *A companion to european romanticism*. U.K. : Blackwell Publishing, 2005. pp. 413-432.

- Oliveira Barata, José. *O espaço literario do teatro: Estudos sobre literatura dramática portuguesa I*. A Coruña: Biblioteca - Arquivo Teatral, Francisco Pillado Mayor, 2001. 267 pp.

- Peyre, Henry. *Qu'est-ce que le romantisme?*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971. 307 pp.

- Quadros, Antonio. *Poesía e filosofia do mito sebastianista*. Lisboa: Guimarães Editores, 1982. 396 pp. (Coleção Filosofia & Ensayos).

- Rebello, Luiz Francisco. *El teatro portugués*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968. 102 pp.

- Rebello, Luiz Francisco. *O teatro romântico (1838-1869)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministerio da Educação e Cultura, 1980. 155 pp. (Biblioteca Breve; v. 51).

- Saraiva, António José; e Oscar Lopes. *História da literatura portuguesa*. 17a. ed. Porto: Porto Editora, 2001. 1216 pp.

- Spang, Kurt. *Teoría del Drama: Lectura y análisis de la obra teatral*. España: Eunsa, 1991. 307 pp.

- Van Den Besselaar, José. *O sebastianismo, História Sumária*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1987. 56 pp. (Biblioteca Breve; v. 110).

- Van Tieghem, Philippe. *La era romántica: El romanticismo en la literatura europea*. México: UTEHA, 1953. 429 pp.

- Van Tieghem, Philippe. *Le romantisme français*. Paris: Presses Universitaires de France, 1944. 126 pp.

- Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. 2a. ed. Canadá: Girol Books, 1991. 152 pp.90

Apéndice.

FRAY LUIS

DE SOSA

DE:

ALMEIDA
GARRETT

Traducción del original: Frey Luis de Sousa , Almeida Garrett. Portugal: Porto Editora, Biblioteca Digital, 91 pp. (Coleção Clássicos da Literatura Portuguesa).

PRIMER ACTO

Habitación antigua, ornamentada con lujo y caprichosa elegancia portuguesa de principios del siglo XVII. Porcelanas, jarrones, sedas, flores, etc. Al fondo dos grandes ventanas que dan para una plaza que mira sobre el Tejo y desde donde se ve toda Lisboa; entre las ventanas el retrato de cuerpo entero de un caballero mozo vestido de negro, con la cruz blanca de novicio de San Juan de Jerusalén. De frente y para la boca del escenario una mesa pequeña, cubierta con hermoso terciopelo verde con flecos de plata; sobre la mesa algunos libros, obras de tapicería a medio hacer y una jarra de China de cuello alto, con flores. Algunas sillas antiguas, taburetes cortos, contadores. A la derecha del espectador, puerta que comunica hacia el interior de la casa, otra a la izquierda que da hacia el exterior. Es el fin de la tarde.

ESCENA I

Magdalena

(Sola junto a la banca, los pies sobre una gran almohada, un libro abierto en el regazo y las manos cruzadas sobre él, como quien pasó de la lectura a la meditación.)

(Repitiendo maquinalmente y lento lo que acaba de leer)

- *En aquel engaño del alma ledo y ciego que la fortuna no deja durar mucho...¹*

Con paz y alegría del alma... un engaño, un engaño aunque sea de pocos instantes... debe ser la felicidad suprema en este mundo.

¿Y que importa que no lo deje durar mucho la fortuna? Se vivió, se puede morir, ¡Pero yo!... (pausa). ¡Oh! Que no lo sepa él al menos, que no sospeche el estado en que vivo... este miedo, estos continuos terrores que todavía no me han dejado gozar un solo momento de toda la inmensa felicidad que me daba su amor. ¡Oh! ¡Que amor, que felicidad... que desgracia la mía! (Vuelve a caer en profunda meditación; silencio breve).

ESCENA II

-Magdalena, Telmo Páez

Telmo

(Llegando al lado de Magdalena, que no lo sintió entrar)

-¿Mi señora está leyendo?...

Magdalena

(Despertando)

- ¡Ah! eres tú Telmo... No, ya no leo, ya hay poca luz de día;

¹ "Los *Lusiadas* eran ciertamente a principios del siglo XVII un libro de moda y que debía estar sobre el escritorio de todas las damas elegantes. Hoy está probado que solo en el primer año de su publicación se hicieron en Lisboa dos ediciones, que por su gran semejanza confundieron mucho tiempo a los críticos y bibliófilos. Hasta el año de 1613, época de la separación de Manuel de Sosa Cotiño y D. Magdalena de Villena, las ediciones de Los *Lusiadas* eran ya nueve, desde la primera de 1572, hasta la del referido año de 1613, que es la de los célebres comentarios de Manuel Correa, hecha por Pedro Craesbeck. De Las Rimas se cuentan tres ediciones del mismo periodo, la cuarta se hizo en 1614, al siguiente año. Dos autos salieron de la colección del Prestes. (A. Garrett)

Me confundía la vista. ¡Y este es un bonito libro!, el que prefieres, aquel nuestro libro, Telmo.

Telmo

(Cerrándole los ojos)

- ¡Oh Oh!, ¡libro para damas- y para caballeros... y para todos: un libro que sirve para todos; como no hay otro, ¡con el debido respeto al de la palabra de Dios! Pero ese no tengo yo el consuelo de leerlo, pues no sé latín como mi señor... quiero decir como el Sr. Manuel de Sosa Cotiño - ¡Ni qué decir!, gran letrado es él. Y así fue su padre antes de el, yo lo conocí muy bien: ¡gran hombre! Muchas letras, y de muy galante práctica, y no menos las otras partes de caballero: ¡una seriedad!... Ya no hay de aquella gente. Pero, mi señora, esto de la palabra de Dios estar en otra lengua, en una lengua que la gente... que toda la gente no entiende... le confieso que aquel mercader inglés de la Calle Nova ², el que aquí viene a veces, me ha dicho algunas cosas que me cuadran... Y que Dios me perdone, que yo creo que el hombre es hereje, de esta secta nueva de Alemania o de Inglaterra³ ¿Será?

Magdalena

-Mira, Telmo; yo no te quiero dar consejos: bien sabes que desde el tiempo en que... que...

Telmo

-Bueno, esos eran otros tiempos.

² La Calle Nova, era el Chiado de entonces, la Rue de la Paix, la Regent Street de Lisboa-capital de aquella inmensa monarquía que D. Sebastián dejó. Cito la relación o el viaje de los venecianos Tron y Lippomani: "Cuando las calles en general son más incómodas para andar, tanto a pie como en coche, tan es fácil, deleitosa y bella la Calle Nova por su holgura y longitud, pero sobre todo por estar adornada de una infinidad de tiendas llenas de diversas mercaderías para uso de la noble y real población".- Ms. De la Bibl. Real de Ajuda. (A. Garrett)

³ Hasta en Portugal, el país más exclusivamente católico de la tierra no dejó de sentir su impresión en pos de la lucha por la libertad religiosa que en el siglo XVI tanto sublevó el norte de Europa. Hasta aquí la Reforma tuvo, si no prosélitos determinados, por lo menos sus admiradores que simpatizaban con ciertos principios proclamados por los cristianos disidentes. Uno de los caracteres mas ilustres de la época, y que más ilustraban entonces en Europa el nombre portugués, Damián de Góis, fue sospechoso y acusado. Creo que no sin algún fundamento- de su inteligencia con los reformistas de Alemania" (A. Garrett)

Magdalena

-Pues si.. (*suspira*) Yo era una niña, era un poco mayor que María.

Telmo

-No, la Señora D. María ya está mas alta.

Magdalena

-Es verdad, ha crecido mucho, y de repente, en estos dos últimos meses...

Telmo

-¡Es verdad! Tiene trece años cumplidos, es casi una mujer, está hecha una mujer (*aparte*). Una mujer aquella... ¡pobre niña!

Magdalena

(*Con las lágrimas en los ojos*)

-¿Eres muy amigo de ella, Telmo?

Telmo

-¡Que si lo soy! Un ángel como aquel... una viveza, un espíritu... y ¡qué corazón!

Magdalena

-¡Hija de mi alma! (*pausa, cambiando de tono*). Pero mira, mi Telmo, vuelvo a decírtelo : no se cómo he de hacer para darte consejos. Te conocí tan pequeña, desde que me casé la... la... la... primera vez, me acostumbré a mirarte con tal respeto- ya entonces eras lo que eres, el escudero oficial, el familiar, casi pariente, el amigo viejo y probado de tus amos...⁴

⁴ “De estos antiguos familiares de las casas ilustres, o que vivían en las leyes de la nobleza, todavía en mi infancia llegué a conocer algunos representantes. En las provincias, y principalmente en las del Norte, hasta el comienzo de este siglo, el escudero no era un criado, era un compañero muchas veces ni inferior en nobleza, y solo dependiente por la fortuna. Fue el último vestigio de lo poco que había de patriarcal en los hábitos feudales. El escudero es una figura característica en el cuadro de costumbres portuguesas, mientras las hubo; y hoy es más interesante, después que se extinguió toda la fisionomía nacional con las modas y usos extraños no siempre mas elegantes que los nuestros. (A. Garrett)

Telmo

(Enternecido)

-No digas más, señora, no me recuerdes todo lo que era.

Magdalena

(Un poco ofendida)

-¿Por qué? ¿No eres hoy el mismo, o más aún, si es posible?

¿Te quitaron algo de la confianza, del respeto, del amor y cariño al que estaba acostumbrado el ayo fiel de mi señor D. Juan de Portugal, que Dios tenga en su gloria?

Telmo

(Aparte)

-Tendrá...

Magdalena

-¿El amigo y camarada antiguo de su padre?

Telmo

-No, mi señora, no, por cierto.

Magdalena

-¿Entonces?

Telmo

-Nada, continúa, dí, mi señora.

Magdalena

-Pues está bien. Digo que no sé darte consejos, y no quería darte órdenes... Pero, mi amigo, tú tomaste - y con mucho gusto mío y de su padre- un ascendente en el espíritu de María... tal que no oye, no cree, no sabe sino lo que le dices. Casi que eres tu su dueña, su aya de infancia... Me parece... yo se... no hables con ella de esas cosas, en ese modo.

Telmo

-¿De qué? ¿De lo que me dijo el inglés sobre la Sagrada Escritura que ellos tienen en su lengua, y que?...

Magdalena

-Sí,... ciertamente de eso... y de tantas otras cosas tan complejas, tan fuera de su edad, y muchas de su sexo también, que aquella niña está siempre queriendo saber y preguntando. Es mi única hija; no tengo... nunca tuvimos otra... y a pesar de todo, bien te das cuenta que no es una niña... muy... muy fuerte.

Telmo

-Es... delgada. Enrobustecerá. Es solo tenerla por aquí, lejos de aquellos aires apestados de Lisboa; y verás, que será otra.

Magdalena

-¡Hija de mi corazón!

Telmo

- Y de mí. Pues ni se acuerda, mi señora, que al principio era una niña que yo no podía... es verdad, no la podía ver: ya sabrás por qué, pero verla, era ver... ¡Dios me perdone!... ni yo sé... Desde ahí comenzó a crecer, a mirarme con aquellos ojos... a hacerme esos cariños, a hacerseme un ángel de gran hermosura y bondad, que -mírame aquí ahora, que le quiero más que su padre.

Magdalena

(*Sonriendo*)

-Eso ahora...

Telmo

-Más de lo que ustedes.

Magdalena

(*Riendo*)

-¡Qué mi Telmo!

Telmo

-Más, mucho más. Y veamos: tengo aquí una cosa que me dice que, dentro de poco, se verá quién quiere más a nuestra niña en esta casa.

Magdalena

(*Asustada*)

-Está bien; no entremos en tus augurios y profecías como de costumbre: son siempre aterradoras... Dejémonos de futuros...

Telmo

-Dejémonos, que no son buenos.

Magdalena

-Y de pasados también...

Telmo

-También.

Magdalena

-Y vamos ahora a lo que importa. María tiene una comprensión...

Telmo

-¡Comprende todo!

Magdalena

-Más de lo conveniente.

Telmo

-A veces.

Magdalena

-Necesito moderarla.

Telmo

-Es lo que yo hago.

Magdalena

-No decirle...

Telmo

-No le digo nada que no pueda, que no deba saber una doncella honesta y digna de mejor... de mejor...

Magdalena

-¿Mejor qué?

Telmo

-De nacer en mejor estado. Querías oírlo... está dicho.

Magdalena

-¡Oh Telmo! Dios te perdone el mal que me haces. (Se suelta a llorar)

Telmo

(Arrodillado y besándole la mano)

-Señora... señora D. Magdalena, mi ama, mi señora.. Castígame... mándame castigar. Mándame cortar esta lengua perra que no aprende. ¡Oh! ¡señora, señora! Es tu hija, es la hija del señor Manuel de Sosa Cotiño, hidalgo de tanto primor y de tan buen linaje como los que se tienen por mejores en este reino, en toda España. La Señora D. María... mi querida D. María es sangre de Villenas y de Sosas; no necesita nada más, nada más, mi señora, para ser... para ser...

Magdalena

-Calla, calla por los dolores de Jesucristo, hombre.

Telmo

(*Susurrando*)

-¡Mi buena señora!

Magdalena

(*Se seca los ojos y toma una actitud grave y firme*)

-Levántate, Telmo, y escúchame.(Telmo se levanta). Escúchame con atención.

Es la primera vez y será la última que te hablo de este modo y de tal asunto. Tú fuiste el ayo y amigo de mi señor... de mi primer marido el señor Don Juan de Portugal; has sido el compañero de trabajos y de gloria de su ilustre padre, aquel noble conde de Vimioso, que yo de pequeña me acostumbré a reverenciar como padre. Entré después en esta familia tan respetable; te creí parte de ella, e incluso hice la misma amistad contigo que con los otros... Llegaste a alcanzar poder en mi espíritu, casi mayor... realmente mayor que ninguno de ellos. Lo que sabes de la vida y del mundo, lo que has aprendido en las conversaciones de los hombres y de los libros y sin embargo, mas que todo, lo que tu corazón fue viendo y admirando cada vez mas, me hicieron tenerte en cuenta, dejarte tomar, entregarte yo misma tal autoridad en esta casa y sobre mi persona... que para otros podría parecer extraño...

Telmo

-Enmiéndalo mi señora.

Magdalena

-No Telmo, no necesito ni quiero enmendarlo. Pero ahora déjame hablar. Después de que quedé sola, después de aquella funesta jornada de África que me dejó viuda, huérfana y sin nadie... sin nadie, y en una edad... ¡tenía diecisiete años! - en ti, Telmo, en ti solo encontré el cariño y protección, el amparo que necesitaba.

Ocupaste el lugar de padre, y yo... ¡salvo en una cosa!- he sido para ti, te he

obedecido como hija.

Telmo

-¡Oh, mi señora, mi señora! Mas ese momento en que te apartaste de mis consejos...

Magdalena

-Para esa hubo poder mayor que mis fuerzas... D. Juan se quedó en aquella batalla con su padre, con la flor de nuestra gente (*señal de impaciencia en Telmo*). Sabes cómo lloré su pérdida, cómo respeté su memoria, cómo durante siete años, incrédula a tantas pruebas y testimonios de su muerte, lo mandé buscar por esas costas de Berbería, por todas las prisiones de Fez y Marruecos, por todos los aduares de Alarves... fuerza y valentía, todo se empleó; se gastaron grandes cuantías; los embajadores de Portugal y Castilla tuvieron órdenes estrictas de buscarlo por todas partes; a los padres de la Redención, a cuanto religioso o mercader podía penetrar en aquellas tierras, a todos se encomendaba seguir la pista del más leve indicio que pudiese desmentir, poner en duda al menos aquella noticia que luego vendría con las primeras nuevas de la batalla de Alcazarquivir, Todo inútil; y nadie más se quedó con alguna duda...

Telmo

-Sino yo.

Magdalena

-Duda de fiel servidor, esperanza de leal amigo, mi buen Telmo, que dices con tu buen corazón, mas que ha atormentado el mío...

Y entonces sin ningún fundamento, sin el más leve indicio... Pues dímelo conscientemente, dímelo de una vez, claro y sin desengaño: ¿a qué se apega esa tu credulidad de siete... y hoy más catorce... veintiún años?

Telmo

(Gravemente)

-A las palabras, a las formales palabras de aquella carta, escrita en la misma madrugada del día de la batalla, y entregadas a Fray Jorge, que te la trajo.

“Vivo o muerto” -rezaba la carta- vivo o muerto...

-No olvido ni una letra de aquellas palabras; y yo se qué hombre era mi amo para escribirlas en vano: -"vivo o muerto, Magdalena, habré de verte por lo menos una vez en este mundo" .-

¿No era así que decía?

Magdalena

(Aterrada)

-Sí.

Telmo

-Vivo no vino... ¡menos mal! Y muerto... su alma, su figura...

Magdalena

(Poseída de un gran miedo)

-¡Jesucristo!

Telmo

-No se te apareció con certeza.

Magdalena

-¡No! Por Dios-

Telmo

(Misterioso)

-Sé bien que no. Te quería mucho, y su primera visita, como es obvio sería

para mi señora . Mas no se iría sin aparecer también a su viejo ayo.⁵

Magdalena

-¡Válgame Dios, Telmo! Sé que pierdes la razón; y con todo tus palabras me provocan miedo... No me hagas más desgraciada.

Telmo

-¡Desgraciada! ¿Por qué? ¿No eres feliz en la compañía del hombre que amas, en los brazos del hombre al que siempre quisiste más que a todos? Que al pobre de mi amo... respeto, devoción, lealtad, todo le tuviste, como la noble y honrada señora que eres... ¡pero amor!

Magdalena

No está en nosotros darlo ni quitarlo, amigo.

⁵ No es invento mío este argumento que convence tan fuertemente al buen ayo viejo, y que me lisonjea de ser una de las cosas más características y originales que el observador no vulgar encontrará talvez en esta composición. Lo saqué de un precioso tesoro donde he encontrado casi todo lo que en mis escritos literarios ha tenido la fortuna de ser más aplaudido. El tesoro son las reminiscencias de mi infancia, y el estudio que incesantemente he hecho del lenguaje, del sentir, del pensar y del creer de nuestro pueblo, que es el más poético y espiritual pueblo de Europa. Quiero contar cómo me acordé de poner aquellas palabras en boca de Telmo Páez. Yo pasé los primeros años de mi vida entre dos quintas, la pequeña quinta de Castelo, que era de mi padre, y la grande quinta de Sardao, que era, y todavía es, de la familia de mi abuelo materno José Bento Leitao; ambas son al sur del Duero, ambas cerca de Porto, pero tan aisladas y fuera del contacto con la ciudad, que era perfectamente de campo la vida que ahí vivíamos, y que fue siempre para mi el tipo de vida feliz, la única vida natural en este mundo. Una vieja parda, la buena Rosa de Lima, de quien yo era el niño bonito de entre todos los muchachos, y por quien todavía lloro con nostalgia a pesar de lo mucho que me reprendía a veces, era la cronista mayor de la familia, y en particular de la capilla y de la quinta de Sardao, que ella juzgaba una de las maravillas de la tierra y veneraba como un buen castellano su Escorial. Me contaba ella, entre mil brujerías y cosas de otro mundo que ingenuamente creía, que también en aquellas cosas se mentía mucho, de mi abuelo, por ejemplo, decían que había aparecido envuelto en una sábana paseando a media noche por encima de los arcos que traen el agua para la quinta; lo cual era enteramente falso, porque "ella estaba segura que, si el Sr. José Bento pudiese venir a este mundo, no se iría sin aparecer a su Rosa da Lima". y se le llenaban los ojos de agua al decir esto, le lucía en la boca una sonrisa de confianza, que todavía hoy me impresiona cuando me acuerdo. La poesía verdadera es esta, es la que sale de estas sus fuentes primeras y genuinas; no son atavíos de frases sacadas de griegos o latinos, de franceses o ingleses, según la moda; ni "rehechuras" exageradas - hoy, del sinsabor descarado de la escuela "pasigráfica", que distinguió la nacionalidad de todas las literaturas del fin del siglo pasado y principios de este, - mañana todo lo que hay de obsoleto e "irrevocable" en el estilo enrevesado, en las ideas confusas, en los principios indeterminados de los cronistas viejos. La literatura es hija de la tierra, como los Titanes, de la fábula, en su tierra se debe acostar para obtener fuerzas nuevas cuando se siente exhausta. (A. Garrett)

Telmo

-Así es. Mas los celos que mi amo nunca tuvo- bien sabes qué temple de alma era aquella -los tengo yo... aquí está la verdad desnuda y cruda... los tengo yo por él. No puedo, no puedo ver... y deseo, quiero, forcejeo por acostumbrarme... pero no puedo.

Manuel de Sosa... el Señor Manuel de Sosa Cotiño es un guapo caballero, honrado hidalgo, buen portugués... mas - mas no es, nunca ha de ser aquel espejo de caballería y gentileza, aquella flor de los buenos... ¡Ah, mi noble, mi santo amo!

Magdalena

-Pues sí, tienes razón... tienes razón, será todo como tú dices.

Pero piensa, que tienes un caudal de inteligencia: yo decidí por fin casarme con Manuel de Sosa; fue del agrado general de nuestras familias, de la propia familia de mi primer marido, que bien sabes cuánto me estima; vivimos (*afectada*) seguros, en paz y felices... hace catorce años. Tenemos esta hija, esta querida María, que es todo el gusto y ansia de nuestra vida. Dios nos bendijo en la hermosura, en el ingenio, en las dotes admirables de aquel ángel... Y tú, tú, mi Telmo, que eres tan suyo, que pretendes tenerle más amor que nosotros mismos

Telmo

-No, no es verdad.

Magdalena

-¡Pues tienes y mejor! Eres tú quien anda continuamente y casi a propósito sustentando esa quimera, despertando ese fantasma, cuya sombra, la más remota, bastaría para manchar la pureza de aquella inocente, ¡para condenar la eterna deshonra a madre e hija!... (*Telmo da señales de gran agitación*). Ahora mira: ¿Ya pensaste bien en el mal que estás haciendo? Yo se muy bien que a nadie en este mundo, mas que a mí, le dices esas cosas... hablas como hoy hemos hablado... pero tus palabras misteriosas, tus alusiones frecuentes a ese desgraciado rey D. Sebastián, que su desgraciado pueblo todavía no ha

querido creer que murió, por quien todavía espera en su leal incredulidad ⁶, esos constantes agujeros, que tienes siempre, de una desgracia que está inminente sobre nuestra familia... ¿no ves que estás excitando con todo eso la curiosidad de aquella niña, aguzándole el espíritu -ya tan perspicaz- que imagina, que descubre... quien sabe si creyendo en esa prodigiosa desgracia, en que tuú mismo... tú mismo... sí, ¿ no crees de verdad? No crees, pero encuentras no se qué doloroso placer en tener siempre viva y en suspenso esa duda fatal.

Entonces considera, mira: si un terror semejante llega a entrar en aquella alma, ¿quién se lo ha de quitar nunca más? ¿Qué será de ella y de nosotros? ¿No la pierdes, no la matas... no me matas a mi hija?

Telmo

(Muy agitado durante la conversación precedente, se queda pensativo y aterrado; habla después como para si mismo)

-¡La verdad, sí! La muerte era cierta, y no ha de morir: no, no, no, tres veces no. *(Para Magdalena)*.

Por la fe de escudero honrado, señora D. Magdalena, mi boca no se abre más; y mi espíritu se ha de... se ha de... cerrar también... *(aparte)*. ¡No es posible, pero yo he de salvar a mi ángel del cielo! *(alto para Magdalena)*. Está dicho, mi señora.

Magdalena

-Dios te lo pague. Hoy es el último día de nuestra vida que se habla de eso.

⁶ “La incredulidad popular sobre la muerte de el rey D. Sebastián comenzó con las primeras noticias que llegaron al reino de la derrota de Alcazarquivir- Quibir. Piensan algunos que las esperanzas del pueblo fueron adrede sustentadas por los que más habían instigado aquella triste jornada, para evadir la responsabilidad de sus fatales consejos. El hecho es que el público nunca creyó realmente en la muerte del rey. Y ninguno de tantos que escaparon, ninguno dijo nunca que lo vio morir. En el epitafio de Belem, se puso la frase: “si vera est fama”. Los diversos impostores que en diversas partes aparecen, tomando el nombre de D. Sebastián, en ves de destruir, confirmaban las sospechas nacionales. El verdadero o falso Sebastián, que fue entregado en Venecia y atormentado en Nápoles, dejó dudas profundas en los ánimos más seguros. Con menos de eso se fueron coloreando y creyendo una multitud de fábulas romanescas y poéticas, de que se llenó enseguida Portugal y que prevalecieron hasta nuestros días. El Sebastiánismo es otro carácter popular que aún no ha sido tratado, y que en hábiles manos, debe dar riquísimos cuadros de costumbres nacionales. El novelista y el poeta, el filólogo y el filósofo encontrarán mucho que labrar en este fertilísimo velo de la grande mina de nuestras creencias y supersticiones antiguas”. (Almeida e Garrett)

Telmo

-El último

Magdalena

-Anda pues, ve a ver que está haciendo (*levantándose*): que no esté leyendo todavía, siempre estudiando (*Telmo va a salir*). Y por cierto: ve después a S. Paulo, o manda a alguien si no puedes.

Telmo

-¿Al convento de los dominicos? ¡No puedo!... cuatro pasadas.

Magdalena

-Y dile a mi cuñado, a Fray Jorge Cotiño, que me está preocupando la demora de mi marido en Lisboa; que me prometió venir antes de la víspera y no vino; que ya casi es de noche, y que no estoy contenta con la tardanza. (*Se acerca al balcón y mira hacia el río*). El aire está sereno, el mar está quieto, y la tarde tan linda... casi no hay viento, es un aire que acaricia... ¡Ah! ¡Y cuántos barcos navegando tan alegres por el Tejo! Tal vez en alguna de ellas - en aquella tan bonita- venga Manuel de Sosa. Pero en este tiempo no hay que fiarse del Tejo: de un instante a otro se levanta un norte... ¡y he aquí el puntal de Casillas! Que él es tan buen navegante... ¡Un caballero de Malta! (*Mira el retrato con amor*). No es eso lo que más me preocupa; pero en Lisboa aún hay peste, aún no están limpios los aires... y esos otros aires que corren por ahí de aquellas alteraciones públicas, de los odios entre castellanos y portugueses. Aquel carácter inflexible de Manuel de Sosa me preocupa continuamente. Ve, ve con Fray Jorge, que diga que sabe alguna cosa, que me sosiegue, si puede.

ESCENA III

Magdalena, Telmo, María.

María

(Entrando con unas flores en la mano, se encuentra con Telmo, y lo hace regresar a la escena)

-¡Qué bien! Yo en la terraza paseando hace mas de media hora- y sentada mirando el río a ver si los navíos y los bergantines que andan de arriba abajo - y aburrida de esperar... y el señor Telmo aquí conversando con mi madre, sin que yo le importe. ¿Y qué hay de la novela que me prometiste? No es la de la batalla, no es la que dice:

Puestos están, frente a frente,

Los dos valientes campos,⁷

Es la otra, es la de la isla encubierta donde está el rey D. Sebastián, que no murió y que ha de venir, un día de niebla muy cerrada...⁸

Porque él no murió: ¿no es así madre mía?

Magdalena

-Mi querida hija, ¡qué cosas dices! ¿Que no has oído a tu tío Fray Jorge y tu tío Lopo de Sosa, contar tantas veces cómo fue aquello? El pueblo, pobre, imagina esas quimeras para consolarse en la desgracia.

⁷ Esta novela, que se cantaba -dice Miguel Leitao- al sonido de una melodía simple y plañidera, de que él en su *Miscelánea* nos conservó las notas, viene ahí en castellano. La encontré en portugués en los apuntes del Caballero de Oliveira, y también lo publicó en portugués A. L. Caminha, en su colección de inéditos. En el lugar competente de mi *Romancero* lo doy en ambas lenguas, sin atreverme a decir en cual de ellas fue originalmente compuesta. (A. Garrett)

⁸ "Era opinión firme y corriente entre los postreros Sebastiánistas y talvez aún hoy lo sea, porque me dicen que hay algunos que todavía creen que el rey D. Sebastián habría de venir en un día de niebla muy cerrada. Así rezaban ciertas profecías populares. Otro tesoro de la poesía nacional son estas profecías, que todavía nadie ha examinado filológicamente como ellas merecen. En mi *Romanceiro* busqué restituirlas al lugar y categoría literaria, que estoy convencido les compete. (A. Garrett)

María

-Voz del pueblo, voz de Dios, mi señora madre: si ellos creen tanto en esto, por algo ha de ser⁹ Pero ahora lo que me da que pensar es ver que, excepto mi buen Telmo (*Se acerca a él y lo acaricia*), a nadie en esta casa le gusta oír hablar de que nuestro bravo rey , nuestro santo rey D. Sebastián escapó. Mi padre, que es tan buen portugués, que no puede soportar a esos castellanos, y que incluso, a veces, dicen que es demasiado lo que él hace y lo que él habla...oyendo que dudan de la muerte de mi querido rey D. Sebastián... nadie ha de decir tal... pero en seguida es otro, el semblante le cambia, se queda pensativo y malhumorado; parece que lo vendrá a afrontar, si volviera, el pobre rey. Madre mía, ¿él no está del lado de D. Felipe; no está?

Magdalena

-Mi querida María, ¡Tú siempre imaginando esas cosas que son demasiado para tu edad! Eso es lo que nos aflige, a tu padre y a mí; quisiera verte más alegre, divertirse más, y con cosas menos...

María

-¡Qué pasa madre mía, qué pasa! ¿Lo ven?, tampoco a mi madre le gusta. ¡Ah! Eso es aún peor, porque se aflige, llora... ella esta ahí llorando... (*Se va a abrazar a su madre, que está llorando*) ¡Cálmate mi querida madre! Vete ya, Telmo, vete, no quiero hablar más; ni oír hablar más de tal batalla, ni de tales historias, ni de ninguna de esas cosas. ¡Mi querida madre!

Telmo

-Y será así, no se habla más de eso, y me voy ya (*aparte, yéndose después de tomarle las manos*). Qué fiebre tiene hoy, ¡Dios mío! Se le queman las manos... y aquellas chapas en la cara... ¡Que si no lo percibirá su madre!

⁹ “El engaño popular, si lo era, recaía con efecto en grandes y fundamentadas sospechas. Nunca una falsedad llega a obtener crédito general: es preciso que tenga algún fundamento. La imaginación del pueblo no es creadora; aumenta, exagera, mas nunca quita nada.” (A. Garrett)

ESCENA IV

Magdalena, María.

María

-¿Quieres saber, madre, una tristeza muy grande que tengo? ¿Ya no estás llorando? ¿Ya no estás enojada conmigo?

Magdalena

-No me enfadaría contigo nunca, hija; y nunca me afliges, querida. Lo que tengo es una preocupación por ti, el temor de que...

María

-Pues es esa mi tristeza; es esa la preocupación en que te veo andar siempre por mi culpa. Yo no tengo nada y tengo salud, mira que salud tengo.

Magdalena

-Sí hija... si Dios quiere, has de tener; y has de vivir muchos años para consuelo y amparo de tus padres que tanto te quieren

María

-Pues mira: paso noches enteras de claridad lidiando con esto, y recordando cuántas palabras les he escuchado, a ti y a mi padre... y acordándome de la mas pequeña acción y gesto, y pensando en todo, a ver si descubro que es esto, el por qué teniéndome tanto amor... que, ¡Ah! ¡Nunca hubo en verdad una hija tan querida como yo!...

Magdalena

-No, María.

María

-Pues si teniéndome tanto amor, que nunca ha habido uno igual, ¿estás siempre tan preocupada por mí?

Magdalena

-¡Pues si te estremecemos!

María

-No, no es eso, no es eso; es que lo he leído en tus ojos... ¡Pues yo leo en los ojos, leo, leo!... y en las estrellas del cielo también, y se cosas...

Magdalena

-¡Qué dices hija, qué dices! ¡Qué desvaríos! Una niña con tu juicio, temerosa de Dios... no te quiero oír hablar así. Anda, ven aquí, María, cuéntame de tu jardín, de tus flores. ¿Qué flores tienes ahora? ¿y qué son éstas? (*Agarrando las que trae en la mano.*)

María

(*Abriendo la mano y dejándolas caer en el regazo de la madre*)

-Se marchitaron todas... todo está estropeado por la calma... Estas son amapolas que adormecen; las cogí para ponerlas debajo de mi cabezal esta noche; quiero dormir, no quiero soñar, porque me hace ver cosas... a veces lindas, mas tan extraordinarias y confusas...

Magdalena

-Soñar, ¡sueñas tú despierta, hija! Mira, María, que imaginar es soñar, y Dios nos puso en este mundo para velar y trabajar, con el pensamiento siempre en él, sí, mas sin extrañar estas cosas de la vida que nos cercan, a estas necesidades que nos impone el estado, la condición en que nacemos. Mira, María, tú eres nuestra única hija todas las esperanzas de tu padre están en ti...

María

-Y no las puedo realizar, bien lo se. Mas ¿qué puedo yo hacer?

Yo estudio, leo...

Magdalena

-Lees demasiado, te cansas, no te distraes como las otras doncellas de tu edad, no eres...

María

-Lo que soy... solo yo lo se, madre mía... Y no sé, no sé nada, sino que lo que debía ser no lo soy... Ah! ¡Porque no tuve yo un hermano que fuera un gallardo y valiente mancebo capaz de comandar los regimientos de mi padre, de sujetar una lanza de aquellas con las que nuestros abuelos recorrían la India, llevando delante de si turcos y gentíos! Un bello mozo que fuese el retrato de aquel gentil caballero de Malta que está ahí (*señalando el retrato*). ¡Qué guapo era mi padre! ¡Qué bien le quedaba el negro... y aquella cruz tan resplandeciente encima! ¿Para qué dejó el hábito, madre mía, porqué no se quedó en aquella santa religión, abogando en sus nobles galeras por esos mares, ahuyentando a los infieles delante de la bandera de la Cruz?

Magdalena

-¡Ay hija, hija!... (*mortificada*) porque no fue voluntad de Dios, tenía que ser de otra manera. ¡Ahora quisiera que él llegara de Lisboa! Ya es mucha la tardanza... ¡Válgame Dios!

ESCENA V

Jorge, Magdalena, María

Jorge

-Alabado sea Dios en esta casa. (*María le besa el escapulario y después la mano; Magdalena solamente el escapulario*)

Magdalena

Bienvenido, hermano mío!

María

Buenas tardes tío Jorge

Jorge

-¡Mi señora hermana! ¡La bendición de Dios te proteja, hija! También estoy sin sosiego como tu, hermana Magdalena; mas no te aflijas, espero que no sea nada. es verdad que tuve noticias de Lisboa...

Magdalena

(*Asustada*)

-Y qué pasa?

Jorge

-Nada, no te asustes; pero es bueno que estés prevenida, por eso te lo digo. Los gobernadores quieren salir de la ciudad... es un verdadero capricho... Después de soportar metidos ahí dentro toda la fuerza de la peste, ahora que ella está, se puede decir, acabada, que son rarísimos los casos, a fuerza quieren cambiar de aires.

Magdalena

-¡Pues pobres!...

María

-¡Pobre del pueblo! ¿Qué mas pueden valer las vidas de ellos? En pestes y desgracias así, yo vigilaba, si gobernase, que el servicio de Dios y el del rey me mandaba quedarme, hasta el último, donde hubiese mas miseria y el peligro fuese mayor, para atender con remedio y amparo a los necesitados. ¿Pues, qué rey no quiere decir padre común de todos?

Jorge

-¡Mi doncella Teodora! Así es hija, el mundo es de otro modo, ¿qué le podemos hacer?

María

-Enmendarlo.

Jorge

(Para Magdalena, en voz baja)

-¿Sabes qué? Tengo miedo de esta niña.

Magdalena

(Del mismo modo)

-También yo.

Jorge

(Alto)

-Mas, en fin, decidieron salir, y sabrás además que, para corte y “buen retiro” de nuestros cinco reyes, los señores gobernadores de Portugal por D. Felipe de Castilla, que Dios guarde, fue escogido nuestro pueblo de Almada, que se lo debió a la fama de sus aguas sanas, aires limpios y graciosa vista.

Magdalena

-Déjalos venir.

Jorge

-¡Pues que remedio! Pero escuchad lo que falta. Nuestro pobre convento de S. Paulo tiene que hospedar al señor arzobispo D. Miguel de Castro, presidente del gobierno. Buen obispo es él, y si no fuese porque nos saca del humilde sosiego de nuestra vida, viniendo como señor y príncipe secular... lo demás ni modo. Peor es vuestro caso.

Magdalena

-¿El mío?

Jorge

-El vuestro y el de Manuel de Sosa: porque los otros cuatro gobernadores, y esto es lo que me mandaron decir en secreto de Lisboa, dicen que quieren venir para esta casa a hospedarse.

María

(Con vivacidad)

-Les cerramos las puertas. Metemos a nuestra gente dentro: el regimiento de mi padre tiene mas de seiscientos hombres y nos defendemos. ¿No es una tiranía?... ¡Debe ser bonito!... ¡Quisiera ver cualquier cosa parecida con una batalla!

Jorge

-¡Loquita!

Magdalena

.Pero ¿qué mal hicimos al conde de Sabugal y a los otros gobernadores, para que nos falten al respeto? ¿No hay por ahí otras casas; y ellos no saben que en esta hay mujeres?, una familia... ¿y que estoy yo aquí?...

María

(Que estuvo con el oído inclinado hacia la ventana)

-Es la voz de mi padre! ¡Mi padre que llegó!

Magdalena

(Sobresaltada)

-No oigo nada.

Jorge

-Ni yo, María

María

-Pues yo oigo muy claro. Es mi padre que ahí viene... ¡y viene sofocado!

ESCENA VI

Jorge, Magdalena, María, Miranda.

Miranda

-Mi señor acaba de llegar: vi de aquel alto entrar un bergantín, que por fuerza es el nuestro. Andaban con cuidado, y era por eso, porque ya va a cerrar la noche... Les vine a traer de prisa la noticia.

Magdalena

-Gracias, Miranda. Es extraordinaria esta niña; ve y oye desde tales distancias... *(María sale para la terraza, pero vuelve enseguida.)*

Jorge

-Es verdad *(aparte)*. ¡Terrible señal con esos años y esa complexión!

ESCENA VII

Jorge, Magdalena, María, Miranda, Manuel de Sosa, *(Entrando con varios criados que los siguen con cirios encendidos. Es noche cerrada)*

Manuel

(Parándose junto a la puerta, para los criados)

-Hagan lo que les dije. ¡Sin más demora! No apaguen esos cirios; recárguenlos ahí afuera en el rellano. Y todo lo demás que mandé. *(Viendo al proscenio)* ¡Magdalena! Mi querida hija, mi María, *(Las abraza)* Jorge, que bueno que aún estás aquí, te necesito. Se que es tarde y que son horas conventuales; pero yo iré después contigo a decir la “mea culpa” y el “peccavi” a nuestro buen prior. Miranda, ven aquí. *(Va con él a la puerta de la izquierda, después a las de la terraza, y le da algunas ordenes en voz baja)*

Magdalena

-¿Qué te pasa? Nunca habías entrado a la casa así. ¿Te preocupa algo... y no me dices? ¿Qué es?

Manuel

-Es que... Siéntate, Magdalena; aquí al lado mío. María.Jorge, sentémonos, que estoy cansado. (*Se sientan todos*) Pues ahora tienes que saber las novedades, que serían extrañas si no fuera el tiempo que vivimos (*pausa*). Es necesario salir ya de esta casa, Magdalena.

María

-¿En serio? Qué bien, padre mío.

Manuel

-¡Qué mal! Pero no hay otro remedio. Saldremos esta misma noche. Ya di órdenes a toda la familia. Telmo fue a avisar a tus ayas lo que debían hacer, y andan allá por los dormitorios trabajando en eso. Sería bueno que fueses allá a dar un vistazo a lo que se hace; por mi parte yo también iré. Pero tenemos tiempo: son las ocho, de aquí a la media noche faltan cuatro horas; hasta esa hora lo poco que me importa salvar estará a salvo... y ellos no vendrán antes de mañana.

Magdalena

-¿Y entonces es verdad que Luis de Mora y los otros gobernadores?...

Manuel

-Luis de Mora es un villano ruin: farsante. El arzobispo es... lo que los otros quieren que sea. Pero el conde de Sabugal, el conde de Santa Cruz, que deberían mirarlos como lo que son, y que tomaron este encargo odioso... y vil, de oprimir a sus naturales ¡en nombre de un rey extranjero!... ¡Pero que gente, que hidalgos portugueses! Les daré una lección, a ellos y a este esclavo de este pueblo que los sufre, como hubo tiranos hace mucho tiempo en esta tierra.

María

-¡Pero mi noble padre! ¡Mi querido padre! Sí, sí, muéstrales quién eres y lo que vale un portugués de los verdaderos.

Magdalena

-Mi adorado esposo, no te echas a perder, no te arrebatas.

¿Qué harás tu en contra de esos poderosos? Ellos ya te odian por que tú vales mas que ellos, por tu saber, que esos grandes fingen que desprecian... mas no es así, lo que ellos tienen es ¡envidia!

¡Qué harán si les das pretexto para vengarse de la afronta en que los tiene la superioridad de tu mérito! Manuel, esposo mío, Manuel de Sosa, por nuestro amor...

Jorge

-Tu mujer tiene razón. Prudencia, y acuérdate de tu hija.

Manuel

-Me acuerdo de todo, quédate tranquilo. No te inquietes. Magdalena: ellos quieren venir aquí mañana por la mañana; y nosotros forzosamente debemos salir antes de que ellos entren. Por eso es necesario que sea ya.

Magdalena

-Pero ¿a dónde iremos, de repente, a estas horas?

Manuel

-Para la única parte a donde podemos ir: la casa no es mía... pero es tuya,
Magdalena

Magdalena

-¿Cuál?... ¿la que fue... la que da con S. Pablo? ¡Válgame Jesús!,

Jorge

-Y hacen muy bien: la casa es grande y está en buenas condiciones. Tiene todavía casi todos los trastes y utensilios necesarios; tendrán que llevar poco con ustedes. Y para mí, para nuestros padres será una alegría! Estaremos casi debajo de los mismos tejados.

Además tienes ahí la tribuna para la capilla de la Señora de la Piedad, que es la más devota y la más bella de toda la iglesia... Será como si viviéramos juntos.

María

-Yo ya estoy lista (*se levanta saltando*).

Manuel

-Y ya es hora, vayamos (*levantándose*).

Magdalena

-Escucha, tengo que decirte algo: ¿No habrá alguna otra opción?

Manuel

-¿Cuál señora, y qué le puedo yo hacer? Acuérdate, ve si crees.

Magdalena

-Aquella casa... yo no tengo ánimo... Mira: yo necesito hablar a solas contigo. Fray Jorge, ve con María para adentro; tengo que hablar con tu hermano.

María

-Tío, ven, quiero ver si me acomodan mis libritos; (*confidencialmente*) y mis papeles, porque yo también tengo papeles.

En la otra casa te los mostraré... ¡Pero es secreto!

Jorge

-¡Tontita!

ESCENA VIII

Manuel de Sosa, Magdalena.

Manuel

(Pasea agitado de un lado para otro de la escena, con las manos cruzadas por detrás: se para de repente)

-El mundo sabrá que aún hay un portugués en Portugal.

Magdalena

-¿Qué tienes? Dime qué te pasa.

Manuel

-Me pasa que no sufriré esta afrenta... y que es necesario salir de esta casa, señora.

Magdalena

-Pues saldremos, si, yo nunca me opuse a tu querer, nunca supe lo que era tener otra voluntad diferente a la tuya; estoy lista para obedecerte siempre, ciegamente en todo. ¡Mas hay! Esposo de mi alma... para aquella casa no, ¡no me llesves a aquella casa! *(abrazándolo por el cuello)*.

Manuel

-¡Pero si tú no estás acostumbrada a los caprichos! No tenemos otra para dónde ir; y a esta hora, con estas dificultades... Nos mudaremos después, si quieres... pero por ahora no le veo remedio. ¿Y qué tiene la casa? ¿Porque fue de tu primer marido? ¿Es por mí que tienes esa repugnancia? Yo estimé y respeté siempre a D. Juan de Portugal; honro su memoria, por ti, por él y por mí; y no me pesa en la conciencia abrigarme bajo los mismos techos que lo cubrieron. ¿Viviste ahí con él? Yo no tengo celos de un pasado que no me pertenecía. Y el presente, ese es mío, solo mío, todo mío, querida Magdalena... no hablemos mas de eso: es necesario partir ya.

Magdalena

-Es que tú no sabes... Yo no soy melindrosa ni de invenciones; en todo lo demás soy mujer; y muy mujer, querido... Pero tú no sabes la violencia, la preocupación del alma, el terror con el que pienso el tener que entrar en aquella casa.

Me parece que es volver al poder de él, que es irme de tus brazos, que lo voy a encontrar ahí... Perdona, perdóname, no se me sale esa idea de la cabeza... que voy a encontrar ahí la sombra despechada de D. Juan, que me amenaza con una espada de dos filos... que la atraviesa en medio de nosotros, entre tu, yo y nuestra hija, que nos va a separar para siempre... ¿Qué quieres? Sé bien que es una locura; pero la idea de regresar a vivir ahí, de vivir ahí contigo y con María, no puedo con ella. Sé con certeza que voy a ser infeliz, que voy a morir en aquella funesta casa, que no estaré ahí tres días o tres horas, sin que todas las calamidades del mundo vengan sobre nosotros. Esposo mío, Manuel, esposo de mi alma, por nuestro amor te pido, por nuestra hija... vamos para donde sea, para la cabaña de algún pobre pescador de los alrededores, ¡pero para allá no, por favor no!...

Manuel

-De verdad que nunca antes te vi así; nunca pensé que tuvieras la debilidad de creer en agüeros. Solo hay un temor justo, Magdalena: es el temor a Dios; no hay otros espectros que nos puedan aparecer sino los de las malas acciones que hacemos. ¿Qué tienes en la consciencia que te haga temerles? Tu corazón y tus manos están puras; para los que mandan delante de Dios, la tierra no tiene miedos, ni el infierno pavores que se les revelen. Rezaremos por el alma de D. Juan de Portugal en la devota capilla que es parte de su casa; y no temas que nos venga a perseguir a este mundo aquella santa alma que está en el cielo, y que en aquella santa batalla, peleando por su Dios y por su rey, acabó siendo mártir en manos de infieles. Anda D. Magdalena de Villena, acuérdate de quién eres y de qué estás hecha... y no me quites, querida mujer, con vanas quimeras de niños la tranquilidad del espíritu y la fuerza del corazón, que las necesito enteras en este momento.

Magdalena

-¿Pues qué vas a hacer?

Manuel

-Voy, ya te dije, voy a dar una lección a nuestros tiranos que nunca olvidarán, voy dar un ejemplo a este pueblo que los alumbrará...

ESCENA IX

Manuel de Sosa, Magdalena, Telmo, Miranda.

(Y otros criados entrando apresurados)

Telmo

-Señor; desembarcó en este momento una grande comitiva de hidalgos, escuderos y soldados, que vienen de Lisboa y están subiendo la vertiente para la villa. Seguro que no es el arzobispo , que ya está desde hace mucho en el convento; se dice por ahí...

Manuel

-¿Que son los gobernadores? *(Telmo hace una señal afirmativa)* me quisieron engañar; y se apresuraron a venir hoy... parece que adivinaron... Pero no me agarraron desapercibido.

(Llama a la puerta de la izquierda) Jorge, María *(vuelve a escena)* Magdalena!, ya, ya, sin más demora.

ESCENA X

Manuel de Sosa, Magdalena, Telmo, Miranda. *(y otros criados; Jorge y María, entrando)*

Manuel

-Jorge, acompaña a las damas, Telmo, ve, ve con ellas. *(Para los otros criados)*
¿Ya partió todo, las arcas, mis caballos, armas y todo lo demás?

Miranda

-Casi todo se fue ya; lo poco que falta está listo y saldrá en un instante... por la puerta de atrás si quiere.

Manuel

-Bueno; que salga. *(Con una señal de Miranda salen los criados)* Magdalena, María: no las quiero ver más aquí. Váyanse ya; estaré con ustedes en poco tiempo.

ESCENA XI

Manuel de Sosa, Miranda y los otros criados.

Manuel

-Mi padre murió desastrosamente cayendo sobre su propia espada¹⁰. ¿Quién sabe si yo moriré en las llamas prendidas por mis propias manos? Que sea lo que tenga que ser. Pero que Portugal sepa que un hombre de honra y corazón, por más poderosa que sea la tiranía, siempre se le puede resistir, perdiendo el amor por esas cosas tan viles y precarias como son esos haberes que dos chispas destruyen en un momento... ¡cómo es esta vida miserable que un soplo puede apagar en tan poco tiempo! *(Les arrebató dos antorchas a los criados. Corre hacia la puerta de la izquierda, lanza una hacia adentro, y se atiza en seguida una enorme llama. Va hacia el fondo, lanza la otra antorcha, y sucede lo mismo. Se oye un alarido afuera.)*

¹⁰ "Sucedió esto en la Villa de Povos, en Enero de 1577." (A. Garrett)

ESCENA XII

Manuel de Sosa, y criados; Magdalena, María, Jorge y Telmo, acudiendo a la escena

Magdalena

-¿Qué haces? ¿Qué hiciste? ¡Qué es esto Dios mío!

Manuel

(Tranquilamente)

-Ilumino mi casa para recibir a los todopoderosos y excelentes señores gobernadores de estos reinos. Sus excelencias pueden venir, cuando quieran.

Magdalena

-¡Dios mío, Dios mío!... ¡Ah y el retrato de mi marido!...

¡Sálvenme aquel retrato! *(Miranda y el otro criado van para quitar el cuadro: una columna de fuego salta en las tapicerías y los ahuyenta).*

Manuel

¡Váyanse, váyanse. La materia inflamable que había dispuesto se está avivando con espantosa velocidad. ¡Huyan!

Magdalena

(Agarrándose del brazo de su marido)

-Sí, sí, huyamos.

María

(Tomándolo del otro brazo)

-Padre mío, nosotros no huimos sin ti.

Todos

-¡Huyamos, huyamos!

(Crecen los gritos de afuera, se oye el rebatir de campanas: cae el telón)

SEGUNDO ACTO

Escena en el palacio que era de D. Juan de Portugal, en Almada; salón antiguo, de gusto melancólico y pesado, con grandes retratos de familia, muchos de cuerpo entero, obispos, señoras nobles, caballeros, monjes; que están en el sitio más respetable, al fondo el del rey D. Sebastián , el de Camoens y el de D. Juan de Portugal. Puertas del lado derecho que dan para el exterior, las del izquierdo para el interior, cubiertas de cortinas con las armas de los condes de Vimioso. Son las antiguas de la casa de Braganza, una cruz roja de San Andrés sobre plata con cinco escudos del reino, uno en medio, y los otros cuatro en los cuatro extremos de la cruz; en cada brazo y entre los dos escudos una cruz floreteada, todo a la manera que traen actualmente los duques de Cadaval; sobre el escudo, la corona del conde. Al fondo una cortina mucho mayor y con las mismas armas sobre las portadas de la tribuna, que se extiende sobre la capilla de la Señora de la Piedad, en la iglesia de S. Paulo de los dominicos de Almada.

ESCENA I

María y Telmo.

María

(Saliendo por la puerta de la izquierda y trayendo de la mano a Telmo, que parece venir sin ganas)

Ven, no hagas ruido, que mi madre aún duerme. Aquí, aquí en esta casa quiero conversar. ¡Y no insistas, Telmo, ya hice el intento, y se acabó!

Telmo

-Niña...

María

-“Niña y pequeña me llevaron de casa de mi padre” -es el principio de aquel libro tan bonito que mi madre me dice que no entiende; yo sí lo entiendo. Pero aquí no hay niña ni chica; es usted, señor Telmo Páez, mi fiel escudero, harás¹¹ lo que yo te mando. Y no me repliques, que entonces tendremos un altercado, hacemos ruido y mi madre despierta, que es lo que yo no quiero. ¡Pobre! Hace ocho días que llegamos a esta casa, y es la primera noche que duerme tranquila. Aquel palacio ardiendo, aquel pueblo gritando, el toque de las campanas, toda aquella escena... ¡Ah! Tan grandiosa y sublime, que a mi me dejó maravillada, ¡fue un espectáculo como ningún otro de igual majestad!... mi pobre madre se aterró, no se le quita de los ojos, cuando los cierra para dormir, dice que ve las llamas envueltas en humo rodeando la casa, creciendo en el aire y devorando todo con furia infernal... el retrato de mi padre, aquel del cuarto de servicio, su favorito, en el cual se veía como un gentil hombre, vestido de caballero de Malta con su cruz blanca en el pecho, aquel retrato no se puede consolar de que no lo salvarsen, que se quemara ahí. ¿Ves? Ella, que no creía en agüeros, que siempre me estaba reprendiendo por mis cismas, ahora no se le sale de la cabeza que la pérdida del retrato es pronóstico fatal

¹¹ “Es el antiguo de haréis, que María aquí emplea con graciosa afectación, para hablar con estilo de doncella romanesca, dando órdenes a su escudero. Pongo esto aquí, porque se que notaron el arcaísmo como impropio del tiempo; lo era en efecto en el siglo XVII en que estamos (A. Garrett)

de otra pérdida mayor, que está cerca, de alguna desgracia inesperada, pero certera, que la separará de mi padre. Y yo ahora hago de fuerte y prudente, que no hago caso de agüeros y de sinos... para animarla, ¡pobre!... aquí entre nosotros Telmo, nunca tuve tanta fe en ellos. Creo... ¡Vaya que creo! Que son avisos que Dios nos manda para prepararnos. Y hay... ¡Hay una gran desgracia cayendo sobre mi padre de cierto! y sobre mi madre también, que es lo mismo.

Telmo

(Disfrazando el terror que lo posee)

-No digas eso... Dios hará lo mejor, pues ambos lo merecen (recobrando el ánimo y exaltándose) Tu padre, D. María, es un portugués derecho. Yo siempre lo he tenido por bueno; pero ahora, después de que le vi hacer aquello, que lo vi, con aquella alma de portugués viejo, agarrar las antorchas y lanzar él mismo el fuego a su propia casa; quemar y destruir en una hora tanto de su haber, tanta cosa de su gusto, para dar un ejemplo de libertad, una lección tremenda para nuestros tiranos... ¡Ah, mi querida hija aquel es un hombre! Le doy mi vida, es toda suya. Y mi pena, toda mi pena es que no lo conocí, que no lo estimé siempre en lo que él valía.

María

(Con lágrimas en los ojos, y tomándole las manos)

-Mi Telmo, mi buen Telmo, es una gloria ser hija de tal padre, ¿No es así? ¡Dilo!

Telmo

-Sí, lo es, ¡que Dios lo defienda.!

María

-¡Que Dios lo defienda! Amén. Y ellos, los tiranos gobernadores, ¿todavía estarán en contra de mi padre? ¿Ya supiste hoy alguna cosa de las diligencias del tío Fray Jorge?

Telmo

-Sí, ya. Se van desvaneciendo, ¡menos mal! Los agüeros de tu madre... resultarán totalmente falsos. El arzobispo, el conde de Sabugal, y los otros, ya tu tío los hizo entrar en razón, ya los tranquilizó. Miguel de Mora es el que aún está reticente; pero pasará. Por estos días todo estará sosegado. Ya lo estaría si él quisiera decir que el fuego ardió por accidente. Pero menos mal que no lo quiso hacer: era disculpar con la villanía de una mentira el generoso crimen por el cual lo persiguen.

María

-¡Mi noble padre! Mas ¿cuándo saldrá de aquel refugio? Pasar los días retirado en esa quinta tan triste pasando Alfeite, y sin poder venir aquí mas que de noche, por instantes, ¡Y Dios sabe con que peligro!

Telmo

-Nada de peligro; todos lo saben y cierran los ojos. Es solo cuestión de guardar las apariencias unos días más, y después todo será como antes.

María

-Será, puede ser; ¡Dios quiera que así sea! Pero siento algo que me dice que aquella tristeza de mi madre, aquel susto, aquel terror que tiene, y que disfraza con mucho trabajo en la presencia de mi padre (¡también a mi me lo quería ocultar, pero ahora ya no puede, pobre!) aquello es un presentimiento de una gran desgracia... Ah, pero es verdad... ven aquí. *(Lo lleva frente a tres retratos que están al fondo; y señalando el de D. Juan)* ¿De quién es este retrato Telmo?

Telmo

(Mira y voltea la cara de repente)

-Ese es... ha de ser... es uno de la familia de estos señores de la casa de Vimioso, que aquí hay tantos.

María

(Amenazándolo con el dedo)

-Tú no dices la verdad, Telmo.

Telmo

(Un poco ofendido)

-Yo nunca he mentado, señora D. María de Noroña

María

-Pero no dices toda la verdad señor Telmo Páez, que casi es lo mismo.

Telmo

-¡Lo mismo! Te he dicho lo que sé, y es la verdad; es un caballero de la familia de mi otro amo, que Dios... que Dios tenga en buen lugar.

María

-¿Y no tiene nombre el caballero?

Telmo

(Nervioso)

-Debe tener; pero yo...

María

(Queriendo taparle la boca)

-Ahora sí que me ibas a mentir... Cállate. No se para qué tantos misterios: ¡piensan que siempre seré una niña! La noche que vinimos para esta casa, en medio de todo aquel desorden, yo y mi madre entramos aquí solas, y estuvimos en esta sala. Estaba ahí un cirio encendido, recargado en una de esas sillas que habían puesto en medio de la casa; daba toda la luz en aquel retrato... Mi madre, que me traía de la mano, pone los ojos en él y da un grito. ¡Ah, Dios mío!... se quedó tan perdida con el susto, o no se por qué, que casi me cae encima. Le pregunto que pasa, no me respondió. Avienta la antorcha, y me lleva con tal fuerza... con tal prisa corriendo por esas casas, que parecería

que venía alguna cosa detrás de nosotras. Se quedó en ese estado en que la hemos visto desde hace ocho días, y no le quise hablar más de eso. Mas este retrato que ella no ha dicho nunca de quién es, y solo dice así a veces: “El otro, el otro...”, este retrato y el de mi padre que se quemó, son dos imágenes que no se le salen del pensamiento.

Telmo

(*Con ansiedad*)

-¿Y esta noche ha pensado mucho en eso?

María

- No, desde ayer por la tarde, que estuvo aquí el tío Fray Jorge y le dio ánimo con muchas palabras de consuelo y de esperanza en Dios, y que le dijo cómo se podía ablandar a los gobernadores, mi madre cambió; se le pasó todo, por lo menos hasta ahora.

Y entonces ¿tú no me dices nada del retrato? Mira: (*señalando el del rey D. Sebastián*) aquel de en medio, sabes bien que lo conozco; es el de mi querido y amado rey D. Sebastián. ¡Qué majestad! ¡Que frente tan austera, incluso de un rey mozo y sincero todavía, leal, verdadero, que se tomó en serio el cargo de reinar, y juró que iría engrandecer y cubrir de gloria su reino! ¡Él está ahí... Y pensar que moriría a manos de los moros, en medio de un desierto, que en una hora se apagaría toda la osadía reflejada que está en aquellos ojos rasgados, en el apretar de aquella boca!...¹² No puede ser, no puede ser. Dios no podría consentir tal cosa.

Telmo

-¡Si Dios te oyera ángel del cielo!

¹² “De todos los retratos de D. Sebastián que se que existen creo que el más auténtico es el que está, o estaba, por lo menos hasta 1828, en Angra, en la Ilha Terceira, en el palacio de gobierno, que antiguamente fuera Colegio de los Jesuitas. Por tradición fue mandado ahí por el rey mismo en vida. Muchas veces contemplé largamente aquel retrato en mi juventud, y por él fue hecha la descripción que puse en boca de María” (A. Garrett)

María

-¿Pues qué no hay profecías que lo dicen? Hay, y yo creo en ellas. Y también creo en aquel otro que está ahí (*señala el retrato de Camoens*), ese amigo tuyo con quien anduviste por la India, en esa tierra de prodigios y bizarrías, por donde él iba... ¿cómo es? Ah, si...

En una mano siempre la espada en otra la pluma

Telmo

¡Ah! Mi pobre Luís,! Bien lo pagaron. Era un muchacho, más oven que yo, y mucho más... y cuando lo vi la última vez... fue en el alpende de S. Domingo en Lisboa¹³. Parece que lo estoy viendo, tan mal vestido, tan encogido... él, que era tan desinhibido y galán... ¡de repente, viejo! viejo cansado, con aquel ojo que valía por dos, mas tan débil y hundido, que yo me dije: “Esta ruin tierra te comerá pronto, ¡cuerpo con la mayor alma que dio Portugal!” Y le di un abrazo... fue el último... Él pareció oír lo que mi pensamiento me decía por dentro, y me dijo: «Dios Telmo S. Telmo esté conmigo en este cabo de la navegación... porque ya veo tierra, amigo» - y señaló hacia un agujero que se estaba abriendo. Los frailes rezaban el oficio de los muertos en la iglesia... Él entró ahí, y yo me fui. Después de un mes, vinieron aquí a decirme: “Se han llevado a Luís de Camoens en una sábana blanca para Santa Ana.” y nunca nadie más habló de él.

María

-¡Nadie más!... ! ¿Pues qué no leen aquel libro que sirve para dar memoria a los olvidados?

Telmo

-El libro sí; lo aceptarían como tributo de un esclavo. Estos ricos, estos grandes que oprimen y desprecian todo aquello que no son sus vanidades, tomaron el libro como una cosa que les hizo un siervo suyo para honrarlos. Al siervo, acabada la obra, lo dejaron morir desamparado, sin que les importara...¿Quién

¹³ “Es sabido que nuestro ilustre poeta pasó los últimos días de su vida en la conversación e intimidad de los buenos padres de S. Domingos en Lisboa, y que revió y alteró muchas cosas de su poema, por consejo y aviso de algunos varones doctos, que abundan en aquella Orden, y de quien era muy estimado todo aquel que fue mal visto y perseguido por los jesuitas. (A. Garrett)

sabe si descansaron? Podría pedirles una limosna, se excusarían incómodos por decir que no.

María

(Entusiasmada)

-Está en el cielo. Porque el cielo se hizo para los buenos y para los infelices, para los que en la tierra lo adivinaron! Este leía en los misterios de Dios; sus palabras son de profeta. No te acuerdas lo que dice de nuestro rey D. Sebastián?... De cómo moriría? No murió *(cambiando de tono)*. Pero el otro, el otro... ¿quién es este otro, Telmo? Aquel aspecto tan triste , aquella expresión de melancolía tan profunda... aquellas barbas tan negras y tan cerradas... y aquella mano que descansa en la espada, como quien no tiene otro amparo, ni otro amor en esta vida...

Telmo

(Sorprendido)

-Si tenía, Ah! si tenía...! *(María mira a Telmo, como si hubiera comprendido, después vuelve a fijar la vista en el retrato, y ambos se quedan delante de él como fascinados. Sin embargo, y con las últimas palabras de María un hombre disfrazado con el sombrero sobre los ojos levanta el cortinaje de la derecha y viene, paso a paso, acercándose a los dos, que no lo sienten.)*

ESCENA II

María, Telmo y Manuel de Sosa

Manuel

-Aquel era D. Juan de Portugal, un honrado hidalgo y un valiente caballero.

María

(Respondiendo sin observar quién le habla)

-Bien me lo decía el corazón

Manuel

(Desocultándose y quitándose el sombrero, con mucho afecto)

-¿Qué te decía el corazón, hija mía?

María

(Reconociéndolo)

-Ah, padre mío, mi querido padre ! Ya no me dice nada más el corazón sino esto *(se lanza a sus brazos y lo besa en el rostro muchas veces.)*. Qué bueno que viniste; ¿pero de día?... ¿No tienes temor, ya no hay peligro?

Manuel

-Peligro, poco. Ayer por la noche no pude venir; y hoy no tuve paciencia para esperar todo el día. Vine bien cubierto con esta capa...

Telmo

-No hay ningún peligro, mi señor; puedes estar tranquilo y sin temor. Esta madrugada muy temprano estuve en el convento, y sé por el señor Fray Jorge que está, se podría decir todo concluido.

Manuel

-Pues menos mal, María. ¿Y tu madre, tu madre, hija?

María

-Desde ayer ha cambiado...

Manuel

(Listo para partir)

-Vamos a verla.

María

(Reteniéndolo)

-No, aún está durmiendo.

Manuel

-Durmiendo? Ah, está bien. Sentémonos aquí, hija, y conversemos (*le toma las manos; se sientan*). Tienes las manos tan calientes! (*le besa la frente*) Y esta frente, esta frente! ... Quema! Esto está siempre hirviendo! ¡Válgame Dios, María! Yo no quiero que tu pienses

María

-Y qué puedo yo hacer?

Manuel

-Descansar, reír, jugar, tocar le harpa, correr en el campo, coger flores... Y que Telmo no te cuente mas historias, que no te enseñe más trovas y romances. Poetas y trovadores padecen todos de la cabeza... y es un mal que se pega.

María

-Y entonces ¿por qué haces tú lo que ellos?... Bien sé que lo haces.

Manuel

(*Sonriendo*)

-Si tú sabes todo, ¡María, mi María! (*animándola*). Pero hasta ahora no sabías de quién era aquel retrato...

María

-Lo sabía.

Manuel

-Ah, ¿Usted sabía y estaba fingiendo?

María

(*Con tono grave*)

-Fingir no, padre mío. La verdad... es que yo sabía dentro de mí; nadie me lo había dicho, y yo quería estar segura.

Manuel

-Entonces adivinas, hechicera. (*La besa en la frente*) Telmo ve a llamar a mi hermano; dile que estoy aquí.

ESCENA III

Manuel de Sosa y María

Manuel

-Escucha hija: Tú tienes una gran propensión para encontrar maravillas y misterios en las cosas más simples y naturales. Y Dios da todo a nuestra razón, menos los secretos de su naturaleza inefable, los de su amor y de su justicia y misericordia hacia nosotros. Esos son los puntos sublimes e incomprensibles de nuestra fe! Esos se creen, y a lo mucho se examinan. Pero vamos: (*sonriendo*) ¿acaso dirán que son de la Orden de los Predicadores? Será en estas paredes, es la unción de la casa: Pues esto es casi un convento. María... para frailes de S. Domingos no nos falta mas que el hábito...

María

-Que no hace al monje...

Manuel

-¡Así es, querida hija! Sin hábito, sin escapulario ni sogas, por debajo del satín y el terciopelo, el cilicio puede andar tan apretado sobre la carne, el corazón tan constreñido en el pecho... la muerte- y la vida que viene después de ella- siempre delante de los ojos, como en la celda más estrecha y con el hábito más grueso ceñido. Pero, en fin, no te preocupes, siempre es medio camino andado. Yo estoy contentísimo de que viniéramos a esta casa -casi ya ni me pesa la otra. Tengo aquí a mi hermano Jorge y todos estos buenos padres de S. Domingos con las puertas abiertas. ¿Todavía no has visto desde aquí la iglesia? (*Levanta la cortina del fondo, y se acercan ambos al púlpito*). Es esta una devota capilla.

Y todo el templo tan distinguido. Da consuelo verlo. Dios nos deje gozar en paz tan buenos alrededores (*regresan para el centro de la casa*).

María

(*Que se detiene delante del retrato de D. Juan de Portugal, se voltea de repente hacia el padre*)

-Padre mío, ¿este retrato es parecido?

Manuel

-Mucho, es raro ver tan perfecta semejanza: el aire, los ademanes, todo. El pintor copió fielmente lo que vio. Pero no pudo ver ni le cabían en la tela, las nobles cualidades del alma, la grandeza y valentía del corazón, y la fortaleza de aquella voluntad, serena, pero indomable, que nunca se vio cambiar. Tu madre aún hoy se estremece solo de oírlo nombrar; era tanto respeto... era casi un temor santo el que le tenía.

María

-¡Y se quedó en aquella fatal batalla!....

Manuel

-Así es. ¿Te da mucha pena María?

María

-Sí.

Manuel

-Pero si él viviera... tú no existirías, no te tendría en mis brazos.

María

(*Escondiendo la cabeza en el pecho del padre*)

-Ah, padre mío.

ESCENA IV

María, Manuel de Sosa, Jorge

Jorge

-Ande venga a recompensarme mi señora sobrina. Véngame a abrazar, señora D. María. (*María le besa el escapulario y después se abrazan*). ¡Qué bueno que viniste, hermano! Está todo hecho: los gobernadores dejaron el caso en el olvido: Miguel de Mora ya cedió. El arzobispo fue ayer a Lisboa y vuelve esta tarde. Iremos yo y cuatro religiosos nuestros a buscarlo para acompañarlo; y tú debes venir con nosotros para agradecerle; que él no formó parte del agravió que te hicieron, y fue quién habló con los otros para que no se resintieran con la ofensa o de lo que pudieran tomar como tal... Dejemos eso. ¡Vuelve para el convento y casi vendrá a ser tu huésped! Es necesario hacerle el cumplido, pues se lo merece.

Manuel

-Si él viene solo, sin los otros...

Jorge

-Solo, solo; los otros están por las quintas al otro lado del Tejo. Y nosotros no llegaremos aquí sino hasta la noche.

Manuel

-¿Crees que deba ir?...

Jorge

-Puedes y debes.

Manuel

-Voy, seguro. Incluso necesito ir a Lisboa, tengo un negocio importante en Sacramento, en tu convento nuevo de monjas debajo de S. Vicente; necesito hablar con la abadesa.

María

-Oh, padre mío, mi querido padre, llévame contigo. Quisiera ver a la tía Joana de Castro; es el mayor placer que podría tener en esta vida. Quiero ver aquel rostro... De mí no se debe esconder.

Manuel

-¿Y tu madre?

María

-Mi madre me da permiso. Ella ya está bien... Oh, y como la veo está completamente bien, y yo voy.

Manuel

-¿Y los aires malos de Lisboa?

Jorge

-Eso ya se acabó completamente; no hay señal de peste. Pero, en fin, la prudencia...

María

-A mi no se me pega nada. Mi querido padre, vamos, vamos.

Manuel

-Veremos lo que dice tu madre, y cómo está ella.

ESCENA V

María, Manuel de Sosa, Jorge; Magdalena, (*entrando*).

Magdalena

(*Corriendo a abrazar a Manuel de Sosa*)

-Ya estoy bien, no tengo nada, esposo de mi alma. Todo mi mal era miedo, era terror de perderte.

Manuel

-¡Querida Magdalena!

Magdalena

-Ahora estoy bien; Telmo ya me dijo todo y me curó con la buena nueva. María, Dios se acordó de nosotros; oyó tus oraciones, hija, porque las mías... (*queriendo recaer en su tristeza*).

Jorge

-¡Qué pasa hermana, qué pasa!... alabado sea Él por todo. ¡Y haya alegría! Porque es ser desagradecidos para con el Señor, mostrarse hoy tristes en esta casa.

Magdalena

(*Intentando alegrarse*)

-¿Triste por qué? Las tristezas se acabaron. (*a Manuel de Sosa*) ¿Tú te quedas aquí y no me dejas más; no te vas de mi lado? Ahora, mira, estos primeros días, al menos, me podrías soportar, me podrías hacer compañía. Lo necesito mucho, querido.

Manuel

-Pues sí, Magdalena, sí; haré cuanto quieras.

Magdalena

-Es que estoy bien... del todo bien, pero tengo una...

Manuel

-Una imaginación que te atormenta. Tendremos que castigarla, aunque solo sea para dar el ejemplo a cierta doncella que nos está oyendo y que necesita... necesita mucho. Pues mira: hoy es viernes...

Magdalena

-¡Viernes! (*aterrorizada*) ¡es Viernes!

Manuel

-Para mi siempre ha sido como el primer día de la semana.

Magdalena

-¡Sí!

Manuel

-Es el día de la pasión de Cristo, Magdalena.

Magdalena

(Cayendo en la cuenta)

-Tienes razón.

Manuel

-Hoy es viernes; y de hoy en ocho... vamos, de hoy en quince días bien contados, no salgo de casa. ¿Estás contenta?

Magdalena

-¡Mi esposo, mi marido, mi querido Manuel!

Manuel

-¿Y tú María?

María

(Molesta)

-Yo no.

Manuel

(A Magdalena)

-¿Quieres saber por qué es aquella molestia? Es que yo necesitaba ir hoy a Lisboa...

Magdalena

-¡A Lisboa... hoy!

Manuel

-Si, y no puedo dejar de ir. Tengo un pendiente con los gobernadores, quedé en deuda- ¿quién sabe si de por vida? ¡Miguel de Mora y esos mis degenerados parientes son capaces de todo! - pero es cierto que yo quedé en deuda con el arzobispo. Él vuelve hoy aquí al convento; y mi hermano, que va con otros religiosos para que lo acompañen, cree que yo también debo ir. Como ves no hay remedio.

Magdalena

-¡Justo hoy!... El día de hoy es el peor... ¡si fuera mañana, si fuera después de hoy!... ¿Y cuándo estarás de regreso?

Jorge

-Estamos aquí sin falta al anochecer.

Magdalena

(Tratando de resignarse)

-Paciencia; al menos nos queda eso. No me dejan aquí sola otra noche... Esta noche, particularmente no me quedo sola...

Manuel

-No, tranquilízate, estoy aquí al anochecer. Y nunca más me voy de tu lado. Y no serán quince días; veinte, los que tú quieras.

María

-¿Entonces sí voy padre mío, voy? ¿Mi madre me da permiso, sí?

Magdalena

-¿A dónde vas hija? ¿Qué dices?

María

-Con mi padre, que tiene que ir a Sacramento, de camino. Y sabes bien, querida madre, que desde mucho tiempo tengo ganas de ir a aquel convento para conocer a la tía D. Joana.

Jorge

-Sor Joana, así se llama ahora.

María

-Es verdad. Y me andan prometiéndome, desde hace un año, que me llevarían allá... Esta vez me lo tienen que cumplir... ¿no es así, madre mía (acariciándola), mi querida mamita? Sí, sí, di ya que sí.

Magdalena

(*Que está abrazando a la hija*)

-¡Oh María, María... también tú me quieres dejar! ¡También tú me desamparas ... y hoy!

María

-Vengo luego madre mía, vengo luego. Mira, y no te preocupes por mí va mi padre, va mi tío Jorge, y llevo a mi aya, a Dorotea... Ah, y también mi fiel escudero irá, mi Telmo.

Magdalena

-¿Y tu madre, hija, la dejarás aquí sola muriendo de tristeza (*aparte*) y de miedo?

Manuel

-Tu madre tiene razón, no será así, hoy no puede ser. (María se queda triste y desolada)

Jorge

-Bueno, ya dije que hoy no quería ver a nadie triste en esta casa. Ven para acá mi doncella adolorida (tomándola de la mano), haz muchos festejos al tío fraile, que yo me quedo a hacerle compañía a tu madre. Y ve a satisfacer esa loable curiosidad, anda pues a ver a aquella santa monja, que tanto dejó para dejar el mundo e internarse en un claustro. Ve, - que mayor cosa para el corazón no puede haber- que tu eres buena como las buenas, mi María; pero te quiero más fría de la cabeza: ¿oyes?

María

(*Aparte*)

-¡Fría!... ¡Cuando esta esté hueca! (*alto*) ¿Me voy a alistar madre?

Magdalena

(*Desganada*)

-Si tu padre quiere...

Manuel

-Doy permiso: ve. (*María sale corriendo*)

ESCENA VI

Manuel de Sosa, Magdalena, Jorge.

Manuel

-Es necesario dejarla distraerse, cambiar de lugar, recrearse: aquella sangre está en llamas, arde sobre sí y se consume, si no la dejamos correr a voluntad. Estará mejor, ya verás.

Magdalena

-¡Dios quiera! Telmo, ve con ella; no te quiero aquí.

Manuel

-¿Por qué?

Magdalena

-Por que... María... María no está bien sin él, y el tampoco está bien sin María, que es su segunda vida, eso dice el pobre viejo. ¿Sabes? Ya desvaría mucho... ya está muy... y me viene con cismas que...

Manuel

-Está muy viejo, ¡pobre! Pues que vaya, es lo mejor.

ESCENA VII

Manuel de Sosa, Magdalena, Jorge, María, entrando con Telmo y Dorotea

María

-Bueno, pues vámonos padre.

Manuel

-Sí, vamos.

Jorge

-Y ya es hora, vayan. Para la Ribera es un pedazo de río; y a las siete, a lo mucho, tienes que estar de vuelta en la puerta de Oira, que es donde estarán nuestros padres a la espera del arzobispo. Aquí yo me disculparé con el prior. Vayan.

María

-Madre (*abrazándola*), si lloras así, es mejor que no vaya.

Manuel

-Ni yo Magdalena. ¡Qué pasa! Nunca te había visto así.

Magdalena

-Porque nunca había estado así... ¡Vayan, vayan... adiós!. ¡Adiós, esposo de mi corazón! María, hija mía, cuídate del aire, no te vayas a resfriar. Y del sol... no te pongas debajo del toldo bergantín.

Telmo, no te alejes de su lado. Dame otro abrazo hija. Dorotea: ¿llevas todo? (*revisa una bolsa grande de damasco que Dorotea lleva en la mano*). Puede pasar cualquier cosa, mojarse, tener frío por la tarde... (Telmo revisando la bolsa) Está todo en orden. (En voz baja a Dorotea) No apartes la vista de ella Dorotea. Escucha (*habla bajo a Dorotea, que también le responde en voz baja; después dice en voz alta*). Está bien.

Manuel

-No te preocupes; todos vamos con ella. (*Se abrazan otra vez; María sale apresuradamente, para que su madre no vea que está sofocada*)

ESCENA VIII

Manuel de Sosa, Magdalena, Jorge.

Magdalena

(*Siguiendo con la mirada a María, y respondiendo a Manuel de Sosa.*)

-¡Cuidado!... Yo ya no tengo cuidado. Tengo este miedo, este horror de quedarme sola... de quedarme sola en el mundo...

Manuel

-¡Magdalena!

Magdalena

-¿Qué quieres? No está en mis manos. Pero tú tienes razón de enojarte con mis impertinencias. No hablemos más de eso. Anda, vete. ¡Adiós!. Otro abrazo. ¡Adiós!.

Manuel

-¡Ah!, mi querida mujer, parece como si fuera a embarcar en un galeón para la India... No te preocupes: al anochecer, antes de la noche, estaré aquí. ¡Jesús!... Mira a la condesa de Vimioso, esta Joana de Castro, que nuestra hija tanto desea conocer... Mira si ella lloraría así. Cuando dio el último adiós al marido...

Magdalena

-¡Bendita sea ella! Dios le dio mucha fuerza, mucha virtud.

Pero no la envidio, no soy capaz de llegar a tanta perfección.

Jorge

-Es perfección verdadera; es la del Evangelio: "Deja todo y sígueme".

Magdalena

-Vivos ambos... sin resentimientos el uno del otro, queriéndose, estimándose... ¡y separarse cada uno en su sepultura! Viéndose con la túnica ya puesta y... vivos, sanos... después de tantos años de amor... y convivencia... condenados a morir lejos el uno del otro, ¡solos, solos! Y quién sabe si en ese momento terrible momento... ¡arrepentidos!...

Jorge

-Dios no lo permitiría así... no. ¡Sería tan horrible!

Manuel

-No, no lo permite. Pero no pensemos en ellos: están entregados a Dios...
(*pausa*) ¿Y qué tenemos nosotros que ver con eso? Nuestra situación es muy diferente... (*pausa*). Estamos bendecidos.

¡Adiós Magdalena! Hasta luego. María ya está en el muelle... ¡Adiós! Jorge no la dejes. (*Se abrazan, Magdalena lo acompaña hasta la puerta*).

ESCENA IX

Jorge

(*Solo*)

-Yo intento estar alegre, y me gustaría verlos a ellos contentos... pero ya no sé que hacer por el estado en que veo a mi cuñada, su hija... ¡Hasta a mi hermano lo desconozco! Parece que todos en su corazón presienten la desgracia... Y hasta yo empiezo a sentir el mal. ¡Que Dios nos acompañe!

ESCENA X

Jorge y Magdalena.

Magdalena

(Hablando detrás del bastidor)

-¿Me oyes Miranda? Quédate allá hasta que veas llegar el bergantín; y cuando desembarquen, vienes a decirme para quedarme tranquila. (Viene hacia la escena) No hay viento, el día está lindo. Al menos no tengo miedo con el viaje. Pero de regreso... ¿Quién sabe? El tiempo cambia tan rápido...

Jorge

-No, hoy no hay peligro.

Magdalena

-¡Hoy... hoy! Pues hoy es el día de mi vida en el que más dudo... que aún tengo miedo que no acabe sin alguna gran desgracia... Es un día fatal para mi; hoy se cumplen años de que... que me casé la primera vez, hoy se cumplen años de que se perdió el Rey D. Sebastián, y se cumplen años también de que... vi por primera vez a Manuel de Sosa.

Jorge

-¿Y cuentas esa entre las felicidades de tu vida?

Magdalena

-Sí. Este amor, que hoy está santificado y bendecido en el cielo, porque Manuel de Sosa es mi marido, comenzó con un crimen, porque yo lo amé desde que lo vi... y cuando lo vi... fue en un día como hoy. ¡D. Juan de Portugal aún estaba vivo! El pecado estaba en mi corazón; la boca no lo dijo... los ojos no se lo que hicieron, pero dentro del alma yo ya no tenía otra imagen sino la del amante... ya no le guardaba a mi marido, a mi buen... a mi generoso marido... sino una grosera fidelidad que una mujer bien nacida se la debe más a sí misma que a su esposo.

Dios lo permitió, ¿será que lo hizo para tentarme?... que en aquella funesta batalla de Alcazarquivir, entre tantos, se quedó también D. Juan.

ESCENA XI

Magdalena, Jorge, Miranda.

Miranda

(Apresurado)

-¡Mi señora!

Magdalena

(Sobresaltada)

-¿Quién te llamó?, ¿Qué quieres? ¡Ah! Eres tú, Miranda. ¿Apoco ya llegaron?
No puede ser.

-Miranda

-No, mi señora: ahora deben estar pasando el puntal. Pero no es eso.

Magdalena

¿Entonces qué es? ¿No te dije que no quería que vinieras antes de que los vieras llegar?

Miranda

-Si, ya me regresaré para allá, mi señora: hay tiempo de sobra. Pero, vengo a traerle un recado... un extraño recado, por mi fe.

Magdalena

-Dime ya, me estás asustando.

Miranda

-No es para tanto; ni tan serio, es de risa. Es un pobre viejo peregrino, uno de esos peregrinos que siempre pasan por aquí, que viene de los bandos de

España.

Magdalena

-¿Un cautivo... un redimido?

Miranda

-No señora, no trae la cruz¹⁴, ni lo es, es un peregrino, uno de esos que van a Santiago; pero él dice que viene de Roma y de los Santos Lugares.

Magdalena

-Pues pobre, debe ser así. Agasájenlo y denle lo que necesite.

Miranda

-Es que él dice que viene de Tierra Santa, y...

Magdalena

-¡Y por qué no ha de ser cierto! Ve ; y acomódenlo ya. ¿Es viejo?

Miranda

-Muy viejo, ¡y con unas barbas!... ¡Nunca había visto tan hermosas barbas de viejo y tan blancas. Pero señora, él dice que viene de Palestina y que le trae un recado...

Magdalena

-¿A mí?

Miranda

-A usted; y a fuerza quiere verla y hablar.

¹⁴ “Los redimidos traían un escapulario blanco con la cruz de la Orden de las Mercedes ó de la Redención, que entre nosotros se llama de la Trinidad. Son frecuentes en nuestros escritores las descripciones de la solemne procesión que hacían como entrada pública en el seno de la cristiandad, a la que eran restituidos los cautivos. Con aquella señal, que a todos inspiraba respeto y simpatía, mendigaban después por las tierras, y muchos juntaban después numerosas quantías.” (A. Garrett)

Magdalena

-Ve a verlo Fray Jorge. Debe ser mentira; pero ve a ver al pobre viejo.

Miranda

-Se ha disculpado mi señora: el recado que trae. Dice que no se lo dará a otra si no a usted, y que mucho le importará saberlo.

Jorge

-Yo se lo que es: Alguna reliquia de los Santos Lugares, si en efecto él viene de allá, que lo bueno que tiene el viejo se lo quiere dar... como se dan tales cosas a personas de su cualidad... a cambio de una buena limosna. Eso es lo que ha de querer: es la costumbre.

Magdalena

-¡Pues entonces que venga el Peregrino! Y tráigamelo aquí, tráigalo.

ESCENA XII

Magdalena, Jorge

Jorge

-¡Es necesaria mucha cautela con estos peregrinos! Un ojo al gato y otro al garabato, porque a veces no son sino trampas para conmovier a los fieles. Y en estos tiempos de tanta revuelta...

ESCENA XIII

Magdalena, Jorge y Miranda que vuelve con el Peregrino.

Miranda

(Desde la puerta)

-Aquí está el peregrino.

Magdalena

-Que entre. Y usted Miranda, regrese para donde lo mandé; váyase ya y haga lo que le dije.

Jorge

(Llegando por la puerta de la derecha)

-Entre hermano, entre. *(el Peregrino entra despacio)* Esta es la señora D. Magdalena de Villena. ¿Es ella con quien desea hablar?

Peregrino

-La misma.

(Con una señal de Fray Jorge, Miranda se retira)

ESCENA XIV

Magdalena, Jorge, Peregrino.

Jorge

-¿Es portugués?

Peregrino

-Como los mejores, espero en Dios.

Jorge

-¿Y de dónde viene?

Peregrino

-Del Santo Sepulcro de Jesucristo.

Jorge

-¿Y visitó todos los Santos Lugares?

Peregrino

-No los visité; viví ahí veinte años.

Magdalena

-Santa vida llevó, buen Peregrino.

Peregrino

-¡Ojalá! Padebí mucha hambre, y no la sufrí con paciencia; me dieron muchos tratos, y no siempre los soporté en nombre de aquel que ahí había padecido tanto por mí... Quería rezar y meditar sobre los misterios de la Sagrada Pasión que ahí se obró... y las pasiones mundanas, y los recuerdos de los que se decían míos. Según la carne me trababan del corazón y del espíritu, que no los dejaban estar con Dios, ni en aquella tierra que es toda suya. ¡Ah! Yo no merecía estar donde estuve: bien ven que no supe morir allá.

Jorge

-Pues bien: Dios quiso traerle a tierra de sus padres; y cuando sea su voluntad, irá a morir tranquilo a los brazos de sus hijos.

Peregrino

-Yo no tengo hijos padre.

Jorge

-En el seno de tu familia...

Peregrino

Mi familia... Ya no tengo familia.

Magdalena

-Siempre hay parientes, amigos....

Peregrino

-¡Parientes!... Los más allegados, los que me importaría encontrar... piensan que morí, se contentaron con ella; jurarán que no me conocen.

Magdalena

-Habrá tan mala gente... y tan vil, que haga tal cosa.

Peregrino

-Por necesidad se hacen muchas cosas. Dios los perdonará, si puede.

Magdalena

-No haga juicios tan arriesgados buen Peregrino.

Peregrino

-No. De los parientes ya sé mas de lo que quería. Amigos solo tengo uno, con ese cuento.

Jorge

-Ya no es tan infeliz.

Magdalena

-Y lo que yo pueda hacer por usted, todo el amparo y agasajo que le pueda dar, cuente conmigo, buen viejo, y con mi marido, que le dará gusto protegerlo...

Peregrino

-¿Le he pedido alguna cosa señora?

Magdalena

-Pues perdone, si lo ofendí amigo.

Peregrino

-No hay ofensa verdadera sino las que se le hacen a Dios. Pídale perdón a Él, que no le faltará de que.

Magdalena

-No hermano, no es así. Y el tendrá compasión de mí.

Peregrino

-La tendrá.

Jorge

(Cortando la conversación)

-Buen viejo: dijo que traía un recado para esta dama: dáselo ya, que necesita ir a descansar...

Peregrino

(Sonriendo amargamente)

-¿Quiere usted recordarme que estoy abusando de la paciencia con la que me han oído? Hizo usted bien padre: se me estaba olvidando... talvez olvidé el mensaje que vine... ¡Estoy tan viejo y cambiado!

Magdalena

-Deje, deje, no importa, me gusta oírlo: me puede dar vuestro recado cuando quiera... ahora, mañana...

Peregrino

-Hoy tiene que ser. Hace tres días que no duermo ni descanso ni para esta cabeza ni para estos pies ni de día ni de noche, para llegar aquí hoy, para darle mi recado... y morir después... aunque muera después; porque juré... hoy hace un año cuando me liberaron, del juramento sobre la piedra santa del Sepulcro de Cristo...

Magdalena

-¿Es usted cautivo en Jerusalén?

Peregrino

-Estuve; ¿no le dije que viví allá veinte años?

Magdalena

-Si, pero...

Peregrino

-Pero el juramento que di fue que, antes de un año cumplido, estaría delante de usted, y se lo daría de parte de quien me mandó...

Magdalena

(*Aterrorizada*)

-¿Y quién lo mandó, hombre?

Peregrino

-Fue un hombre, un honrado hombre... a quien únicamente le debo la libertad... a nadie más. juré cumplir su voluntad, y vine.

Magdalena

-¿Cómo se llama?

Peregrino

-Ni su nombre, ni el de su gente se lo dije a nadie en el cautiverio.

Magdalena

-En fin, dígalo...

Peregrino

- Sus palabras las traigo escritas en el corazón con las lágrimas de sangre que le vi derramar, que muchas veces cayeron en estas manos, que me corrieron por este rostro. Nadie lo consolaba sino yo... ¡y Dios! Imagine si iba a olvidar sus palabras.

Jorge

-Bueno, ¡acabe!

-Peregrino

-En un momento acabo; sufro, por que él también sufrió mucho. Aquí están sus palabras: "Id con D. Magdalena de Villena, y dile que un hombre que tanto la quiso... aquí está vivo... y de aquí no puede salir ni mandarle nuevas tuyas, desde hace veinte años que lo trajeron cautivo"

Magdalena

(Con mucha ansiedad)

-¡Dios tenga misericordia de mi! Y ese hombre, ese hombre... ¡Jesús! Ese hombre era... ese hombre había sido... ¿lo llevaron ahí de dónde?... ¿de África?

Peregrino

-Sí.

Magdalena

-¿Cautivo?

Peregrino

-Sí.

Magdalena

(Llena de pavor)

-¡Dios mío, Dios mío! ¿Que no se abre la tierra debajo de mis pies?... ¿Que no se caen estas paredes, que no me sepultan ya aquí?...

Jorge

-¡Calla D. Magdalena! La misericordia de Dios es infinita.

Espera. Yo dudo, no creo... estas no son cosas que se deban creer tan fácil.

(Reflexiona, y luego tiene una idea que le viene de repente) ¡Oh! Inspiración divina... *(Acercándose al peregrino)*. ¿Peregrino, conoce usted bien a ese hombre, no es así?

Peregrino

-Como a mí mismo.

Jorge

-Si lo viera... aunque fuera vestido con otra ropa... con menos años, pintado, digamos, ¿lo reconocería?

Peregrino

-Como si me viera a mi mismo en un espejo.

Jorge

-Busque en esos retratos, y dígame si alguno de ellos puede ser.

Peregrino

(Sin buscar y apuntando enseguida para el retrato de D. Juan)

-Es aquel.

Magdalena

(Con un grito espantoso)

-¡Hija mía, hija mía, hija mía!... *(En tono profundo)* ¡Estoy... estás... perdida, deshonrada... infames!

(Con otro grito del corazón) ¡Oh! ¡hija mía, hija mía!... *(Huye llena de pavor y gritando)*

ESCENA XV

Jorge, y el peregrino, *(que siguió a Magdalena con los ojos, y está erguido en medio de la casa, con aspecto severo y tremendo).*

Jorge

-¡Peregrino, peregrino!, ¿Quién eres tú?

Peregrino

(Apuntando con el bastón hacia el retrato de D. Juan de Portugal)

-¡Nadie!

(Fray Jorge cae postrado al suelo, con los brazos extendidos delante del púlpito. El telón baja lentamente)

TERCER ACTO

En la parte de abajo del palacio de D. Juan de Portugal, comunicado por la puerta de la izquierda del espectador, con la capilla de la Señora de la Piedad en la iglesia de S. Paulo de los Dominicos de Almada; es un caserón sin ningún ornato. Encostadas a las paredes, en diversos puntos, escaleras, antorchas, cruces, porta cirios y otros utensilios de la iglesia de uso desconocido. A un lado, un ataúd de los que usan las cofradías: del otro, una gran cruz negra de tabla con el letrero J.N.R.J. y una manta colgando, como se usa en las ceremonias de la Semana Santa. Cerca del primer plano una banca vieja con dos o tres bancos: a un lado un porta antorchas bajo, con una antorcha encendida y ya bastante gastada; sobre la mesa un candelero de plomo bajo, y con una vela encendida también, y un hábito completo de religioso dominico, túnica, escapulario, rosario, cinto, etc. Al fondo, una puerta que da para las oficinas y aposentos que ocupan el resto de la parte de abajo del palacio. Es de noche.

ESCENA I

Manuel de Sosa

(Sentado en un banco junto a la mesa, el rostro inclinado sobre el pecho, los brazos caídos y en completa postración del espíritu y cuerpo; en un banco del otro lado, Jorge, medio recargado en la mesa, con las manos sobre la mesa y los ojos clavados en el hermano.)

Manuel

-¡Oh, hija mía, hija mía! (Silencio largo) Desgraciada hija, que quedarás huérfana... huérfana de padre y madre... *(pausa)* y de familia y de nombre, que hoy has perdido todo... *(Se levanta con violenta aflicción)* La desgraciada nunca los tuvo. ¡Oh, Jorge, este recuerdo me está matando, me desespera! *(Apretando la mano del hermano, que se levantó después de él y lo está consolando)*. Es el castigo terrible de mi error... si es que fue error... crimen se que no fue. Y lo sabe Dios, Jorge, y me castigó así mi hermano!

Jorge

-Tranquilo, tranquilo, sus juicios son inescrutables.
(Tranquiliza y hace sentarse a su hermano; vuelven a quedar ambos como estaban)

Manuel

-¿Pero yo por qué merecí ser hecho el hombre mas infeliz de la tierra, puesto de blanco a la irrisión y a los discursos del vulgo?... ¡Manuel de Sosa Cotiño, el hijo de Lopo de Sosa Cotiño, el hijo de nuestro padre, Jorge!

Jorge

-Tú te dices el hombre más infeliz de la tierra... Ya te olvidaste que aún está vivo aquel...

Manuel

(Cayendo en sí)

-Es verdad. *(Pausa: y después, como quien se desdice)* Mas no es para tanto: padeció más, padeció más largamente y bebió hasta a las heces el cáliz de las amarguras humanas... *(Levantando las manos)* Pero fui yo, yo que se lo preparé, yo que se lo di a beber, en las manos... ¡inocentes manos!... de esa infeliz que arrastré a mi caída, que lancé a ese abismo de vergüenza, a quien cubrí el rostro –el rostro puro que no habían coloreado de otra vergüenza sino la de la virtud y del recato... las cubrí de un velo de infamia que ni la muerte ha de levantar, porque le queda perpetuo y para siempre lanzado sobre el túmulo que le cubre la memoria de sombras... ¡de manchas que no se lavan! Fui yo el autor de todo esto, el autor de mi desgracia y de la deshonra de ellos... Lo sé, lo conozco; ¿Y no soy más infeliz que ninguno?

Jorge

-Ve la palabra que dijiste: “deshonra”; acuérdate de ella y de ti, y considera si puedes disputar en las desgracias con ese hombre a quien Dios no quiso acudir con la muerte antes de conocer esa otra agonía mayor. Él no tiene...

Manuel

-Él no tiene una hija como yo, desgraciado... *(Pausa)* Una hija bella, pura, adorada, sobre cuya cabeza - ¡Oh por qué no es la mía! –va a caer esa deshonra, toda la ignominia, todo el oprobio que la injusticia del mundo, no se por qué, no me quiere lanzar en el rostro a mí, para poner todo en la frente blanca y pura de un ángel, que no tiene otra culpa sino la del origen que yo le di.

Jorge

-No es así, mi hermano, no te ciegues con el dolor, no te hagas más infeliz de lo que eres. ¡No eres poco, mi pobre Manuel, mi querido hermano! Y Dios ha de tener en cuenta esas amarguras.

Ya que no te pudo apartar el cáliz de los labios, lo que tú padeces ha de ser descontado en ella, ha de rescatar la culpa.

Manuel

-¡Rescate! sí, para el cielo: en ese confío yo... ¿pero el mundo?

Jorge

-¡Deja el mundo y sus vanidades!

Manuel

-Están dejadas todas. Pero este corazón es de carne.

Jorge

-Dios, Dios será el padre de tu hija.

Manuel

-Mira, Jorge: quieres que te diga lo que sé con certeza, y que debía ser consuelo... pero no es, que yo soy hombre, no soy ángel, mi hermano- debería ser consuelo y es desesperación, es corona de espinas de toda esta pasión que estoy pasando... Es que mi hija... María... la hija de mi amor, la hija de mi pecado, si Dios quiere que sea pecado, no vive, no resiste, no sobrevive esta afronta. *(Desata en sollozos, cae con los codos fijos en la mesa y las manos apretadas en el rostro: se queda en esta posición por largo tiempo. Se oye de vez en cuando un sollozo oprimido. Frey Jorge está de pie, detrás de él, amparándolo con su cuerpo, y los ojos puestos en el cielo)*

Jorge

(Llamando tímidamente)

-Manuel.

Manuel

-¿Qué pasa hermano?

Jorge

(Animándolo)

-Ella no está tan mal; ya estuve allá hoy...

Manuel

-¡Oh! Cuéntame; yo no tengo... aún no he tenido ánimo de ir a verla.

Jorge

-Tendrá dos horas que entré en su habitación, y estuve junto a su lecho. Dormía, y con una respiración más tranquila. El acceso de fiebre, que pescó cuando llegaron de Lisboa y que la madre vio en aquel estado, parecía declinar... quebrarse un poco más. Dorotea y Telmo ¡pobre viejo!... estaban junto a ella, cada uno al lado suyo... Me dijeron que no había vuelto a... a...

Manuel

-¿A lanzar sangre?... ¡Si ella acostó el corazón! No tiene más. En aquel cuerpo tan raquítico, tan delgado, ¿qué más sangre podría haber? Ayer cuando la arranqué de junto a su madre y la llevaba en los brazos, ¿no me lo lanzó todo de ímpetu aquí en el pecho? (*Muestra un pañuelo blanco todo manchado de sangre*) ¿No la tengo aquí,, la sangre... la sangre de mi víctima?... que es la sangre de mis venas... que es la sangre de mi alma, ¡y la sangre de mi querida hija! (*Besa el pañuelo muchas veces*) ¡Oh, Dios mío, Dios mío! Yo quería pedirte que te la llevaras ya... y no tengo ánimo. Yo debería aceptar por merced de tus misericordias que llamasas aquel ángel junto de los tuyos, antes que el mundo, este mundo infame y sin conmiseración, le escupa en la cara la desgracia de su nacimiento. Debería, debería... y no puedo, no quiero, no sé, no tengo ánimo, no tengo corazón.

Te pido la vida, Dios mío (*se arrodilla y pone las manos*). Te pido la vida, vida, vida... para ella ¡vida para mi hija!... salud, ¡vida para mi querida hija! ... y que muera yo de vergüenza, si es necesario; que me cubra el escarnio del mundo, que me deshonne el oprobio de los hombres, que me tape la sepultura una loza de ignominia, un epitafio que quede bramando por esas eras ¡deshonra e infamia sobre mí!... ¡Oh Dios mío, Dios mío! (*cae de bruces al suelo... Pasado algún tiempo, Fray Jorge se acerca a él, lo levanta y lo vuelve a sentar.*)

Jorge

-Manuel, mi buen Manuel, Dios sabe mejor lo que nos conviene a todos. Pon en sus manos ese pobre corazón, ponlo resignado arrepentido, mi hermano, y él hará lo que en su misericordia sabe que es mejor.

Manuel

(*Con vehemencia y miedo*)

-¿Entonces me estás desengañando?... ¿Me desengañas ya?... ¿Es eso lo que me quieres decir? Habla, hombre: ¿No hay que esperar? ¿No hay que esperar, no es así? Di: ¿Muere, muere? (*desanimado*) ¿También me quedo sin hija?

Jorge

-No dije eso. Por caridad contigo, mi hermano, no imagines tal. Yo te dije la verdad: María me pareció menos oprimida, estaba durmiendo...

Manuel

(*Variando*)

-¡Si Dios quisiera que no despertara!

Jorge

-¡Válgame Dios!

Manuel

-Para mí aquí está esta mortaja: (*tocando el hábito*) morí hoy... me voy a amortajar ahora; ¡Y adiós a todo lo que era el mundo para mí! Pero mi hija no era del mundo... no era, Jorge; tu bien sabes que no era; fue un ángel que vino del cielo para acompañarme en la peregrinación a la tierra, y que me apuntaba siempre, a cada paso de la vida, para la eterna posada de donde vino y donde me conducía.... Nos separó el arcángel de las desgracias, el ministro de las iras del Señor; que derramó sobre mí el vaso lleno de las lágrimas y la taza rasa de las amargas ardientes de su cólera... (*bajando el tono*) Voy con esta mortaja para la sepultura... y, viva o muerta, aquí dejo a mi hija en medio de los hombre que no la conocieron, que no la conocerán nunca, por que ella no era

de este mundo ni para él... (Pausa) Regresa allá, Jorge, ve a verla otra vez, ve y ven a decirme; que yo todavía no puedo... pero que iré, ¡Oh! iré a verla y besarla antes de descender a la cueva... Tú no quieres; no puedes querer...

Jorge

-Iremos... cuando estés más tranquilo... iremos ambos. Descansa, la verás. Pero aún es temprano.

Manuel

-¿Qué horas serán?

Jorge

-Cuatro, cuatro y media. (*Va a la puerta de la izquierda y vuelve*) Son las cinco, por el albor de la mañana que da en los vidrios de la iglesia. Ya pronto iremos; pero tranquilízate.

Manuel

-¿Y la otra... la otra desgracia mi hermano.?

Jorge

-Esta ahí – imagina por ti- está como no podía dejar de estar; pero la confianza en Dios lo puede todo: vete conformando. El señor hará el resto. Yo tengo fe en este escapulario (*tocando el hábito encima de la mesa*) para ti y para ella. Fue una resolución digna de ustedes, fue una inspiración divina que los alumbró a ambos. Tranquilízate; aún pueden haber días felices para quien supo consagrar a Dios sus desgracias.

Manuel

-¿Y eso está todo listo? Yo no sufro en estos hábitos, yo no soporto, con esta vestimenta de vivo, a la luz de ese día que va a nacer.

Jorge

-Está todo concluido. El arzobispo se mostró bueno y piadoso prelado en esta

ocasión; y es un santo hombre. El arzobispo ya expidió todos los permisos y papeles necesarios. ¡Pobre! El pobre viejo veló casi toda la noche con su vicario para que no faltara nada desde el comienzo del día. Se mandó al provincial, y él por su parte y por la nuestra todo está al corriente. Fray Juan de Portugal, que es el prior de Benfica, y también vicario del Sacramento, sabes, llegó, hará dos horas, noche cerrada aún, y está aquí: es quien te lanzará el hábito, a ti y a Doña... a mi hermana. Después irás, según su deseo, uno para Benfica, otro para el Sacramento.

Manuel

-Tú eres un buen hermano, Jorge (*le aprieta la mano*). Dios te lo ha de pagar (*pausa*). Yo no me atrevo... tengo repugnancia... pero es forzoso preguntarte por alguien más. ¿Dónde está el.. qué hará?...

Jorge

-Lo se bien, no digas más: el peregrino. Está en mi celda, y de allá no ha de salir- fue lo pactado entre nosotros- sino cuando... cuando yo se lo diga. Descansa; no verá a nadie ni será visto por nadie de aquellos que no lo deben ver. De lo demás, el secreto de su nombre verdadero está entre tú y yo¹⁵ - Además del arzobispo, a quien fue indispensable comunicarlo para evitar todas las formalidades y demoras, que además habría de haber en una separación de esta orden. Aún hay otra persona a quien le prometí- no pude dejar de prometer, porque, sin eso, no quería él entrar en ningún acuerdo- con quien le prometí que hablaría hoy y antes de cualquier otra cosa.

Manuel

-¿Quién? ¿Será posible?... ¿Pues ese hombre quiere tener la crueldad de rasgar fibra a fibra, los pedazos de aquel corazón ya partido? ¿No tiene entrañas ese hombre: siempre fue así, duro, despiadado como su espada. Es a D. Magdalena a quien él quiere ver?...

¹⁵ "Sea verdadera o no la historia de la aparición del peregrino en casa de D. Magdalena, esta fue generalmente creída... Hacer del peregrino el propio D. Juan de Portugal fue suposición poética, mas probable y posible, y que más fácilmente explicaría todas las circunstancias misteriosas de aquella aparición y de sus consecuencias" (A. Garrett)

Jorge

-No, hombre; es a su ayo viejo, es Telmo Páez. ¿Cómo habría de negárselo?

Manuel

-De ninguna manera; hiciste bien, soy yo el injusto. ¡Pero lo que yo padezco es tanto y tal!... Vamos; yo todavía no asimilo esta desgracia. Dime, háblame con la verdad: mi mujer... -¡mi mujer! ¡Con qué boca pronuncio yo estas palabras! – ¿D. Magdalena lo sabe?

Jorge

-Lo que le dijo el peregrino en aquella fatal sala de los retratos... lo que ya te conté. Sabe que D. Juan está vivo, pero no sabe dónde; lo supone en Palestina, talvez; es donde lo debe suponer, por las palabras que oyó.

Manuel

-Entonces no conoce, como yo, toda la extensión, toda la indudable verdad de nuestra desgracia. ¡menos mal! Talvez pueda dudar, consolarse con alguna esperanza de incerteza.

Jorge

-Ayer por la tarde, no; pero esta noche comenzaba a brillarle en el espíritu alguna falsa luz de esa vana esperanza. Dios la deje, si es para su bien.

Manuel

-¿Por qué no la ha de dejar? ¿No es ya bastante desgraciada? ¡Y María, la pobre María!... Ella confió en el señor que no lo sepa, al menos por ahora...

Jorge

-No sabe. Y nadie le dijo, ni le dirá. No sabe sino lo que vio: la madre casi agonizando de muerte. Pero el motivo, solo si lo adivinara. Tengo miedo que lo haga...

Manuel

-También yo.

Jorge

-¡Que Dios esté con nosotros y con ella! Pero no; Telmo no le dijo nada por cierto; yo ya le aseveré. -y me creyó- que la madre estaba mejor, que tu irías luego a verla... Y así espero que, por vuelta del medio día, la podamos conservar en completa ignorancia de todo. Después se le irá diciendo, poco a poco, hasta donde sea inevitable. Y Dios... Dios la acudirá.

Manuel

-¡Mi pobre hija, mi querida hija!

ESCENA II

Jorge, Manuel de Sosa, Telmo.

Telmo

(Tocando desde afuera la puerta del fondo)

-Despertó.

Manuel

(Sobresaltado)

-Es la voz de Telmo.

Jorge

-Sí, *(yendo a abrir la puerta)*. Entra, Telmo.

Telmo

-Despertó.

Jorge

-¿Y cómo está?

Telmo

-Mejor, mucho mejor, parece otra. Está muy abatida, eso sí, muy débil, la voz lenta, pero los ojos serenos, animados como antes y sin aquel centelleo de ayer. Preguntó por ustedes... ambos.

Manuel

-¿Y por la madre?

Telmo

-No, nunca más habló de ella.

Manuel

-¡Oh, hija, hija!...

Jorge

-Iremos a verla (*toma la mano del hermano*). Tú me prometiste...

Manuel

- Lo prometo.

Jorge

-Vamos (*llamando a Telmo para la boca del escenario*). Escucha, Telmo; ¿recuerdas lo que te dije esta mañana?

Telmo

-¿No lo he de recordar?

Jorge

-Quédate aquí. En cuanto salgamos, jala esa cuerda que da a la campanilla de la sacristía; vendrá un hermano converso; dile tu nombre, él se irá sin más palabra, y tú espera. Cierra enseguida esta puerta por dentro, y no abras sino a mi llamado. ¿Entendiste?

Telmo

-Id tranquilos.

ESCENA III

Telmo, después el hermano converso.

Telmo

(Va a extender la mano a la cuerda, se detiene, suspenso, algún tiempo, y después)

-Vamos: esto ha de ser. *(Se oye tocar a lo lejos una campanilla; Telmo se queda pensativo y con el brazo levantado e inmóvil)*

Converso

-¿Quién eres?

Telmo

(Estremeciendo)

-Telmo Páez.

(El converso hace venia y se va)

ESCENA IV

Telmo

(Solo)

-Se me volteó el alma con esto: no soy ya el mismo hombre. Tenía un presentimiento de lo que iba a suceder... me parecía que no podía dejar de suceder... y supuse que lo deseaba mientras no vino. Vino, y me quedé más aterrado, ¡más confundido que nadie! Mi honrado amo, el hijo de mi noble señor; está vivo... el hijo que yo crié en estos brazos... Voy a saber buenas nuevas de él, después de veinte años de creerlo todos perdido; y yo, yo que siempre esperé; que siempre suspiré por su regreso... -¡era un milagro que yo esperaba sin creerlo! Yo ahora tiemblo... Es que el amor de esa otra hija, es mayor, y venció... venció, apagó el otro... Perdonadme, Dios, si es pecado.

¿Pero qué pecado puede haber con aquel ángel? ¿Si ella me vive, se escapará de esta crisis terrible? Dios mío, Dios mío (*se hinca*), llevad al viejo que ya no sirve para nada, ¡llevadlo por quien sois! (*Aparece el Peregrino por la puerta de la izquierda, y viene lentamente acercándose a Telmo, que no se da cuenta de su presencia*). Contentaros con este pobre sacrificio de mi vida, Señor, y no me tomeis de los brazos el ingenuo que yo crié para vos.

Señor, para vos... pero aún no, no me llevéis todavía... Ya padeció mucho, ya traspasaron bastantes dolores aquella alma; ¡esperadle con la de la muerte algún tiempo!

ESCENA V

Telmo y Peregrino.

Peregrino

-¡Que no oiga Dios tu ruego!

Telmo

(*Sobresaltado*)

-¡Qué voz! -¡Ah! Es el peregrino. ¡Que no me oiga Dios! ¿Por qué?

Peregrino

-¿No pedías tú por tu desgraciado amo, por el hijo que criaste?

Telmo

(*Aparte*)

-Ya no sé pedir sino por la otra. (*Alto*) ¡Y que pidiera por él! o por otro, ¿por qué no me habría de oír Dios, si le pido por la vida de un inocente?

Peregrino

-¿Y quién te dijo que él lo era?

Telmo

-Esta voz... esta voz... ¿Peregrino, quién eres tú?

Peregrino

(Quitándose el sombrero y levantándose el cabello de los ojos)

-Nadie Telmo, nadie, ¡si ya ni siquiera tú me conoces!

Telmo

(Tomándole las manos para besárselas)

-Mi amo, mi señor... ¿eres tú? Eres, eres. D. Juan de Portugal, oh, ¿eres tú, señor?

Peregrino

¿Tu hijo ya no?

Telmo

-¡Mi hijo!... ¡Oh! es mi hijo todo; la voz, el rostro... Solo estas barbas, este cabello no... ¡Más blanco ya que el mío señor!

Peregrino

-Son veinte años de cautiverio y miseria, de nostalgia, de ansias que por aquí pasaron. Para la cabeza bastó una noche como la que vino después de la batalla de Alcazarquivir; la barba, la acabaron de curtir el sol de Palestina y las aguas del Jordan.

Telmo

-¡Tan lejos anduviste!

Peregrino

-¡Y tan lejos yo moría! Pero no lo quiso Dios así.

Telmo

-Sea hecha su voluntad.

Peregrino

-¿Te pesa?

Telmo

-¡Oh! Señor

Peregrino

-Te pesa...

Telmo

-¿Ha de pesarme tu vida? (*Aparte*) Dios mío, me parece que mentí...

Peregrino

-¿Y por qué no, si ya me pesa a mí, si tanto me pesa ella a mí? Amigo, escucha... ¿Tú eres mi amigo?

Telmo

-¿No lo soy?

Peregrino

-Lo eres, bien lo se. Sin embargo, ¡veinte años de ausencia y de conversación de nuevos amigos hacen que se olviden tanto los viejos! Pero tú eres mi amigo. ¿Y si tú no lo fueras, quién lo sería?

Telmo

-¡Señor!

Peregrino

-Yo no quise acabar con esto, no quise llevar a cabo mi resolución sin hablar contigo, sin oír de tu boca...

Telmo

-¿Qué quieres que te diga, señor? Yo...

Peregrino

-Tú, bien se que dudaste siempre de mi muerte, que no quisiste ceder a ninguna evidencia; no me admiró de ti, mi Telmo. Pero tampoco puedo – Dios me oye- no puedo recriminar a nadie por que lo creyera: las pruebas eran para

convencer cualquier ánimo; solo podía resistírsele el corazón. Y bueno.... A no ser el mío, no había otro.

Telmo

-Eres injusto.

Peregrino

Se bien lo que quieres decir. ¿Y es verdad eso? ¿Es verdad que me buscaron por todas partes, que por todas partes... ella mandó mensajeros, dinero?

Telmo

-Tan cierto como que Dios está en el cielo, tan cierto como que es aquella la mas honrada y virtuosa dama que tiene Portugal.

Peregrino

-Basta: Ve a decirle que el peregrino era un impostor, que desapareció, que nadie mas oyó nuevas de él; que todo esto fue vil y grosero engaño de enemigos de...¹⁶ de los enemigos de ese hombre que ella ama... Y que se tranquilice, que sea feliz. Telmo, ¡adiós!

Telmo

-¿Y yo he de mentir, señor, yo he de renegar de ti, como si fuera un villano?

Peregrino

-Has de, porque yo te mando.

Telmo

(Con gran ansiedad)

-¡Señor, señor, no tientes la fidelidad de tu siervo! Acaso tú no sabes... D. Juan, mi señor, mi amo, mi hijo, tú no sabes...

¹⁶ "Tal vez así fue, en efecto. Ni el padre Encarnación ni ninguno de los otros que refieren la historia del peregrino dicen lo que fue de él; la explicación más plausible que a tan extraño suceso encontró el buen padre fue que sería talvez un ángel mandado por Dios para llamar a aquellas dos almas al cielo por el camino del claustro. Es casi una salida dramática, de las que tanto incurrieran en la censura de Horacio: nec Deus ex machina..." (A. Garrett)

Peregrino

-¿Qué?

Telmo

-Que hay aquí un ángel... otra hija mía, señor, que yo también crié...

Peregrino

-Y a quien ya quieres más que a mí, di la verdad.

Telmo

-No me lo preguntes.

Peregrino

-Ni es necesario. Así debería ser. ¡También tú! Me quitaron todo. (Pausa) ¿Y tienen un hijo ellos? ... Yo no. Y más, imagino... ¡Oh! ¡Hoy pasaron peor noche que yo! Que lo tome Dios en cuenta y les perdone como yo perdoné ya. Telmo, ve a hacer lo que te mandé.

Telmo

-Dios mío, Dios mío, ¿qué he yo de hacer?

Peregrino

-Lo que te ordena tu amo. Telmo, dame un abrazo (*se abrazan*). Adiós, adiós, hasta...

Telmo

(*Con mayor ansiedad*)

-¿Hasta cuándo señor?

Peregrino

-Hasta el día del juicio.

Telmo

-¿Y tú?

Peregrino

-Yo... Ve, sabrás de mi cuando sea tiempo. Ahora es necesario remediar el mal hecho. Fui imprudente, fui injusto, fui duro y cruel.

¿Y para qué? D. Juan de Portugal murió el día en que su mujer dijo que el murió. Su mujer honrada y virtuosa, su mujer que él amaba... -¡Oh Telmo, Telmo, con qué amor la amaba yo! - ¡Su mujer que él ya no puede amar sin deshonra y vergüenza!... En el momento en que ella creyó en mi muerte, en ese momento morí.

Con la mano que dio a otro me eliminó del número de los vivos. D. Juan de Portugal no ha de desonrar a su viuda. No lo hará; dicho por ti tendrá doble fuerza: dile que hablaste con el Peregrino, que lo examinaste, que lo convenciste de falso y de impostor... dile lo que quieras, pero sálvala a ella de la vergüenza, y a mi nombre de la afronta.

De mí ya no queda sino ese nombre, aún honrado; la memoria de él que quede sin mancha. Está en tus manos, Telmo, te entrego más que mi vida. ¿Quieres faltarme ahora?

Telmo

-No, mi señor; la resolución es noble y digna de ti, pero ¿Puede ella aprovechar todavía?

Peregrino

-¿Por qué no?

Telmo

-¡Yo sé! Talvez...

ESCENA VI

Peregrino, Telmo; y Magdalena desde afuera, en la puerta del fondo.

Magdalena

-¡Esposo, esposo, ábreme, por quien eres! ¡ ¡Bien se que estás aquí! ¡Abre!

Peregrino

-¡Es ella quien me llama! ¡Santo Dios! Magdalena que me llama...

Telmo

-¿Por ti?

Peregrino

-¿Pues por quién?... ¿No la oyes gritar: “esposo, esposo?”

Magdalena

-Marido de mi alma, por nuestro amor te pido, por los dulces nombres que me diste, por las memorias de nuestra felicidad antigua, por las nostalgias de tanto amor y tanta ventura, ¡Oh! ¡No me niegues este último favor!

Peregrino

-¡Qué encanto, qué seducción! ¿Cómo me he de resistir?

Magdalena

-¡Mi marido, mi amor, mi Manuel!

Peregrino

-¡Ah! ¡Y yo tan ciego que pensaba que era para mi! ¡Cielo e infierno! Que se abra esa puerta... (*arremete contra la puerta con ímpetu: pero para de repente*)
No: lo que está dicho está dicho. (*Va precipitadamente hacia la cuerda de la campanilla, toca con violencia; aparece el mismo hermano converso, y a una señal del Peregrino ambos desaparecen por la puerta de la izquierda*).

ESCENA VII

-Telmo, Magdalena; después Jorge y Manuel de Sosa.

Magdalena

(Todavía desde afuera)

-Jorge, hermano mío, Fray Jorge, tú estás ahí, que yo bien sé; ábreme por caridad, déjame decir una sola palabra a mi... a tu hermano, y no te importuno más, y haré todo lo que de mí quieres, y... *(Se oye del mismo lado ruido de pasos apresurados, y luego la voz de Fray Jorge)*

Jorge

(Desde afuera)

-Telmo, Telmo, abre, si puedes... abre ya.

Telmo

(Abriendo la puerta)

-Aquí estoy yo solo.

Magdalena

(Entrando despeinada y fuera de sí, buscando con los ojos por todos los rincones de la casa)

-¡Estabas aquí solo, Telmo! ¿Y él para dónde fue?

Telmo

-¿Él quién, señora?

Jorge

(Viniendo hacia el frente)

-Telmo estaba aquí aguardando por mí, y con orden de no abrir a nadie mientras yo no viniera.

Magdalena

-Aquí había dos voces que hablaron; distintamente las oí.

Telmo

(*Aterrado*)

-¿Oíste?

Magdalena

-Si, oí. ¿Dónde está él, Telmo? Dónde está mi marido... Manuel de Sosa?

Manuel

(*Que ha permanecido en el fondo, mientras Magdalena, no lo ve, se adelanta hacia la escena viene, ahora al frente*)

-Ese hombre está aquí, señora; ¿Para qué le quieres?

Magdalena

-¡Oh, qué aire, que tono, qué modo es ese con que me hablas!...

Manuel

(*Entermeциéndose*)

-Magdalena... (*cayendo en sí gravemente*) Señora, ¿cómo quieres que te hable, ¿qué quieres que te diga? ¿No está todo dicho entre nosotros?

Magdalena

-¡Todo! ¿Quién sabe? A mí me parece que no. Mira, yo se... pero ¿no daríamos nosotros, con demasiada precipitación, una fe tan ciega, una creencia tan implícita a esas misteriosas palabras de un Peregrino vagabundo... un hombre en fin que nadie conoce? Pues di...

Telmo

(*Aparte a Jorge*)

-Tengo que decirle; oí. (*Conversan ellos aparte*)

Manuel

-¡Oh! ¡Magdalena, Magdalena! No tengo nada más que decirte. Créeme, que te lo juro por Dios; ¡nuestra unión, nuestro amor es imposible!

Jorge

(Continuando la conversación con Telmo, y levantando la voz con aspereza)

-Es imposible , ahora... ¡y siempre lo debió ser...!

Magdalena

(Volteándose hacia Jorge)

-¡También tú, Jorge!

Jorge

(Volteando hacia ella)

-Yo hablaba con Telmo, hermana mía. (A Telmo) ve, Telmo, ve a donde te dije, que eres más necesario allá. (Le habla al oído; después alto) No me la dejes un instante, al menos hasta que pase la hora fatal.

(Telmo sale con repugnancia, y rodeando para ver si llega cerca de Magdalena. Jorge, que se da cuenta, le hace una señal imperiosa; el retrocede, y finalmente se retira por el fondo)

ESCENA VIII

Magdalena, Manuel de Sosa, Jorge.

Magdalena

-Jorge, hermano mío, mi buen Jorge, tú que eres tan prudente y reflexivo, ¿no das ningún peso a mis dudas?

Jorge

-Quisiera ser tan feliz que pudiera, querida hermana.

Magdalena

-¿Pues entiendes?...

Manuel

-¡Magdalena... señora! Todas esas cosas son ya indignas de nosotros. Hasta

ayer, nuestra disculpa para con Dios y para con los hombres, estaba en la buena fe y seguridad de nuestras conciencias. Esa se acabó. Para nosotros ya no hay sino estas mortajas (tomando los hábitos de encima de la banca) y la sepultura de un claustro. La resolución que tomamos es la única posible; y ya no hay que voltear atrás... Todavía ayer hablábamos de los condes de Vimioso... Quién nos diría... oh, incomprensibles misterios de Dios... ¡Ánimo, y pongamos los ojos en aquella cruz! Por última vez, Magdalena... Por última vez en este mundo, querida... (Va para abrazarla y retrocede.) ¡Adiós, adiós! (Huye precipitadamente por la puerta de la izquierda)

ESCENA IX

Magdalena, Jorge, coro de los frailes dentro.

Magdalena

-Escucha, espera; una sola, una sola palabra. ¡Manuel de Sosa!... (*Suena el órgano dentro*)

Coro

(*Dentro*)

-De profundis clamavi ad te, Domine; Domine, exaudi vocem meam. ¹⁷

Magdalena

(*Yendo a abrazar la cruz*)

-¡Oh, Dios, señor mío! ¿Pues ya, ya? ¿Ni un instante más, Dios mío? Cruz de mi Redentor, oh cruz preciosa, refugio de infelices, ampárame tú, que me abandonaron todos en este mundo, y ya no puedo con mis desgracias...¡ y estoy hecha todo un espectáculo de dolor y de espanto para el cielo y para la tierra! Tomad, Señor, tomad todo... ¿A mi hija también?... Oh, a mi hija, a mi

¹⁷ Me aconsejaron no poner en latín estos bellos versetes del salmo penitencial que hago cantar a los frailes. No cedí, porque era faltar a la verdad y disminuir la solemnidad de la impresión que la lengua latina incuestionablemente produce en las ceremonias de la Iglesia. Me mostró la experiencia que era yo quien tenía razón. En un poema narrativo habría hecho como hice el segundo canto de Camoens, en que traduje los versos de Job. En drama, lo que se representa debe ser lo más cercano posible a lo que efectivamente pasó, ó debería pasar". (A. Garrett)

hija.. también esa os la doy, Dios mío. Y ahora, ¿qué más queréis de mi, Señor? (Suena el órgano otra vez)

Coro

(*Dentro*)

-Fiant aures tuae intendentes, in vocem deprecationis meae.

Jorge

-Ven, hermana mía, es la voz del Señor que te llama. Va a comenzar la santa ceremonia.

Magdalena

(*Enjugando las lágrimas y con resolución*)

-¿Él fue?

Jorge

-Sí, fue él, hermana mía.

Magdalena

(*Levantándose*)

-Y yo voy. (*Salen ambos por la puerta del fondo*)

ESCENA X

(*Corre el telón de fondo, y aparece la iglesia de S. Paulo: los frailes sentados en el coro. De pie, junto al altar, el Prior de Benfica. Sobre el altar dos escapularios dominicanos. Manuel de Sosa, arrodillado, con el hábito de novicio puesto, a la derecha del prior. El arzobispo de capa magna y birrete, en su trono, rodeado de sus clérigos en sobrepeliz. Poco después entra Jorge acompañando a Magdalena, también ya vestida de novicia y que se va a arrodillar a la izquierda del Prior. Suena el órgano.*)

Coro

-Si iniquitates observaveris, Domine; Domine, ¿quis sustinebit?

Prior

(Tomando el escapulario de encima del altar)

-Manuel de Sosa Cotiño, hermano de Luis de Sosa, pues en todo quisisteis abandonar el hombre viejo, ¡abandonado también al mundo el nombre que en él tienes! –¡Sor Magdalena! Ustedes ambos que ya fueron nobles señores del mundo y aquí están postrados en el polvo de la tierra, en ese humilde hábito de pobres novicios, que dejaron todo hasta dejarse a si mismos... hijos de Jesucristo, y ahora de nuestro padre S. Domingo, reciban con este bendito escapulario...

ESCENA XI

El Prior de Benfica, el Arzobispo, Manuel de Sosa, Magdalena, etc. María, *(que entra precipitadamente por la iglesia en estado de completa alienación; trae unas ropas blancas, desaliñadas y caídas, los cabellos sueltos, el rostro pálido, pero inflamado con las chapas débiles; los ojos desorientados; para un momento, reconoce a los padres y va a la derecha de ellos. Susto general: la ceremonia se interrumpe.)*

María

-¡Padre mío, padre mío, madre mía, levántate, ven! *(Los toma por las manos; ellos obedecen maquinalmente, se acercan al centro de la escena, confusión general).*

Magdalena

-¡María! ¡Hija mía!

Manuel

-Hija, hija... Oh, hija mía... *(Ambos la abrazan).*

María

(*Separándose con ellos de los demás y trayéndolos para la boca del escenario*)

-Esperen: aquí no muere nadie sin mí. ¿Qué quieren hacer? ¿Qué ceremonias son estas? ¿Qué Dios es ese que está en ese altar, y quiere robar al padre y a la madre a su hija? (*Para los circundantes*) ¿ustedes quiénes son, espectros fatales?... ¿Me los quieren quitar de los brazos?...Esta es mi madre, este es mi padre...¿Qué me importa a mí el otro? ¿Que muera o no, que esté con los muertos o con los vivos, que se quede en la cueva o que resucite ahora para matarme?... Máteme, máteme si quiere, pero déjeme este padre, esta madre, que son míos. No hay más que venir al medio de una familia y decir: “Ustedes no son marido y mujer... y esta hija de su amor, esta hija criada con tanto cariño, con tanta ternura, esta hija es... “Madre, madre, yo bien lo sabía y nunca te lo dije, mas lo sabía; me lo había dicho aquel ángel terrible que se me aparecía todas las noches para no dejarme dormir... aquel ángel que descendía con una espada de llamas en la mano, y la que atravesaba entre tu y yo, que me arrancaba de tus brazos cuando yo dormía en ellos... que me hacía llorar cuando mi padre iba a besarme en tu cuello . . Madre, madre, tú no has de morir sin mí... Padre dame un paño de tu mortaja... dámelo, yo quiero morir antes de que él venga (*se encoge en el hábito del padre*). Quiero esconderme aquí, antes de que venga ese hombre de otro mundo a decir en mi cara y en la tuya, aquí delante de toda la gente: “¡Esa hija es la hija del crimen y del pecado!... “

No lo soy: di, padre mío, no lo soy (*va hacia Magdalena*). ¡Pobre madre, tú no puedes... pobre! No tienes ánimo... ¿Nunca mentiste?... Pues miente ahora, para salvar la honra de tu hija para que no le quiten el nombre de su padre.

Magdalena

-¡Misericordia Dios mío!

María

-¿No quieres? ¿tú tampoco padre? No quieren. Y yo he de morir así... y él viene ahí.

ESCENA XII

María, Magdalena, Manuel; el Peregrino, y Telmo, (*que aparecen al fondo de la escena saliendo detrás del altar-mor.*)

Peregrino

(*A Telmo*)

-Ve, ve: ve si aún es tiempo; sálvalos, sálvalos que aún puedes... (*Telmo da unos pasos hacia adelante.*)

María

(*Apuntando hacia el Peregrino*)

-Es aquella voz, es él, es él. Ya no es tiempo... Madre mía, padre mío, cúbranme bien este rostro, que muero de vergüenza... (*esconde el rostro en el seno de la madre*). Muero, muero... de vergüenza. (*Cae y queda muerta en el piso. Manuel de Sosa y Magdalena se postran junto al cadáver de la hija.*)

Manuel

(*Después de algún tiempo se levanta de rodillas*)

-Hermana mía, recemos por alma... encomendemos nuestra alma a este ángel, que Dios llevó consigo. Padre Prior, ¿podrías lanzarme aquí el escapulario ?

Prior

(*Que va a buscar los escapularios al altar-mor y regresando*)

-Hermanos míos, Dios aflige en este mundo a aquellos que ama. La corona de gloria no se da sino en el Cielo.

(*Suena el órgano, cae el telón.*)