

FRANCIS BEAUMONT
JOHN FLETCHER

El necio (The Coxcomb)

Traducción, introducción y notas

Francisco J. Borge

EL QUIJOTE Y SUS INTERPRETACIONES

GREC
GRUPO DE ESTUDIOS
CERVANTINOS



Luna de
Abajo

Si bien es verdad que **Francis Beaumont** (1584-1616) y **John Fletcher** (1579-1625) coincidieron en un momento transcendental para la historia y la literatura inglesas, no lo es menos que su afamada y celebrada colaboración se limitó a un máximo de diez obras de teatro en los primeros años del siglo xvii, siendo *El necio* (*The Coxcomb*, 1609) una de las más destacadas. Fuera de tan exigua colaboración, a Beaumont en solitario solo se le puede atribuir la composición de *The Knight of the Burning Pestle* (1607), una de las primeras recreaciones dramáticas del *Quijote* cervantino en la escena inglesa, mientras que el nombre de Fletcher está asociado a más de medio centenar de obras dramáticas, de las cuales, aparte de las diez ya citadas con Beaumont, quince las firmó en solitario, en tres colaboró nada menos que con William Shakespeare, y las veintiséis restantes fueron producto de su colaboración con dramaturgos tan conocidos como Nathan Field, William Rowley y, sobre todo, Philip Massinger.

Tras la retirada de Shakespeare, fue precisamente Fletcher el que tomó su relevo convirtiéndose en el dramaturgo titular de la King's Company, la compañía teatral más prestigiosa del momento en Inglaterra, sucesora de la Queen's Company, en la que, bajo el manto protector de Isabel I, el propio Shakespeare había dado sus primeros pasos como escritor y actor. Aparte de *The Coxcomb*, Fletcher es también autor de otras obras teatrales basadas en las *Novelas ejemplares* y el *Persiles* cervantinos.

EL NECIO
(THE COXCOMB)

FRANCIS BEAUMONT
JOHN FLETCHER

El necio (The Coxcomb)

Traducción, introducción y notas
Francisco J. Borge



El *Quijote* y sus
interpretaciones



Luna de
Abajo

OVIDO 2023



Universidad de Oviedo



Colección *El Quijote* y sus interpretaciones, n.º 7

DIRECTORES:

Emilio Martínez Mata
y María Fernández Ferreiro
<http://grec.grupos.uniovi.es/>

© DE LA TRADUCCIÓN,
INTRODUCCIÓN Y NOTAS:

Francisco J. Borge

TÍTULO ORIGINAL:

The Coxcomb

EDITA:

Luna de Abajo
<https://www.lunadeabajo.com/>

DISEÑO:

Pandiella y Ocio

Ediciones:

- *papel*

DEPÓSITO LEGAL: AS 02965-2023

ISBN: 978-84-86375-66-9

- *digital pdf*

Gratuito para lectura
online y descarga

1.ª edición: agosto 2023

*Todos los derechos reservados.
Cualquier forma de reproducción,
distribución, comunicación pública
o transformación de esta obra solo
puede ser realizada con la autorización
del autor y del editor, salvo excepción
prevista por la ley.*

ÍNDICE

Prefacio de la empresa colaboradora	9
<hr/>	
Introducción	11
1. Francis Beaumont y John Fletcher en la escena inglesa del siglo xvii	11
2. La influencia cervantina en la obra de Beaumont y Fletcher	17
3. <i>El necio</i> en la escena inglesa del siglo xvii y su trayectoria en letra impresa	24
4. Amigos, esposas, dudosas reputaciones... y un bonetillo colorado: <i>El curioso impertinente</i> de Miguel de Cervantes y <i>El necio</i> de Francis Beaumont y John Fletcher	27
5. <i>El necio</i> : sinopsis del argumento	47
6. Notas sobre esta traducción	50
Agradecimientos	53
Bibliografía	54
<hr/>	
<i>El necio</i>	59
Prólogo	61
<i>Dramatis personae</i>	62
Primer acto	63
Segundo acto	86
Tercer acto	114
Cuarto acto	130
Quinto acto	151
Epílogo	174

Prefacio de la empresa colaboradora

Mi vínculo con *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* viene de lejos. Era pequeño cuando me regalaron una versión infantil y cuando leímos varios capítulos en el colegio, posteriormente. Su compañero en algunas andanzas, Sancho Panza, el supuesto yelmo de Mambrino y el episodio de los gigantes marcaron mi imaginación durante años, hasta que con más edad pude deleitarme con una versión ilustrada por Gustavo Doré y disfrutar con el placer de su lectura íntegra.

Cuatro siglos después de su primera edición, el *Quijote* sigue teniendo relevancia y sigue siendo de actualidad, pues en su texto se encuentran multitud de referencias útiles para entender muchas situaciones relacionadas con la vida cotidiana hoy en día. La universalidad de la obra de Cervantes tiene ahora una especial importancia dada la globalización de la economía y del conocimiento. Y, en particular, la globalización de las empresas que, con la contribución de los últimos avances científicos, en muchos casos, han conseguido que su actividad y sus proyectos puedan alcanzar un impacto tan universal como la propia novela cervantina.

Cuando desde E2IN2 tuve conocimiento de los trabajos que desarrolla el Grupo de Estudios Cervantinos de la Universidad de Oviedo, no dudé ni un momento en ponerme en contacto con las personas que lideraban la iniciativa para ofrecer nuestra colaboración con el fin de aumentar el alcance de su labor y la difusión del talento creativo e investigador en torno a la obra de Cervantes, haciéndola accesible de manera más global.

Es justamente esta dimensión global de E2IN2 y de su proyecto Civie el hecho que justifica el patrocinio de parte de la edición de los ejemplares de la colección «*El Quijote* y sus interpretaciones». Apoyar el talento creativo, académico

y emprendedor está en nuestro ADN y es por ello por lo que E2IN2 desea contribuir a que el conocimiento del *Ingenioso hidalgo* y de su autor, así como las interpretaciones que se han hecho por parte de múltiples autoras y autores —y, por ende, esta colección—, pueda ser accesible a quienes deseen conocerla y profundizar desde países lejanos. Para llevar nuestra colaboración a la práctica haremos esfuerzos para hacerla llegar a diferentes bibliotecas e instituciones.

Con esta iniciativa de patrocinio, E2IN2 desea contribuir a la difusión del conocimiento sobre la mejor novela de todos los tiempos y a la excelente tarea que lleva a cabo el Grupo de Estudios Cervantinos de la Universidad de Oviedo, además de, por supuesto, a la difusión de nuestra lengua.

Espero que disfruten de esta colección tanto como he disfrutado cada vez que me he acercado a la lectura del *Quijote*.

VALENTÍN E. DE TORRES-SOLANOT DEL PINO
E2IN2 S. A.

INTRODUCCIÓN

1. Francis Beaumont y John Fletcher en la escena inglesa del siglo XVII

A pesar de la notable diferencia en la producción teatral y en el peso específico como dramaturgos de Francis Beaumont y John Fletcher, llama la atención que ambos nombres hayan pasado a la historia de la literatura inglesa como si se tratara de un solo autor o, al menos, como si los dos hubieran tenido el mismo nivel de importancia en el desarrollo de la escena teatral del Renacimiento inglés.¹ Si bien es verdad que Beaumont y Fletcher coincidieron en un momento trascendental para la historia y la literatura inglesas, no lo es menos que su afamada y celebrada colaboración se limitó a un máximo de diez obras de teatro en los primeros años del siglo XVII. Sin embargo, desligados de tan exigua colaboración, a Beaumont en solitario solo se le puede atribuir la composición de *The Knight of the Burning Pestle* (1607), una de las primeras recreaciones dramáticas del *Quijote* cervantino en la escena inglesa, mientras que el nombre de Fletcher está asociado a más de medio centenar de obras dramáticas, de las cuales, aparte de las diez ya citadas con Beaumont, quince las firmó en solitario, en tres colaboró nada menos que con William

¹ Este trabajo forma parte del proyecto «Recreaciones teatrales del *Quijote*» (MCI-20-PID2019-111485GB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.

Shakespeare, y las veintiséis restantes fueron producto de su colaboración con dramaturgos tan conocidos como Nathan Field (seis), William Rowley (una) y, sobre todo, Philip Massinger (diecinueve).

Como se puede ver, de los dos, John Fletcher es sin duda el autor más conocido, el que más tiempo dedicó a reformar y adaptar la escena inglesa de la primera mitad del xvii a las nuevas condiciones históricas y culturales del momento, y a quien debemos una producción que influyó de manera decisiva tanto en sus coetáneos como en los que le siguieron sobre los escenarios. Fletcher no solo ha pasado a la historia como una de las manos que ayudaron a William Shakespeare a crear *Henry VIII* (1613), *The Two Noble Kinsmen* (1613) y la durante largo tiempo perdida y hoy felizmente recuperada *Cardenio* (1612), sino que, tras la retirada del famoso bardo de Avon, él fue precisamente el que tomó su relevo convirtiéndose en el dramaturgo titular de The King's Company, la compañía teatral más prestigiosa del momento en Inglaterra, sucesora de The Queen's Company, en la que, bajo el manto protector de la reina Isabel I, la «reina virgen», el propio Shakespeare dio sus primeros pasos como escritor y actor.

La relación entre Francis Beaumont y John Fletcher siempre ha estado marcada por elementos que solo de manera tangencial pudieran estar relacionados con el teatro. Beaumont (1584-1616) nace en el seno de una familia de juristas, lo que le lleva en 1597 a matricularse en el Broadgates Hall (ahora Pembroke College) de Oxford, desde donde, sin haber recibido su diploma, termina trasladándose a Londres para iniciar estudios de leyes en el Inner Temple. Por su parte, Fletcher (1579-1625) es hijo de Richard Fletcher, a quien, como deán de Peterborough, le corresponde acompañar a María Estuardo en los últimos momentos de su cautiverio —acompañándola incluso al cadalso en el año 1587— convirtiéndose más tarde en obispo de Bristol, Worcester y Londres. Con tan solo doce años, Fletcher ingresa en el Benet (hoy Corpus Christi College) de Cambrige, desde donde, como

su futuro colaborador, parte hacia Londres en los primeros años del 1600 sin haber completado aún sus estudios universitarios. Es hacia el año 1607 cuando los nombres de Francis Beaumont y John Fletcher emergen en el efervescente escenario teatral inglés y lo hacen de la mano de otro de los grandes, Ben Jonson, para cuya obra *Volpone* (1606) Beaumont ya había escrito unos versos preliminares. Tan estrecha parece haber sido la relación entre Beaumont y Jonson, que no falta quien asegura que el segundo, el gran hombre de la «comedia urbana» inglesa, no dudaba en someter muchas de sus obras al juicio y consideración del primero.

El inicio de la colaboración entre Beaumont y Fletcher puede ser datado en este año de 1607, cuando, como ya se ha dicho más arriba, Beaumont también escribe su única obra en solitario. Iniciando su andadura bajo los auspicios de la compañía *The Children of the Queen's Revels*, Beaumont y Fletcher decidieron compartir vida y escritura hasta, al menos, el año 1613, cuando Beaumont contrajo matrimonio y se retiró definitivamente del mundo teatral, falleciendo tan solo tres años después y, paradójicamente, siendo enterrado en la Abadía de Westminster, un honor reservado a muy pocos escritores en esa época. John Fletcher moriría casi una década después, víctima de uno de los frecuentes brotes de peste que por aquellos años asolaban tierras europeas. Es celebrada la mención que de la relación vital y profesional de estos dos autores hace John Aubrey, uno de los más conocidos biógrafos del siglo XVII inglés. En su *Brief Lives* (1679-1680), Aubrey incluye un curioso apunte biográfico sobre Francis Beaumont en el que incluso parece sugerir que la amistad entre este y Fletcher podría haber ido mucho más allá de la mera relación entre dos colaboradores a la hora de producir obras teatrales:

Había una notable afinidad entre los gustos de [Francis Beaumont] y John Fletcher, lo que favoreció una gran amistad entre ambos [...] Siendo los dos solteros, compartían

vivienda en la zona de la ribera del Támesis, no muy lejos del teatro, y yacían juntos. En la casa, compartían los favores de una moza de la que ambos eran devotos. Vestían los mismos ropajes y abrigos (Aubrey 1898: 95-96).²

La colaboración entre Beaumont y Fletcher, extendida a lo largo de estos seis años comprendidos entre 1607 y 1613, dio como fruto diez obras, cuyas fechas aproximadas de composición se ofrecen entre paréntesis: *The Woman Hater* (1606), *Cupid's Revenge* (1607-8), *Philaster* (1608-9), *The Coxcomb* (1609), *The Maid's Tragedy* (1610), *A King and No King* (1611), *The Captain* (1609-12), *The Scornful Lady* (1613), *Love's Pilgrimage* (1616) y *The Noble Gentleman* (1611-15). Como se puede ver por las fechas, algunas de estas obras fueron terminadas y puestas en escena incluso después de la retirada o muerte de Beaumont, lo que habla por sí mismo de la peculiar naturaleza de estas colaboraciones a la hora de escribir. Sin entrar aquí en detalles acerca del método empleado en esta manera de componer obras de teatro, que, por otra parte, era la norma y no una excepción en esta época, sí quisiera destacar que es muy probable que Fletcher hiciera uso de materiales escritos por Beaumont durante el periodo de su trabajo conjunto incluso después de que este último cesara en esta colaboración, lo que hace que podamos reconocer la mano de Beaumont en obras compuestas con posterioridad, incluso, a su muerte.

Las diez obras citadas, escritas, como ya se ha dicho, primero para la compañía *The Children of the Queen's Revels* y, al cierre de esta, para la afamada *The King's Company*, muestran la variedad en la forma y en el fondo que estos

² «There is a wonderfull consimilitude of phansey between [Mr. Francis Beaumont] and Mr. John Fletcher, which caused that dearness of friendship between them [...] They lived together on the Banke side, not far from the Play-house, both batchelors; lay together [...]; had one wench in the house between them, which they did so admire; the same cloathes and cloake. & c., between them».

dos dramaturgos gustaban de emplear a la hora de escribir. Francis Beaumont y John Fletcher no eran en modo alguno ajenos a la «Guerra de los teatros» tan característica de esta época en el Londres jacobino, donde las diferentes compañías teatrales no dudaban en hurtar a sus competidores textos completos o, al menos, ideas y personajes con los que poblar sus propias producciones. Del mismo modo, estas obras son claro ejemplo de cómo estos autores, como la mayoría de sus competidores, eran capaces de absorber, digerir y deglutir cualquier tipo de influencia, local o foránea, a la hora de componer sus propios textos. Pero si algo debemos destacar de esta producción conjunta de Beaumont y Fletcher es su interés por hacer inglés y contemporáneo todo aquello que son capaces de absorber de otros autores, ingleses o extranjeros, siendo extremadamente hábiles a la hora de adaptar todo aquello que les puede ser útil a la situación y al momento de transición en el que viven. Beaumont y Fletcher, en colaboración, ayudan a otros como Ben Jonson o Thomas Middleton a poner los cimientos de lo que se ha dado en conocer como *city comedy*, o «comedia urbana», en los albores del siglo XVII. Así, los temas, los personajes, las inquietudes y los valores pasan de ser aquellos de una aristocracia rural venida a menos a los de una incipiente burguesía que ahora habita un espacio urbano en expansión y cuyos gustos y necesidades son muy diferentes. Asimismo, a Beaumont y a Fletcher debemos la creación y la introducción en la escena inglesa de su tiempo de lo que el mismo Fletcher dio en llamar «tragicomedia», un compuesto de difícil definición que sirve para ilustrar y clasificar el eclecticismo característico de toda una serie de obras de esta época. En el prefacio a su *The Faithful Shepherdess* (1609), John Fletcher nos ofrece su peculiar visión de lo que para él es la tragicomedia:

Una tragicomedia no recibe este nombre por contener risas y asesinatos, sino porque no incluye muertes, lo que hace que no sea una tragedia, aunque lleva a alguno de

los personajes a estar cerca de estas, lo cual es suficiente para que no sea una comedia. Asimismo, debe ser una representación del pueblo llano, con tramas donde sus vidas no se vean amenazadas, de modo que un dios pueda intervenir de modo tan natural como en una tragedia o como la gente vulgar en una comedia.³

Es decir, un cajón de sastre en el que, a diferencia de en las puristas tragedia y comedia aristotélicas, los dioses y los menesterosos podían compartir escena y así acercarse mucho más a una sociedad donde la rígida e inamovible estratificación social ya comenzaba a mostrarse como algo del pasado.

Finalizando ya esta breve introducción a la relevancia del teatro de Francis Beaumont y John Fletcher en el contexto de la escena inglesa de este periodo, cabe destacar que hasta bien entrado el siglo xx pocos fueron los que se aventuraron a considerar su canon como algo más que obritas decorativas sin mayor pretensión que entretener a una audiencia ávida de encontrar en el teatro el modo de evadirse de una realidad cotidiana no siempre reconfortante. Incluso desde el punto de vista meramente formal, las obras de estos dos autores han sido frecuentemente criticadas por su falta de solidez estilística y temática, es decir, por lo poco que parecían molestarse en homogeneizar lo que cada uno de ellos contribuía a la obra de manera que no se pudiese reconocer quién había escrito qué. El propio Samuel Taylor Coleridge, probablemente el más afamado de los poetas y críticos literarios del Romanticismo inglés, no dudó en mostrar su desprecio por obras en cuya composición él veía una colaboración puramente mecánica, añadidos carentes de unidad. Y, en lo referente

³ «A tragic-comedie is not so called in respect of mirth and killing, but in respect it wants deaths, which is inough to make it no tragedie, yet brings some neere it, which is inough to make it no comedie: which must be a representation of familiar people, with such kinde of trouble as no life be questioned, so that a God is as lawfull in this as in a tragedie, and meane people as in a comedie».

a posibles implicaciones políticas reflejadas en este tipo de teatro, es solo ahora que una parte de la crítica se anima a ver en las obras de Beaumont y Fletcher algún atisbo de crítica a la monarquía absoluta y a la aún poderosísima aristocracia del momento mediante el recurso a una forma de ironía que algunos incluso relacionan directamente con la empleada por el propio Miguel de Cervantes en su extensa obra narrativa. Así lo hace, por ejemplo, Gordon McMullan (1994: 262) en su ya clásico estudio sobre la relevancia del teatro de John Fletcher:

La innovación en el Globe no cesó con la retirada de Shakespeare: el gran logro de Fletcher fue poner en práctica las implicaciones genéricas tanto de la resistencia a las políticas absolutistas como de un modo de escritura que rechaza el autor único y el texto meramente autorreferencial.⁴

Según McMullan, bajo la inocente apariencia de tramas y personajes románticos e inofensivos, Fletcher, al igual que Cervantes y otros autores españoles, hacía uso de una ironía con la que, en realidad, estaba burlándose y poniendo en solfa muchas de las convenciones sociales y políticas de la época.

2. La influencia cervantina en la obra de Beaumont y Fletcher

La huella de la literatura española en la producción dramática inglesa de los siglos XVI y XVII está fuera de toda duda. A pesar de que, durante muchas décadas, algunos de los más destacados estudiosos de la literatura isabelina y jacobina no ahorraron esfuerzos en negar la relevancia de esta influencia transnacional —atribuyendo las similitudes entre obras

⁴ «Innovation at the Globe did not cease with the retirement of Shakespeare: Fletcher's achievement is a putting into practice of the generic implications both of a resistance to the politics of absolutism and of a writing practice which rejects the single author and the self-possessed text».

españolas e inglesas a meras coincidencias o a la influencia de otras culturas como la italiana o la francesa—, hoy en día parece más prudente admitir que lo español, en muchas de sus manifestaciones, encontró su hueco en las letras inglesas de este periodo.⁵

José Manuel Barrio Marco (2007) contabiliza no menos de ciento setenta traducciones inglesas de algo más de cien autores españoles entre los años 1530 y 1603; solo entre 1606 y 1609, Barrio Marco apunta a ochenta alusiones al *Quijote*. Por su parte, Emilio Martínez Mata (2021) hace referencia a, al menos, dieciséis recreaciones teatrales del *Quijote* que subieron a la escena inglesa a lo largo del siglo XVII. Aunque la enumeración de influencias españolas en la literatura inglesa de esta época podría llevar párrafos enteros, me limitaré aquí a recordar que la primera traducción del *Quijote* a cualquier lengua fue la realizada por Thomas Shelton al inglés, viendo esta la luz en el año 1612, tan solo siete después de la publicación de la novela de Cervantes. Y, en lo referente a las adaptaciones teatrales, tampoco está de más recordar aquí que tan solo un año después de la publicación del *Quijote* nos encontramos ya con una referencia clarísima al episodio de los molinos de viento en la obra teatral *The Miseries of Enforced Marriage*, de George Wilkins (c. 1606).⁶

⁵ Un buen ejemplo de esta suerte de «teoría negacionista» acerca de la posible influencia de la literatura española en la inglesa puede ser R. Schevill (1907), quien ve de todo modo imposible que una Inglaterra imbuida del espíritu, los intereses y los valores de una ya pujante clase media pudiera admitir influencia alguna de una España que, tras siglos de conquista árabe y tras el descubrimiento de América que habían acaparado todos sus esfuerzos, en este periodo aún carecía de esta clase media.

⁶ Hemos de tener en cuenta que, como nos recuerda el propio Barrio Marco (2007), así como también aparece en la magnífica compilación de Dale B. Randall y Jackson C. Boswell (2009), ya en el año 1605, el mismo de su publicación, el Registro de Benefactores de la Biblioteca Bodleiana de Oxford recoge la adquisición de una de las primeras ediciones de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes.

Ciñéndonos específicamente a la producción de Francis Beaumont y John Fletcher, ya se ha hecho aquí referencia a la única obra en solitario del primero, *The Knight of the Burning Pestle* (1607), de clara y ampliamente probada influencia cervantina.⁷ Por su parte, del más de medio centenar de obras asociadas al nombre de John Fletcher, en diecisiete se puede hablar de fuentes españolas y, de estas, catorce son de clara inspiración cervantina. Así, elementos extraídos de o inspirados en el *Quijote* se pueden observar en: *The Coxcomb* (1609), *Cardenio* (1612), *The Double Marriage* (1620), *The Pilgrim* (1621), *The Wild-Goose Chase* (1621), *The Prophetess* (1622) y *The Noble Gentleman* (c. 1611); del *Persiles* encontramos influencias en *The Custom of the Country* (1619); y las *Novelas ejemplares* pueden ser tomadas como fuente de *Love's Pilgrimage* (1616; basada en «Las dos doncellas»), *The Queen of Corinth* (1617; «La fuerza de la sangre»), *Beggar's Bush* (1622; «La gitanilla»), *Rule a Wife and Have a Wife* (1624; «El casamiento engañoso»), *The Chances* (1617; «La señora Cornelia») y *The Fair Maid of the Inn* (1626; «La ilustre fregona»). Cabe decir que, como nos recuerdan McMullan (1994) y Darby y Samson (2009), esta influencia de temas y personajes literarios españoles en las obras arriba citadas ha de entenderse como una admiración meramente en el terreno literario o, si se quiere, cultural; las obras de Beaumont y Fletcher, al igual que las de la mayoría de sus contemporáneos, están cargadas del claro sentimiento protestante y antiespañol propio de un momento histórico en el que ambas naciones se disputaban el liderazgo político, militar y espiritual de occidente.

Al hablar de la influencia de Cervantes en el teatro inglés del siglo XVII es inevitable referirse específicamente a una de las narraciones que, a veces de manera aparentemente injustificada, el alcalaíno intercala en la narrativa principal: la novela de *El curioso impertinente*. Tal fue la admiración hacia

⁷ Véanse, por ejemplo, Alex Thomas (2020) o Trudi Darby y Alexander Samson (2009).

*El curioso*⁸ en tierras británicas que, solo en el siglo XVII, podemos encontrar hasta seis obras teatrales cuyas fuentes, en mayor o menor medida, se pueden asociar a esta narración cervantina: *The Coxcomb*, de Beaumont y Fletcher; *The Second Maiden's Tragedy* (también conocida por *The Lady's Tragedy*), de Thomas Middleton (1610); *Amends for Ladies. A Comedie*, de Nathan Field (1618); *The Amorous Prince; or, The Curious Husband*, de Aphra Behn (1671); *The Disappointment, or The Mother of Fashion*, de Thomas Southern (1684); y, por último, *The Married Beau; or The Curious Impertinent. A Comedy*, escrita por John Crowne (1694).

Cuando en la segunda parte del *Quijote* el bachiller Sansón Carrasco habla con el hidalgo manchego sobre la calidad de lo contenido en la primera parte de sus andanzas, este se refiere a la novela de *El curioso impertinente*, así como a otras historias intercaladas en la narrativa principal, como las únicas partes de la novela que, por impertinentes a la trama principal, no han gozado del aplauso generalizado de unos lectores que sí han aclamado el resto de la historia. Don Quijote, desconocedor absoluto de la trama de *El curioso* (ya que, durante su lectura, había estado dormido o atacando cueros de vino que tomó por gigantes), se limita a exponer su desconcierto por que el autor haya desviado la atención de sus aventuras hacia otras historias que poco tenían que ver con estas y con su persona. No deja de ser curioso que precisamente una de estas historias intercaladas —repudiadas por los propios personajes cervantinos en la continuación novelesca, así como censuradas por muchos críticos que, como don Quijote, las consideraban impertinentes al desarrollo de la trama principal— haya sido la que más repercusión haya tenido en la escena inglesa del diecisiete.

Puestos a analizar el claro interés de los dramaturgos ingleses por la trama y los personajes de *El curioso*, muchos son

⁸ De aquí en adelante, me referiré a la novela intercalada de Cervantes como *El curioso*.

los estudiosos que se han referido a que, lejos de interrumpir el desarrollo de la trama principal u obstaculizar la lectura, *El curioso* no deja de ser un reflejo (a modo de *exemplum*) de esta misma trama, siendo Anselmo, en su irracional deseo de probar la castidad de Camila, una suerte de *alter ego* de la figura de don Quijote, también empeñado en llevar a la práctica el deseo irracional y autodestructivo de resucitar la vida del caballero andante (Neuschäfer 1990). La sociedad inglesa del siglo xvii, sin duda, se sentía atraída hacia una tradición caballerescas que tan bien había retratado su propia leyenda artúrica, al mismo tiempo que la burla que Cervantes hace de estos temas también les proveía de un inagotable caudal con el que hacer partícipe a su audiencia de risas y situaciones de lo más escabrosas. *El curioso* es un claro ejemplo de cómo los elementos familiares de la tradición novelística italiana en la estela de, por ejemplo, Boccaccio, pasan a convertirse en manos de la aproximación caballerescas de Cervantes en conceptos tales como el honor, la honestidad y una obsesión de carácter autodestructivo que termina por aniquilar a personajes que pecan de excesiva curiosidad (Clark 2002).

En *El curioso* se dan cita asuntos que atañen a la propia naturaleza humana, así como a la configuración de la sociedad del momento: el matrimonio y los derechos y obligaciones que este acarrea; el honor individual y de la familia; la fama y la reputación; los celos; la amistad entre varones; el papel asignado a la mujer en la sociedad de la época. Tal y como analizan muchos estudiosos, en esta época el matrimonio dista mucho de ser considerado como la más perfecta de las relaciones humanas. En una sociedad patriarcal en la que el hombre ha de velar por su buen nombre mediante la regulación coercitiva de la sexualidad de su esposa y en la que el matrimonio tiene como uno de sus principales retos el mantenimiento del buen nombre de la familia, no son pocas las tensiones y los conflictos que la situación marital parece imponer tanto en los maridos como en sus esposas.

La relación marido-mujer, tal y como aparece en la mayoría de las obras tanto literarias como de no ficción de este periodo, dista mucho de ser igualitaria y, como defiende Diana Henderson (1997), está más cerca de una relación monarca-súbdito que de la igualdad cacareada por muchos tratados sobre la felicidad conyugal escritos durante estos años. La reputación del hombre casado no depende exclusivamente de sí mismo y de sus actos, sino que reposa, primordialmente, en el mantenimiento de la castidad de su esposa. Irónicamente, tal y como defienden, entre muchos otros, Diana de Armas Wilson (1987), Elizabeth Foyster (1999), Mark Breitenberg (1993), Raquel Serrano (2016) o Jorge Figueroa (2018), el marido, en su intento de privar a su esposa de cualquier tipo de poder mediante el control de la sexualidad de esta (garantizando su castidad y, a la vez, su buena reputación), termina por otorgarle a la mujer un poder omnímodo que esta ni tan siquiera había reclamado para sí. Volviendo a *El curioso*, si Anselmo no se hubiese obsesionado con poner a prueba la lealtad y castidad de una Camila en las que él ya creía de antemano, esta última nunca le habría llevado a la pérdida de su reputación y de su vida. Como apunta de manera acertada Alvin Snider (2006), uno nunca debe someter la debilidad humana a pruebas excesivas de resistencia, pues intentar aplicar a rajatabla cualquier código de conducta u honor ideales solo confirma la fragilidad del ser humano.

Si hacemos caso a lo que propone *El curioso*, así como a los múltiples tratados sobre la amistad traducidos de fuentes clásicas o escritos por autores de este periodo, la alternativa al matrimonio como relación ideal entre individuos es, precisamente, la amistad entre varones. Como vemos al inicio de *El curioso* y veremos en más detalle más adelante al analizar *The Coxcomb / El necio*, el mito de «los dos amigos», representado por Anselmo y Lotario en la narración cervantina y por Antonio y Mercurio en la obra de teatro inglesa, es el ideal al que cualquier hombre ha de aspirar si quiere conocer la felicidad sobre este mundo. Robert Streiter

(2005) analiza el concepto de *amicitia perfecta*, extraído del *Laelius de amicitia* de Cicerón, como epítome del equilibrio ideal que cualquier hombre aspira a alcanzar en sus relaciones con otros seres humanos. La *amicitia perfecta* ciceroniana, ejemplificada en parejas del mundo clásico recurrentes en la literatura de este periodo (Escipión Emiliano y Lelio, Hércules e Hilas, Teseo y Píritioo o Damon y Fintias) se caracteriza, ante todo, por ser una relación entre iguales (algo imposible en el matrimonio de esos tiempos), por ser ejemplo de virtud compartida, por su altruismo, su autosuficiencia espiritual, su completa unidad con un otro que pasa a ser parte de uno mismo, alcanzando casi una identificación absoluta con el otro que incluso amenaza la propia identidad individual. Asimismo, esta es una cualidad marcada por la autodisciplina, la razón, la constancia, la prudencia, en definitiva, un don supremo caracterizado por su rareza que solo unos pocos varones elegidos pueden llegar a alcanzar. Si uno mira, como escribía más arriba, al inicio de *El curioso cervantino* esto es precisamente lo que uno encuentra en la amistad entre Anselmo y Lotario y lo que, desafortunadamente, también terminará por desaparecer cuando Anselmo, al igual que hace con Camila, lleva al extremo su obsesión por probar la firmeza de esta relación. No es de extrañar, en definitiva, que esta tensión entre el lazo matrimonial y el de amistad, ocupando ambos afectos el corazón del mismo individuo, haya atraído la atención de dramaturgos ávidos de nuevos temas con los que captar la atención de sus también renovadas audiencias.

Más allá de lo atractivo que temas, situaciones y personajes como los arriba mencionados pueden haber sido para justificar el éxito de *El curioso* en los escenarios ingleses del diecisiete, también hemos de tener en cuenta que, como bien argumentan Marina Brownlee (2020) o Trudi Darbi y Alexander Samson (2009), la narrativa de *El curioso* contiene elementos meramente formales que hacen su adaptación teatral relativamente sencilla: una sólida relación central entre

los tres personajes principales (Anselmo, Camila y Lotario); el potencial de crear diálogos atractivos y convincentes (por ejemplo, cuando Anselmo intenta convencer a Lotario para que seduzca a Camila); la ironía dramática de la situación creada por el propio Anselmo al forzar a su mejor amigo a que le sea infiel con su propia mujer; o la trágica personalidad de un hombre que, llevado por una absurda obsesión, destruye su propia felicidad y la de todos aquellos que lo rodean.

3. *El necio* en la escena inglesa del siglo XVII y su trayectoria en letra impresa

A pesar de que, con toda probabilidad, Francis Beaumont y John Fletcher escribieron *El necio* hacia el año 1609, aprovechando el cierre de los teatros londinenses entre los años 1608 y 1610 a causa de un nuevo brote de peste, hasta el 1612 no encontramos la primera referencia a su puesta en escena. Así, sabemos que en este año la compañía The Children of the Queen's Revels llevó esta obra a la corte de Jacobo I y dio vida a los personajes de *El necio* ante el príncipe heredero, Enrique, su hermana Isabel y el futuro esposo de esta, el Elector Palatino Federico V. De hecho, *El necio* fue seleccionada como parte de los festejos para celebrar el inminente matrimonio entre Isabel y Federico, que tendría lugar al año siguiente en el Palacio de Whitehall londinense.

Entre 1613 y 1616 (año este de la muerte de Beaumont), ya desaparecida la compañía para la que había sido escrito, *El necio* fue llevado a uno de los teatros públicos (no sabemos cuál, aunque, con mucha probabilidad, el Swan o el Hope) por la compañía The Lady Elizabeth's Men, amadrinada, como su nombre indica, por Isabel Estuardo, hija del monarca. No es hasta el año 1622 cuando nos topamos con la siguiente representación de la obra, esta vez a cargo de The King's Men, compañía en la que, tras la retirada de William Shakespeare, John Fletcher ya ejercía como dramaturgo principal y, al contrario de lo que había ocurrido durante

los años de colaboración con Francis Beaumont, era siempre la mano dominante detrás de sus todavía múltiples colaboraciones con otros dramaturgos. En esta ocasión, la puesta en escena fue en la corte y, muy probablemente, en el Palacio de Whitehall.

Ya durante el reinado del hijo de Jacobo, Carlos I, y muy probablemente también en la corte de este monarca, a mediados de la década del 1630 se documenta una nueva representación de *El necio*, una vez más a cargo de The King's Men. Esta compañía se encargó también de la puesta en escena de la obra en el año 1636, contando con el propio rey y su esposa, la reina Enriqueta María en la audiencia. Es más que probable que haya sido con motivo de esta representación que al texto original de Beaumont y Fletcher se le añadiera un prólogo en el que se alude a las críticas iniciales que la obra había recibido (sobre todo, por su excesiva longitud) y se asegura al espectador que estos mínimos errores quedaban ahora enmendados en un nuevo texto. También se añadió un breve epílogo del que, al parecer, carecía la obra original. Al no poder contar con acceso a ningún texto de la obra anterior a 1647, no podemos comprobar si, en efecto, el texto sufrió modificaciones notables desde su creación en 1609 hasta la fecha de su primera aparición en prensa.

En lo restante de siglo ya no encontramos referencias específicas a la puesta en escena de la obra, aunque sí sabemos que hacia el año 1641 (justamente un año antes del cierre de los teatros ingleses a manos de los puritanos al inicio de la Guerra Civil) *El necio* aún permanecía en el repertorio de la compañía principal, The King's Men, así como que, tras la Restauración monárquica de 1660, esta obra de Beaumont y Fletcher era de las únicas de su fructífera colaboración que aún gozaba del privilegio de subirse a las tablas, aunque solo fuera de manera ocasional.

Hoy en día, es meramente anecdótico encontrar *El necio* en los escenarios ingleses o de cualquier otra parte del mundo, aunque reconforta saber que aún no está del todo

olvidada. Como bien nos recuerda Eoin Price (2017), con motivo de las escasas celebraciones conmemorando el cuarto centenario de la muerte de Beaumont, en el año 2016 la Royal Shakespeare Company protagonizó una lectura (aunque no una representación) de *El necio* como parte de su serie *Globe Education's Read Not Dead*, cuyo nombre también atestigua el estado puramente «vegetativo» al que esta obra ha llegado con el paso de los siglos.

En lo referente a su aparición en letra impresa, *El necio*, al menos de manera individual y autónoma, no ha corrido mucha mejor suerte. Como ya se ha escrito más arriba, a pesar de haber sido ya representada en el año 1612 y de haber formado parte desde muy temprano del repertorio de la compañía más importante e influyente de la época, The King's Men, la encontramos impresa por primera vez en el año 1647. Este es el año en el que aparece *Comedies and Tragedies* (también conocida como el «First Folio» en lo referente a la publicación de las obras de Beaumont y Fletcher), una compilación de treinta y seis obras dramáticas, casi todas ellas firmadas por nuestros dos dramaturgos o por Fletcher en solitario o con algunos otros de sus colaboradores. En particular, *El necio* aparece en octava posición.

En 1655 hallamos dos breves extractos de *El necio* (concretamente, la tercera escena del tercer acto y la octava del cuarto) en *The English Treasury of Wit and Language*, antología de textos representativos de la lengua y literatura inglesas a cargo de John Congrave. El hecho de que estos dos extractos hayan sido elegidos para formar parte de esta popular antología parece indicar que, al menos en el terreno de la apreciación literaria, la obra de Beaumont y Fletcher gozaba de cierto predicamento en estos años. Aun así, tuvo que pasar casi un cuarto de siglo para que nuestros autores merecieran una nueva edición de sus obras: en 1679 vio la luz el popularmente conocido como el «Second Folio», bajo el título *Fifty Comedies and Tragedies*. En esta ocasión, el exactamente medio centenar de obras dramáticas que componen

el Folio son exclusivamente de Beaumont y Fletcher, o de este último en solitario o en otras colaboraciones, figurando *El necio* en el puesto número cuarenta y dos de la colección.

En el transcurso del tiempo hasta nuestros días, *El necio* nunca ha sido publicado en solitario provisto de aparato crítico, apareciendo impresa tan solo alguna edición barata con el texto completamente desnudo. Tampoco han abundado las reediciones o ediciones nuevas de las obras completas de Beaumont y Fletcher, aunque, precisamente a cuenta de su carácter no prolífico, sí merecen mención aquellos que las llevaron a la imprenta durante estos más de dos siglos: Jacob Tonson (1711); Lewis Theobald, Thomas Seward y J. Sympson (1750); George Colman (1778); Henry Weber (1812); Alexander Dyce (1843); Arnold Glover y A. R. Walker (1905). Hasta la fecha, la última de estas ediciones ha sido la liderada por Fredson Bowers como editor general en el año 1966; en esta, la edición de *El necio* corrió a cargo de Irby B. Cauthen.

4. Amigos, esposas, dudosas reputaciones... y un bonetillo colorado: *El curioso impertinente* de Miguel de Cervantes y *El necio* de Francis Beaumont y John Fletcher

El capítulo 35 de la primera parte del *Quijote* nos ofrece una de las escenas más dramáticas (en el sentido de ‘teatrales’) de toda la novela:

Y con esto, [el ventero] entró en el aposento, y todos tras él, y hallaron a don Quijote en el más extraño traje del mundo. Estaba en camisa, la cual no era tan cumplida, que por delante le acabase de cubrir los muslos, y por detrás tenía seis dedos menos; las piernas eran muy largas y flacas, llenas de vello y no nada limpias; tenía en la cabeza un **bonetillo colorado**, grasiento, que era del ventero. En el brazo izquierdo tenía revuelta la manta de la cama, con quien tenía ojeriza Sancho, y él se sabía bien

el porqué; y en la derecha, desenvainada la espada, con la cual daba cuchilladas a todas partes, diciendo palabras como si verdaderamente estuviera peleando con algún gigante. Y es lo bueno que no tenía los ojos abiertos, porque estaba durmiendo y soñando que estaba en batalla con el gigante [...] Y había dado tantas cuchilladas en los cueros, creyendo que las daba en el gigante, que todo el aposento estaba lleno de vino (p. 430).⁹

En un nada menos memorable episodio que el famoso de los molinos de viento, no es de extrañar que la imagen del ingenioso hidalgo asestando mandobles a los cueros de vino quedara para siempre grabada en la imaginación de unos lectores, tanto locales como foráneos, que, muy poco tiempo después de la publicación de la novela de Cervantes, ya se habían tornado en ávidos consumidores de las risibles aventuras del caballero manchego. De esta prolija descripción de don Quijote, una de las muchas ofrecidas por Cervantes a lo largo y ancho de su novela, quiero destacar un pequeño detalle que ha parecido escapárseles a muchos de los que se han aventurado a adaptar la narración cervantina al teatro o al cine: el grasiento «bonetillo colorado» que el hidalgo luce en su cabeza tras haberlo tomado prestado esa noche de su anfitrión, el ventero. El gorro de dormir sin duda añade una nota de color a una escena de otro modo oscura y lúgubre, pero, en mi opinión, también contribuye a la caracterización visual de don Quijote como una suerte de payaso o bufón, un personaje originalmente concebido para satisfacer el apetito de comedia de unos lectores deseosos de consumir momentos de risa genuina e incontrolable. Pues no debemos olvidar que, pese a la consideración que hoy en día, tras siglos de lectura y de crítica cambiante de la novela de Cervantes, podamos tener de don Quijote, Sancho Panza

⁹ Todas las referencias al *Quijote* corresponden a la edición de John Jay Allen para Cátedra en 1995. Lo resaltado en negrita es mío.

y todas sus circunstancias, en la Europa del siglo xvii don Quijote fue recibido como un «curioso» espécimen sacado de una época ya fenecida y cuyo «impertinente» (por inapropiado) comportamiento tenía como fin último provocar la risa de los lectores.¹⁰

El episodio de los cueros de vino interrumpe la lectura que, en ese mismo momento, está haciendo el cura de una de las narraciones intercaladas tan características de la primera parte de la novela y totalmente erradicadas de la segunda: la novela de *El curioso impertinente*. Siendo esta la historia de un obsesivamente celoso recién casado que usa a su mejor amigo para poner a prueba la fidelidad y la castidad de su aparentemente intachable esposa con el fin de preservar su propio honor, *El curioso*, como ya se ha señalado más arriba, fue ciertamente la sección de la novela cervantina que más se prestó a recreaciones o adaptaciones, tanto en el terreno patrio como en el extranjero. En el caso de Inglaterra, la más temprana de estas recreaciones inspiradas, al menos en parte, por la novela de *El curioso*, data ya del año 1609 (solo cuatro años después de la publicación del *Quijote* y al menos dos años antes de que apareciese la traducción de Thomas

¹⁰ Randall y Boswell (2009), en su introducción, nos ofrecen un buen resumen del itinerario de la recepción del *Quijote* a lo largo de las distintas épocas: «Los lectores ingleses del siglo xvii percibieron de forma clara el componente de farsa de la obra; en el siglo xviii, esta vena cómica siguió siendo valorada, pero se apreció aún más lo satírico; el siglo xix tendió a romantizar, idealizar, e incluso a buscar implicaciones espirituales en la novela; y, de la manera más ecléctica, el siglo xx se dedicó a beber de todas las interpretaciones anteriores, percibiendo lo que [Edwin B.] Knowles denominó “un eterno clásico humano de una rica y compleja naturaleza”» (xvi) («English readers in the seventeenth century saw most clearly the farcical elements of the work; the eighteenth century continued to value this comic strain, but valued more the satiric; the nineteenth century tended to romanticize, to idealize, and even to find spiritual implications in the work; and, most eclectic of all, the twentieth century drew something or other from all the foregoing, perceiving what [Edwin B.] Knowles termed “an eternal human classic of a rich complex nature”»).

Shelton en lengua inglesa), cuando Francis Beaumont y John Fletcher escribieron *El necio*, una comedia urbana en la línea marcada por autores de la talla de Ben Jonson y Thomas Middleton y que, en esa época, prácticamente garantizaba el éxito escénico. *El necio* cuenta la historia de Antonio, un marido que, tras años de viajes por tierras extranjeras, regresa a casa acompañado de un amigo, Mercurio, a quien, para hacer de su amistad un ejemplo a imitar por la posteridad, decide entregarle su propia esposa, María. A primera vista, y solo con esta somera descripción de la trama principal de la obra de Beaumont y Fletcher, *El curioso cervantino* y *El necio* podrían parecer, como mucho, parientes lejanos. Y esto ha provocado que no pocos estudiosos del teatro inglés de esta época hayan negado de manera insistente cualquier relación entre ambas obras. Como ejemplo, uno de los que rechazaron por inverosímil cualquier conexión entre ambos textos fue Abraham Rosenbach, quien, en un influyente artículo de 1902 sobre la influencia de *El curioso* en la producción dramática inglesa previa a la aparición de la traducción de Shelton, llegó a burlarse de tal conexión en los términos que siguen:

El parecido es tan nimio y el tratamiento de la historia tan divergente del original español que se puede aseverar sin miedo a equivocarse que los «afamados mellizos de la poesía» [Beaumont y Fletcher] hicieron uso de otros materiales y no de la novela de Cervantes (181).¹¹

Rosenbach concluye su argumentación contra esta posible influencia cervantina en *El necio* defendiendo que Beaumont y Fletcher, en su adaptación de materiales que toman prestados de otros autores, siempre son muy cuidadosos de

¹¹ «The resemblance is so slight and the treatment of the story is so different from the Spanish that one is quite safe in asserting that the “renowned twins of poetry” [Beaumont and Fletcher] made use of other material than Cervantes’ novel».

mantenerse fieles al original, incluso, termina Rosenbach, en los diálogos empleados por los personajes. Sin embargo, muchos otros, entre los que yo me incluyo, defendemos que la influencia de la novela de Cervantes en la obra de Beaumont y Fletcher es más que evidente, y ya no tan solo en la remota, aunque existente, conexión entre las circunstancias que rodean las idas y venidas de los dos tríos amorosos: Anselmo, Camila y Lotario, por la parte cervantina; y Antonio, María y Mercurio, por la de los autores ingleses. El hecho de que la comedia inglesa precediera en dos o tres años la publicación de la traducción inglesa del *Quijote* en absoluto puede ser considerado un obstáculo para que los colaboradores ingleses se apropiaran de la idea cervantina para su propio argumento, ya que sabemos que en 1608 *El curioso* fue vertido al francés y publicado por Nicolas Baudoin en una edición bilingüe a la que nuestros autores, ambos conocedores de la lengua francesa, habrían tenido fácil acceso. Además, como Darby y Samson (2009: 210) defienden, es más que posible que ambos, o al menos John Fletcher, fueran conocedores de la lengua del propio Cervantes y pudieran haber leído la primera parte del *Quijote* mucho antes de que este apareciera en su versión inglesa:

El debate acerca de si Fletcher podía leer el español o no ha de situarse claramente en el contexto de una cultura autóctona multilingüe en la que los escritores trabajaban con múltiples versiones de los textos o con textos en paralelo y con idiomas que les eran tanto familiares como extraños. Está claro que Fletcher a veces trabajaba directamente con originales en español y otras lo hacía utilizando traducciones francesas, así como en otras ocasiones usaba tanto originales como traducciones de manera simultánea.¹²

¹² «The argument about whether Fletcher read Spanish or not needs to be situated clearly in the context of a multilingual vernacular

Además, también sabemos que es más que posible que la traducción de Shelton circulase en forma manuscrita al menos cinco o seis años antes de su publicación en 1612, pues, en el prólogo, el propio Shelton escribe que, conminado a su realización inmediata por un querido amigo, ya la había completado con esta antelación. Siendo ya en ese momento dos de los autores más populares de la escena inglesa, y teniendo en cuenta que el propio Beaumont ya en 1607 daba muestra de su conocimiento de la obra de Cervantes al escribir su *The Knight of the Burning Pestle* (1607), no es del todo descabellado pensar que el manuscrito con la traducción de Shelton hubiera ido a parar a sus manos en algún momento previo a la concepción de *El necio* en 1609.

En cualquier caso, y dando así por concluida mi argumentación en favor de la influencia directa de *El curioso* en *El necio*, baste señalar que la pista principal que nos ha de llevar a creer en la certeza de esta influencia nos la proporciona quien muchos consideran el dramaturgo más popular de esta época, incluso por delante del propio William Shakespeare: Ben Jonson. En una de sus comedias más aclamadas, *The Alchemist*, puesta en escena en el año 1610, Jonson presenta a uno de sus personajes, Kastril, quien, para denigrar a otro, Surly (disfrazado de español), lo compara con el mismo don Quijote:

KASTRIL It is my humour: you are a Pimpe, and a Trig, /
And an Amadis *de Gaule*, or a *Don Quixote*.

A lo que Drugger, el tercer personaje en escena, añade:

DRUGGER Or a Knight o'the *curious cox-combe*. Doe you
see? (IV.vii, vv. 39-41)

culture, in which writers worked on multiple versions of texts or parallel texts and from familiar to unfamiliar languages. It is clear that Fletcher worked sometimes directly from Spanish originals, at other times from French translations, and sometimes from both simultaneously whether mediated by others or not».

Como se puede comprobar, ya en 1610 Ben Jonson estaba claramente familiarizado con aquella famosa novela española cuyos personajes comenzaban a triunfar en toda Europa con sus cómicas aventuras y desventuras; una novela que, como ya se ha escrito más arriba, ya ocupaba los anaqueles de la Biblioteca Bodleiana de Oxford desde el mismo año de su publicación en castellano y que, en menos de una década, iba también a ver la luz en inglés (1612) y en francés (traducida por Cesar Oudin en 1614). Pero, a la hora de juzgar la influencia de *El curioso* en la obra de Beaumont y Fletcher, lo más destacable es comprobar cómo Jonson no duda en establecer dicha conexión, usando el modelo de don Quijote para describir a Surly como un payaso o bufón y, al mismo tiempo, refiriéndose a él con el «necio» («cox-combe») que da título a la aún reciente obra de Beaumont y Fletcher. Si Jonson parecía no albergar duda alguna sobre el origen del necio marido de la obra de sus propios amigos, ¿por qué habríamos de tenerla nosotros? Siendo esto así, la datación de la obra inglesa se tiene que circunscribir, como hemos venido señalando, entre la publicación de la traducción francesa de *El curioso* de 1608 y 1610, el año en que Jonson escribe *The Alchemist*.

El necio es un buen ejemplo de lo que críticos como Gérard Genette denominaron «transmodalización», es decir, la traslación del género narrativo al dramático. Los dramaturgos ingleses de este periodo que adaptaron o simplemente se valieron de temas, situaciones o personajes de *El curioso* en sus propias obras, lo hicieron porque inmediatamente vieron el potencial de estos elementos de la narración cervantina como material dramático: un triángulo amoroso; la tensión entre la amistad entre varones y el matrimonio; el voyerismo de maridos que, ocultos o disfrazados, espían el comportamiento de sus esposas; la fragilidad del honor y la reputación, tanto individual como familiar. Bien apropiándose de la trama de *El curioso* en su conjunto, o, como en el caso de *El necio*, solamente tomando prestada la idea general y llevando esta por caminos muy distintos a los elegidos por Cervantes,

los dramaturgos ingleses encontraron maneras imaginativas de hacer uso de esta narración española para enriquecer su propio repertorio. Como Marina Brownlee (2020) argumenta, la narrativa pone en operación un modo cognitivo muy distinto al drama, lo que explica que, en muchas ocasiones, las alteraciones fruto de la adaptación dramática haga que las fuentes narrativas se diluyan y sean incluso difíciles de reconocer como tales. Tomando prestadas teorías desarrolladas en el análisis fílmico, Brownlee (2020: 108) explora el modo en el que el medio visual del cine o del teatro lleva a la audiencia desde la percepción a la significación, desde factores meramente externos hacia motivaciones y consecuencias de carácter interno, mientras que la narrativa funciona en la dirección opuesta: partiendo de signos (grafemas y palabras), elabora propuestas que pretenden desarrollar la percepción que la audiencia ha de tener de los elementos narrados. Una película nunca es exactamente igual que la novela en la que se basa; del mismo modo, una obra de teatro nunca es idéntica a la narrativa de la que deriva mediante la adaptación dramática. Y el hecho evidente de que la trama principal de *El necio*, como defendía Rosenbach, sea tan diferente de la de la obra de Cervantes no puede ocultar el hecho de que autores como Ben Jonson percibieran que el embrión de la trama inglesa debía encontrarse en *El curioso* de Cervantes. Al llevar a la escena el argumento de un marido necio dispuesto a sacrificar la castidad de sus esposas, su matrimonio y su propia reputación en aras de convertirse en un modelo clásico de «amistad perfecta», Beaumont y Fletcher están operando dramáticamente desde la percepción hacia la significación: desde la percepción de un comportamiento humano «necio» o «impertinente» hacia la significación del modo en el que los valores tomados de la narración original en castellano son adaptados al contexto de una sociedad y de una cultura que, en la Inglaterra de ese momento, se hallaban inmersas en un acelerado proceso de transición desde presupuestos aristocráticos hacia conceptos más pragmáticos tales como

la ciudadanía y la responsabilidad pública. Tomando prestadas las palabras de Sandra Clark (2002: 488) en su acertada discusión de la influencia de *El curioso* en las comedias jacobinas inglesas,

estas obras son testimonio de una nueva era en la que una cultura patriarcal basada en la aristocracia heroica y en valores estables estaba siendo reemplazada por un mundo más novedoso, más incierto, donde se comenzaban a poner en duda los valores absolutos de índole moral.¹³

Porque no hemos de obviar que el objetivo final de la obra de teatro inglesa no es otro que subvertir y reinventar los valores presentes en la narración de Cervantes, tan solo haciendo uso de la idea general y adaptándola a los gustos culturales de la Inglaterra de la época. Así, aquello que, en la España de Cervantes, aún aferrada a una tradición hidalga y caballeresca, solo podía culminar en tragedia (con la muerte de los tres personajes principales), en la obra de Beaumont y Fletcher se transforma en comedia e, incluso, farsa. Del mismo modo, y siguiendo aquí las teorías de Barbara Fuchs (2013), lo que hacen Beaumont y Fletcher en *El necio*, así como lo que Beaumont en solitario ya había hecho en *The Knight of the Burning Pestle*, es una suerte de «nacionalización» (en este caso, si se quiere «inglesización») del universo cervantino, un proceso cultural mediante el cual, como también escribe Alex Tomas (2020: 840) en su análisis de la obra de Beaumont, «las diferencias a las que los críticos se han referido como evidencias en contra de la teoría de una influencia directa [...], de hecho sirven para situar el *Quijote* en el marco de una tradición inglesa y, de este modo, nacionalizarlo» («the differences that critics have cited as evidence

¹³ «These plays are testimony to a new era in which a patriarchal culture of heroic aristocracy and stable values was being superseded by a newer, more uncertain, world where moral absolutes were held up to question».

against direct influence [...] all in fact serve to situate the *Quixote* within the English tradition and, essentially, to nationalize it»). En lo que resta de esta sección, vamos a ver el modo en el que este proceso de «inglesización» se lleva a cabo en la obra que nos ocupa.

Anselmo, Camila y Lotario, los tres personajes de la trama principal de *El curioso*, habitan un universo atemporal y, en lo geográfico, incluso inespecífico. Si bien es verdad que se nos dice que la acción transcurre en Florencia, la mayoría de los eventos narrados tienen lugar de puertas para adentro, en el espacio doméstico constituido por la propiedad de Anselmo. Sin duda, esta circunstancia se presta a la dramatización, pues no se producen cambios dramáticos de escenario que dificultarían cualquier adaptación al medio teatral. Cervantes sitúa a sus personajes en un espacio cronológico y geográfico tomado, no de la España de principios del siglo xvii, sino, más bien, de ese tiempo ideal y ya remoto que un trastornado don Quijote trata de recuperar con sus aventuras de caballero andante. Por el contrario, en *El necio* los eventos tienen lugar en un tiempo y en un espacio, si se quiere, demasiado «inglés», y también demasiado «de la Inglaterra de principios del siglo xvii». Aun cuando alguno de los personajes pergeñados por Beaumont y Fletcher tienen nombres españoles (Antonio, María o Pedro), el lugar, nunca nombrado, en el que se desarrolla toda la acción de la (tragi)comedia es claramente Inglaterra, y no España. Antonio (el «necio») y su amigo Mercurio regresan a casa después de tres años de andanzas por diversos países europeos, siendo España, como el mismo Mercurio le enumera a su madre, uno de estos destinos. El espacio propio del mundo del romancero escogido por Cervantes para situar su historia de celos, adulterio y amistades y honras traicionadas es así «inglesizado» y traído al contexto de la época por dos de los maestros de la comedia urbana inglesa, quienes, sin verse en la obligación de replicar exactamente todos los elementos del original español, adaptan, reciclan y ponen al día algunos

de los valores intrínsecos a la obra del genio de Alcalá. El escenario indeterminado de *El curioso*, al pasar por la pluma de Beaumont y Fletcher, se transforma en una muy realista ciudad inglesa de la era jacobina temprana, con lujosas mansiones en las que una afluente burguesía puede agasajar a sus invitados con banquetes aderezados de entretenimiento musical; donde los hombres jóvenes y solteros se asocian para asaltar tabernas, buscar prostitutas con las que dar rienda suelta a su lujuria y terminar la noche bajo arresto por sus desmanes. Pero esta es también la Inglaterra de espacios alternativos como la aún bucólica zona rural, donde las dos tramas de la obra confluyen y llegan a una resolución final de compromiso, o la campiña y el bosque, un espacio de transición poblado de ladrones y violadores o asesinos en potencia que le recuerdan a la audiencia los peligros de abandonar su zona de confort al aventurarse a lo desconocido.

Los dos personajes cuyos apelativos dan nombre al título de cada una de estas obras, Anselmo (el «curioso impertinente») y Antonio (el «necio»), están felizmente casados y se enfrentan a un dilema: cómo reconciliar los afectos propios de la amistad con los que se esperan del matrimonio. Al inicio de *El curioso*, Anselmo y su inseparable amigo Lotario son presentados como un modelo de relación entre personas del mismo sexo (de hecho, con connotaciones que podríamos considerar prácticamente homoeróticas), situación esta que tanto los muchos tratados existentes en la época acerca de la amistad exaltaban como el modelo ideal de relación entre seres humanos. Anselmo y Lotario, inseparables ya desde la niñez, son conocidos en toda Florencia como «los dos amigos», un apelativo que Anselmo teme perder tras casarse, con la mediación del propio Lotario, con la bella y casta Camila y tras comprobar, asimismo, que su prudente amigo había decidido espaciar las visitas a su hogar conyugal tras el casamiento. Aunque en estos momentos de confrontación religiosa tanto la Iglesia católica como la reformada en tierras inglesas dieron a luz infinidad de tratados ensalzando

las bondades del matrimonio y presentando la relación entre esposos al mismo nivel que la de la relación de amistad entre dos hombres, *El curioso* parece aún adherirse al ideal ya tratado más arriba de la *amicita perfecta* del *Laelius de amicitia* ciceroniano (con múltiples traducciones y ediciones en la Europa de los siglos XVI y XVII), que, en Inglaterra, además de los textos clásicos, encontró reflejo, por ejemplo, en el ensayo *Of Friendship* de Francis Bacon o en traducciones del homónimo *Of Friendship* de Michel de Montaigne. Anselmo teme perder a su amigo, sitúa su relación de amistad con Lotario incluso por encima de su unión con la virtuosa Camila y, cuando su «necio e impertinente deseo» (*Quijote*, p. 437) lo empuja a poner a prueba la castidad de su esposa, no duda en usar a su propio amigo para de este modo asegurarse que, si Camila sucumbe a la tentación, su reputación nunca saldría a la luz pública. Tal y como era de esperar en el universo propio de la novela escogido por Cervantes, en un principio Lotario reacciona como el amigo ejemplar que se supone que es e intenta disuadir a su amigo para que aparte de su cabeza su irracional y peligroso propósito:

LOTARIO Tú me tienes por amigo, y quieres quitarme la honra, cosa que es contra toda amistad; y aun no solo pretendes eso, sino que procuras que yo te la quite a ti. [...] cierto está que [Camila] me ha de tener por hombre sin honra y mal mirado, pues intento y hago una cosa tan fuera de aquello que el ser quien soy y tu amistad me obliga (*Quijote*, p. 404).

Desafortunadamente para todos en *El curioso*, un obsesivo y absolutamente irracional Anselmo desoye el buen consejo del amigo y, como era de esperar ante esta fractura del concepto ciceroniano, ni el mejor de los amigos ni la más casta de las esposas es capaz de superar la prueba de absoluta perfección impuesta sobre ellos. Al final, solo tiene cabida la tragedia en la que los tres protagonistas pierden la vida.

El necio Antonio, el *alter ego* inglés del Anselmo cervantino, no comparte la aparentemente noble, aunque desviada, aspiración de este último; al contrario, el esposo de Beaumont y Fletcher lleva su ideal de «amistad perfecta» (o «absoluta», como él mismo dice), así como su propia relación marital, a un terreno mucho más mundano, aunque, a ojos de cualquiera, igualmente estúpido e irracional: aunque el recibimiento que María le hace a su esposo tras tres años de ausencia al principio de la obra, así como los pocos momentos de intimidad entre ambos de los que somos testigos, nos hacen ver que su matrimonio es perfectamente satisfactorio, Antonio decide entregársela a su compañero de viaje, Mercurio, solo para convertirse en un modelo de amistad para los tiempos venideros:

ANTONIO Tú y yo seremos (ni se te hubiera ocurrido)
tan famosos por nuestra amistad...

MERCURIO ¿Cómo?

ANTONIO Si Dios quiere,
como lo fueron Damon y Fintias,
o Píldes y Orestes, o cualquier par
que en la historia ha habido. ¿Me vas entendiendo?

MERCURIO No, de veras que no, señor.

(*Aparte*). *Y seguro que su explicación no me va a ayudar.*

ANTONIO Ahoramismo me entenderás: pienso que nuestros
nombres
nos sobrevivirán y, o mucho me equivoco,
o serán recordados mientras exista la historia.

MERCURIO (*Aparte*). ¿Qué le pasa a este en la cabeza?
¿Cómo?

ANTONIO Sí, seguro;
el mundo entero celebrará nuestra amistad.

MERCURIO ¿Y por qué va a ser así?

ANTONIO Vas a acostarte con mi mujer (II.ii).¹⁴

¹⁴ Todas las citas de *El necio* están extraídas de esta traducción de *The Coxcomb*.

Los celos obsesivos de Anselmo y su temor a terminar perdiendo su hombría ante la posibilidad de ver su honra dañada por el comportamiento de una esposa potencialmente adúltera —un temor, por cierto, promovido por una sociedad patriarcal en la que, en el intento de someter y controlar a la mujer, se le da a esta absoluto control sobre la preservación del honor del marido— en Antonio se transforman en la obsesión por convertirse en un cornudo como medio de hacer de su amistad con un Mercurio que lo desprecia un ejemplo para la posteridad. Ya desde un primer momento se puede percibir el tono de farsa escogido por Beaumont y Fletcher, algo inevitable en una sociedad tan pragmática como la inglesa en la que los valores exaltados por la *amicitia perfecta* de Cicerón eran ya prácticamente imposibles de sostener. Además, como Robert Streiter (2005) nos dice, el tratamiento de la *amicitia perfecta* sobre los escenarios ingleses del siglo XVII tiene mucho más de parodia o farsa que de ejemplo didáctico y moralizante, pues las proverbiales características de esta utópica relación son mucho más sencillas de presentar en el etéreo modo narrativo que sobre el espacio físico de un escenario. En lo que Streiter aplica a *The Two Gentlemen of Verona* (c. 1592-1594) de William Shakespeare, nosotros podemos ver un reflejo del tratamiento que de la «amistad perfecta» también hacen sus coetáneos Beaumont y Fletcher en *El necio*:

Lo que Shakespeare y los dramaturgos de su entorno descubrieron es que, a pesar de lo conmovedores que pudieran ser los ideales altruistas de la unidad o de la posesión compartida en Aristóteles, Cicerón, Elyot o Montaigne, estos inmediatamente se transforman en una mera farsa cuando vemos a una Silvia sobre el escenario siendo ofrecida a otro hombre por su propio amado (p. 360).¹⁵

¹⁵ «What Shakespeare and his fellow dramatists realized is that however stirring those altruistic ideals of unity or shared possessions

Lo que la adaptación de Beaumont y Fletcher muestra, al hilo de mi argumento aquí acerca de su «inglesización» del modelo cervantino, es que la cuestión del honor y la reputación es también trasladada del aún caballeresco universo de *El curioso* español al ambiente contemporáneo y típicamente «inglés» del *Necio* teatral. En términos generales, ambas obras presentan el matrimonio como un estado de bienestar y de realización personal inferior al de la amistad verdadera entre dos hombres y, en ambos casos también, la mujer es presentada como un mero instrumento para alcanzar objetivos que nada tienen que ver con el amor romántico entre esposos. Sin embargo, al tratar el tema del honor, tal y como Mervin James (1986) o Sandra Clark (2002) han escrito, se pueden observar notables diferencias entre el original español y su versión «inglesizada». La noción del honor es concebida de manera muy diferente en la aun parcialmente feudal sociedad española de esa época y una Inglaterra con una monarquía mucho más centralizada en la que la transición hacia un estado precapitalista iba a mucha más velocidad. Si bien es verdad que la cuestión del honor era aún importante en la Inglaterra de los Estuardo, no lo es menos que este concepto era ya tratado más como parte de un código personal de carácter informal que como el imperativo ético y de carácter religioso con el que aún se percibía en países como España o Italia.

Las divergentes reacciones de Lotario y Mercurio a las necias propuestas de Anselmo y Antonio, respectivamente, también nos sirven para ilustrar esta transición social y cultural: en *El curioso*, Lotario claramente percibe lo irracional de la idea de Anselmo y desesperadamente se lanza a argumentar en contra de su puesta en práctica. Sin embargo, Lotario no se limita a describir la impertinente curiosidad de

might be in Aristotle or Cicero or Elyot or Montaigne, they quickly devolve into farce when we see a Silvia standing before us on a stage, watching her beloved offer her to another man».

su amigo como estúpida, sino que, al contrario, se muestra de acuerdo con Anselmo en que este está padeciendo algún tipo de desequilibrio emocional que incluso compara con el que se suele atribuir a los que, como la mujer o el hereje (en este caso, «los moros»), yerran en su comportamiento o en su doctrina religiosa. Lotario llega incluso a sugerir que Anselmo, en su celosa obsesión, está sometido a un proceso de feminización, siguiendo aquí la mentalidad tan extendida en este periodo que dibujaba a la mujer como un ser irracional que permitía ser dominado por la pasión y la emoción (véase Foyster 1999). En *El necio*, por su parte, Mercurio no muestra el más mínimo atisbo de comprensión o compasión hacia Antonio, un sujeto al que tan solo le unen sus viajes y cuyo necio comportamiento lo irrita hasta el extremo de que, desde un primer momento, su único objetivo es librarse de su compañía. Al contrario que Lotario, Mercurio inmediatamente se enamora de la esposa de su amigo (o, al menos, se siente sexualmente atraído por esta). El amor genuino que Lotario termina desarrollando hacia Camila se transforma en mera lujuria en el caso de Mercurio, convirtiendo la atmósfera propia del amor cortés de *El curioso* en el más pragmático deseo de satisfacer el impulso carnal en la obra inglesa. Además, mientras, como ya hemos visto, en *El curioso* el descubrimiento final del adulterio desemboca en la trágica muerte de los tres personajes principales, en *El necio* Antonio nunca es consciente de que la relación adúltera entre María y Mercurio se ha consumado y el espectador solo tiene acceso a la reacción inmediata que cada uno de los adúlteros muestra tras una consumación que, al menos cara al público, en nada va a alterar su futura existencia. En uno de los monólogos más significativos de la obra, Mercurio reflexiona sobre lo inútil de llevar a término todo aquello que uno anhela,

MERCURIO ¿Y, ahora, qué he sacado yo de acostarme con esta mujer que tanto amaba? Toda la felicidad que antes había imaginado, ahora, tras haberlo hecho,

se torna en pobre, ruin y cruel arrepentimiento.
 ¡Por Cristo, cuán enojado estoy conmigo mismo!
 ¿Por qué el hombre, provisto de discurso y de razón
 y sabedor de lo fácil que se pierden estas cosas,
 siempre ansía tan solo satisfacer sus deseos?
 Deseos que, una vez satisfechos, solo le traen vergüenza.
 Es extraño, pero empiezo a detestar a esta mujer (IV.viii).

en un inesperado y enormemente misógino vuelco de los acontecimientos en el que la vergüenza y el arrepentimiento son el epílogo a la satisfacción del deseo meramente carnal y en el que la culpa es transferida a una María que, como sigue Mercurio en este monólogo, con el cuerpo de su marido aún caliente, lo ha provocado y lo ha hecho caer en la tentación de la carne.

Aproximándonos ya al final de este análisis del proceso de «inglesización» de *El necio*, necesariamente he de referirme al papel asignado por nuestros autores a los dos personajes femeninos principales, Camila y María. Desde un primer momento, Camila es descrita en *El curioso* como el modelo de mujer y de esposa ideal, provista de todas las virtudes de modelos clásicos de castidad tales como, por ejemplo, Griselda o Lucrecia. Esto hace que la actitud de Anselmo sea comprensiblemente percibida como irracional y propia de un necio, tal y como el propio narrador cervantino exclama desesperanzado:

¡Desdichado y mal advertido de ti, Anselmo! ¿Qué es lo que haces? ¿Qué es lo que trazas? ¿Qué es lo que ordenas? Mira que haces contra ti mismo, trazando tu deshonor y ordenando tu perdición. Buena es tu esposa Camila; quieta y sosegadamente la posees; nadie sobresalta tu gusto; sus pensamientos no salen de las paredes de su casa; [...] Pues si la mina de su honor, hermosura, honestidad y recogimiento te da sin ningún trabajo toda la riqueza que tiene y tú puedes desear, ¿para qué quieres ahondar la tierra, y buscar nuevas vetas de nuevo y nunca

visto tesoro, poniéndote a peligro que todo venga abajo, pues, en fin, se sustenta sobre lo débiles arrimos de su flaca naturaleza? Mira que el que busca lo imposible, es justo que lo posible se le niegue (*Quijote*, pp. 469-470).

Y esta es precisamente la consecuencia del autoinfligido castigo de Anselmo: acorrarla a su esposa hasta tal extremo que no le deja otra salida que rendirse a la tentación de Lotario y caer en una relación adúltera que aniquila la reputación y la propia existencia de su esposo. Y esto ocurre a pesar de que Camila, en un primer momento tras sucumbir a la tentación, parece ser capaz de tomar las riendas de su propio destino y consigue, de manera muy teatral, engañar a un Anselmo que, escondido, pretendía descubrir la infidelidad entre su esposa y su mejor amigo. En el caso de la esposa inglesa, María no ha de sufrir la irracionalidad de la prueba a la que Anselmo somete a Camila; en la adaptación escénica de Beaumont y Fletcher, la irracionalidad, la «impertinencia», reside en el necio proceder del marido, en su obsesión con pasar a la posteridad como el mejor de los amigos, aun a costa de hacerlo también como el más necio de los cornudos. Y en este loco plan en el que Antonio no duda en recurrir a diversos disfraces y a la elaboración de cartas fingidas, María nunca se deja engañar y siempre consigue ir, al menos, dos pasos por delante de su esposo. Si Camila hace uso de sus dotes teatrales, como decía más arriba, para lograr escabullirse de una trampa que el propio Lotario le había tendido en un ataque de celos, María se consagra como una auténtica maestra de la escena al asumir el control total de la caótica situación creada por su marido y asumir el papel de viuda desconsolada y de mujer menesterosa necesitada de nuevos afectos. Mientras Camila siempre parece actuar bajo la influencia de los dos hombres que la rodean y, al final, termina cayendo en la tentación de manera irremediable y casi involuntaria, María siempre actúa y termina cayendo en esa tentación siguiendo su propia voluntad, aunque, eso

sí, lo hace a sabiendas de que este es el único modo de contrarrestar la inamovible voluntad de Antonio de arruinar su propia reputación y la de toda su familia. María nunca muestra estar enamorada de Mercurio y solo finge estarlo y acaba acostándose con él para evitar que su marido vaya aún más lejos en sus alocadas pretensiones. En la sociedad inglesa de principios del siglo xvii, donde el pragmatismo se estaba imponiendo al idealismo de épocas pasadas, donde nada parece estar predeterminado y donde el hombre (y, ahora, también la mujer) puede tomar las riendas de su propio destino, la habilidad y las innegables dotes teatrales de María consiguen mantener a salvo la reputación de su esposo al ceder a acostarse con Mercurio (controlando así la tensión sexual entre ellos provocada por Antonio) y nunca desvelar el adulterio a su marido. Una vez más, el universo idealizado y aún anclado en el pasado de la novelita cervantina da lugar, en la escena inglesa de ese momento, a un mundo mucho más realista, contemporáneo y pragmático donde los valores tradicionalmente asociados a la amistad, al matrimonio y al honor se revisten de un aroma genuinamente «inglés».

Cuando en el capítulo 35 del *Quijote* el cura da fin a la lectura de la novela de *El curioso impertinente*, este se convierte, al mismo tiempo, en el primer crítico de esta pieza intercalada por Cervantes en la trama principal:

Bien —dijo el cura— me parece esta novela; pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar; pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible; y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta (p. 438).

Y son estas palabras que, de manera casi especular, reflejan las últimas emitidas por un desconsolado Anselmo

que, antes de morir, deja escrita una nota en la que reconoce la poca cordura de una manera de obrar que ha conducido todo su mundo al más absoluto desastre: «Un necio e impertinente deseo me quitó la vida» (p. 437). La necedad, en forma de «curiosidad impertinente», lo inapropiado de las acciones de unos esposos excesivamente celosos o, quizás, en extremo idealistas, son los elementos que sirven para ilustrar la innegable relación entre *El curioso* de Cervantes y *El necio* de Beaumont y Fletcher. Como he intentado mostrar en esta sección, en la narración española podemos hallar la idea general que los dos dramaturgos ingleses adaptan a grandes rasgos a los gustos de las audiencias que abarrotaban los teatros públicos de Londres en los inicios del siglo xvii, no dudando en modular el original para estar seguros de que estas audiencias lograrían empatizar con lo que veían sobre el escenario.

Pero la afiliación entre *El necio* y el *Quijote* puede ser llevada aún más lejos. Hasta ahora no he explicado el significado de «coxcomb», el título en inglés de la obra de Beaumont y Fletcher que yo he traducido como «necio»: en origen, este es el término que denomina en inglés la colorada cresta del gallo, cuya forma de sierra recordaba al colorido gorro generalmente usado por los bufones profesionales en la Inglaterra de ese momento. Con el tiempo, «coxcomb» pasó a adoptar el significado de estúpido o necio y, de este modo, se comenzó a aplicar, de manera general, a todo aquel que actuaba de manera inapropiada, necia o irracional. Como escribía al inicio de esta sección, muchos han cuestionado (y algunos aún lo hacen) que *El curioso* sea, en efecto, una fuente válida para *El necio*; y, como también mencionaba más arriba, el propio personaje de don Quijote, en la segunda parte de la novela de Cervantes, censuraba la inclusión de una narración que nada aportaba a la trama principal basada en sus aventuras. Sin embargo, la imagen de un don Quijote luciendo un bonete colorado mientras, en sueños, destroza cueros llenos de vino, lo que, a su vez, interrumpe la lectura

que el cura está haciendo de la novela intercalada, no hace sino convencerme aún más de que esta conexión entre el *Quijote*, *El curioso* y *El necio* es más que fundada, así como de que a los tres personajes principales de estas obras, don Quijote, Anselmo y Antonio, les une su incapacidad de ver que pretenden habitar un mundo que hace mucho tiempo todos los demás ya han dado por perdido.

5. *El necio*: sinopsis del argumento

Tras tres años de viajes por varios países de Europa, el necio Antonio, acompañado por su compañero de viajes y, al menos para él, querido amigo Mercurio, regresa a su casa, donde le espera María, su abnegada y largamente abandonada esposa. Desde el principio, Mercurio muestra su hastío y desprecio hacia Antonio, del que pretende librarse a la menor oportunidad. Sin embargo, Antonio insiste en que pase allí la noche. Inmediatamente tras poner sus ojos en ella, Mercurio se enamora de María, lo que le hace insistir aún más en abandonar aquella casa para no deshonorar a su anfitrión y, a la vez, no caer él mismo en un comportamiento que repudia. Antonio, lejos de permitir su marcha y advertido por este de su repentino enamoramiento de su esposa, manifiesta su deseo de concederle el disfrute de María para así convertirse ambos en un ejemplo de amistad «perfecta» digna de otros muchos modelos provenientes del mundo clásico. Antonio incluso se ofrece a facilitar el acercamiento entre Mercurio y María hasta lograr la consumación de un adulterio que, en ningún momento, parece preocuparle lo más mínimo.

Disfrazado de lacayo irlandés, Antonio, supuestamente enviado por Mercurio, le lleva una carta a su esposa en la que la conmina a dejar a su necio marido y huir con él. Pero María inmediatamente se da cuenta de que el supuesto irlandés no es otro que su estúpido marido y, fingiendo no saberlo, aparenta una indignación extrema y ordena a sus hombres que mantengan al lacayo irlandés encerrado en una

de las estancias de la casa hasta que regrese su desaparecido esposo para encargarse de su castigo. Tras esto, María le lleva la carta a Mercurio (quien, instruido por Antonio, ya había abandonado la casa y se alojaba en otro lugar de la misma ciudad), negando este haber sido el autor de la misiva. En ese mismo momento, un sirviente de María llega a donde esta se encuentra con Mercurio para decirle que las ropas de su pobre marido han aparecido en un garito de mal nombre, con la consiguiente sospecha de que Antonio ha sido asesinado. Asumiendo fingidamente el papel de desconsolada viuda, María le ruega a Mercurio que se la lleve con él y, tras muchas dudas, este acepta llevarla a la casa de su madre en la campiña.

Simultáneamente a esta trama, Viola, la hija de un vecino y amigo de la familia de Antonio, muestra su deseo de casarse con el joven Ricardo; sin embargo, el padre de esta, Andrugio, no está dispuesto a permitirlo y la mantiene estrechamente vigilada en sus aposentos. Viola acuerda huir con Ricardo al abrigo de la noche, llevándose con ella algunas de las joyas de su padre. Al abandonar la casa, Viola atranca la puerta y lanza la llave adentro para, así, escenificar su marcha para siempre. Entre tanto, esperando la hora señalada para su huida con Viola, los amigos de Ricardo lo convencen para ir a una taberna, donde todos terminan borrachos y peleándose entre ellos. Clamando por alguna prostituta con la que satisfacer una lujuria encendida por el alcohol, Ricardo está a punto de mancillar a su ya olvidada Viola y esta, a duras penas, consigue zafarse y huir en solitario, adentrándose en la peligrosa campiña a las afueras de la ciudad. En su deambular, Viola es asaltada por un gitano y su pareja, quienes amenazan con matarla y, tras robarle parte de su ropa y de las joyas que llevaba para su huida con Ricardo, la dejan atada a un árbol. Poco tiempo después, Viola, desconsolada y esperando una muerte segura, es encontrada y liberada por Valerio. Viola le muestra su agradecimiento y está dispuesta a ir a servir a su casa, pero

Valerio, casado con una mujer de la que no está enamorado, le deja ver que lo único que pretende es tenerla como amante. Viola, tras una conmovedora disertación sobre el amor y la lujuria y tras mostrar su absoluta y justificada desconfianza en los hombres, le ruega a Valerio que la deje en la campiña y no le haga daño. En esta tesitura, al amanecer Viola es encontrada por dos lecheras, quienes la reconfortan y se la llevan (bajo el nombre asumido de Melvia) a la casa en la que ellas están sirviendo. Allí, Viola prueba ser un absoluto desastre como sirvienta, lo que provoca la ira de la señora de la casa, que no es otra que la madre de Mercurio. Además de esto, cuando Viola intenta compensar a la señora con las joyas que le quedaban por todo aquello que va rompiendo en la casa, esta última no puede sino sospechar que las joyas son robadas y Viola una vulgar ladrona.

Tras recuperarse de su borrachera la noche anterior, Ricardo se arrepiente de su brutal comportamiento hacia Viola y, enterado de la fortuna de esta, dedica todos sus esfuerzos a dar con ella. Entre tanto, Mercurio llega a casa de su madre acompañado por María, siendo ambos desconocedores de que Viola ya está allí sirviendo. Por su parte, Antonio, ya liberado por sus propios sirvientes y cambiando su disfraz de lacayo irlandés por el de mensajero, sigue los pasos de su esposa y de su amigo y le lleva a María otra carta en la que directamente la conmina a consumir el acto sexual con Mercurio. María, reconociendo a su necio marido una vez más, acaba accediendo a sus deseos y hace el amor con Mercurio. Pero este se arrepiente de manera inmediata, manifestando en un monólogo lo bajo que ha caído al dejarse llevar de un instinto casi animal reñido con el esperable raciocinio del ser humano.

Mientras los dos argumentos de la obra se desarrollan, en otra localidad cercana a la casa de la madre de Mercurio, Curio, pariente de Antonio, visita al juez de paz para pedirle que investigue el presunto asesinato de este, señalando a María y a Mercurio como los principales sospechosos del mismo.

Mientras, Ricardo logra dar con Valerio, quien le acompaña al lugar donde había abandonado a Viola. Allí, Ricardo ve a Viola en compañía de las dos lecheras; arrodillándose ante ella, Ricardo le ruega a Viola que le perdone y esta así lo hace. A su vez, Andrugio llega a la casa de la madre de Mercurio, donde, reconociendo como suya una de las joyas con las que Viola había compensado a su señora, comprueba que su hija está a salvo. Al final, todos los personajes se dan cita en la casa de la madre de Mercurio, donde, tras un largo y cómico interrogatorio que termina con Antonio despojándose de su disfraz de mensajero y mostrando así que no ha sido asesinado, el juez ve frustrado su deseo de enviar a alguien a la horca ese día. Sin aún saber que su necedad había, en efecto, empujado a su esposa a los brazos de Mercurio, Antonio, al final, sigue insistiendo en ayudar a Mercurio a conseguir el objetivo de hacer suya a María.

6. Notas sobre esta traducción

El título de la obra en inglés, *coxcomb*, alude en origen al gorro tradicionalmente usado por los bufones de la época, similar en su forma y en su colorido a la cresta en forma de sierra del gallo (*cock's comb*). Por una mera derivación metonímica, *coxcomb* acabó usándose para referirse a todo aquel que actuaba como un bufón, es decir, de manera inapropiada, impertinente o alejada de un esperado comportamiento racional. Por supuesto, son muchos los términos que se hubieran podido elegir para traducir este sentido del término inglés al castellano: tonto, fatuo, mastuerzo, vanidoso, o, como algunos cervantistas han sugerido, mentecato. Sin embargo, se ha optado por «necio» porque, en mi opinión, es la que mejor describe el comportamiento del personaje al que el término se refiere en la obra, Antonio, y porque en la obra cervantina de la que la inglesa deriva este mismo término es aplicado a Anselmo, el personaje en el que se modela el comportamiento poco apropiado de Antonio. Como ya he

referido más arriba, al final de *El curioso*, el propio Anselmo hace referencia al «necio e impertinente deseo» que le quitó la vida; del mismo modo, el cura, encargado de la lectura de esta novela intercalada al resto de los huéspedes de la venta que le acompañan, no duda en describir como «necio» a un marido capaz de someter a su virtuosa esposa y a su mejor amigo a tan insuperable prueba de lealtad.

Los diálogos de la obra original están escritos, en su inmensa mayoría, en verso (casi siempre, en pentámetros yámbicos no rimados); sin embargo, la prosa también aparece en momentos puntuales del desarrollo dramático de la trama, buscando cambios de ritmo y efectos alternativos a los producidos por el diálogo en verso. En esta traducción, sin pretender imitar el ritmo exacto de la métrica inglesa, se ha optado por mantener la diferenciación entre verso y prosa para así mantener los tempos dramáticos sugeridos por la elección de uno u otra por parte de los dramaturgos ingleses. Al contrario que en otras obras de este periodo, la diferenciación entre el uso de verso o prosa no se relaciona con el estatus social del personaje que los emplea, sino que, como digo, responde más bien a imperativos del ritmo dramático de los diálogos.

En lo referente a la traducción de los nombres de personas y lugares, se ha optado por castellanizar los nombres de aquellos personajes principales que así lo permitieran, dejando en inglés los de personajes menos relevantes o los de aquellos que solo aparecen mencionados, sin texto asociado a sus nombres. Con esto, se pretende también imitar la opción elegida por Beaumont y Fletcher de usar indistintamente nombres castellanos (Antonio, María, Ricardo, Silvio, etc.) o ingleses (Mercury, Mark, Rowland, etc.), algo que incluso llevó a alguno de los primeros estudiosos de la obra a sugerir que la trama estaba localizada, no en Inglaterra, sino en España. Como ya se apuntó más arriba, esta interpretación no puede ser correcta, puesto que España es precisamente una de las tierras extranjeras que los dos personajes principales,

Antonio y Mercurio, han visitado en su periplo de tres años. Sobre la traducción de los nombres de los personajes, mención aparte merece, en la segunda escena del segundo acto, la opción de no traducir «Tinker» por su significado en la época, «gitano», evitando así cualquier connotación no buscada en el original y que sí podría deducirse de la utilización de este término en castellano. Así pues, en lugar de emplear esta traducción, se ha optado por mantener el nombre original inglés como si se tratara de un nombre real o de un apodo referido al modo de ganarse la vida del personaje.

En las escenas en las que el Antonio, como parte de su trama, decide adoptar el disfraz y la personalidad de un lacayo irlandés, en la traducción se ha intentado transmitir el modo en el que este da forma a su propio personaje haciendo uso de expresiones gaélicas, reales o inventadas. Así, se han mantenido alguno de los expletivos en gaélico tal y como aparecen en la obra inglesa, ofreciendo su posible traducción al castellano en notas al pie de página.

Por último, para los muchos apartes que aparecen en la obra se ha optado por el uso de la cursiva para así garantizar que el lector pueda distinguir sin mayor dificultad entre la porción de diálogo englobada en el aparte y el resto de diálogo dirigido a otro u otros personajes.

Agradecimientos

Es de rigor agradecerle aquí a mi buen amigo y mentor en todo aquello tocante a Cervantes, Emilio Martínez Mata, incansable líder del Grupo de Estudios Cervantinos e investigador principal del proyecto «Recreaciones teatrales del *Quijote*», cuya financiación por parte del Ministerio de Ciencia e Innovación ha hecho posible la colección a la que esta modesta entrega ahora se incorpora. Asimismo, quisiera extender este sincero agradecimiento a la codirectora de la colección, María Fernández Ferreiro, cuya inestimable ayuda ha sido fundamental para llevar a término esta obra.

Es menester, de igual modo, hacer partícipes de este agradecimiento a los muchos amigos y colegas a los que he tenido que recurrir a lo largo de la realización de este proyecto y que gustosamente me han ofrecido su ayuda para obtener acceso a materiales, así como sus muchos conocimientos para paliar la escasez de los propios en diversas materias. En especial, quisiera aquí dejar constancia de la asistencia recibida de Francisco González, Laura Martínez y Raquel Serrano, colegas de mi departamento en la Universidad de Oviedo, así como la de Alexander Samson y Bruce Burningham, desde tierras inglesas y norteamericanas, respectivamente. A todos ellos espero corresponder de igual modo en ocasiones venideras.

Finalmente, deseo agradecer el ánimo, la paciencia y el consejo que nunca me han faltado por parte de aquellos a los que tengo más cerca y a los que, por ello, más de cerca les ha tocado padecer el cambiante carácter y la falta de atención del que se embarca en un proyecto de largo recorrido como este que ahora culmina. Ana, Amanda y Guille, espero poder recompensaros algún día por facilitarme tanto la tarea.

Bibliografía

- Ardila, J. A. G. (ed.), *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, Legenda, Londres, 2009.
- , «The Influence and Reception of Cervantes in Britain, 1607-2005», en *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, ed. J. A. G. Ardila, Legenda, Londres, 2009, pp. 2-31.
- Argelli, Annalisa, «Una “novela ejemplar” al teatro: hacia un estudio de las adaptaciones teatrales inglesas de Cervantes», *Hispanófila*, 133 (2001), pp. 52-68.
- Aubrey, John, *Brief Lives, chiefly of Contemporaries, set down by John Aubrey, between the Years 1669 & 1696*, ed. A. Clark, Clarendon, Oxford, 1898.
- Barrio Marco, José Manuel y María José Crespo Allué (eds.), *La huella de Cervantes y del «Quijote» en la cultura anglosajona*, Universidad de Valladolid – Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid, 2007.
- Barrio Marco, José Manuel, «La proyección artística y literaria de Cervantes y don Quijote en la Inglaterra del siglo xvii: los cauces de recepción en el contexto político y cultural de la época», en *La huella de Cervantes y del «Quijote» en la cultura anglosajona*, eds. J. M. Barrio Marco y M. J. Crespo Allué, Universidad de Valladolid – Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid, 2007, pp. 19-72.
- Bowers, Fredson (ed.), *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, Cambridge University Press, Cambridge, 1966.
- Breitenberg, Mark, «Anxious Masculinity: Sexual Jealousy and Early Modern England», *Feminist Studies*, 19, 2 (1993), pp. 377-398.
- Brownlee, Marina S., «Experimental Architecture: Cervantes’s *Curioso impertinente* on the English Stage», *Republics of Letters: A Journal for the Study of Knowledge, Politics, and the Arts*, 4, 2 (2019), <https://arcade.stanford.edu/rofl/experimental-architecture-cervantes%E2%80%99s-curioso-impertinente-english-stage>.
- Brownlee, Marina S., «Cervantine Curiosity and the English Stage», en *Millennial Cervantes: New Currents in Cervantes Studies*, ed. B. Burningham, University of Nebraska Press, Lincoln, 2020, pp. 107-122.
- Bruce Burningham (ed.), *Millennial Cervantes: New Currents in Cervantes Studies*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2020.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. J. J. Allen, Cátedra, Madrid, 1995.

- Chaplin, Gregory, «“One Flesh, One Heart, One Soul”: Renaissance Friendship and Miltonic Marriage», *Modern Philology*, 99, 2 (2001), pp. 266-292.
- Clark, Sandra, «Cervantes’s *The Curious Impertinent* in some Jacobean Plays», *The Bulletin of Hispanic Studies*, 79, 4 (2002), pp. 477-489.
- Cunningham, John E., *Elizabethan and Early Stuart Drama*, Evans Brothers Ltd., Londres, 1965.
- Darby, Trudi L. y Alexander Samson, «Cervantes on the Jacobean Stage», en *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, ed. J. A. G. Ardila, Legenda, Londres, 2009, pp. 206-222.
- De Armas Wilson, Diana, «“Passing the Love of Women”: The Intertextuality of *El curioso impertinente*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7, 2 (1987), pp. 9-28.
- Figueroa Dorrego, Jorge, «Genre Shifting in Restoration Adaptations of Cervantes’s *El curioso impertinente*», *Atlantis*, 40, 1 (2018), pp. 59-75.
- Fitzgibbon, H. Macaulay, «Ireland and the Irish in the Elizabethan Drama», *The Irish Monthly*, 56, 665 (1928), pp. 589-595.
- Font Playa, Ana María, *Lo español en Beaumont y Fletcher*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1985.
- Foyster, Elizabeth A., *Manhood in Early Modern England. Honour, Sex and Marriage*, Longman, Londres / Nueva York, 1999.
- Fuchs, Barbara, *The Poetics of Piracy. Emulating Spain in English Literature*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 2013.
- Henderson, Diana E., «The Theater and Domestic Culture», en *A New History of Early English Drama*, eds. J. D. Cox y D. S. Kastan, Columbia U. P., Nueva York, 1997, pp. 173-194.
- Gossett, Suzanne, «The Term “Masque” in Shakespeare and Fletcher, and *The Coxcomb*», *Studies in English Literature, 1500-1900*, 14, 2 (1974), pp. 285-295.
- Gossett, Suzanne, «Introduction», en Francis Beaumont & John Fletcher, *Philaster*, A & C Black Pub. Ltd., Londres, 2009, pp. 1-102.
- Jonson, Ben, *The Workes of Benjamin Jonson*, Londres, 1616.
- Laguna, Ana María, «Importing the Impertinent Curiosity: A New Moral Category in English Theory», en *La huella de Cervantes y del «Quijote» en la cultura anglosajona*, eds. J. M. Barrio Marco y M. J. Crespo Allué, Universidad de Valladolid – Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid, 2007, pp. 73-80.
- Martínez Mata, Emilio, «Las recreaciones teatrales en el examen de la recepción del *Quijote*», en *Admiración del mundo. Actas selectas*

- del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, ed. A. J. Sáez, Edizioni Ca' Foscari, Venecia 2021, pp. 59-78.
- McMullan, Gordon, *The Politics of Unease in the Plays of John Fletcher*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1994.
- Neuschäfer, Hans-Jörg, «*El curioso impertinente* y la tradición de la novelística europea», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 2 (1990), pp. 605-620.
- Panek, Jennifer, «A Wittal Cannot Be a Cookold”: Reading the Contented Cuckold in Early Modern English Drama and Culture», *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 1, 2 (2001), pp. 66-92.
- Peery, William., «The Curious Impertinent in *Amends for Ladies*», *Hispanic Review*, 14, 4 (1946), pp. 344-353.
- Price, Eoin, «The Future Beaumont», *Early Theatre*, 20, 2 (2017), pp. 201-222.
- Randall, Dale B. J. y Jackson C. Boswell (eds.), *Cervantes in Seventeenth-Century England: The Tapestry Turned*, Oxford University Press, Oxford / Nueva York, 2009.
- Rosenbach, Abraham S. Wolf, «*The Curious Impertinent* in English Dramatic Literature before Shelton's Translation of *Don Quixote*», *Modern Language Notes*, XVII, 6 (1902), pp. 179-184.
- Samson, Alexander, «“Last thought upon a windmill”?: Cervantes and Fletcher», en *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, ed. J. A. G. Ardila, Legenda, Londres, 2009, pp. 223-233.
- Serrano González, Raquel, «Jealousy and Male Anxiety: Articulations of Gender in *The Curious Impertinent* and *The Amorous Prince*», *The Grove: Working Papers on English Studies*, 23 (2016), pp. 145-159.
- Schevill, R., «On the influence of Spanish literature upon English in the early 17th century», *Romanische Forschungen*, 20, 2 (1907), pp. 604-634.
- Snider, Alvin, «The Curious Impertinent on the Restoration Stage», *Seventeenth Century*, 21, 2 (2006) pp. 315-334.
- Stern, Tiffany, «“The Forgery of some modern Author?”. Theobald's Shakespeare and Cardenio's “Double Falsehood”», *Shakespeare Quarterly*, 62, 4 (2011), pp. 555-593.
- Streiter, Robert, «Cicero on Stage: Damon and Pithias and the Fate of Classical Friendship in English Renaissance Drama», *Texas Studies in Literature and Language*, 47, 4 (2005), pp. 345-365.
- Thomas, Alex, «The English *Quixote*: Cervantes and *The Knight of the Burning Pestle*», *Studies in Philology*, 117, 4 (2020), pp. 826-845.



FERANT 2022

◀ PÁGINA ANTERIOR: Recreación del episodio de don Quijote y los cueros de vino (capítulo XXXV de la primera parte) que interrumpe la lectura de *El curioso impertinente*. El bonete colorado intensifica el carácter grotesco del caballero manchego y, de algún modo, podría recordar al origen del *coxcomb* que da título a la obra de Beaumont y Fletcher. La acuarela es obra original del artista asturiano Ferant.

**EL NECIO
(THE COXCOMB)**

PRÓLOGO

Esta comedia, tanto tiempo olvidada, para algunos ya muerta
y por nosotros preservada, una vez más levanta cabeza,
y al noble juicio de la audiencia presenta
su apariencia externa y su adorno interior.
Mas no parezca esto arrogancia, pues sabido es
que sus creadores, que la reconocieron como suya,
eran diestros en su arte y, huyendo del halago fácil,
puedo decir que mucho agradaron en su tiempo.
La obra misma, cuando al principio vio la luz,
en opinión de hombres de reconocido juicio,
fue bien recibida y favorecida, aunque algunos
ignorantes y severos entre la multitud
(que aprecian más la comida cruda que los platos
cocinados con esmero y servidos para paladares
cultivados), carentes de ingenio y de fortaleza
para juzgar, la condenaron por su longitud.
Resuelta ya esa falta, ahora se somete a la opinión
de esos jueces y no se le ha de negar
un juicio libre y justo; ni lo temo
sino que merecerá completa libertad
y les dará ocasión (y contento) para decir
que fue meritorio el cuidado de quienes
resucitaron esta comedia.

DRAMATIS PERSONAE

ANTONIO	TINKER
MERCURIO, su amigo y compañero de viaje	MOZO
RICARDO	ALGUACIL
UBERTO	GUARDIAS
PEDRO	MÚSICOS
SILVIO, amigos de Ricardo	CABALLEROS, CRIADOS
ANDRUGIO, padre de Viola	VALERIO
MARÍA, esposa de Antonio	CURIO
VIOLA, hija de Andrugio	JUEZ DE PAZ
MADRE de Mercurio	ALEJANDRO
NAN	MARCO
MARGA	ROLANDO
DOROTEA	PORCIA Y DAMAS

PRIMER ACTO

PRIMERA ESCENA

Frente a la casa de ANTONIO.

Entran RICARDO y VIOLA.

RICARDO Aprovechemos esta privacidad robada
y no perdamos el tiempo en protestas, señora;
pues casi me parece falta de confianza
tener que repetir «te amo».

VIOLA Amor mío, baja la voz;
porque aunque tu aventurado amor hacia mí
es correspondido con toda mi voluntad,
si llegara a oídos de mi padre,
sin duda tocaría a su fin.

RICARDO ¿Cómo podría enterarse?

VIOLA Es tanta su preocupación por preservar mi honor
que en todas partes tiene fijos en mí sus ojos:
esta noche, que nos permite esta breve libertad,
me fue otorgada tras hartos ruegos a la señora de la casa,
pues nunca me permite salir
si no es poniendo espías sobre mis pasos. Aun así, no sé...
me has ganado de tal modo que, creyendo que tu amor es real
(pues pensar de otro modo sería para mí la muerte),
estaría dispuesta a enfrentarme a su cólera más extrema.

RICARDO ¿Cómo, piensas que te puedo ser falso?

VIOLA No, a fe mía;
tu expresión es honesta; pero, si lo fueras...

RICARDO ¡Que toda la venganza que tenga la justicia divina...

VIOLA Basta; te creo. Cuando termine el baile
que los invitados de esta buena mujer han pedido antes de irse,
iré a mi casa y me haré con todas las joyas, cadenas y oro que
están a mi cuidado.

En la esquina siguiente a la casa de mi padre, a la una a más
tardar, estate presto a recibirme.

RICARDO No necesito más contrato que tu palabra. Vamos
dentro, que
hablar tanto frente a la puerta puede levantar sospechas.

Entran MERCURIO y ANTONIO.

VIOLA Aquí llega más compañía.

RICARDO ¡Vámonos! Los poderes que hacen prosperar los amores
honestos y verdaderos bendecirán nuestros esfuerzos.

VIOLA Ese es mi deseo, señor.

Salen RICARDO y VIOLA.

MERCURIO No, de verdad, discúlpame.

Ya he abusado en exceso de tu generosidad durante el viaje.
Y me has dado muestras más que suficientes de tu afecto
como para hacer tuyas mis necesidades; déjame ser educado,
pues has de admitir que no lo sería si
al continuar abusando de tus atenciones,
incrementara la deuda ya contraída por tus cortesías hacia mí.
Déjame ahora continuar mi camino
y de buen grado vendré a visitarte con frecuencia y a darte
las gracias.

ANTONIO Con esta mano podría expresar mi cólera. ¿Quién te
crees que soy?

Nosotros, que durante tanto tiempo hemos sido como solo uno,¹⁶

¹⁶ Desde un primer momento, Antonio presenta su relación de amistad con Mercurio como epítome de la *amicitia perfecta* ciceroniana, uno de cuyos

que hemos visto ciudades, países, reinos y todas sus maravillas,
 que hasta hemos dormido juntos y, en todos nuestros viajes,
 hemos compartido todas nuestras observaciones,
 ¿vamos a separarnos (como si fuéramos dos arrieros que,
 en un cruce de caminos,
 siguiendo a sus caballos, se dicen «¡Que el Señor te
 acompañe!»),
 sin más cumplido ni celebración?
 En viajeros que han recorrido caminos transalpinos,
 aunque nuestros objetivos no hayan sido tan serios, amigo,
 eso sería un crimen capital. No puede ser.
 No, es más, no te dejaré marchar. En breve, verás mi casa;
 y todo lo que es mío estará enteramente a tu servicio.

MERCURIO (*Aparte*). *Esto es lo que tanto me cansa de él...*¹⁷

Señor, de buen grado me dejaría convencer
 si de solo mi voluntad dependiera la decisión. Mas no es así:
 mis amigos y mi familia, que son tan parte de mí
 y de los que dependen mis principales anhelos,
 con razón están deseosos de recibir mi cariño
 después de tantos viajes. Por eso, honestamente,
 creo que no es de recibo, disponiendo de medios suficientes
 para mantenerme según lo esperado de mi rango,
 retornar y abusar de la generosidad de otro,
 no haciendo uso de lo que yo poseo. Perdóname.

ANTONIO No lo haré; no puedo. En definitiva, no osaré hacerlo:
 ¿cómo podría ser una carga para mí lo que le doy a mi amigo?
 Aunque solo fuera por eso, no permitiré que me dejes.
 ¡Juro por mi fe de viajero que no lo harás! He dicho.
 Y ahora que ya sabes cómo pienso, se acabó la discusión.

elementos característicos es la absoluta identificación con el amigo y la renuncia a la identidad individual.

¹⁷ Tal y como se señala en la nota acerca de esta traducción, he decidido resaltar en cursiva todos los apartes de los personajes, dejando así claro dónde estos monólogos comienzan y tocan a su fin.

MERCURIO (*Aparte*). *¿No hay forma de huir de esta inundación?
Si me quedo con él, pereceré ahogado por la estupidez;
y, a los nueve días, me sacarán con el gaznate reventado.*

ANTONIO *¿Ya te has decidido?*

MERCURIO *¡Ojalá me dejaras ir!*

ANTONIO *En estas circunstancias, no puedo;
lo juro por todo lo que se pueda jurar.*

MERCURIO (*Aparte*). *¡Paciencia, socórreme
y quiera el cielo que su necedad no sea contagiosa!
Si lo es, estamos perdidos. Daría yo ahora
un buen puñado de oro a cualquier alguacil
que llegara con mi orden de arresto
y me librara de su compañía. Mientras estaba de viaje
sus pocas luces y su desconocimiento del idioma lo mantenían
callado;
pero ahora el asno de Balaam hablará sin necesidad de espuela.*¹⁸

ANTONIO *Responde. ¿Te he convencido?*

Entran un CRIADO y un MÚSICO.

MERCURIO *No hay quien se te pueda resistir.*

CRIADO *Estaos preparados, os ruego. Acabado el baile,
aparte de una buena recompensa,
tengo en mi poder una botella de jerez
que hará nacer nueva música en vuestras cabezas.*

PRIMER MÚSICO *Tate, pierde cuidado con nosotros;
cumpliremos con nuestra parte.*

¹⁸ Referencia bíblica al Antiguo Testamento (Números, 22; 21-36), según la cual Dios se sirvió de una burra para hablarle a su amo, el profeta Balaam, y así reconvenirle por su comportamiento y hacer que regresara al camino señalado. Proverbialmente, la referencia es aquí usada para referirse cómicamente a la incontinencia verbal de Antonio, comparable a la de un asno dotado del don de la palabra.

CRIADO Entrad.

Salen los MÚSICOS.

ANTONIO Conozco a este tipo... ¿Eres de esta casa?

CRIADO Sirvo a la señora.

ANTONIO ¡Buena respuesta! Entonces, amigo, haz el favor de decirle que hay aquí dos caballeros que piden el honor de contar con su bella presencia.

CRIADO Así se lo haré saber.

Para nosotros es esta una noche alegre
y no podemos negar la bienvenida
a nadie que se presente en forma humana. Síganme.

ANTONIO Te seguimos. Tengo pensado un buen ardid.

Salen.

SEGUNDA ESCENA

Una estancia en la casa de ANTONIO.

*Entran UBERTO, SILVIO, RICARDO, MARÍA, PEDRO, PORCIA, VIOLA
y otras damas y caballeros; músicos y otros invitados.*

UBERTO A ver, ¿dónde es esta mascarada?¹⁹ A la más bella,
nuestras gracias y a su servicio por la diversión.
¡Larga vida para poder disfrutar de noches como esta!

¹⁹ Aunque Uberto mencione explícitamente el término «mascarada», y como bien argumenta Suzanne Gossett (1974), a lo que realmente se está haciendo alusión en esta escena es a algún tipo de baile acordado previamente entre los invitados y su anfitriona, y no a una mascarada propiamente dicha con sus componentes característicos del disfraz o de la sorpresa. Como escribe Gossett, para Beaumont y Fletcher el término «mascarada» ya había pasado a referirse, de manera general, a cualquier forma de espectáculo, en este caso, el baile.

MARÍA Se lo agradezco.

UBERTO Tiene que haber también música;
si no, su hospitalidad no será completa.

MARÍA Se lo ruego, señor, excusadme.

SILVIO De ninguna manera, señora.

UBERTO Coronaremos su generosa fiesta
con esforzado deleite, acorde a su afecto
y a esta buena compañía.

MARÍA Ya que insisten,
no alegaré falta de pericia
ni tampoco haré gala de un excesivo escrúpulo.
Todos los años celebro mi noche de bodas
y así lo haré hasta que vuelva a ver a mi marido ausente.

UBERTO Totalmente apropiado.

SILVIO Ricardo, se te ve pesaroso.

Entra el PRIMER CRIADO.

RICARDO Me verás más alegre
en cuanto entre en calor.

MARÍA A ver, tú, ¿alguna noticia?

PRIMER CRIADO Señora,
Hay dos caballeros...

MARÍA ¿Dónde?

PRIMER CRIADO Enredados en cumplidos
sobre quién ha de entrar primero.

MARÍA ¿Quiénes son?

PRIMER CRIADO Solo el cielo lo sabe;
pero, a juzgar por lo extraños que son... ¿ha visto alguna vez
a un gato lavarse la cara?

UBERTO Sí.

PRIMER CRIADO Pues así mismo se comportan:
si se apuran, aún los podrán ver
antes de que entren.

Bailan.

MARÍA Sean lo que sean,
les daremos buena diversión y una cálida bienvenida.

Entran ANTONIO y MERCURIO.

ANTONIO Así ha de ser.

MERCURIO Sea, pues, como tú quieras.

ANTONIO Pongámonos a un lado y enseguida
tendremos un poco de diversión.

MERCURIO Qué buena compañía.
¿Conoces a esas damas?

ANTONIO Sí

MERCURIO ¿Quiénes son?

ANTONIO La segunda es la hija de un vecino, de nombre Viola.
Y ahí está Porcia, la mujer de mi compadre
y buena amiga también.

MERCURIO ¡Que ella...
¿Quién es la que dirige el baile?

PRIMER CRIADO Una dama.

MERCURIO Eso ya lo veo.

PRIMER CRIADO ¡Ciertamente!

MERCURIO ¿Qué?

PRIMER CRIADO Una dama.

MERCURIO ¡Por los clavos de Cristo! Buen hombre, ¿quién es la que dirige el baile?

PRIMER CRIADO Mi señora.

MERCURIO ¿Qué más?

SEGUNDO CRIADO Mi señora, señor.

MERCURIO ¡Tu señora! ¡Así te parta un rayo!
¡Menuda pandilla de idiotas tenemos aquí! Veo que en esta casa es una traición tener entendederas: si la naturaleza no fuera con ellos más benévola de lo que son consigo mismos, se darían de mamporros en la boca. ¿Mi señora?
¿Hay alguien con dos dedos de frente que pueda decirme de una vez quién es la dama que dirige el baile?

ANTONIO Es mi esposa.

MERCURIO ¿Eh?

ANTONIO ¿Qué te parece?

MERCURIO Bien. Bella dama.

ANTONIO Por favor, estate quieto.

MERCURIO (*Aparte*). ¡Ojalá pudiera!
¡Ojalá que, de ahora en adelante,
no haya hombre dotado de afectos y pasiones
que se vea obligado por un tonto como este
que tiene una mujer tan dulce!
Ciertamente, es lamentable considerar
el derecho que roba para sí mismo
y el daño que le hace a la juventud de tal dama,
que sabe que su belleza ya no le pertenece a ella,
sino a hombres que la juzgarán y la usarán,
no siendo un marido generoso en ninguna de estas lides.
¡Oh! ¿Qué he hecho? ¿Qué he hecho? ¡Necio!²⁰

²⁰ Es curioso que Mercurio haga uso por primera vez del término que da título

*Si nunca hubiera visto o probado
las bondades de este brebaje
podría seguir siendo un hombre afortunado;
pero ahora, hacer de él un cornudo sería un pecado
que no merecería perdón. Sería peor que un crimen.
Estoy entre la espada y la pared
y, sea como fuere, saldré escaldado.*

ANTONIO ¿Qué te pasa, amigo? ¿En qué piensas?

MERCURIO Nada que te incumba. Debo irme.

ANTONIO Perdona, pero no quiero oír hablar de irse.

MERCURIO Entonces, dame permiso para retirarme a la cama;
estoy muy cansado y destemplado.

ANTONIO En un minuto; ya ha terminado el baile.

PRIMER CRIADO Señora, estos son los caballeros.

MARÍA ¡Mi esposo! ¡Bienvenido a casa, amado señor!

MERCURIO (*Aparte*). *Cada vez es más bella:
¡Oh, ojalá fueras un villano, o pudieras llegar a serlo,
por tu propio bien, necio!*²¹
El que inventó la honestidad me ha traído la perdición.

ANTONIO Pensaba que no me reconocerías. Lo estáis pasando bien:
bien hecho...

¿Y cómo les va a estos respetables caballeros?

UBERTO y SILVIO Encantados de verlo de nuevo por aquí.

ANTONIO ¡Oh, señores, no sabéis lo que os habéis perdido!
Emprended algún viaje; ahí aprenderéis...
no os podría decir cuántas virtudes ocultas.

a la obra («coxcomb») para aplicárselo a sí mismo, y no a Antonio, quien sí será el receptor del mismo en sus posteriores manifestaciones.

²¹ De nuevo, Mercurio se refiere a sí mismo como «coxcomb», incluso antes de referirse a Antonio con este apelativo.

MERCURIO (*Aparte*). *Ocultas para ti, seguro.*

Me hierve la sangre como si fuera un horno: qué bella es.

ANTONIO Por favor, atiende a este caballero con toda la cortesía debida a mi amigo más especial.

MARÍA Todo lo que en esta pobre morada pueda hacer que se sientas bienvenido, estimado señor, queda a su servicio sin tener más que pedirlo.

MERCURIO Se lo agradezco...

(*Aparte*). *Es prudente, y además habla bien:*

¡Oh, qué oportunidad acabo de perder,

que nunca más volveré a tener!

Fue un viejo inconveniente el que el diablo puso en mi camino y ahora me toca aceptarlo.

Si hubiera forma de ser deshonesto

y así poder aprovecharme todavía... no, no puede ser.

¿Por qué he de ser también un idiota? Pero, es que esos ojos

tentarían a un nuevo Adán. ¡Cómo me llaman

y me dicen... ¡Por los clavos de Cristo, no deben decirme nada!

Señor, ¿vamos dentro?

ANTONIO ¿Cómo te encuentras, signior?²²

MERCURIO Un poco loco.

MARÍA ¿Qué le aflige, señor? Por favor, pídamelo todo lo que de mí dependa.

MERCURIO (*Aparte*). *Eso es lo que me haría bien:*

Seguro que no se burla de mí.

No es nada, de veras; es solo agotamiento.

UBERTO Vamos, señores.

No les tendremos en pie más tiempo.

²² Antonio parece estar aquí haciendo uso de los escasos conocimientos idiomáticos adquiridos a lo largo y ancho de sus viajes. Recordemos que Mercurio acaba de decir que Antonio apenas hablaba mientras viajaban por no conocer el idioma de los países por los que transitaban.

RICARDO Tengo asuntos pendientes: es tarde y estamos lejos de casa.

SILVIO Así es.

Salen todos menos ANTONIO, MARÍA y MERCURIO.

ANTONIO Vamos, mi querido Mercurio, te llevaré a tu habitación. Y, después, seré todo tuyo, María; eres ahora para mí como una nueva esposa y podrás comprobarlo antes de irnos a dormir.

MERCURIO (*Aparte*). *Y yo, idiota de mí, castigándome con mi propia vara.*

Querido amigo, basta; es innecesario. Eres el mejor guía en su propia casa. Ve con ella.

Salen ANTONIO y MARÍA.

Este mentecato y su bella mujer me han quitado el juicio. ¡Librame, Señor, de doctores del alma como estos dos!

Sale.

TERCERA ESCENA

Una calle.

Entran RICARDO, UBERTO, PEDRO y SILVIO.

UBERTO Bueno, entonces has de conseguir a esta moza, ¿no?

RICARDO Eso espero; de lo contrario, muchoerraría el tiro.

PEDRO ¡Que me aspen!
¡Bien tonta es aquella que se atreve a aventurarse

por costas que aún desconoce!
Pero estas mujeres,
en cuanto cumplen los trece, ¡que Dios las acompañe!²³

SILVIO En verdad, arriesgan sus bienes más que un barco
mercante
y atraviesan tormentas similares, mas lo hacen encantadas;
están hechas como los galeones: todo potencia y estiba.

RICARDO ¡Venga, venga, que no hacéis más que hablar!

PEDRO Tienes razón. Pero, dime, Ricardo,
¿Piensas casarte con ella?

RICARDO ¿Casarme? Si no, ¿qué habría de hacer con ella?

PEDRO ¡Pues vaya! Pensaba yo que todos deberíamos tener
nuestra parte,
como un premio que nos hemos ganado.

RICARDO ¡De eso nada, amigo! Habréis de perdonarme,
pero yo la fleté a mi cargo, sin socio alguno,
así que será solo para mí.

UBERTO ¿A qué hora quedaste?

RICARDO A las doce.

UBERTO ¿Y qué haremos entretanto? Acaban de dar las once.

SILVIO Quedarnos aquí, no. ¿No es este el lugar?

RICARDO Sí.

PEDRO Y regresar a la casa de su padre
puede despertar sospechas.
Echemos esta hora en una taberna; hace mucho frío.

UBERTO De acuerdo. Hay una cerca de aquí.
Entraremos en calor con media pinta de vino;
hace tanto frío como en la misma Navidad. Con la helada,

²³ En original: «God speed the plough», frase empleada en la época para desear suerte.

esta carne de presidio puede antojarse dulce al paladar,
mas, a buen seguro, sería escasa pieza para el cazador.
¿Nos vamos?

RICARDO Es increíble lo que os gusta una taberna.
¿Qué vamos a hacer allí ahora?
¿Perder una hora y perdernos nosotros mismos?

UBERTO ¡Qué perder ni perder!
¿Qué hablas de una hora? ¿Acaso media pinta nos va a hacer
enmudecer?
¿No tenemos orejas para oír y lengua para pedir a los mozos,
en vez de quedarnos aquí, como alcahuetas, viendo pasar los
minutos?

SILVIO Venga, no te enfades.
Nos quedaremos aquí, como acechando liebres
y así algún aprendiz insomne podrá espiar lo que decimos.
Venga, señores, ¿nos vamos?
Cuando se te empiece a congelar tu furor amoroso
seguro que te unirás a nosotros.

RICARDO ¿Entonces, solo beberemos media pinta?

PEDRO Nada más, lo prometemos.

SILVIO De acuerdo.

RICARDO Bueno, entonces iré con vosotros; pero hemos de ser
muy cautos.

UBERTO Tanto como el campanero.²⁴ Venga, seguidme,
que odio los buenos modales, son demasiado aburridos.

Salen.

²⁴ Uberto parece referirse aquí a la vigilancia con la que el campanero ha de ejercer su oficio, siempre pendiente de dar las horas para llamar a oración o los anuncios transmitidos al pueblo por medio del repique de campanas.

CUARTA ESCENA

Zaguán de entrada de la casa de ANDRUGIO.

Entra VIOLA con una llave y un pequeño cofre.

VIOLA La noche es terrible, y yo enclaustrada
por aquello que mi honra y yo misma más odio,
la oscuridad. Aun así, debo temer aquello que más deseo:
un poco de compañía. Y, esta noche, cada paso que doy
resuena más fuerte en mis temerosos oídos
de lo que nunca hizo la estridente y sagrada campana
que me llamaba a mis oraciones. La casa se despertará
cuando abra la puerta. Si fuera de día,
me atrevería sin dudarle; pero, entonces, mil ojos
impedirían mi huida. ¿Por qué no habrá creado Dios
un momento de sueño para los ojos que espían,
a plena luz del día mientras los amantes se encuentran?
Y, sin embargo, he tenido la osadía de hurtar esta llave
de la habitación de mi padre; y hasta me aventuraré
en las entrañas de mi enemiga, la noche,
armada solo con mi amor, en busca de mi amado.
¡Ay, cuán valiente y cuán temerosa a la vez
hace el amor a una virgen! Echaré la llave dentro
por una de las ventanas. Conmigo llevo una fortuna suficiente
en joyas, si puedo mantener el amor
de aquel por quien las robé. ¡Adiós, lugar que me vio nacer!
No cuento con volverte a ver;
y si, como he oído contar, existen esos dioses del hogar,
a ellos ruego que la protejan de los ladrones y del fuego
y que, hasta haber conseguido felizmente a mi amor,
me mantengan alejada de estas puertas
y a mi padre detrás de ellas.

Abre la puerta y sale.

QUINTA ESCENA

Estancia en una taberna.

*Entran RICARDO, PEDRO, UBERTO, SILVIO
y un MOZO con un candil.*

RICARDO ¡Basta, por amor de Dios! ¿Cómo va la noche,
muchacho?

MOZO En verdad, señor, es ya muy tarde.

UBERTO En verdad, señor, mientes. ¿Acaso ahora das tú las horas?
¿Vas a darla ahora? Tráenos más vino, truhan.

RICARDO No, buen Uberto, si me aprecias, vámonos;
me convierto en un monstruo cuando bebo.

UBERTO Ya te aplacará de nuevo el amor.
Caballeros, voy a beber otro más y, entonces,
si mis piernas no me avergüenzan y se niegan a ello,
me iré con vosotros. Ponme otra media.

MOZO ¿De qué vino, señor?

UBERTO ¡Del mismo, maldito confundidor de tabernas!
¡Del mismo, te digo, y una ronda para todos!
¡Al diablo con todo, vamos a divertirnos!

MOZO Así sea, señor.

Sale el MOZO.

PEDRO Así será, señor; hasta dejar seca la lengua.

SILVIO Y aceitunas, muchacho, y violinistas en abundancia...
¡Me baila la cabeza! ¡Dios! ¿Quién me araña?

*Vuelve a entrar el MOZO con cuatro
medias pintas de vino.*

RICARDO Os lo ruego, vámonos; ya no puedo beber más. Recordad vuestra promesa; ya es medianoche, caballeros.

UBERTO ¡Ojalá se callara la medianoche! Ni una palabra más; todo el mundo de rodillas, y que cada uno se encomiende a su santa.²⁵ Por su amada, *signior*.²⁶ Y, tras esto, nos vamos.

RICARDO No puedo beber más.

PEDRO Venga, hombre, que no es nada. ¡P'adentro!

UBERTO Ahora podría decirle a la cara lo que fuera a cualquier bicho viviente. Vamos, ¿qué problema hay? Bébetelo.

RICARDO Ya me estoy yendo por detrás. ¿Llamáis vino a esto? Me pregunto quién lo ha hecho: a buen seguro, un buen obrero, pues es fuerte como él solo. ¿Lo hemos acabado ya?

UBERTO Hasta el final... Fuera de mi camino, muchacho: ¿Ha salido ya la luna?

MOZO Sí, señor.

UBERTO ¿Dónde la ves?

MOZO Allí, señor.

UBERTO Vamos a tener lluvia y truenos, muchacho.

MOZO ¿Cuándo, señor?

UBERTO No lo sé; pero seguro que los tendremos, muchacho.

MOZO (*Aparte*). *El vino ha tornado sabio a este caballero.*

UBERTO ¡Mozo!

MOZO Aquí estoy, señor.

UBERTO ¿Podrías conseguirnos?

²⁵ Costumbre de la época de brindar por sus amadas hincando las rodillas.

²⁶ Así en el original.

MOZO ¿El qué, señor?

UBERTO ¿Una puta, o dos, o tres, según necesitemos, muchacho?

SILVIO Ah, una buena fulana valdría su peso en oro, muchacho.

MOZO Lo siento, señor, pero aquí no tenemos de eso.

RICARDO Pues es una pena, muchacho. ¿Podrías indicarnos dónde encontrar una, hijo?

MOZO En verdad, tampoco, señor.

PEDRO Vamos a ver, ¿dónde te criaste, muchacho? ¿Ni idea de dónde encontrar una puta, ni una pista, muchacho?

UBERTO No termino de hacerme a la idea de que te vayas a casar. ¿Por qué te has de casar? Dime.

RICARDO ¿Casarme yo? ¡Antes, muerto! ¡Más vino, chico!

SILVIO ¿No será ella una puta disfrazada?²⁷ Y si lo fuera, ¿no podríamos ir a por ella?

RICARDO No sabría decirlo; bien podría serlo. Pero, señor Silvio, le arañaré la cabeza. ¡Vaya si lo haré!

SILVIO Estoy solo tomándote el pelo. ¿Qué me iba a importar a mí si ella estuviera del revés, boca abajo, como la capa de un traidor?

UBERTO ¡Venga, que le den! ¿Vamos, entonces, a por ella?

RICARDO Estoy un poco enojado. Pero, estas mujerzuelas... ¿No hablabais de mujerzuelas?

SILVIO Chico, déjame el candil.

MOZO ¿Para qué, señor?

SILVIO Para prenderle fuego a tu podrida techumbre. ¡Mira que no tener putas, holgazán!

²⁷ Silvio se refiere aquí a Viola, la prometida de Ricardo a la que esperan.

MOZO ¿Putas, señor?

SILVIO Sí, putas, señor. ¿Acaso creías que veníamos a acostarnos con tus toneles?

RICARDO Tengo que enfrentarme a la guardia; he estado deseando hacerlo desde hace tres semanas.

SILVIO Nos enfrentaremos a toda la ciudad; estamos para ello, amigo. ¿Hemos de matar a alguien?

RICARDO No, pero los dejaremos malheridos.

UBERTO Silvio, ahora tengo que matar a alguien; no lo puedo evitar. ¡Mozo, danos luz con el candil! ¿Dónde está tu ama?

MOZO En la cama, señor.

SILVIO ¿Con quién?

MOZO Con el amo.

UBERTO Mientes, muchacho; seguro que está mejor enseñada que como para dormir con su marido: ¿Aún no tiene coronada la cabeza? A buen seguro que en menos de un año será un cornudo coronado.

MOZO Son ustedes muy graciosos. Aquí tiene, señor; sujételo.

Salen.

SEXTA ESCENA

Una calle.

Entra VIOLA.

VIOLA Este es el lugar: las prisas me han hecho adelantarme a la hora. No está aquí... ¡Ricardo! No. ¡A los poderes de los amantes y de los amados ruego que esta noche no me traiga la vergüenza! Pues todos sabéis

que mi pensamiento es todo lo inocente y puro
que un ser de carne y hueso puede albergar. No puedo dar
marcha atrás;
eché la llave dentro de casa. Y, antes de despertar
a mi padre para que sea testigo de la deshonra de su hija,
estoy dispuesta a pedirle al viento del norte,
que será más suave que el que sopla del oeste,
si me lleva a la muerte. Pero él vendrá.
A fe, que hace frío. Si me engañara así,
nunca mujer podría volver a fiarse de varón.
¡Escucha! ¿Qué suena?

SILVIO (*Dentro, cantando*).
Sal ya de la letrina, Tom, Tom;
*Sal ya de la letrina, Tom.*²⁸

VIOLA Cielos, ¿quién será?

PEDRO (*Dentro*). Buuuu.

UBERTO (*Dentro*). ¡Ahí, chicos!

VIOLA ¡Oscuridad, dame cobijo! He de huir...
A ti me encomiendo y pido ayuda. Traen una antorcha.

*Entran RICARDO, PEDRO, UBERTO, SILVIO
y el MOZO con una antorcha.*

Viento, si puedes amar a una virgen, ¡sopla y apágala!
Y juro que nunca más cerraré ninguna ventana
para impedir que llegues a mí.

RICARDO ¡Chico!

MOZO ¿Señor?

RICARDO ¡Oye, muchacho!

MOZO ¿Qué dice, señor?

²⁸ Canción típica de las tabernas de la época.

RICARDO ¡Oye, muchacho! ¿Estás borracho, muchacho?

MOZO ¿Qué quiere, señor?

RICARDO Ah, muy bien; ¿Dónde estamos?

UBERTO Ah, de eso se trata.

MOZO Señor, enseguida llegarán a su posada.

RICARDO No iré a ninguna posada, muchacho.

MOZO ¿A dónde quiere ir entonces, señor?

RICARDO No daré un paso más.

MOZO Por el amor de Dios, señor, no se quede aquí toda la noche.

RICARDO Ni un paso más, muchacho; acuéstame aquí y hazme rodar hasta una puta.

UBERTO También a mí.

PEDRO Así habló un...

SILVIO (*Cantando*). ¡Arrima tu pie al mío y hasta dentro!²⁹

VIOLA (*Aparte*). *Ese es Ricardo. ¡Cuánto ruido hacen!*

¡Y no andan a nada bueno!

¡Aquí, señores! ¡Ricardo!

RICARDO ¿Qué suena, muchacho?

MOZO Alguna mujerzuela, señor. Por favor, señores, vayámonos de aquí.

VIOLA Oh, amor mío, ¿cómo estás?

RICARDO Ya ves, cariño,
tal y como me ves.

PEDRO ¿Dónde está tu fulana?

²⁹ Estribillo de la canción popular, *Up tails all*, que aparece en varias comedias de la época. Parece clara aquí la referencia a la consumación del acto sexual.

UBERTO ¿Dónde está esa calientacamas?

VIOLA ¡Hablad bajo, por amor de Dios!

MOZO Señora, váyase, y no provoque a estos caballeros, que ya ve que están bebidos. O llamaré a la guardia y ya se encargará ella de usted.

VIOLA Por caridad, ¿quién sois?
¿O qué queréis de mí? Amor mío, ¿dónde estamos?

RICARDO Aquí mismo, querida. Acuéstate, ya te daré yo.

VIOLA Por Dios, ¿Qué haces?

PEDRO Esta fulana es para mí.

UBERTO Si puedes cogerla.

SILVIO No; yo me acostaré con ella esta noche y será toda vuestra mañana.

PEDRO ¡Suéltala!

SILVIO ¡Suéltala tú!

VIOLA Oh, señores, si tienen madre...

UBERTO Estos no tuvieron madre; son unos hijos de perra.

RICARDO ¡Eso digo yo también!

SILVIO Vale, entonces...

VIOLA ¡Oh, que el Señor me bendiga!

UBERTO ¿Cuántos somos?

RICARDO Creo que cinco.

UBERTO Bien, entonces, luchemos: tres contra tres.

SILVIO De acuerdo.

*Sacan sus espadas, se enfrentan entre ellos
y, de inmediato, caen al suelo.*

MOZO ¡La guardia! ¡La guardia! ¡La guardia! ¿Dónde están?

Sale.

RICARDO ¿Dónde están esos cobardes?

PEDRO Ahí está la putilla.

VIOLA (*Aparte*). *Nunca he visto a un borracho,
pero creo que estos lo están.*

SILVIO ¡Oh!

PEDRO Ahí te me escapaste por poco.

VIOLA (*Aparte y saliendo*). *En tal estado me hallo, que no acierto a
pensar
en una oración que me alivie. ¡Solo puedo pedir
que nunca más doncella alguna sucumba al amor!*

*Entra de nuevo el MOZO, con el ALGUACIL
y la guardia.*

PRIMER GUARDIA ¿Dónde están, muchacho?

MOZO No hace falta que se apure, señor; no irán muy lejos.

UBERTO Estoy herido: pero esperad, todavía os cogeré a alguno.
Pedro,
tú eres un hombre noble; deja que te bese.

PRIMER GUARDIA
Amigo mío...

UBERTO ¿Amigo tuyo? Mientes.

RICARDO ¡No te acerques!
¡La guardia! Sois unos pulgosos.

ALGUACIL Señores, o se callan o tendremos que callarlos nosotros.

RICARDO ¡Venga, señor alguacil, no sea tan estricto!

UBERTO Señor alguacil, déjeme estrechar la mano de la justicia.

ALGUACIL Eso haré, señor.

UBERTO ¡Vaya, señor alguacil, menudas pezuñas tiene! ¿Está tan ciega la justicia como para no ver que no se lava las manos? Tenga compasión de mí, señor; lleva los guantes puestos.

MOZO Ahora que ya está en pie, señor, ¿se retirará a dormir?

PEDRO Me acurrucaré aquí mismo, muchacho; dame otra almohada.

MOZO ¿Podría incorporarse para poder colocársela?

PEDRO Sí.

MOZO Así. Vosotros dos, sujetadlo. Ahora que ya están todos en pie, señor alguacil, puede llevárselos.

RICARDO (*Cantando*). *Y por aquí, y por allí, Tom.*

UBERTO *Y más por aquí, y más por allá, Tom.*

SILVIO *Este es el buen camino, el otro es el malo.*

PEDRO *El otro es el malo.*

LOS CUATRO

Sal ya de la letrina, Tom, Tom.

RICARDO ¡Adelante con valentía, querido alguacil!
¡Eh, chicos!

ALGUACIL El vino se les ha subido a la cabeza.

RICARDO Pásame la pica, que yo seré el sargento.

ALGUACIL Vigílenlo, señores.

RICARDO ¡En formación, bribones, en formación!

Salen.

SEGUNDO ACTO

PRIMERA ESCENA

Zaguán en la casa de ANTONIO, con galería.

Entra MERCURIO.

MERCURIO No puedo dormir pensando en la mujer de este asno. Me tengo que ir; no puedo seguir aquí con este diablo acechándome. ¡Ah de la casa! Debe ser esta la casa del sueño... ¡Ah de la casa, ah! ¡Por los clavos de Cristo! Esta oscuridad y esta pasión me van a volver loco. ¡Ah!

Entra un CRIADO por arriba, a medio vestir.

CRIADO ¿Quién llama?

MERCURIO Por favor, hazme el favor de levantarte y encender un candil.

CRIADO Ahora mismo.

Sale por arriba.

MERCURIO ¿Habrás visto otro hombre en prisión como la mía? Bien, que me sirva de aviso, y de buen aviso, cómo yo mismo me traiciono ante tal mentecato, con tal de sacarle provecho.

Entra el CRIADO.

CRIADO ¿Me llamaba?

MERCURIO Sí. Hazme el favor de dejarme salir, sin pedirme la causa, pues es necesario que me vaya.

CRIADO No esta noche, espero, señor.

MERCURIO Buen hombre, sí, esta misma noche;
no te hubiera importunado si no fuera así. Por favor, déjame salir.

CRIADO ¡Por Dios, señor, mi amo se va a ofender!

MERCURIO ¿Porque tenga asuntos que atender? Te aseguro que no.

CRIADO Buen señor, váyase a descansar.

MERCURIO Por favor, amigo mío, déjame a mí decidir cuándo
descansar.

CRIADO Sí, señor.

MERCURIO Pues dime cómo salir de aquí; te lo tendré en cuenta.

CRIADO Por Dios, señor...

MERCURIO (*Aparte*). *Si no fuera yo
de paciencia tan atemperada, ahora mismo le rompería
la cabeza a este tipejo, haciéndole entender que necesito salir
de aquí.*

*La peste de esta casa es el amor mal entendido de los criados,
que solo hacen lo que deben cuando se juntan a comer,
o cuando les toca recoger las migajas.*

*E incluso entonces dan problemas a todos los que los rodean.
Pero por aquí vienen ya a batir a la becada de nuevo;³⁰
me esperan nuevas locuras.*

Entra ANTONIO.

ANTONIO ¿Qué haces, amigo? ¿Levantado tan tarde?
¿Estás bien? ¿Deseas algo? Venga, dime.

MERCURIO Solo deseo aquello que me mantiene levantado.

ANTONIO ¿Qué bellaquería es esta?
¿Qué es lo que quieres? ¡Habla, hombre!

³⁰ La becada es una especie de perdiz con cuya batida y caza Mercurio parece comparar el asedio que él mismo sufre a manos de Antonio.

MERCURIO No es nada;
solo quiero la llave para salir de aquí. Debo irme.
No te opongas, no me podrás detener.

ANTONIO ¿Irte a estas horas? Estás de broma.

MERCURIO Si le ves alguna gracia, allá tú.
Pero debo irme.

ANTONIO ¡Por el amor de Dios! ¿Por qué?

MERCURIO De nada te va a servir conocer la causa.
Por favor, vuelve a la cama; solo molestaré a tu criado.

ANTONIO No, señor, has despertado a más gente con motivos
para maldecirte: mi esposa está levantada y bajando hacia aquí.

MERCURIO ¡Vaya por Dios, menudo jaleo!
Por favor, sube con ella, no quiero molestaros más;
no sería de recibo por mi parte.

Entra MARÍA, recién levantada.

ANTONIO Ya está aquí.
Amor mío, ¿qué te parece lo de este caballero?
Pretende irse en mitad de la noche.

MARÍA De ninguna manera.

MERCURIO En serio, debo irme.

MARÍA Buen señor,
espero que el deseo de llegar a su casa
no le haga dejar su lecho en mitad de la noche:
sería falta suya, por no pedirlo, no disfrutar de todo aquello
que en mi casa, o en toda nuestra ciudad, fuera de su agrado.
Por favor, vuelva a la cama; se lo ruego.
Estoy segura de que no podrá decirle que no a una dama.
El viento corta; y pobre galeno va a ser este
para un cuerpo molido tras tan largo viaje.

MERCURIO (*Aparte*). *Si sigue hablando,*
terminaré por transformarme en el peor de los canallas...
Señor, si haces que tu mujer vuelva arriba ahora,
accederé a quedarme con vosotros. ¿Me oyes?
O te daré tan buen motivo que tú mismo serás el que,
al instante y de buen grado, me echés de tu casa.

ANTONIO Pues sí quisiera yo oír eso. Cariño, por favor, vuelve
arriba:
ya lo tengo medio convencido. Además,
tenemos asuntos que hablar en privado.

MARÍA Buenas noches, señor.
Y le deseo que pueda conseguir aquello que le haga feliz.

Sale.

MERCURIO (*Aparte*). *¿Qué más podría pedir cualquier hombre?*
¡Ay de mí! ¡Ay de mí!

ANTONIO Ahora, vayamos al grano: ¿Por qué te quieres ir?

MERCURIO Si eres inteligente, no me pidas la causa;
te va a sentar mal.

ANTONIO ¿Por qué? Vamos ¿por qué?

MERCURIO De veras que preferiría que no lo supieras; déjame ir.
Será mucho mejor para ti.

Llaman a la puerta desde dentro.

ANTONIO ¿Quién está llamando? ¿No llaman a la puerta principal?

CRIADO Sí, señor.

ANTONIO ¿Quién anda ahí? ¿No sabes hablar?

VIOLA (*Desde dentro*). Una doncella en apuros;
¡por el amor de Dios, déjenme entrar!

MERCURIO Déjala entrar a ella y así saldré yo: dos trabajos en uno.
Es una pena que esté en la calle. Parece conocerte.

ANTONIO Por mí, ahí se va a quedar. Tú no lo sabes,
pero es esta una práctica habitual entre los rufianes
que habitan algunos rincones disolutos de esta ciudad.

MERCURIO ¿El qué?

ANTONIO Llamar a las puertas en mitad de la noche
y fingir voces para despertar compasión;
y, cuando se les abre la puerta, entran,
rajan el cuello de los de la casa y se llevan el botín.
Cualquier precaución es poca.

VIOLA (*Dentro*). ¡Por caridad, déjenme entrar!
Si no, estoy perdida.

ANTONIO ¿Quién eres?

VIOLA (*Dentro*). Me llamo Viola, una dama en apuros
por su mala fortuna. Conoces a mi padre.

MERCURIO ¡Por el amor de Dios, dejémosla entrar!
Es una de las damas que estuvieron aquí esta misma noche.
Reconozco su nombre. Pobre chica, seguro que está helada.
Déjala que ocupe mi lecho ya caliente
y yo ocuparé su lugar fuera. ¡Vamos, hombre, vamos!

ANTONIO No es Viola, de eso doy fe.
Estoy seguro de que se fue a la casa de su padre.

VIOLA (*Dentro*). ¿No van a tener la bondad de dejarme entrar?

ANTONIO Lo que tendré será la bondad de sacarte a azotes
si no te vas ya de aquí. Ya se ha ido, por su bien.
Ahora, déjame saber tus motivos,
pues quiero oírlos y no me voy a arrepentir.

MERCURIO Ya que eres tan insistente, te los diré:
estoy totalmente enamorado de tu esposa.

ANTONIO ¿Y bien?

MERCURIO Tanto que no me atrevo a quedarme aquí.

ANTONIO ¿Por qué?

MERCURIO Para no hacerte daño: sé que soy de carne y hueso
y tus muestras de amistad han sido frecuentes e infinitas,
lo que me obliga a ser leal y honesto contigo.
Y lo voy a ser; si no, se me rompería el corazón.

ANTONIO Bueno, yo no creo que este sea motivo para que te vayas.

MERCURIO No. Aunque puedo ser bueno, no soy un santo,
ni es seguro ponerme a prueba: te lo digo con franqueza.

ANTONIO Venga, voy a ponerte a prueba; y hazlo lo mejor que
sepas.

MERCURIO No lo harás.
Cuando me recupere, volveré a verte.
Hasta entonces, haré todo lo que tenga que hacer,
pero me libraré de esta locura; es como si tuviera un diablo
dentro.

ANTONIO ¿No puedo hacer nada para impedir que te vayas?

MERCURIO No. A no ser que quieras que me porte contigo
como un villano al que todos querrían escupir.

ANTONIO ¿Sabe ella que la amas?

MERCURIO No, espero que no. Solo un rufián
podría recompensarla de ese modo.

ANTONIO *(Aparte). Si alguna vez ha habido un amigo fiel,
ese hombre soy yo; y en ello va mi propia gloria:
este es él, el mismo, el que en toda la Cristiandad
pone como modelo por su bondad.
Nadie me podrá superar en lo que es ser un amigo;
antes muerto que permitir que cualquier cobarde lo intente.
Estoy decidido.*

Piensa lo que quieras; pero nunca una esposa
 se interpondrá entre nosotros. Lo he estado pensando
 y ella no se puede igualar a un amigo como tú.³¹
 Te lo voy a decir muy claro: tómate tu tiempo y sedúcela
 (bastante me has tomado ya la delantera)
 y haz lo que tengas que hacer con ella... tú ya me entiendes.
 De corazón, te juro que estoy encantado de que la desees.
 No me mires así, que no voy a dar un paso atrás.
 Si antes hubieras hablado, antes te habría dicho esto.
 Señor, no eres un cualquiera. Ahora, ponte manos a la obra:
 tienes plena libertad y, de existir, el pecado es todo mío.³²

MERCURIO (*Aparte*). *Antes morirá que cumplir su palabra.*
*No es posible que sea tan necio;*³³
seguro que puede contar hasta diez.
 Si nunca te hubiera conocido como te conozco ahora,
 quizás me podría comportar así;
 quizás incluso lo habría hecho antes.
 Pero ahora es imposible, pues entre nosotros hay tanta buena
 voluntad.

ANTONIO Bien, tú eres el mejor de los dos...
 Nada más puedo decir; estoy muy contento.
 Debes quedarte aquí esta noche y, por la mañana,
 vete tan pronto como quieras; tengo un plan preparado para ti.

³¹ Siguiendo al pie de la letra los presupuestos de la *amicitia perfecta* de Cicerón en su *Laelius de amicitia*, Antonio pone su amistad con Mercurio en un plano muy superior al de su relación marital con María.

³² Claramente, Antonio no concibe el adulterio como un pecado ni como un camino seguro a la pérdida de su honra, algo que obsesiona y lleva a la ruina al Anselmo cervantino. Al contrario, en esta transición hacia la comedia o la farsa de la adaptación teatral inglesa, el marido no duda en arriesgar un devaluado concepto del honor y su reputación personal en aras de un ideal ridículo por lo inalcanzable de su naturaleza: la amistad perfecta entre dos hombres defendida por los clásicos como modelo de relación ideal.

³³ Esta es la primera vez que Mercurio se refiere a Antonio como «coxcomb», precisamente cuando a la necesidad de su comportamiento impertinente e imposible de eludir se une su voluntad de convertirse en un cornudo consentido, lo que, en inglés, se denomina un «wittol».

MERCURIO Pensaba que esta píldora te haría enfermar.

ANTONIO Pero debes tenerme informado de tu paradero en todo momento. ¿Me entiendes?

MERCURIO ¿Por qué? ¿Qué ocurre?

ANTONIO Tengo algo entre manos.

MERCURIO ¿El qué?

ANTONIO Algo bueno, si sale bien y me sigues el juego. Tú y yo seremos (ni se te hubiera ocurrido) tan famosos por nuestra amistad...

MERCURIO ¿Cómo?

ANTONIO Si Dios quiere, como lo fueron Damón y Fintias,³⁴ o Pílates y Orestes,³⁵ o cualquier par que en la historia ha habido. ¿Me vas entendiendo?

MERCURIO No, de veras que no, señor.
(*Aparte*). Y seguro que su explicación no me va a ayudar.

ANTONIO Ahora mismo me entenderás: pienso que nuestros nombres nos sobrevivirán y, o mucho me equivoco, o serán recordados mientras exista la historia.

MERCURIO (*Aparte*). ¿Qué tendrá este en la cabeza?
¿Cómo?

³⁴ Damón y Fintias fueron dos filósofos pitagóricos que vivieron en el siglo IV a. C. en Sicilia. Su amistad pasaría a la historia por la extraordinaria nobleza que mostraron estos dos hombres en un episodio de sus vidas.

³⁵ Pílates y Orestes son, en la tradición clásica, el símbolo máximo de la amistad, llegando al extremo de ofrecer el sacrificio de la propia vida por salvar la del amigo; y en esto, así como en el final feliz de su gesto, se equiparan en generosidad con Damón y Fintias (aunque en estos se da el matiz adicional de la absoluta confianza mutua). Cabe añadir aquí, si se quiere a modo de curiosidad, que el propio Cervantes, en la segunda parte del *Quijote* (1615), esto es, con posterioridad a la composición de la obra de Beaumont y Fletcher, se vale también del ejemplo de Pílates y Orestes para ilustrar la gran amistad entre Rocinante y el rucio de Sancho (*Quijote*, c. 12, p. 110).

ANTONIO Sí, seguro;
el mundo entero celebrará nuestra amistad.

MERCURIO ¿Y por qué va a ser así?

ANTONIO Vas a acostarte con mi mujer.

MERCURIO ¡Vamos, hombre!

ANTONIO Este prodigio debe comenzar...
así lo he tramado, y sería vil no hacerlo así.
No te has de desviar ni un ápice: por favor,
espera a que lo tenga todo bien tramado.

MERCURIO (*Aparte*). *¿Qué se puede hacer con este desgraciado?
No hay compasión que se pueda emplear con él;
es incapaz de provocar pena alguna:
se haga lo que se haga, será un cornudo,
pero ¿quién lo podría evitar?
¿En verdad ha de ocurrir como dices, señor? Piénsatelo mejor.*

ANTONIO Sí, así ha de ocurrir:
y seré yo mismo el que seduzca a esta mujer para ti.
¿Lo vas entendiendo?

MERCURIO (*Aparte*). *Sí, ahora empiezo a ver lo que quieres decir.
¡Ojalá tu cabeza estuviera tan llena de cuernos
que todos tus criados pudieran colgar sus gorras en ellos!
Pero ¿en serio tienes intención de hacer esto?*

ANTONIO Ciertamente; yo la cortejaré, y lo haré por ti.
No te opongas; es la más famosa argucia de todos los tiempos.

MERCURIO No, te lo aseguro, no perjudicaré tu plan... (*Aparte*).
Ya bastante perjudicado estás tú.

ANTONIO ¿Has pensado ya en un lugar?

MERCURIO ¿Un lugar?

ANTONIO Sí, el lugar donde piensas quedarte.
Y deja ya esa falsa modestia; es tontería.

Sería tolerable solo si no fuéramos a ser,
realmente, amigos absolutos.³⁶

MERCURIO Ya lo tengo pensado, y pronto sabrás de mí.

ANTONIO (*Aparte*). *Con esto alcanzaré la gloria eterna.*
Me reconforta ver que ya lo tengo convencido...
Buenas noches.

MERCURIO Buenas noches...

Sale ANTONIO.

Bueno, como tú quieras: hoy por hoy, pienso yo,
eres el mayor cornudo que pisa la tierra.
Y, al final, todos te recordarán como un auténtico bufón.

Sale.

SEGUNDA ESCENA

Un campo en las afueras de la ciudad.
Entran TINKER³⁷ y DOROTEA.

TINKER Hace un frío que pela. ¡Malditos rufianes,
qué desconfiados se están volviendo! Ni una puerta abierta,
todas bien atrancadas; ni una ventana,
todas forradas con maderas, como los cajones de especias.
Y no hay forma de reventar los cerrojos... ojalá estos cerrajeros,

³⁶ En el original, Antonio dice «absolute friends», mostrando así su peculiar interpretación de la *amicitia perfecta*.

³⁷ Tinker, en esa época, se podría traducir como «gitano», refiriéndose a alguien que lleva una vida desarraigada y basada en el pequeño hurto. Como explico en la nota previa sobre esta traducción, he decidido mantener el nombre de Tinker para el personaje, pues no recibe ningún otro nombre en la obra y la traducción a «Gitano» podría conllevar connotaciones erróneas en castellano.

emprendedores de medio pelo, tengan que beber cerveza aguada. Esta ha de ser la edad de hierro que cantan las baladas. Bueno, pero seguro que me haré con algunas de vuestras prendas. La buena gente no debe pasar hambre; si esto es así, por Dios que aquí está el que hará saltar todos vuestros cerrojos.

DOROTEA Eres demasiado compasivo, ese es tu problema. Eres el ladrón (perdónese tu pecado) más dulce que nunca haya existido. Y esto lo mantendré dondequiera que sea.

TINKER Venga, anda, dejemos esto y sigamos otra hora o dos. En el Harrow hay cerveza para hacer hablar a un gato:³⁸ si no pillamos nada, no la podremos catar. Ya está casi amaneciendo; estos bribones duermen a pierna suelta, pero están vigilantes.

DOROTEA Necesitamos a un niño para esto, alimentado durante un año solo de leche y yerbajos. En mi época he visto yo a estos niños hacer maravillas: Robin, el gitano pelirrojo, tenía un chico (Dios lo tenga en su gloria, pues lo colgaron hace cuatro años por dos cucharones y un candelero de estaño); como que soy una puta de ley, ese tipo tenía un chico que podía colarse hasta por una gatera. Uno así sí que podría afanar un par de prendas por noche...

TINKER Vale, nos haremos con un chaval. Venga, vamos, que me muero de frío.

DOROTEA Antes me cuelgo que terminar la noche sin botín: lo juro por estos diez huesos.³⁹ ¡Tendré mi botín, aunque me tenga que tornar en mona para robar las tejas de alguna casa! No lo sé, quizás esté de humor para buscarme la horca.

³⁸ Tinker se refiere aquí, posiblemente, a alguna taberna de esa zona

³⁹ Dorotea se refiere aquí a los dedos de las dos manos

TINKER Relájate, puta del demonio; tienes una lengua como la de un sabueso.

Por ahí se acerca una sombra de la noche.⁴⁰

Entra VIOLA.

DOROTEA Una dama-puta.

Juro por esta oscuridad que la dejaré en cueros.

TINKER ¡Tranquila, te digo!

VIOLA ¡Qué miedo he pasado esta funesta noche!

¡Y qué vergüenza, si alguien me viera y me reconociera!

La misma oscuridad que me ha llevado a la perdición

es ahora mi única amiga. ¡Maldigo mil veces

mi ingenuo, estúpido e infantil amor,

que tan fácilmente me ha llevado a fiarme de un hombre,
siendo la mayoría tan falsos!

El cansancio y las lágrimas me agotan;

tengo que acostarme.

TINKER ¿Qué es esto? ¿Oración, homilía

o balada con buenos consejos? Ropas trae, eso es seguro.

DOROTEA Rómpele la cabeza y así no te podrá morder.

TINKER Sí, se la romperé, pero todavía no... ¡Eh, mujer!

VIOLA Por amor de Dios, ¿quién sois?

TINKER Alguien que se hará cargo de tus ropajes. ¡Vamos,

desnúdate! ¡Desnúdate! ¡Voto a tal, es género de buena calidad!

VIOLA Por favor, señor, no me haga daño.

DOROTEA No tengamos compasión con ella.

Si nos apiadamos, terminaremos en la horca.

VIOLA ¡Ay! ¿Qué queréis de mí? En vuestras manos dejo mi suerte.

⁴⁰ En el original, «night-shade», que, en jerga del hampa, se refería a una prostituta

DOROTEA De eso, estate bien segura.

VIOLA Tomad mi capa, si es lo que queréis.

TINKER Sí, claro, dámela. Doll, mira en los bolsillos:
podrían tener pájaros.

DOROTEA ¡Mal rayo los parta, deben haber volado!
Me llevo este sombrero, y este fular... me encanta:
con esto, compadre, voy a parecer una dama con clase.

VIOLA Me parece que sois gente compasiva,
tanto que hasta podría vivir con vosotros.

TINKER ¿Seguro que podrías?
Una moza joven y rolliza, de buena cuna...
¡A mí me valdría!

DOROTEA ¡Pero a mí, no!
¡Pon a enfriar la bragueta, rufián! O le echaré tal maldición
que no se te volverá a levantar mientras vivas.

TINKER ¡Tranquila, mala mula, tranquila! Controlaré a mi
amazona:
ya ha trotado lo suyo y, para luchar, reñir y beber,
es tan famosa como la que más.

DOROTEA (*Aparte*). ¡Niñas bonitas a mí!
Tú, joven puta contagiosa, ¿te crees muy atractiva?
Y tú, bribón ¿tienes carne suficiente para dar de comer a dos?
Celebro que tu caballito haya despertado a la lujuria,
pues el otro día estaba más bien en horas bajas.
¡Arre, mi mimado caballito asiático!⁴¹

VIOLA Buena mujer, ¡no me haga daño!
Siento haberle dado motivo de enfado.

⁴¹ En el original, Dorotea dice «My pamper'd jade of Asia», en posible alusión sarcástica a una línea en el *Tamburlaine* de Christopher Marlowe (c. 1587): «Holla, ye pamper'd jades of Asia!» (acto IV, escena iv).

DOROTEA ¡O la atas bien y te vienes conmigo, o te digo que con este puñal os ensartaré a los dos! Podría comérmela ahora mismo, asada o como fuera, sin vinagre ni nada; le cortaré la nariz.

Saca un puñal.

VIOLA ¡Por todo lo que más quiera, buen hombre! ¡Buena mujer!

TINKER ¿Por qué la nariz, Dorotea?

DOROTEA Que me aspen si no se la corto; ahora mismo y en caliente.

TINKER ¡Así el diablo te aspe y te lleve con él! Pues seguro que también se llevó a tus cachorros, si es que has tenido alguno. Él es tu padre amado. ¡Putá, deja ese cuchillo! Si no, lo vas a pasar mal. ¡Guarda el puñal, puta!

DOROTEA ¿Vas a atarla ya? O podemos seguir aquí, discutiendo, hasta que nos cuelguen a los dos.

TINKER Vamos, tengo que atarte. ¡Ni una palabra; y no llores!

La atan a un árbol.

VIOLA Haz lo que tengas que hacer; de verdad que no lloraré.

TINKER No se te ocurra hacerle daño. Si se lo haces, bruja del demonio, por toda la cerveza del mundo juro que aplastaré tu vieja y calva cabeza con esta barra de hierro.

Salen TINKER y DOROTEA.

VIOLA ¡Oh, Dios, mira para lo que he quedado! ¡Yo, que en todos los años y actos de mi niñez nunca conocí pecado que no fuera solo imaginado, así me veo recompensada, por amar en exceso a un hombre desleal.

Y ni siquiera la luz del día,
que ahora emerge para servir de santuario
y proteger a los inocentes de ladrones y malhechores,
puede protegerme a mí de la vergüenza o de la sospecha!

Entra VALERIO.

VALERIO (*A su criado dentro*). Mozo, lleva tú los caballos, despacio:
yo seguiré a pie hasta el final de esta cuesta.
Es muy temprano; aún llegaré a casa a tiempo...
¡Hola! ¿Quién anda ahí?

VIOLA (*Aparte*). *La noche, siempre aliada de los amantes,
ha sacado de la cama a algún alma cansada,
solo para venir a ver mi vergüenza y burlarse de mí.*

VALERIO Mal corazón tenía el que ha hecho esto.

VIOLA Buen caballero,
si tiene lo que los hombres honestos llaman compasión
y está tan falto de maldad como parece,
socorra a una pobre dama que esta noche, por su mala suerte,
ha sido tratada de este modo por unos ladrones.

VALERIO ¡Maldito sea aquel que no quisiera ayudarte!
Ese ladrón, por cómo te ató, podría ser tu abogado.⁴²
¿Cuánto hace que estás aquí atada? *La desata.*

VIOLA ¡Ay, una hora, al menos! Y a punto de morir de frío y de
miedo.

VALERIO ¿Y dónde ha estado la guardia todo este tiempo?
Menuda banda de borrachos, que, como buenos ciudadanos,
diligentemente apuran cervezas y cantan
mientras su alguacil piensa en los brindis.
Estos tipejos deberían recibir mayor castigo

⁴² Valerio parece aludir aquí a lo mal que Tinker había dejado atada a Viola, probablemente para facilitar que esta se liberara de dichas ataduras.

que los que nuestras leyes reservan para los gitanos;
pues, aunque cada uno de ellos tuviera dos ojos más,
bastarían tres jarras para cegárselos.

VIOLA No se lo podría decir:
ningún cristiano me ha venido a socorrer.

VALERIO Antes reconquistaré yo Ostende
de que estos atrapen a un ladrón;⁴³ los hideputas
le echan opio a la cerveza y luego duermen
como lirones. Y sus picas solo les sirven
para ensartar la panceta y hacerla a la parrilla.
Ahora déjame saber a quién le acabo de hacer este servicio,
por el que debo agradecer haber madrugado tanto.

VIOLA Señor, todo lo que soy, aquí lo veis.

VALERIO Pero seguro que tienes un nombre, y una familia,
un padre, amigos, o una casa de la que vienes...
(Aparte). ¡Qué joven y hermosa es! ¡Y qué rufianes los que la
asaltaron!

VIOLA Señor, solo puedo desvelar lo que aquí ve;
si es usted un caballero, no me pida más.
Pues ahí comienza una pena tan amarga
que podría quebrar un corazón más duro que el mío.
Y saber más que esto le causaría pesadumbre:
por su propio bien, no quiera saber más.

VALERIO Si de eso no quieres que te pregunte más,
¿de qué vives, pues?

VIOLA Cómo he vivido hasta ahora
es una pregunta que no os puedo satisfacer;
cómo deseo vivir, depende de usted:
en tal alta estima le tengo.

⁴³ Ostende: ciudad en la actual Bélgica defendida por neerlandeses e ingleses frente a los tercios españoles, que finalmente rindieron la ciudad en 1604.

VALERIO ¿De mí depende? Pues dime cómo:
en verdad, te haré todo el bien que esté en mi mano...
(*Aparte*). *Tiene unos ojos que levantarían a un muerto...*
Venga, no tengas miedo y dime. ¡Esa es una buena chica!

VIOLA Señor, podría entrar a servir...

VALERIO ¿Servir, a quién? No llores y responde.

VIOLA Bueno, señor, a alguna buena mujer;
como imagino que será, si está casado, su propia esposa.

VALERIO ¡Ay, eres aún joven e inocente!
Déjame ver tus manos: no están hechas para fregar,
ni para bombear agua, lavar ropa o fregar suelos...
(*Aparte*). *En verdad, son estas las mejores manos que yo haya visto
para algo que no puedo ni nombrar.*

VIOLA ¿Me aceptaría a su servicio, señor? Mi corazón es noble:
no será esta la peor de todas sus obras de caridad.

VALERIO ¿Se te dan bien las cosas de alcoba?

VIOLA ¿Las cosas de alcoba, señor?

VALERIO Quiero decir, servir a una señora en su alcoba...
(*Aparte*). *¡Es avispada! Eso también me agrada.
Tiene que ser mía, aunque tenga que hacerlo por la fuerza,
como el que asedia una ciudad. Estoy seguro de que,
en menos de una semana, rendiré al enemigo a mis pies.*

VIOLA Y sé coser, señor, y hacer bonitos encajes
y bellos peinados; e instruir a jóvenes damiselas.
Algo sé de todas estas cosas.

VALERIO Bien está...
(*Aparte*). *No tengo duda de que le podré enseñar más cosas.
Cada vez me gusta más. ¡Cómo me provoca!*
Bella jovencita, entrarás a servir a una buena señora;
aunque te advierto de que también me has de satisfacer a mí,
por lo que te sabré recompensar.

VIOLA Más feliz me hace por ello.

VALERIO Mi criado te buscará el acomodo
para que puedas ir tras él. ¿Sabes montar?

VIOLA No, pero me agarraré bien para no caerme.

VALERIO Esa será la manera de que todo vaya bien...
*(Aparte). Me la iré trabajando por el camino; sé que es como
la cera.
Seguro que, desde ya, de esta muchacha
algo sacaré para mi provecho.*

VIOLA Señor, ojalá el cielo le multiplique por diez
esta gentileza que ahora me hace.

VALERIO ¡Esa es una buena chica! Igual da cómo otros te hayan
tratado;
estate segura de que yo seré un amo de lo más cariñoso.
Vamos.

Salen.

TERCERA ESCENA

Frente a la casa de ANTONIO.

*Entra ANTONIO, vestido como un lacayo irlandés,
con una carta.*

ANTONIO Espero parecer lo bastante salvaje como para no ser
reconocido.⁴⁴

He escrito una carta en la que hablo de mí de la peor manera.
Aun así, temo que no lo suficiente;

⁴⁴ Antonio se refiere aquí al estereotipo de la época en la que el irlandés y lo irlandés eran sinónimos de salvajismo y de falta de «civilización» (que los ingleses, según su discurso colonial, llevaban décadas intentando implantar en la isla vecina).

pero tiene que bastar, tiene que funcionar.
Me la ganaré de inmediato;
seré famoso hasta por mi forma de expresarme.

Entra un CRIADO.

CRIADO A ver, señor; ¿a quién quiere ver?

ANTONIO ¿Dónde está tu señora, amigo? Quiero hablar con ella:
le traigo una carta.⁴⁵

CRIADO ¿No puedo dársela yo?

ANTONIO No, voto a tal; tú no puedes.

CRIADO Bien, señor, voy a llamarla. Por favor,
salga un poco al fresco.

ANTONIO *Cran a cree*,⁴⁶ date prisa.

Sale el CRIADO.

Esta lengua de rebeldes se me pega a los dientes
como si fuera carne de gallina vieja;⁴⁷
seguro que ni en Babel la conocían,
pues allí no vendían manzanas y este habla, tan retorcida,
ciertamente tuvo que nacer con los primeros frutales.⁴⁸

⁴⁵ Se asume que Antonio, disfrazado de irlandés, en todo momento pretende imitar el acento de estos (o, al menos, y añadiendo al efecto cómico de la situación, el acento que los ingleses solían imitar para reírse de sus vecinos).

⁴⁶ Además de imitar el acento irlandés, Antonio hace uso de expletivos supuestamente gaélicos como este (muchos de ellos carentes de sentido real, aunque este sí se podría traducir como «Por amor de Dios») para disfrazar aún más su identidad. He decidido mantener algunas de estas expresiones del original en la traducción para enfatizar este recurso teatral de caracterización. Sobre la representación de lo irlandés y de los irlandeses en el drama de este periodo, véase H. Macaulay FitzGibbon (1928).

⁴⁷ Antonio hace aquí referencia a las continuas rebeliones acaecidas en Irlanda durante este periodo.

⁴⁸ Como nos dice FitzGibbon (1928), en estas obras las manzanas son una

Entra MARÍA y el CRIADO.

MARÍA ¿Quién quiere verme?

CRIADO Un manto de Kilkenny;⁴⁹
ese que está ahí, señora.

MARÍA ¿Qué quieres de mí, amigo?

ANTONIO Traigo una carta para una mujer; ¿quiere leerla?

MARÍA ¿De quién?

ANTONIO *De crosse Creest*,⁵⁰ de mi amo.

MARÍA ¿Quién es tu amo?

ANTONIO Por favor, échele un vistazo.

MARÍA ¿Conoces a este tipo?

CRIADO No, señora, no. Solo sé que es un lacayo irlandés.
No se acerque, amigo; no me gustan sus calzas.
¡Menudos bribones, vistiendo estos pantalones!
Hasta el algodón del que están hechos es corrupto.⁵¹

MARÍA No reconozco la letra; voy a leerla.
«A la bella esposa de don Antonio».
Seguro que el que la escribió está ciego.
A ver, ¿cómo sigue ahora?

referencia constante en alusión a los irlandeses, pues la mayoría de los vendedores en puestos de fruta y verdura de la Inglaterra de esta época eran originarios de allí.

⁴⁹ En el original, «a Kilkenny ring», haciendo referencia a la capa con capucha típica del atuendo irlandés (una vez más, criticada por los ingleses como una muestra más de su barbarie en el vestir), siendo famosas en esta época las de Kilkenny y las de Waterford (FitzGibbon 1928).

⁵⁰ Posible traducción al castellano: «¡Por la cruz de Cristo!».

⁵¹ Referencia a la forma de vestir de los clanes irlandeses, también objeto de constante censura por parte de los ingleses como una muestra más de su falta de «civilización».

Lee la carta.

ANTONIO (*Aparte*). *¡Espero que funcione! Le acabo de dar aquello que agitará su conciencia: ¡Mira qué efecto tiene en ella! ¡Esperanza, si así lo quisieras, haz posible el disfrute de la carne!*

MARÍA (*Aparte*). *Es esta la más aberrante e intolerable felonía que nunca nadie haya podido urdir. Seguro que hay algún otro bribón aparte de ti detrás de esto; se ve que viene de alguien diestro en hacer el mal. ¡Deforme también de cuerpo! ¡Oh, Dios mío, juro que miente como un bellaco! ¡Ajá! Acabo de reconocer a esta joyita: ¡es mi marido! Acércate, hombre; ¿eres irlandés?*

ANTONIO Dulce dama, *a cree*, soy irlandés.

MARÍA (*Aparte*). *Ahora lo acabo de confirmar ¿Es tuya esta argucia, señor? Ya te la devolveré. ¿Cuánto hace que sirves a este caballero?*

ANTONIO Hace ya un tiempo.
Mi paisano MacDermond me presentó a él...
(*Aparte*). *Está hecho, lo sé.*

MARÍA (*Aparte*). *A fe mía que habla como si hubiera estado practicando un año o dos. Bien, señor, más te hubiera valido presentarte con tu propio ser, con el trato que te voy a dar. ¿Qué he hecho yo para que me haga pasar por esto? Nunca, que yo sepa, le he puesto los cuernos... Amigo, acércate.*

ANTONIO (*Aparte*). *Seguro que ahora le enviará un regalo o una carta. ¡La conozco tan bien! Seré famoso.*

MARÍA Coge a esta alcahueta irlandesa...

ANTONIO ¿Qué?

MARÍA Y patéalo hasta que sus carnes sean del mismo color que sus calzas: moradas.

ANTONIO (*Aparte*). *A ver si de verdad me van a castigar como dice. Pero no puedo revelar mi identidad. Espero que no lo diga de veras.*

El CRIADO empieza a darle patadas.

¡Oh, hone, oh, hone! ¡Oh, San Patricio! ¡Oh, a cree! ¡Oh, dulce señora!

MARÍA Ahora, dale la vuelta y patéalo por el otro lado. Así está bien.

El CRIADO lo pateo de nuevo.

ANTONIO ¡Oh, buen criado! ¡Te lo ruego, buen criado! ¡Así se te pudran las piernas!

MARÍA Bribón, enemigo de todo, menos de esas calzas apretadas, ¿cómo te atreves a venir a mí con una carta así?

ANTONIO ¡Por favor, apiádese de este pobre irlandés!
(*Aparte*). *Esto me viene bien: con todo, me la ganaré y será aún mayor mi gloria por ello.*

MARÍA (*Aparte*). *Ahora podría yo llorar por lo que acabo de hacer; pero no, debo mantenerme firme.*

Llévatelo y enciérralo hasta que venga mi esposo.

¡Bien merecido te lo tienes, bribón con flequillo!⁵²

¿No crees que son de justicia los azotes que recibes?

Verás, tonel de licor, cómo te voy a hacer botar.⁵³

ANTONIO ¡Se lo ruego, por amor de Dios, no se enoje conmigo!

MARÍA ¡Rufián con cara de caballo irlandés; te haré azotar y haré unas calzas con tu pellejo!

⁵² En el original, «sirrah Thatch'd head», refiriéndose al tradicional corte de pelo asociado a los clanes irlandeses de la época.

⁵³ Una vez más, se hace uso de un estereotipo, en este caso el de su desmesurada afición a la bebida, para referirse de manera cómica al irlandés.

¡Llévatelo! Que no vuelva a ver la luz del sol
hasta que mi marido vuelva a casa...

(Aparte). Te las verás conmigo por tu bribonada; no te temo.

ANTONIO ¿No va a dejar que me vaya?

(Aparte). Esto tiene mala pinta.

MARÍA ¡Llévatelo!

CRIADO Vamos, te voy a arrastrar por esas greñas que traes.

Anda despacio, o te rompo la chepa.

MARÍA Y, ¿me oyes? Cuando hayas terminado, prepara mi coche.

CRIADO Sí, por supuesto.

MARÍA Asegúrate de que quede bien cerrado...

Sale el CRIADO con ANTONIO.

Voy a ver a este caballero y enterarme de qué hay
detrás de todo este asunto, pues ya sospecho de todos.
Si está detrás de esta trama, le voy a dar tal bofetón
que lo dejaré sordo durante al menos un mes.

Sale.

CUARTA ESCENA

Frente a la casa de RICARDO.

Entra RICARDO.

RICARDO ¿No estaré loco? ¿Puede esta débil cabeza mía,
que enloquece con la bebida, soportar el daño
que le he hecho a una virgen, a mi amor?
¡Enloquece, pues es lo que mereces, o, si no,
contigo derribaré muros y bosques enteros,
borrando así tu recuerdo o dejando paso a la locura!

Seguro que nunca amé a la bella Viola.
Nunca amé a mi padre ni a mi madre;
a nadie, solo a la bebida. Si pudiera amar,
no, si tuviera en mí la compasión que movería
a rescatar a un niño de las llamas,
hace ya dos horas que tendría que estar desnudo,
bramando en medio de la calle,
irreconocible, cosiéndome a cuchilladas.

Entran PEDRO, SILVIO y UBERTO.

PEDRO Buen día, señor.

RICARDO Buen día, caballeros.

¿Vamos a beber de nuevo? Ya he recobrado el conocimiento.

PEDRO Yo también, pero no tanto como debiera.

¡Tenía que haber desayunado unas gachas!

RICARDO El mozo de la taberna vino a verme esta mañana
y me contó que ayer una dama, que pensó ser una fulana,
vino en mi busca. Y me dijo que nos peleamos por ella,
y no sé qué más.

PEDRO En verdad, tampoco yo lo sé.

UBERTO Tengo vagos recuerdos de algo así.

RICARDO ¿Fuiste tú, Silvio,

el que me hizo beber tanto? Fuiste tú, o Pedro.

PEDRO No sé quién fue.

SILVIO Todos lo hicimos bastante bien.

RICARDO Pero yo solo me echaré la culpa a mí mismo
por dejarme convencer. Venga, Silvio,
¿vamos a beber otra vez? Venga, señores;
¿por qué no os movéis? No lo vayamos a dejar ahora,
mientras haya vino y tengamos gazzates para ello;
voy a practicar hasta hacer de ello mi mejor virtud.

¿Qué puede haber mejor para mí?
¡Por amor de Dios, vamos a beber! Cuando digan mi nombre,
la gente dirá: «¿De qué Ricardo hablas?
¿Del excelso bebedor?» Así quiero que sea.
¿Vamos a beber?

SILVIO Ya hemos bebido mucho últimamente.

RICARDO Bueno, entonces, menos que nos queda por beber.
Acabémoslo todo. Y cuando lo acabemos, encontraremos más
donde sea
y compraremos todo el vino que en el mundo pueda haber;
y nos lo beberemos también. Después,
recogeremos la fruta de la tierra, destilaremos su jugo
y también nos lo beberemos.
Recogeremos la lluvia antes de que toque el suelo
y nos la beberemos, para que ya no crezca más fruta.
Nos beberemos el agua de los manantiales.
Y, en todo este tiempo, nunca pensaremos en todos aquellos
que más nos quieren; o no más de lo que lo hicimos anoche.
A ningún mendigo daremos una gota de toda esta bebida:
al contrario, al verlos llorar, correremos hacia ellos
y también nos beberemos sus lágrimas.
No pararemos mientras en este ancho mundo haya
calor o humedad; lo chuparemos hasta dejarlo frío y seco.
Hasta que, con tanto beber, solo quede la tierra.

PEDRO ¿Sería un halago decirte que estás loco?

RICARDO Si no es verdad lo que digo,
que nadie me tome por hombre.
Aquel que quiera que le done mis bienes y mis tierras,
mi propia vida, solo ha de decir:
«¡Ricardo, estás loco!», y todo esto le dejaré.
Con eso sí que me halagaría
y me haría creer que aún conservo alguna virtud;
que en mi corazón han anidado el amor y la ternura;
que, aunque sea culpable del mayor pecado

nunca cometido por criatura alguna,
el volverme loco, como a cualquier hombre honesto
le debería ocurrir por cometer tal crimen,
sería muestra de tener algún valor, aunque ya sea tarde.
Mas, ¡Ay, nada de esto hay en mí!
Porque aún preservo la cordura, como hombre congelado
sin fuego ardiendo en su interior.

SILVIO Venga, buen Ricardo,
déjate de tonterías y envíale una carta;
yo mismo se la llevaré.

RICARDO De nada servirá.
Quizás ya se haya perdido anoche; o,
si pudo regresar a su casa, ahora estará tan vigilada
que ni el viento se le podrá acercar.
Y, aunque pudiera decidir por sí misma,
si llegara a saber de mí, de alguien tan indigno
que la ha tratado de este modo, no sería tan estúpida
como para volver a dejarse querer.

Entran ANDRUGIO y un CRIADO con un camisón.

CRIADO Señor, acabamos de encontrar este camisón que se llevó
con ella.

ANDRUGIO ¿Dónde?

RICARDO ¿Dónde? ¿Dónde? ¡Habla ya!

CRIADO Buscando en las afueras, encontramos a un gitano y a su
fulana, quienes lo escondían en una taberna. Los apresamos y
confesaron que se lo habían robado.

RICARDO ¿Y la mataron?

Cogiendo su espada.

SILVIO ¿Qué te pasa, hombre?

RICARDO ¿Qué? Que todo esto no me hace volverme loco.

SILVIO Sí que lo hace; de otro modo, no desenvainarías...

Buen Pedro, cuidado con su espada.

PEDRO le quita la espada.

CRIADO Niegan haberla matado y juran que la dejaron atada a un árbol, en el campo más allá de la Puerta de Nuestra Señora. Fue casi al amanecer y a la vera del camino, así que alguien ha tenido que pasar y desatarla al poco rato.

ANDRUGIO ¡Será como lo ha querido el Cielo! Señor, solo le pido que, habiendo sido el principal culpable de su pérdida, usted y sus amigos se dispongan de inmediato y con diligencia a ir en su busca. Si la encuentra, y si ella así lo quiere, será toda suya. Yo me encargaré de que a esta gentuza se la interrogue mejor y, después, me uniré a la búsqueda. ¡Que Dios los proteja, caballeros!

Sale con el CRIADO.

SILVIO ¡Ay, buen hombre!

RICARDO ¿Qué pensaréis ahora de mí? Creo que este bulto no es más que un trozo de flema congelada, sin alma. Pues, si albergara suficiente espíritu como para calentar a una pulga, mis propios defectos lo harían relucir y brillar en este triste corazón; y correría por cada vena como oro fundido hasta reventar estas paredes y desparramarse. ¿Puedo pedirlos que cojáis vuestros caballos para buscar a esta inocente?

PEDRO De todo corazón lo haremos.

RICARDO No os separéis hasta que lleguéis al lugar donde dicen que la ataron; yo os seguiré. Pero no regresaremos hasta que la encontremos.

Devuélveme la espada, buen Pedro;
prometo no hacerle daño a nadie con ella.
Estoy más tranquilo ahora; y, si no lo estuviera,
ya tengo bastante con lo que hay. ¡Dios os guarde
y guíe con éxito nuestros pasos!

Salen.

TERCER ACTO

PRIMERA ESCENA

Aposentos de MERCURIO.

Entran MERCURIO y un CRIADO.

MERCURIO ¿Quién es? ¿La conoces?

CRIADO Créame, señor, no la conozco; pero es una dama.

MERCURIO ¿Una dama? Me apuesto la cabeza a que ese necio me envía a su esposa; si es así, a preparar la cama.

CRIADO Aquí está, señor.

Entra MARÍA.

MARÍA Me alegra encontrarlo aquí, señor. Tome, tome su carta

Le da la carta.

y guárdesela hasta que encuentre a otro amigo al que engañar; su maliciosa falsedad no me llevará al pecado.

Me ha provocado hasta convertirme en lo que no soy: una charlatana; y ahora me va a oír.

¿Cómo se atreve a pensar que soy una mujer tan ligera de cascos

que, tras apenas cuatro horas, pueda someter mi reputación a esta desagradable y vergonzante prueba? Estoy segura de no haber flirteado con usted, ni de haberle dado muestras de tener interés alguno en sus afectos. Es usted un mentecato.

MERCURIO Viendo esta carta, no puedo culparla por su cólera;
mas no es a mí a quien debe dirigirla, a no ser
que me quiera culpar por aquello que más detesto.

MARÍA ¿No me la envió usted?

MERCURIO Tiene mi palabra de que no.
Es más, ni siquiera la puedo entender; la letra
me es tan ajena como la malicia con la que está escrita.

MARÍA ¡Qué extraño!

MERCURIO Sí que lo es;
y más extraño sería, así como más odioso,
si yo, tras recibir tales cortesías de su parte
y debiendo estarle tan agradecido por ellas,
cometiera una felonía así.

MARÍA Está firmada con su nombre.

MERCURIO Sí, pero no con mi ser.
Y por este ruin alcahuateo, más me repugnaré mi nombre
que lo que la carta pueda contener.
Es usted sabia y virtuosa; no me culpe por esto.
Pues, por el amor que le tengo a la verdad y a la bondad,
esta carta no puede decir que yo soy su autor.

MARÍA *(Aparte). Ahora veo la bribonada de mi esposo.
Si mi criado averigua las correrías de mi marido,
me irá con este caballero, pase lo que pase;
y lo que tengo en mente hacer les parecerá bien
a él y al mundo entero. Y me lo agradecerán.*

MERCURIO He de confesar que me enamoré de usted a primera vista.
Mas esto fue lo que me llevó a irme de su casa de tan mala
manera,
para evitar hacer algo dañino,
tanto para su honor como para mis principios.
Pero nunca se me hubiera ocurrido escribir
una carta tan perversa como esta.

MARÍA Lo creo y, como veo que es sincero,
mis duras palabras no iban dirigidas a usted.
Pero esta es solo una parte de mis penas.

MERCURIO Siento que todavía haya algo más que la aflija.
¿Puedo preguntar qué es?

MARÍA Ciertamente, señor: temo haber perdido a mi esposo.

MERCURIO ¡Su esposo! No puede ser...
(*Aparte*). *Qué lástima me da; ¡Parece afligida en extremo!*

Entra un CRIADO, con ropas.

MARÍA ¿Qué ocurre? ¿Traes noticias? Vamos, habla, tengo que
saber algo.

CRIADO Señora, tras mucho buscar, de casualidad he descubierto
dónde ha estado.

MARÍA ¿Dónde?

CRIADO En un burdel en las afueras. ¡Quiera Dios que esté bien!

MARÍA ¿Por qué?

CRIADO Esta es su ropa; pero no he podido descubrir qué ha sido
de él.

MARÍA (*Aparte*). *Esto me viene bien...*
¡Seguro que lo han asesinado! ¿Qué voy a hacer ahora?

MERCURIO No se aflija así, antes de descubrir la verdad.
Tiempo tendrá de llorar... ¡Qué inesperada tragedia!
¿No llevaste a alguien de la guardia para registrar
el lugar donde dices que encontraste su ropa?

CRIADO Sí; lo registramos todo, e interrogamos al tipo
que había estado con él. Pero este, como rufián testarudo que es,
respondió que no sabía dónde estaba. Había estado allí,
pero no nos pudo decir dónde estaba ahora.
A decir verdad, temo por su vida.

MARÍA Tras estos tres años de viajes, ¿va a quedar en esto toda mi esperanza y deseo de poder disfrutar de él?

CRIADO Es la casa con peor fama de toda la ciudad; un maldito nido de bribones y fulanas. ¡Así arda en el infierno!

MERCURIO Esto cada vez suena peor. ¿Quiere regresar a su casa? La acompañaré y la ayudaré en todo lo que esté en mi mano; quedarse aquí será peor para usted.

MARÍA Si es usted un caballero y si en verdad apreciaba a su amigo muerto, ¡no permita que me regrese a mi casa! Eso solo añadiría más pena a la que ya tengo.

MERCURIO Entonces, diga qué quiere que haga y lo haré. Yo tampoco sé muy bien qué hacer.

CRIADO Ni yo. ¡Oh, mi pobre señor!

MERCURIO ¡Calla, bobo!

MARÍA Entonces, señor, lléveme a algún lugar apartado, lejos de los ojos de esta infeliz ciudad; donde quiera usted, con tal de que sea lejos.

MERCURIO Si me permite un consejo, creo que lo mejor sería regresar a su casa y ver qué se puede hacer. ¿Quién sabe? Puede que su esposo esté ya de vuelta.

MARÍA ¡Oh, no! Sé que está muerto, sé que lo han asesinado. No me hable de volver a casa: al hacerlo, me mata a mí también.

MERCURIO Vale, pues; si así lo desea no trataré de persuadirla para que vuelva a casa. Le serviré guía por estos campos, tal y como su pena me aconseja.

Tengo una madre que vive a solo veinte millas de aquí; la casa, aunque modesta, permite vivir cómodamente. Allí la pondré a salvo con todas sus penas.

MARÍA ¡Démonos tanta prisa como sea posible!
Tengo un coche ya preparado. Buen señor, rápido...
(*Aparte*). *Te vas a enterar, mi querido esposo.*

MERCURIO Así sea...
(*Aparte*). *Si este tipo está realmente muerto, ya no veo nada ni nadie que pueda interferir en mis deseos. La seguiré y serviré con tal esmero y cuidado que acabará siendo mi amante o mi esposa. ¿Sube al coche?*

MARÍA Gracias, señor; unas palabras con mi criado y estaré ya lista —Si en algo aprecias tu vida, vigila bien al irlandés, pues mucho me temo que tiene algo que ver en todo esto. Sigue buscando y haz que la guardia interrogue a fondo al dueño de ese burdel, hasta obtener alguna respuesta. Si encontráis el cuerpo, enterradlo como procede. Adiós. Ya te haré saber de mí. Cuida de todo—.

CRIADO ¡Oh, mi buen señor!

Salen.

SEGUNDA ESCENA

Estancia en la casa de ANTONIO.

ANTONIO (*Llamando a la puerta desde dentro*). ¡*Man a cree*, que el diablo te lleve! ¡Vas a dejarme morir aquí? Te lo ruego, déjame ir a buscar a mi señor; me voy a congelar aquí.

Entra el PRIMER CRIADO.

PRIMER CRIADO ¡*Me oyes, man a cree?*
Si no te estás quieto, te aplastaré la cabeza.
¡Cállate, bribón!

ANTONIO (*Desde dentro*). Gentil criado,
déjame salir, te lo ruego; y, a fe mía,
juro que te daré dos chelines de plata de la buena
para que te compres unas manzanas.

PRIMER CRIADO Este rufián piensa que todo es comprar
manzanas.

Juro que te voy a sofocar la rebeldía de una vez por todas.

ANTONIO (*Desde dentro*). ¿No me oyes, hombre?
Te digo que te daré todo lo que llevo encima.

PRIMER CRIADO Gracias, señor; así tendría algo que poder lavar.⁵⁴

ANTONIO (*Desde dentro*). Aquí tienes cinco chelines, hombre.

PRIMER CRIADO Y aquí tienes tú un coscorrón; y uno bien dado.

Entra el SEGUNDO CRIADO.

SEGUNDO CRIADO ¿Qué está pasando aquí?
¿Dónde está el irlandés?

PRIMER CRIADO Ahí ¡Mal rayo lo parta!
Hace más ruido él solo que diez leguleyos
pleiteando un miserable caso para lograr cobrar el doble.

SEGUNDO CRIADO Déjalo salir; tengo que hablar con él.

El PRIMER CRIADO abre la puerta.

Entra ANTONIO.

ANTONIO ¿Me podéis dar algo de beber? ¡Oh, *hone*, estoy seco,
hombre!⁵⁵

SEGUNDO CRIADO Ya te daré yo lo que te quite la sed, amigo.

⁵⁴ En línea con los estereotipos sobre los irlandeses en esta época, el criado hace referencia a la falta de higiene de estos.

⁵⁵ Nueva referencia al afán bebedor atribuido a los irlandeses.

ANTONIO ¿A qué te refieres, hombre?

SEGUNDO CRIADO Pues a una buena sogá.

ANTONIO ¡Una sogá! ¡Oh, *hone!*

SEGUNDO CRIADO En verdad que eres un malicioso bribón.

ANTONIO No, *fet*, no lo soy.

PRIMER CRIADO ¿Quieres que le machaque los sesos?
He matado a perros que valían tres veces más que él.

SEGUNDO CRIADO A ver, rufián, tienes que acompañarme a ver al
juez...

¡Oh, Roger, Roger!

PRIMER CRIADO ¿Qué te pasa, William?

SEGUNDO CRIADO Muy malas noticias, Roger, muy malas. ¡Dios
nos traiga consuelo!

PRIMER CRIADO ¿De qué estás hablando, hombre?

ANTONIO ¿Qué pasa ahora?
(*Aparte*). *Ya me estoy cansando de todo esto.*
¡Ojalá no me hubiera metido en este lío!

SEGUNDO CRIADO Estoy seguro de que han matado a mi
señor, Roger;
y este maldito rufián, me temo, ha tenido algo que ver.

ANTONIO ¡No, *fet*, no!

PRIMER CRIADO Échate a un lado; ya le haré yo confesar... Vamos,
bribón, arriba;
te voy a hacer bailar, granuja. ¡Matar a mi señor!
Aunque tu trasero estuviera a prueba de balas,
con la razón que me asiste, seguro que acertaría a darte.
¡Prepárate, trébol del demonio!⁵⁶

⁵⁶ Se refiere aquí al símbolo de Irlanda, el trébol, asociado a su patrón, san Patricio. Parece ser que san Patricio, en su labor evangelizadora de las tierras

ANTONIO ¡Vamos, señores! No me iréis a matar, ¿no?

Se desprende del disfraz.

SEGUNDO CRIADO ¡Dios bendito, Roger!

ANTONIO No, no soy un fantasma.

SEGUNDO CRIADO Pero, ¿señor...?

Pero si es el amo en persona.

ANTONIO Sí, aún creo que lo soy;

pero menudas patadas que das. ¿Dónde está mi esposa?

PRIMER CRIADO ¡Ay, mi pobre e inconsolable señora!

Le da por muerto y ha abandonado la casa.

ANTONIO ¿A dónde se ha ido, pues?

PRIMER CRIADO Al campo, con ese caballero, su amigo, señor,

a ver si allí puede llevar mejor su pena.

No deja de llorar y lamentar...

ANTONIO *(Aparte)*. ¡Cómo celebro oír esto!

¡Mi fama será eterna!

Escuchadme bien. Por vuestra vida y por vuestra lealtad,

ni una palabra de que estoy vivo;

es más, extended el rumor de que sigo muerto...

(Aparte). *Mi fama nunca perecerá.*

PRIMER CRIADO ¿Por qué, señor?

ANTONIO Tengo mis razones; con eso ha de bastarte...

(Aparte). *Bien. O mucho me equivoco, o seré famoso.*

Por mi parte, no recibirán molestia alguna esta semana;

no, que se vayan conociendo.

PRIMER CRIADO Señor, ¿Seguirá haciéndose pasar por irlandés?

ANTONIO Sí, por un tiempo.

irlandesas, se sirvió del trébol (de tres hojas) para explicar el misterio de la Trinidad.

SEGUNDO CRIADO Pero no le volveremos a pegar, ¿no?

ANTONIO No, William, gracias.

PRIMER CRIADO En serio, señor, si hubiera que hacerlo,
yo lo haría mejor que cualquier desconocido.

ANTONIO Vamos, sois un par de rufianes;
pero os perdono...
(*Aparte*). *Casi enloquezco pensando en lo que llegaré a ser...*
Ni una palabra, recordad.

Salen.

TERCERA ESCENA

La campiña.

Entran VALERIO y VIOLA.

VALERIO Ven, preciosa, ya estamos llegando a mi casa.
Y, mientras los caballos descienden colina abajo,
adentrémonos tú y yo por este sendero:
se camina mucho mejor por aquí. Es esta una estación,
querida mía, que no podemos malgastar,
cuando todo ser vivo rebosa de amor.
¿No te pasa a ti también?

VIOLA No. Hay seres vivos incapaces de amar,
o no estaría yo hoy aquí. Por mi parte,
¡ay, estoy desbordada de amor!

VALERIO No puede ser
que tanta belleza, tanta juventud y gracia,
tenga exceso de amor.

VIOLA Pero, dígame, ¿qué es el amor?
Pues yo estoy llena de lo que ni siquiera conozco.

VALERIO Bueno, bella señora, el amor es deseo extremo,
algo que no está para entenderlo, sino para disfrutarlo.
Preguntarte por qué estás enamorada
o qué noble causa mueve al amor,
sería desperdiciar ese calor que se le sube a uno
y muchas veces acaricia nuestro corazón.
Te haría ser en exceso circunspecta y callada;
tus pensamientos, como los de una viuda tres veces casada,
estarían preñados de objetivos, pero vacíos de compasión.
Y, para ahuyentar de ti el deseo de hacerte tales preguntas,
ahora que aún vives en la ignorancia,
con tan solo dieciséis, fresca, dulce y taimada,
te digo que aprender lo que es el amor
te haría sentirte como si tuvieras cuarenta y seis.

VIOLA ¡Bien quisiera yo que no me hiciera sentir nada!
A los que saben los he oído decir que el amor sustenta el
mundo;
mas yo creo que son las mujeres las que hacen esto posible,
puesto que los hombres son incapaces de amar.

VALERIO Algunos hombres, sí.

VIOLA Yo no conozco a ninguno.

VALERIO Bueno, yo sí puedo amar.

VIOLA Eso, estoy segura, es solo compasión hacia mí.

VALERIO Y amor también, como ahora mismo te mostraré.
Bella doncella, no me atrevo a llevarte a mi casa:
mi esposa es mala y también envidiosa;
es muy vieja, con lo que también es celosa.
Tú eres joven y bella y esto te hará ser la diana
de sus muchas malas artes; ella nunca te va a aceptar.

VIOLA Sí puede que me acepte, a no ser que sea un diablo,
por la mucha amistad que le voy a profesar a usted.
¿No va a soportar que le esté agradecida?

¿No voy yo a rezar por usted y también por ella?
¿En verdad va ella a pensar que todo el bien que yo pueda hacer
solo será merecedor de reproches? Aunque así fuera,
encontrará pelea con un niño dormido antes que conmigo.

VALERIO Pero, has de creerme, odia todo lo que es bello.

VIOLA ¿Cómo ha podido enamorarse de una criatura así?

VALERIO Nunca la he amado.

VIOLA Y, aun así, ¿se casó con ella?

VALERIO Lo hice por su fortuna.

VIOLA Y seguro que le juró, también a ella, que era bella.

VALERIO Si no, créeme, nunca la hubiera conseguido.

VIOLA ¿Habéis de ser así todos los hombres?
¡Ojalá nos encerrarais a todas las mujeres inocentes
en un lugar donde solas pudiéramos vivir en compañía!

VALERIO No llores por eso.
Aunque, por una razón de peso, nunca osaría
enfadarme con mi esposa, no me olvidaré de ti.

VIOLA ¿Qué piensa hacer conmigo?

VALERIO Vivirás en la casa de uno de mis hombres
y te proveeré de todo aquello que el dinero pueda comprar.
Estas blancas manos no están hechas para trabajar;
son manos, como tú misma has dicho, hechas para tocar
y para enseñar a las cuerdas a sonar con armonía.
O para lo que tú quieras.

VIOLA Le estoy agradecida, señor; pero, se lo ruego,
deme humildes ropajes y déjeme ganarme la vida con mi
trabajo.

VALERIO Pero, preciosa, tú, que bien sé que detestas la ingratitud,
no esperarás que haga todo esto por ti a cambio de nada.

VIOLA Trabajaré todo lo que pueda y esperaré poco a cambio:
tan solo lo que le pagaría a cualquier otro criado.

VALERIO Pero, para que te pueda creer, dame una prueba.
Estamos solos; muéstrame cómo me vas a besar y a abrazar
cuando consiga zafarme de mi exigente y vigilante esposa
para pasar una o dos benditas horas contigo.

VIOLA ¿Es este el amor del que me hablaba? Me pide aquello
que no le puedo dar; de lo que me habla es lujuria.

VALERIO No te voy a engañar, ni andarme con rodeos:
sí, lo que siento es lujuria.

VIOLA Y, créame, de eso no tengo yo. Por el amor del cielo,
trátame bien aunque, siendo buena, tal como va el mundo,
le haya podido parecer un monstruo.

VALERIO Yo solo te pido esto; de ti depende cómo respondas.
No obligo a nadie; pero, si rechazas esto que te ofrezco,
entonces no estás hecha para mí. ¡Ay, alma de cántaro!
¿Qué iba a sacar yo de tu trabajo?

VIOLA Tengo miedo; por favor, váyase.
Pues dicen que el lujurioso, cuando se le rechaza,
puede tornarse insoportable. Le agradezco su cortesía conmigo
y aquí le entrego una valiosa joya que pude salvar de los
ladrones.
Por caridad, déjeme aquí tal y como me encontré,
una pobre inocente, y recibirá la bendición del cielo por ello.

VALERIO Bella doncella, no soy ni un ladrón ni un violador.
Te lo ruego, guarda esa joya tuya.⁵⁷ No te he hecho ningún mal.
Aunque seas virtuosa, y lo eres en extremo,
no creo que puedas ser para mí.

⁵⁷ Aquí Valerio juega con un posible doble sentido del término «joya»: la real que le ofrece Viola y la que representa la virginidad que esta se ha negado a darle.

VIOLA No, señor.

Por amor de Dios, si sabe de algún hombre honesto por estos lares,
muéstreme cómo puedo llegar a él.

VALERIO Ciertamente, no conozco a ninguno más honesto que yo: yo solo te hubiera hecho el amor con tu consentimiento; y no conozco a nadie por aquí que no hubiera querido hacer lo mismo.

Te compadezco. Adiós, gentil dama.
¡Dios te guarde!

VIOLA Gracias, señor. ¡También a usted!

Sale VALERIO.

Dicen que la mujer fue creada del hombre:
mas creo que es extraño lo diferentes que somos.
Quizás solo se aprovechó lo mejor del hombre
para crear a la mujer, dejándole a él lo más vil.
Me sentaré aquí a llorar;
todos, menos esta tierra, me han echado de su lado.
Llega la noche y todas las florecillas duermen,
y así haré yo también.

Entran NAN y MARGA con cubos de leche.

NAN Marga, vamos a descansar un rato; estoy agotada de veras. Este maldito cubo nuevo es demasiado pesado. ¡Mal rayo parta a Tom por escogerlo! No lo habrá más tonto en toda la comarca.

MARGA De mil amores. Y te lo agradezco, Nan.

VIOLA (*Aparte*). ¡Cuánta felicidad se respira por estos parajes;
más que en la ciudad! ¡Ojalá mi padre hubiera vivido como
esta gente
y me hubiera criado para ordeñar y para hacer lo mismo
que ellos!

*Si naciera de nuevo, creo que es la vida que yo elegiría,
por encima de la de un príncipe.*

¡Buenas mujeres, por caridad, dadle un poco de leche a esta
pobre criatura,
que está ya casi muerta de hambre y de cansancio!

NAN Si en este mundo solo quedara la leche de una vaca,
aun así, te daría un poco. Toma: bebe más; el queso la
compensará. ¡Ay,
pobrecita mía, está seca!

MARGA ¿Vives por aquí?

VIOLA No. ¡Qué más quisiera!

NAN Marga, mira cómo se parece a mi prima Sue, la de Moor-lane.
¡Son como dos gotas de agua!

MARGA Qué va. Sue tiene los ojos castaños —conozco bien a Sue—
y, también, es más ancha de caderas. Esta, déjame decirte, tiene
una buena figura.

NAN Tiene buen porte, a fe mía; pero también Sue.

VIOLA Gracias por tanta amabilidad, buenas mujeres.

NAN Venga, bebe más.

VIOLA Ya estoy satisfecha. ¡Que el cielo os lo pague!
Y, en agradecimiento, os rogaría que aceptarais
estas baratijas, a buen seguro de poco valor.
Tenéis que cogerlas; me las encontré por el camino.

NAN ¡Marga, ven y mira, Marga!

MARGA Mira, la mía es tan buena como la tuya;
la mía es toda de oro y esmaltada y con una piedra preciosa.
Seguro que cuesta, por lo menos, una corona.

NAN Pero yo nunca había visto una tan lujosa como la mía.

VIOLA Ahora os voy a pedir otro favor,
puesto que conocéis bien la zona.

NAN Por supuesto; lo que nos pidas, hermana.

VIOLA Solo os pido que me digáis de alguna casa honrada donde pueda entrar a servir.

NAN Espera: nuestra Dorotea se fue la semana pasada y sé que nuestra ama necesita una chica ¿Por qué no iba a coger a esta? Parece una moza bien dispuesta, te digo; y buena, eso seguro.

MARGA Y solo faltaría que nosotras, tras cuatro años de servicio cada una, no pudiéramos recomendar a una criada. Será nuestra favorita. A ver, hermana, ¿cómo te llamas?

VIOLA Melvia.⁵⁸

NAN Buen nombre, por cierto. ¿Sabes ordeñar una vaca? ¿Y recortar un seto? Eso es fácil.

VIOLA Aprenderé rápido.

NAN ¿Y adornar la casa con flores? ¿Y cocinar un cochino? (Esto tienes que hacerlo, pues nosotras estamos en la lechería). ¿Y hacer las camas?

VIOLA Espero que sí.

NAN Pero asegúrate de mantener a los hombres a raya; solo estropearán todo lo que hagas. Bien lo sé yo, ¡pues tantas veces me la han jugado cuando era joven! Venga, te vienes a casa con nosotras; serás una más. ¡Nuestra casa es tan honrada! Y a la que servimos es una buena mujer y toda una dama. Y vivimos felices, bailando muchos días al anochecer. El domingo será nuestro día festivo. ¿Sabes lo que es un día festivo? Lo pasaremos bien ese día. ¡Y tanta diversión te va a venir de perlas! Pero no seas tan vergonzosa o lo echarás todo a perder.

⁵⁸ Viola cambia su nombre en su afán de asumir una nueva identidad y así preservar el honor de la ya desaparecida Viola.

MARGA ¡Vámonos a casa ya, por amor de Dios!

A la hora que es, nuestra señora va a pensar que nos hemos perdido.

Venga, te aseguro de que cuidaremos de ti.

Pero tienes que decirle a mi señora de dónde eres y todo sobre tu vida, lo más extraño que se te ocurra, pues eso es lo que más le gusta. No tiene ningún escrúpulo sobre si lo que le cuentas es verdad o no.

Vas a ser nuestra hermana y nos querrás más que a nadie.

Y nos lo contarás todo; y, cuando llegue el frío, nos acostaremos todas juntas.

¿Harás todo esto?

VIOLA Sí.

NAN Entonces, en nombre del Señor, ¡vámonos a casa! ¿Podrás seguirnos?

VIOLA Te aseguro que sí.

CUARTO ACTO

PRIMERA ESCENA

La campiña.

Entran PEDRO y SILVIO, encontrándose.

PEDRO ¿Qué me cuentas? ¿Buenas noticias?

SILVIO ¡Qué va! Ninguna aún.

PEDRO Nos lo tenemos merecido. Debería ser traición, y así disponerlo Dios, beber más de tres vasos a la comida.

SILVIO ¿Cuándo viste a Ricardo?

PEDRO Me lo crucé dos veces hoy.

SILVIO ¿Te ha llegado lo de esa jovencita que fue vista anoche?

PEDRO Sí.

SILVIO ¿Sabe Ricardo algo de esto?

PEDRO Sí; y creo que anda detrás de esta pista. Adiós; me voy a hacer otra ronda.

SILVIO Si te llega algo, por favor, espolea tu caballo al límite. Lo mismo haré yo.

PEDRO Así lo haremos.

Sale cada uno por un lado.

SEGUNDA ESCENA

Una estancia en la casa de VALERIO.

Entran RICARDO y VALERIO.

RICARDO Señor, por la descripción, pienso que fue usted.

VALERIO Cierto, yo la rescaté: la manera
ya os la he contado; y lo que llevaba encima
(joyas, oro y alguna otra baratija),
y lo que yo quería hacer con ella.
Y cómo, al negarse, la dejé en el bosque.

RICARDO ¡La dejó en el bosque! ¿Quién sino un rufián,
enemigo de la humanidad y de todo lo bueno,
Dios, ley, reputación,
que se ha despojado de lo más noble y tornado bestia,
podría haber abandonado a alguien de incomparable virtud e
inocencia
a merced de esta naturaleza salvaje?

VALERIO Señor, si viene a insultarme, váyase de mi casa;
no permito que en mi casa se use ese lenguaje conmigo.
Y, en lo referente a su muchacha,
búsquela con toda la paciencia;
es muy dócil, se lo aseguro.

RICARDO Perdóneme, se lo ruego,
me he dejado llevar en exceso,
y no piense más en mis palabras, por favor.
Son fruto de mi locura. Pues mi pena es tan grande,
tan fuerte y mortífera que, como justo castigo,
es mayor el milagro de seguir vivo
que cualquier cosa que yo pueda decir.
Aun así, debo decirle que no estuvo bien
abandonarla así en el bosque.

VALERIO Señor, así lo pienso yo también ahora.

Y, créame, me ha impresionado tanto su dolor
que lo perdono y lo compadezco.

Y, si acepta pernoctar aquí esta noche,
mañana le guiaré hasta el lugar donde la dejé.

RICARDO Gracias, pero no. ¿Iba a ser yo tan indigno
como para pensar en un lecho, en descansar o buscar alivio,
mientras mi amada está lejos, Dios sabe dónde?
Congelada y abandonada, sin amigos ni otro consuelo
que el de algún silente árbol que en caridad nos supera.
La que se ha convertido en juguete del acerado viento del este
conminándola a dormir la mitad del día.
¿Iba a estar ella así, y yo abandonarme al cómodo reposo?
¡Dios no lo quiera! No.
Yo os reto, noche y frío, y todo el rocío que cuelga de vuestros
cabellos,
lluvia y granizo, nieve y heladas, y vientos huracanados
que así atacáis a las doncellas aún en flor; os reto a todos
y expongo mi cuerpo a vuestras inclemencias,
hasta convertirme en un hito en el camino.

VALERIO Entonces, ¿se va a quedar a cenar conmigo?

RICARDO Usted me quiere mal, sé que no me quiere;
de otro modo, no me hablaría de comida. ¡Mi pobre amada!
Por lo que veo, está usted muerto de hambre.
¿Qué más podría darle el campo
si la tozuda temporada hace que no salgan sus frutos?
Amable señor, no piense que soy un maleducado
al rechazar su comida; pues, en verdad, no puedo yo comer
cuando a ella le falta de todo. ¡Oh, Dios, soy un rufián,
un villano, un bribón que solo ha nacido
para asesinar mujeres y, entre ellas, a la mejor de todas!

VALERIO Es esta una rara enfermedad. Si no va a aceptar nada
mejor,
acepte un trago al menos, por favor.

RICARDO Ahora veo que en verdad me odia:
si usted supiera la clase de hombre que soy...
y, en verdad, todo el mundo debería saberlo
para así evitar encontrarse conmigo.
Si aún alberga alguna bondad, señor,
nunca más vuelva a mentar esa horrible palabra, *bebida*,
delante de mí; preferiría recibir un golpe suyo.
Por favor, señor, no lo vuelva a hacer;
si en algo me estima, ¡no lo haga!

VALERIO Señor, no pretendía hacerle daño alguno.

RICARDO Puede ser; pero, aun así, por todos los cielos,
no deje que ni tan siquiera vea una frente a mí.
Ni se imagina cómo me puede afectar.
Y tampoco, buen señor, me pregunte la razón.
Una vez más, no permita que nadie aquí la mencione;
temo que sus criados vengan y me hablen de ella.

VALERIO Pero, señor, ¿qué le ocurre?

RICARDO Odio la bebida, eso es todo.
Y todo aquel que beba conmigo, quedará maldecido
sin poder recibir oraciones por su alma por su arrepentimiento.
Y es ese un gran peligro. Buen señor, ya está bien:
si lo que quiere es hacerme un gran favor,
un favor que realmente apreciaré,
vaya a por su caballo y lléveme hasta el lugar donde la
abandonó.

VALERIO Puesto que tanto insiste, así lo haré.
Pero hubiera deseado que pasara la noche aquí;
tenía mi palabra de que no habría bebida a la vista.

RICARDO ¡Basta ya! Me marea tan solo su mención.
Señor, ¿puedo pedirle que no la nombre más?
Si lo hace, conseguiré que me enoje.

VALERIO Dejémoslo ya, se lo ruego. Ya me callo.
Entro y nos vamos de inmediato.

RICARDO Ahora sí le estoy agradecido.
Pero, lo que tenga que hacer, hágalo rápido.

VALERIO Todo lo rápido que pueda.

Salen.

TERCERA ESCENA

Una estancia en la casa de la MADRE DE MERCURIO.

Entran la MADRE, VIOLA, NAN y MARGA.

MADRE ¿Es esta la moza? A fe mía, que me traéis una buena pieza:
¡tiene una mirada ciertamente atrevida!

MARGA Sí, esta es la muchacha.

MADRE Acércate: ¿quieres entrar a servir?

VIOLA Si buenamente quisiera aceptarme a su servicio,
espero poder hacer algo que sea de su agrado,
aunque solo sea decir siempre la verdad
y con frecuencia tenerla en mis oraciones.

MADRE Por lo que veo, cuidas mucho tus manos
y las proteges con guantes: déjame verlas...
¡Ah, chicas, mirad estas manos, como de mazapán!
Estas bellas palmas aún no han conocido el dolor.
¡Qué suaves están y sin callo alguno!
Creedme, están más hechas para robar bolsas
que para trabajar con ellas. Pequeña, mucho me temo
que no eres lo que estoy buscando. ¡Vete de aquí!

VIOLA Pongo a mi propia conciencia por testigo
y el cielo mismo puede hablar de mi inocencia.
Cierto es, he de confesar con pudor,
que en todo el tiempo que llevo de vida
nunca he sabido lo que es madrugar o acabar agotada.

MADRE Bien lo puedes decir; si vas a ser mía, muchacha, también debes obrar bien, pues las palabras son lentas obreras. Aun así, espero tanto de ti que te aceptaré a mi servicio. Así pues, sé diligente y cumple bien con tu labor.

Entra ALEJANDRO.

¿Qué ocurre?

ALEJANDRO Acaba de llegar un mensajero enviado por su hijo con noticias de que ya ha regresado de sus viajes y de que estará aquí esta misma noche.

MADRE ¡Dios te bendiga por estas noticias que traes! Siempre portador de buenas nuevas. Toma, bécete esto.

Le da dinero.

En verdad, me has puesto muy contenta. ¡Hijo mío!
¡Oh, Señor, has escuchado mis plegarias! ¿Podré ver a mi hijo antes de morir? Asegúrate de que la casa luzca como nunca: saca las sillas nuevas y las plantas y las alfombras; y pon flores en todas las ventanas y el mantel de Turquía; ¡Y el salero grande, Nan, con las aceiteras!
Y, por favor, Alejandro, ve al cocinero y dile que no escatime en nada. ¡Mi hijo en casa!
¿Quién lo acompaña?

ALEJANDRO Me dicen que solo una dama.

MADRE ¡Una dama! ¿Qué dama?

ALEJANDRO No lo sé; pero me dicen que una muy distinguida.

MADRE ¡No quiera Dios que se haya dejado engatusar por alguna remilgada de esas! No me gusta nada.

ALEJANDRO Seguro que no; mi señor es más prudente que todo eso.

MADRE Bueno, sea como fuere, será bienvenido.

Señoritas, a vuestras tareas; y enseñad a esta pequeña novata qué es lo que tiene que hacer. Yo me voy a organizarlo todo.

MARGA Así lo haremos...

Sale la MADRE.

Os digo que mi señora es de armas tomar.

NAN Señor, ¡cuánto habla!
Parece un grillo chiflado.

VIOLA A mí me gusta cómo habla
y muestra saber bien cómo se lleva una casa.
Por favor, ¿me dejáis preparar las habitaciones?

NAN Sí, adelante. Pero nunca desprecies un buen consejo,
hermana,
pues te hará más bien de lo que puedas pensar.
¿Qué te hace lanzarte tan a la ligera a tus tareas?
Te aseguro que precisan de más diligencia de lo que parece,
incluso cuando solo se trata de poner plantas en una maceta.
Aunque tuvieras diez años más, si no tuvieras especial cuidado,
nunca sabrías cómo hacerlo.

VIOLA Pondré todo de mi parte para aprender.

NAN Oye, ¿dónde dicen que ha estado el joven amo?

MARGA A fe mía que no lo sé; allende los mares, donde nacen sin
nariz.⁵⁹

⁵⁹ En este divertido intercambio de pareceres, Marga y Nan hacen referencia a un suceso del que todo Londres probablemente hablaba en el mismo año de la creación de esta obra: el desgraciado naufragio de la expedición del almirante Sir George Somers al Nuevo Mundo (1609), del que inmediatamente surgieron rumores y luego publicaciones con maravillosas descripciones de los indígenas de esas islas de las Bermudas. El mismo William Shakespeare se sirvió de estas narrativas para escribir su última obra en solitario, *The Tempest* (1611).

NAN ¡Jesús nos bendiga! ¡Sin nariz! ¿Y qué hacen con los pañuelos?

MARGA Es lo que Richard me ha contado; y que tienen los pies en la frente.

NAN Por mi vida que es extraño; entonces, a buen seguro que esos hombres tienen cabezas pestilentes y corredoras.⁶⁰ ¿Hablan como nosotros?

MARGA No, no hablan nunca.

NAN ¿Los bautizan?

MARGA No, los llaman infieles; no sé lo que son.

NAN Oye, seguro que, con el joven amo ahora en casa, tendremos buenos cortejos. ¿Alguna vez te han cortejado, hermana?

VIOLA Pues, no lo sé.

MARGA ¿Qué hablas de cortejar, niña?

NAN Puedo hablar, pues una vez me cortejaron en la habitación de las alfombras; y sabes quién, Marga. A fe mía que cortejaba bien.

MARGA Vamos, dime, ¿quién fue?

NAN De veras, nadie; pero se mostró un tanto impaciente conmigo. Es divertido esto del cortejo.

ALEJANDRO (*Desde dentro*). ¿Dónde andáis, chicas?

MARGA ¡Nos van a matar! ¡Moveos, muchachas!
Y cuidado de hacerlo todo bien: os estaré vigilando.

Salen.

⁶⁰ Es decir, como los pies: malolientes y con la capacidad de correr.

CUARTA ESCENA

Una estancia en la misma casa.

Entran MERCURIO y MARÍA.

MERCURIO Si su mucho pesar se lo permite,
sea bienvenida a esta casa; pues, por mi vida,
lo es de corazón. Y, por su propio bien,
tómese un respiro de este duelo inmoderado.

MARÍA Se lo agradezco, señor; haré lo que esté en mi mano.
Se lo ruego, acompáñeme a mi habitación.
Entran la MADRE y ALEJANDRO.

MERCURIO Ahora mismo...
Antes de darme su bendición, madre, quiero que
conozca a esta dama y le dé la bienvenida.
Es la virtuosa esposa de aquel que fue como mi hermano
en todos mis viajes.⁶¹

MADRE Claro que sí: sea en verdad bienvenida;
lo mismo que tú, hijo.

MERCURIO se arrodilla.

Y ahora, ¡Dios te bendiga! Tu llegada
me ha hecho rejuvenecer veinte años.
¿Entráis? ¿Qué le pasa a esta señora?
¡Ay, creo que no está bien! ¡Buena señora!

MERCURIO Razón tiene en creerlo, madre.

MADRE Seguro que está hambrienta;
la cena estará preparada de inmediato.

⁶¹ No deja de ser curiosa esta muestra de afecto de Mercurio hacia Antonio, la primera y única en toda la obra.

MERCURIO No va a comer nada, se lo aseguro, madre.

Por amor de Dios, tan pronto como sea posible
dígle a una sirvienta que la suba a alguna habitación
digna de una dama de su clase; sé que está muy enferma
y necesita descansar.

MADRE Ya hemos preparado una para ella: la habitación azul.

MERCURIO Está bien. Mi señora: la acompañaré hasta la puerta
y allí la dejaré para que pueda descansar.

MARÍA Se lo agradezco, señor. ¡Feliz descanso a todos!
Me verán de nuevo esta noche, espero.

MERCURIO Cuando lo desee, señora, subiré a atenderla.

MADRE ¿Dónde está todo el servicio?
(A las sirvientas, dentro). ¡Atended a la dama!
¡Y aseguraos de que no le falte de nada de lo que hay en casa!
De todo corazón, buenas noches.

Sale MARÍA.

¡Dios santo, cómo has crecido! ¿No lo crees así, Alejandro?

ALEJANDRO Sí, ciertamente. Ha crecido muchísimo. ¡Gracia a Dios!

MERCURIO Como la mala hierba, madre.

ALEJANDRO Dice bien, señor: la mala hierba crece sin control.

MERCURIO El ingenioso Alejandro; con qué rapidez me entiendes.

MADRE Sí; Alejandro sí que lo puede hacer.
¿Todavía lees el *Madcap*?⁶²

ALEJANDRO A veces, sí.

MADRE Pero dime, hijo, ¿qué países has visitado?

⁶² Posible referencia a *The Old Mad-Cap's New Gallimaufry*, obra satírica de Nicholas Breton publicada en 1602.

MERCURIO Uf, muchos, madre; tantos como he podido:
Francia, España, Italia y Alemania,
y otras regiones que, aunque os dijera sus nombres,
seguro que no os haría más sabia.

MADRE ¿Y puedes hablar tantos idiomas?

MERCURIO Algunos, un poco, madre.

MADRE A ver, dime algo en francés, hijo.

MERCURIO No lo vas a entender; y sonará
en tus oídos como un carro oxidado pisando piedras:
como si fuera solo un desagradable chirrido.

MADRE Venga, quiero escuchar algo en francés.

ALEJANDRO Vamos, señor, dígale algo en francés a la señora.

MERCURIO Si me lo pides tú, Alejandro, lo haré.
¿A quién me he de dirigir?

ALEJANDRO Si el señor me quisiera hacer tal favor, a mí, señor.

MERCURIO ¡*Monsieur poltron, cocu, couillon, baisez mon cu!*⁶³

ALEJANDRO *Oui, monsieur.*

MADRE ¡Ja, ja, ja!

¡Me encanta! ¡Dios te bendiga, hijo mío!
A fe mía que te has convertido en todo un caballero.
Cullen y pullen... ¡Dios mío,
qué palabras tan extrañas dicen por esos mundos!
¡Ja, ja, ja!

ALEJANDRO ¿No fue correcta mi respuesta?

MERCURIO Sí, buen Alejandro, lo sería si en verdad

⁶³ Literalmente: «¡Don miedica, cornudo, capullo, béseme el culo!». Como es de esperar, los insultos y las palabras malsonantes son frecuentemente las primeras en llamar la atención del viajero. Aquí, por supuesto, se usan con una clara intencionalidad cómica.

me hubieras respondido... pero, querida madre, me muero de hambre. El viaje hoy ha sido largo y no he comido nada.

MADRE Ahora mismo tendrás lista la cena, querido hijo.

MERCURIO Cuanto antes, por favor; cuando haya cenado, subiré a ver a la doliente dama.

MADRE Vamos, pues.

Salen.

QUINTA ESCENA

Frente a la casa de la MADRE DE MERCURIO.

Entra ANTONIO, disfrazado de mensajero, con una carta.

ANTONIO He venido cabalgando como una furia para culminar este trabajo.

Y, como un valiente, lo terminaré antes de volver a partir. Esta es la casa, estoy seguro.

Llama a la puerta.

Entra ALEJANDRO.

ALEJANDRO ¿Con quién quiere hablar, señor?

ANTONIO Mire, señor, quisiera hablar con una señora que esta misma noche llegó desde la ciudad. Le traigo algunas cartas de suma importancia para ella. Soy un mensajero, señor, y tengo que partir de inmediato.

ALEJANDRO Señor, ¿y no podría entregárselas yo? Porque la verdad es que la señora está enferma en su habitación.

ANTONIO No. Perdóneme, pero tengo que hablar con ella.
Es de vital importancia el asunto que me trae hasta aquí.

ALEJANDRO Subiré a decírselo y enseguida le traigo respuesta.

ANTONIO Sí, por favor, y subiré a verla.

Sale ALEJANDRO.

¡Quiera Dios que la pena por mi fingida muerte
no estropee mi plan! Espero que no sea así.

Vuelve a entrar ALEJANDRO.

ALEJANDRO Aunque está muy enferma y no quiere que se la
moleste,
siendo el asunto de tanta urgencia,
tiene su permiso para subir y hablar con ella.

ANTONIO Se lo agradezco, señor; le sigo.

Salen.

SEXTA ESCENA

Habitación en la casa de la MADRE DE MERCURIO.

Entra MARÍA.

MARÍA ¡En nombre de Dios! ¡Quién será este hombre
que viene con este mensaje? Seguro que viene de parte de mi
marido,
quien ya ha aparecido y se apura a enviar a por mí.

Entra ANTONIO.

¿Es usted el mensajero, amigo?

ANTONIO Sí, yo soy, señora.

MARÍA ¿Qué buenas nuevas me trae, buen mensajero?
Porque de pena y dolor ya voy bien servida.

ANTONIO Ya quisiera yo que lo fuera menos, señora, ya quisiera yo...
(*Aparte*). *Maldito sea mi corazón; cómo me conmueve.*

MARÍA (*Aparte*). *¿Volvemos a encontrarnos, bufón?*
Bien, joyita, de tus virtudes nunca he leído yo nada.
¿Cómo se conoce al pollino por sus orejas!
Bien, ¿qué asunto traes, pues?

ANTONIO A todo galope, señora, le traigo una carta de su criado.

MARÍA A ver, démela; sigo esperando que sean buenas noticias.

Coge la carta.

ANTONIO (*Aparte*). *Esto dará resultado; sé que lo conseguiré.*
Si es verdad que las almas de los muertos se quedan por aquí,
aún oiré hablar de esto después de cien años.

MARÍA (*Lee*). «Del modo que sea, debe tener especial cuidado;
pues ya corre por toda la ciudad
que han eliminado a mi señor.
Y, por lo que yo sé, es del todo cierto.
Buena señora, deje su pena y sepa el peligro que corre
y deje que ese sabio y noble caballero que la acompaña
sea su guía en todo lo que precise.»

ANTONIO (*Aparte*). *Por cómo sus ojos languidecen según lee,*
veo que ya he logrado mi propósito.
Estoy seguro de que su sangre ya está hirviendo
deseosa de entregarse a Mercurio.

MARÍA (*Aparte*). *Es mi esposo, así que es razonable*
que en todo cumpla su voluntad; ya que quiere ser como el burro
que siempre va contra corriente, y aunque el riesgo sea todo para él,
haré lo que me pide...

Por la mañana le daré un paquete;
hasta entonces, le pido que se quede por aquí.
Nada perderá por ello.

ANTONIO No lo dudo, señora.

La dejo para que descanse y quedo a la espera de lo que ordene.

MARÍA Sí, por favor; pero antes, busque al señor de la casa
y pídale que venga a verme al instante.

ANTONIO ¿Quién? ¿El señor Mercurio?

MARÍA ¿Lo conoce, mensajero?

ANTONIO Solo de vista, pero sí;
ahora recuerdo que su criado me pidió que le hiciera saber
que este es ahora el único hombre del que
dependen tanto usted como su fortuna.

MARÍA Por favor, no más; todo esto ya lo sé.

ANTONIO Ya me voy...

(Aparte). Ya me he hecho un nombre para siempre.

MARÍA Buenas noches...

Sale ANTONIO.

Ya quedo a tu plena disposición, mi atractivo jovenzuelo.

Sale.

SÉPTIMA ESCENA

*Habitación en la casa de la MADRE DE MERCURIO.
Entra la MADRE, pegando a VIOLA; y ALEJANDRO
con una copa rota.*

MADRE Ya te enseñaré yo a tener más cuidado.

VIOLA Buena señora, ¡perdóneme!

MADRE No eres buena para nada, te digo. ¿Todo se te ha de caer de las manos?

VIOLA De verdad, fue sin querer.

MADRE Alejandro, déjame ver la copa. ¡Como que soy una buena cristiana, esta es una de las copas de cristal que me envió mi prima! Y esta inútil la ha roto por donde no se puede arreglar. Alejandro, ¿crees que Humphry podría repararla?

ALEJANDRO La verdad es que no; esto ya no se puede reparar.

VIOLA Créame: solo quería lavarla para la dama que yace enferma arriba; y, al escurrirla, la golpeé contra el borde del barreño.

MADRE ¿Así fue? Te aseguro que voy a parar esto; te va a hacer un buen agujero en la paga de este mes.

VIOLA Se lo ruego, perdóneme, y no me pague nada este mes.

MADRE Vete, niña caprichosa, y coge de la cocina dos o tres rebanadas para hacer el pan de jengibre. ¡Qué cosa más inútil!

Sale VIOLA.

ALEJANDRO La verdad es que es algo simple, sí; no sabía lo que es un saladero.⁶⁴ Tiene aún muchísimo que aprender.

⁶⁴ En el original: «kimnel», probablemente una tina de gran tamaño para salar la carne.

MADRE Me dice mi hijo, Alejandro, que esta joven dama piensa quedarse aquí; lo que ofrece bien cubre sus gastos y mi compañía la puede animar. Por la mañana, date un paseo hasta el pueblo y trae unos pichones... (*Se oye ruido dentro*). ¿Qué? ¿Andáis locos por ahí? ¿Qué ruido es ese? ¿Estáis jugando a los bolos?

Vuelve a entrar VIOLA, llorando.

¿Por qué vienes con lloriqueos?

VIOLA Lo he vuelto a hacer; buena señora, se lo pido por favor, ¡perdóneme!

MADRE ¿Qué ha pasado?

VIOLA Cuando intentaba alcanzar el pan del estante, he tirado al suelo la carne picada para las empanadillas de mañana.

MADRE ¡Vete de mi casa, sucia y destructora ramera! No estarás aquí ni una hora más.

VIOLA Buena señora, ¡prefiero que me pegue por mi error, tanto como lo haya merecido! No tengo dónde ir.

MADRE ¡De ninguna manera! ¡Fuera de mi casa!

VIOLA Prometo que cambiaré. ¡Por favor, defiéndame usted!

ALEJANDRO Lo haría si hubieras tirado cualquier cosa que no fuera la carne de las empanadas; pero ahora no sale de mí defenderte.

MADRE ¿Todavía estás aquí? ¿Tengo que llamar a alguien de la guardia para que te saque de mi casa?

VIOLA ¡Por amor de Dios, quite esto también de mi paga! En menos de un año, aprenderé. Déjeme quedarme.

MADRE Destrozarás esto y diez veces más. Te sacaré de mi casa a garrotazos.

VIOLA Estoy segura de que su alma compasiva no permitirá que me pegue y que me eche así de su casa.

MADRE ¿Vas a discutir conmigo? Alejandro, saca esta basura par-lanchina de aquí.

VIOLA ¡Buena señora, escúcheme! Aquí tengo una joya

(se arrodilla)

de algún valor que me dejó mi madre.
Acéptela. Y, cuando todo lo que yo destroce
supere su valor, écheme entonces.
Hasta entonces, se lo suplico, deje que me quede.

MADRE ¿Qué pedrusco tenemos aquí? Por Dios, ¡no lo habrás robado! ¡Eres una malcriada! Sécate las lágrimas y levántate. Y vete a lo tuyo. Alejandro, dile al cocinero que pique más carne. Vamos. Y tú, acuéstate pronto, que mañana has de levantarte temprano para ordeñar. Si no, tú y yo tendremos otra bronca aún peor.

Salen la MADRE y ALEJANDRO.

VIOLA Me ha hecho daño en el brazo;
mucho miedo me da la furia de esta mujer.
¡Pero bendito sea, Señor, el que más daño me ha hecho!
Temo que me vea la mujer de Antonio;
podría reconocerme.

MADRE *(Desde dentro)*. ¡Melvia!

VIOLA ¡Ya voy! Solo espero que no esté furiosa otra vez.

Sale.

OCTAVA ESCENA

Una galería en la casa de la MADRE DE MERCURIO.

Entra MERCURIO.

MERCURIO ¿Y, ahora, qué he sacado yo de acostarme con esta mujer que tanto amaba? Toda la felicidad que antes había imaginado, ahora, tras haberlo hecho, se torna en pobre, ruin y cruel arrepentimiento. ¡Por Cristo, cuán enojado estoy conmigo mismo! ¿Por qué el hombre, provisto de discurso y de razón y sabedor de lo fácil que se pierden estas cosas, siempre ansía tan solo satisfacer sus deseos? Deseos que, una vez satisfechos, solo le traen vergüenza. Es extraño, pero empiezo a detestar a esta mujer; y pienso que hay justicia en ello, pues, en contra de la decencia y solo para satisfacción suya, osa meter a un hombre en su cama (estando apenas frío el cuerpo de su esposo en la tierra). Siento como si todo hubiera sido solo un sueño. Pero le he hecho promesas y esto me aflige, pues estoy obligado a mantenerlas. Siento que me acosa: el diablo no aparta a estas mujeres de nosotros después de haber probado sus carnes.

Entra MARÍA, en camión.

MARÍA ¡Por amor de Dios, señor, vuelve a la cama!
¿Qué haces aquí? Hay gente levantada;
he oído a la señora de la casa. Querido mío, ven a la cama.

MERCURIO Vale, ya voy. ¿Por qué me sigues?
Espero que no pretendas que se enteren todos.
Te lo ruego, vuelve a tu habitación; la puerta está ahí.
Y déjame tranquilo, por favor.
(*Aparte*). *Esto sí que es trillar bien; y buena cliente tengo aquí.*
¿Vas a irte a la cama?

MARÍA ¿Y tú?

MERCURIO Sí, ya voy.

MARÍA Entonces, recuerda la promesa que hiciste de casarte conmigo.

MERCURIO Así lo haré; pero es culpa tuya que esto haya ocurrido y que ahora necesites recordármelo; pues, con total honestidad, te ofrecí casarnos primero. ¿Por qué no hiciste caso de este ofrecimiento?

MARÍA ¡Ay, ya te expliqué los inconvenientes y qué mal hubiera pensado todo el mundo si, tan pronto tras su muerte, nos hubiéramos casado! Además, muchos tontos hubieran creído que nos habíamos estado acostando todo este tiempo; y, seguro también, que nosotros lo habíamos asesinado.

MERCURIO (*Aparte*). *Sus palabras aún me enamoran. Si fuera yo un santo, uno consagrado, y alguien como ella me hablara con tanto ingenio y sentimiento, mucho me temo que algo haría yo que me haría desaparecer del calendario. Aunque enloquezco pensando en lo que ya hemos hecho, si sigo aquí hablando con ella me volveré a perder. Puedo sentir cómo el diablo sujeta mi estribo...*
Vamos, a la cama: buenas noches.

MARÍA Un beso, buenas noches, amor mío.
¡Y vete en paz...!

Sale MERCURIO.

Has mostrado ser el más honesto de todos los hombres que nunca hayan caído en ese dulce pecado, como a algunos les gusta llamarlo, de acostarse con la mujer de otro.

Y yo, pienso, soy la más honesta de todas las mujeres
que, sin rubor, haya yacido con otro hombre.
A mi esposo, el mensajero, lo envié a un sótano
temiendo, con razón, que lo fuera a reconocer;
algo que no quiero que ocurra hasta haber logrado mi objetivo.
Bien, ahora que el plan ha salido según lo deseado,
dejemos que sea él el que presuma de ello.

Sale.

QUINTO ACTO

PRIMERA ESCENA

Una sala en la casa del JUEZ DE PAZ.

Entra el JUEZ DE PAZ con una carta y CURIO.

JUEZ Por el amor de nuestra Señora que ha venido a todo galope, señor.

CURIO Así han de hacer los que traen asuntos importantes.

JUEZ Dice verdad. ¿Cuándo emprendió viaje, amigo?

CURIO A eso de las diez; y he cabalgado toda la noche.

JUEZ Pardiez, es usted duro de roer. Yo también recuerdo los días en los que yo mismo montaba como el mejor de todos, echándoles la tierra en la cara; y con este cuerpo que ves. Sí, muchas veces, pero ¿qué puede durar para siempre? Todo eso se ha acabado ya, amigo: los años, las preocupaciones y el mucho trabajo terminan por bajarnos del caballo... una gran pena.

CURIO Así pienso yo también, señor; mas ¿le importaría leer ya sobre el asunto que le traigo?

JUEZ Amigo mío, sé leer y yo le diré cuándo.

CURIO ¡Le agradecería que de inmediato, señor, tanta es la prisa que tengo!

JUEZ ¿De dónde me dice que viene?

CURIO De la ciudad, señor.

JUEZ Ah, de la ciudad; noble lugar, sin duda...

CURIO (*Aparte*). *Si su justicia es tan torpe como su memoria, seguro que usa una hoz de madera para segar el crimen.*⁶⁵
¡Menudo mentecato de la justicia es este!

JUEZ Y, a fe mía, regida por valiosos ciudadanos,
discretos e íntegros.

CURIO Señor, seguro que le estarán eternamente agradecidos;
les acaba de dedicar unos halagos
que no se han merecido en estos veinte años.

JUEZ Vamos, vamos, sé que dice eso de broma.
Lo voy conociendo, amigo; es usted un bromista, sí.
¡Ja, ja! Ahora leeré su carta.

Lee la carta.

CURIO Por favor, señor, léala...
(*Aparte*). *¡Qué desdicha es que asuntos de tanta urgencia dependan de la justicia de un viejo entogado como este, que ni sabe, ni se le puede pedir que entienda de otros asuntos que reabrir tabernas clausuradas o arreglar componendas para sacarse unos cuartos!*

JUEZ Señor, por lo que veo su asunto
es de mucho más calado del que yo había imaginado...
¿Y ese sombrero? ¿Cómo se atreve?

CURIO Le aseguro, señoría, que es solo por comodidad mía.

JUEZ De ninguna manera, amigo.⁶⁶ Vamos a ver, parece ser que
a este Antonio, un caballero... eso creo; sí, así es... un
caballero,

⁶⁵ Refiriéndose, probablemente, a cuán inapropiada sería su aplicación de la justicia.

⁶⁶ Más atento a las formas que al contenido de los asuntos a tratar, el juez le recrimina a Curio que se haya quitado el sombrero.

lo han hecho desaparecer hace unos días;
y, a fe mía, ponderándolo bien, que de manera inquietante.
Bien, hay juego sucio aquí; lo puedo ver hasta sin mis lentes.

CURIO (*Aparte*). *A buen seguro este tipo es un maestro de la revelación, siendo él tan oculto como es. ¡Anda y vete por ahí! Estoy seguro de que sabes comportarte en un tribunal, escupir con clase y alardear de anillos y cadenas de oro como el que más.*

JUEZ Y, tras haberlo pensado bien, así lo creo.

CURIO ¿El qué, señor?

JUEZ Que lo han asesinado.

CURIO ¿Lo conocía usted?

JUEZ No.

CURIO ¿Tampoco el tipo de hombre que era?

JUEZ Tampoco. Y me importa un rábano; eso son zarandajas.
Aun así, estoy convencido de que fue asesinado;
tanto como de que es usted un hombre.
Nunca fallo en estas cosas; soy un hombre
avezado en estos temas. La experiencia
es ciertamente un don oculto que nunca falla.
Pero, déjeme hacerle una pregunta: ¿por qué me trae esto a mí?

CURIO Porque la carta va dirigida a usted,
al ser el juez de paz más próximo.

JUEZ ¿El más próximo? ¿Solo por eso?

CURIO Eso creo, señor...

(*Aparte*). *Ciertamente no porque seas el más sabio.*

JUEZ Bueno, señor, sea como fuere, me encargaré del asunto.
Aun así, no sé: si hubiera llegado a mí por mi fama...
pero creo que igualmente podría habersele encargado
a cualquier otro de sabiduría igual a la mía.

Pero ahora ya da igual: he ocupado este puesto por más de treinta años y acumulado el suficiente crédito como para que cualquiera, cuando me necesite, sepa dónde encontrarme.

¡Al más próximo! ¡Pues vaya!

CURIO Señor, no es culpa mía; pues si hubiera sabido antes de usted...

JUEZ Se lo agradezco; lo sé.

CURIO (*Aparte*). *Voto a tal que deberías haberte dedicado a las tablas, o a cualquier otro oficio, menos al de juez.*

JUEZ Es más: me indican que hay sospechas fundadas de que su esposa es la sospechosa principal.

CURIO Así lo creo yo también, señor, pues aún no se ha podido hallar ningún otro.

JUEZ Y un tal Mercurio, un viajero, con el que dicen que ella ha huido y creen que hacia aquí.

CURIO Todo eso ya lo sabía.

JUEZ Bien, señor, conozco a este Mercurio, y a su familia: es hijo de una vecina de aquí cerca. Ha tenido suerte, señor, al venir aquí.

CURIO Entonces, señor, ¿sabe dónde dar con él?

JUEZ Por supuesto, señor; vive cerca de aquí.

CURIO Pues me cuesta creer que su señoría pueda vivir cerca de un rufián.

JUEZ Eso creo yo también... por favor, póngase el sombrero. Me maravilla ver cómo la gente ha perdido las buenas maneras y en qué poco se tiene ahora la virtud, que, como dicen los sabios, debería ser lo más importante. Le digo señor, y digo verdad, que últimamente

se han dado unos crímenes que le harían sangrar el corazón.
Y, si me lo permite, le relataré alguno.
Hace tan solo unos días...

CURIO Puede que tenga razón;
mas, ¿le importaría seguir con lo nuestro?

JUEZ Un honesto tejedor, tan trabajador como el que más
y tan cercano... pero todos tenemos que morir...
Este honrado tejedor, amante de la cerveza...
me ajusto aquí, *verbatim*, a la evidencia, señor...
Dios nos bendiga, se rompió el cuello justo por aquí;
sí, Jarvis, algunas cosas habrás hecho mal, pero,
si Dios me da vida, alguien va a pagar por ello.
Entonces, una moza...

CURIO Pero, señor, se ha olvidado de mi asunto.

JUEZ Una muchacha bonita y lozana, de hacia diecisiete,
quien, dicen, sea como fuere, tras dar a luz
la tonta de ella acabó reventando en la iglesia
de un atracón de *frumenty*.⁶⁷
Pero yo creo que el diablo
ha tenido algo que ver en todo este asunto.
Sea como fuere, al que pueda atrapar colgará por ello.

CURIO (*Aparte*). ¡Es este un juez disparatado, capaz de colgar al
mismo diablo!

Le agradecería que abreviara el cuento,
al menos hasta resolver el otro asunto.

JUEZ Señor, prudentemente haré lo que corresponde...
¡Antonio!

CRIADO (*Desde dentro*). ¿Sí, señoría?

⁶⁷ Refiriéndose a la tradición según la cual las mujeres, tras dar a luz, eran llevadas a la iglesia para celebrar el alumbramiento. En esta celebración, parece ser, la joven madre fallece tras ingerir demasiado *frumenty*, un alimento tradicional en esta época a base de granos de trigo descascarillado mezclados con azúcar y especias.

JUEZ Ponte tu mejor chaqueta
y dile a Marco, tu compadre, que vaya a buscar al alguacil
y le diga que, tan presto y con tantos refuerzos como pueda,
venga en mi apoyo. Y asegúrate de traer pluma y tinta
para tomarles declaración; y también mi espada.
¿Vendrá con nosotros?

CURIO Sí. ¿Qué más podría hacer?
Para eso he venido: para acusar a las dos partes.

JUEZ ¿Puedo preguntarle quién es usted?

CURIO Créame, señor, alguien del que solo necesita saber
que es pariente cercano del fenecido Antonio.

JUEZ Me vale. En verdad siento que mi vecino
no haya obrado de mejor modo; esto va a matar a su madre.
Es una buena mujer y ya de una edad. ¿Quiere entrar?
Solo tengo que ponerme el abrigo, quitarme la cadena,
coger un cinto limpio, dar brillo a los zapatos,
ajustarme el chaleco y emprenderemos camino.
Y ya verá lo bien que resuelvo yo estos asuntos.

CURIO Tan pronto como guste, señor.

Salen.

SEGUNDA ESCENA

La campiña.

Entran VALERIO y RICARDO.

VALERIO Este es el lugar; aquí mismo la dejé anoche,
sola, secando sus tiernas lágrimas y sin saber qué hacer;
pero, aun así, deseosa de que me fuera.

RICARDO ¡Qué salvajes somos los hombres,
que a nosotros mismos nos llamamos civilizados!

Si ella hubiera llegado a un mundo
habitado por aquellos que llamamos bárbaros,
aunque no hubieran tenido casa a la que llevarla,
a buen seguro hubieran hecho uso de todo aquello
con lo que la primavera ha adornado los árboles,
arrancando sus ramas. Y cada hombre
se hubiese tornado en constructor por el bien de ella...
¿A qué hora la dejó aquí?

VALERIO Aquí la dejé cuando faltaba tanto para la puesta de sol
como falta ahora para que salga de nuevo.

RICARDO Estando la noche tan cerca, no puede haber ido muy lejos...
¡Bella Viola!

VALERIO De nada sirve llamarla; estoy seguro
de que buscaría alguna casa.

RICARDO ¡Cállese! ¡Bella Viola!
¡Bella Viola! ¿Quién pudo haberla abandonado
en un paraje como este? Ya de dejar que se perdiera,
debería haber sabido que aquí no había eco
que pudiera recoger su nombre y llevarlo por el aire,
para que cuando su amado viniera a lamentar su pérdida
el nombre de Viola llegara hasta las colinas y valles cercanos;
un lugar así debería haber escogido.
Se queja usted de nuestra fortuna por el rocío que apenas moja
nuestros pies
(¡como si no hubiéramos de mojarnos por buscarla!).
¿Y qué ha podido ser de ella? ¿Hacia dónde dirigió sus pasos,
con dos manantiales manando de sus ojos,
cayendo sobre ella continua y abundantemente
y sin poder refugiarse de ellos en árbol ni casa alguna...?
¿Me acompañará en mis viajes?

VALERIO ¿A dónde?

RICARDO A lo largo y ancho del mundo.

VALERIO No, a fe mía; cuando decida viajar,
el viaje será más breve.

RICARDO No tengo esperanza de conseguir mi objetivo
de otra manera más breve.

VALERIO A ver, ¿qué pretende?

RICARDO Buscar en toda la tierra a dos que,
teniendo forma humana, sean tan malvados como nosotros.

VALERIO No creo que sea tan difícil encontrarlos.

RICARDO Bueno, pues si damos con ellos, mejor que mejor.
¡Cuántas maldades podríamos hacer entonces los cuatro!
No permaneceríamos juntos, pues cada uno
albergaría infamia suficiente para veinte países:
uno la usaría en Asia; otro sembraría discordia en África;
usted sería un rufián en casa, en Europa;
y, para América, déjeme a mí solo.

VALERIO Señor, soy yo más honesto
de lo que usted mismo sabría ser;
y, por mucho que me quieran calumniar,
ya hallaré yo el modo de decir algo bueno de mí.

RICARDO Si tuviera usted tan solo un ápice de honestidad
no se sentiría halagado al decirse «más honesto que yo»:
si los hombres, de suyo, fueran tan malvados como yo,
los ladrones ocuparían el lugar de los santos en el calendario
y los huesos de los asesinos harían milagros.
Soy yo el más cruel de los villanos,
a mucha distancia del que me pueda seguir;
pero suyo es ese lugar por detrás de mí.

Entran NAN, MARGA y VIOLA, con cubos de leche.

VALERIO ¡Esa del final es ella! ¡Es ella!

RICARDO Vayámonos de aquí o la infectaremos.

Dejemos que el viento sople a su favor;
y nosotros nos arrodillaremos aquí.

Se arrodilla.

VIOLA ¡Chicas, cuidado!
Hay hombres por aquí.

VALERIO Bella joven, por favor, espera.

Sujeta a VIOLA.

VIOLA ¡Por Dios! ¿Otra vez?

RICARDO ¿Por qué la sujeta?
Se lo digo en serio, déjela ir.

VALERIO De mil amores; ningún daño quiero hacerle.

RICARDO Entonces, aléjese de ella; pues los cuerpos más puros
son siempre los primeros en infectarse. No se le acerque.
Si no temiera infectarla yo mismo, por todos los cielos,
iría ahí y a golpes lo apartaría de ella.

VIOLA Conozco esa voz; y ese rostro.

VALERIO Curiosa locura la suya.
Hasta la vista, señor. Ahora que ya están juntos,
aquí los dejo. ¡Dios les traiga buena fortuna!
Cuando recobren la sensatez, ya me darán las gracias.

Sale.

MARGA ¿Vamos a ordeñar? Venga.

NAN ¿Por qué no viene ya?

MARGA Está dando cabezadas; se está quedando dormida.

NAN ¿Cómo? ¿Tanto ha madrugado?

MARGA Aquel hombre que está ahí de rodillas debe de estar tarado...
Vamos, vamos... ¡Por amor de Dios, Nan, ayúdame! Se está que-
dando pálida; le está dando algo.

VIOLA se desvanece.

NAN ¡Si es usted hombre, acérquese y ayude a esta mujer!

RICARDO ¿Acercarme yo? Eres una mentecata.

NAN Y usted un rufián y una mala bestia; eso es lo que es usted.

RICARDO ¿Acercarme yo? Fue el estar yo tan cerca
lo que provocó su desmayo; y vosotras habéis de ser diablos,
o también os desmayaríais; el veneno de mis ojos
puede acabar con la inocencia a esta distancia.

Se levanta y vuelve a arrodillarse más lejos.

Me arrodillaré aquí; aquí estoy a una distancia segura.

NAN Es usted un pollino charlatán; seguro que no trae nada bueno...
¿Cómo estás?

VIOLA recupera el sentido.

VIOLA Ay, bien.

MARGA ¿Puedes caminar?

VIOLA No; por favor, id vosotras a ordeñar. Si me recupero,
os seguiré; si no, esperaré vuestra vuelta aquí sentada.

NAN Temo dejarte aquí con ese loco.

VIOLA Lo conozco bien; no me hará daño, ya lo verás.

MARGA Vámonos pues, Nan.

Sale con NAN.

RICARDO ¿Qué tal estás? No temas:
te hablaré tapándome la boca con las manos
para que mi aliento no te pueda destruir.

VIOLA Bastante fue ya el mal trato que me diste
como para que ahora también vengas a burlarte de mí.
¿Por qué te arrodillas tan lejos?
¿No deberías mejor usar esa postura para rezar?
Si yo te hubiera tratado de ese modo,
no podría dormir; al menos hasta que tanto Dios
como tú me hubieseis otorgado vuestro perdón.

RICARDO No me burlo de ti; ni tampoco vive el rufián
que pueda hacerte nada deleznable.
Me arrodillo porque es lo apropiado y como reverencia
ante una criatura de tal pureza;
alguien tan lejana y ajena a cualquier ofensa;
y alguien que tanto daño ha recibido.

VIOLA Confiesas tu culpa, pero vienes desde tan lejos
para burlarte y pedir perdón por ello.
Ojalá pudiera yo concederte de buen grado lo que me pides.
Buen señor, si ya tienes otro amor mejor,
¡ambos tenéis mi bendición!
Ella no te deseará nada mejor que yo.
Lo último que yo quiero es ofenderte.
Aquí tienes las joyas que hurté.

Le tira el cofre a los pies.

Y contigo dejo todo el amor que nunca haya sentido;
nada me llevaré para entregárselo a otro.
¡Ojalá la siguiente muchacha que pretendas
no te ame peor, ni sea peor que yo!

RICARDO No me dejes aún, a pesar de todo lo que te he hecho.
Pídeme que haga cualquier cosa, aunque se antoje imposible:
cuando la haya hecho, con la mayor humildad
espero recibir tu perdón.

VIOLA Para otorgarte el gran perdón que deseas,
no te impondré otra pena que vengas
y lo cojas tú mismo: a mí y mi perdón.
Si no, seré yo la que vaya a ti a rogarte
que me confieses que te hace feliz obtener mi perdón.

RICARDO No, iré yo, ya que así lo deseas.

Se levanta, se acerca a ella y se arrodilla.

Y ya que tienes a bien perdonarme,
espero que ya quedes libre de infección.
Aquí me tienes frente a ti:
un hombre sin consideración, sin palabra,
un borracho despreciable y, estando bebido,
un perseguidor de fulanas. ¡Te ruego que perdones
todos estos vicios y que me aceptes
como un hombre honesto, sobrio y leal!

VIOLA (*Levantándolo*). ¡Por amor de Dios,
deja de enumerar tus vicios y corrígelos!
Amarte es todo el perdón que te puedo dar.
Y eso haré, deseando solo poder volver a amar;
y aunque no pudiera, aun así te amaré.

RICARDO ¡Oh, mujer, ojalá alguna de vosotras
hicierais uso de una pluma eterna para dejar escritas
(en letras más duraderas que un monumento de mármol)
vuestras inimitables virtudes para la posteridad.
Aquellas que una imperfecta estirpe de hombres envidiosos
siempre ha luchado por ocultar!

VIOLA Mucho me temo que no haré yo eso ahora,
o bien poco me conoces: la mía es una historia
que, en nuestra vejez, servirá para ayudar a pasar
muchas noches de invierno; entonces les contaré a mis hijas
las penas que su madre pasó en el amor
y les diré: «Hijas mías, sed más sabias que yo»,

aunque yo misma no lo haya sido.
Recoge las joyas, pues creo que ya viene mi gente.

Entran de nuevo NAN y MARGA con cubos de leche.

MARGA ¿Cómo te encuentras ahora?

VIOLA Mucho mejor, gracias.

Es tarde. ¿No deberíamos correr de vuelta a casa?

NAN Sí, en verdad; nos va a caer una buena bronca.

MARGA Pero, ¿por qué viene con nosotras ese loco?

VIOLA Por favor, tratadlo bien; os doy mi palabra
de que es un hombre honesto.

NAN Nunca lo fue nadie con esa pinta. ¡Un caballero!
Me avergonzaría yo de tener una boca tan infecta.⁶⁸

Salen.

TERCERA ESCENA

Estancia en la casa de la MADRE de MERCURIO.

Entran la MADRE, ALEJANDRO, ANDRUGIO y ROLANDO.

MADRE ¿Qué pasa, Alejandro? ¿Quién es este caballero?

ALEJANDRO A fe mía, señora, que no lo sé:
me lo encontré en el mercado, desesperado,
llorando por la pérdida de una hija
y describiendo sus facciones a todo el mundo. ¿Y sabe qué?
Por su suscripción,⁶⁹ tiene que ser

⁶⁸ Nan se refiere a lo «infeccioso» del aliento de Ricardo, cuyas palabras ella se ha tomado literalmente.

⁶⁹ Queriendo decir «descripción». El personaje de Alejandro es caracterizado como alguien que pretende saber y hablar de lo que en realidad no conoce.

nuestra nueva criada, Melvia (¡quién lo iba a decir!).
Así que, señora, me atreví a hablarle de ella.

MADRE ¡Melvia! No puede ser, tunante.
¡Ay, pero si sabes que es una pobre aldeana
a la que acepté en casa solo por caridad!

ANDRUGIO Ese aspecto tenía mi hija cuando huyó,
tal y como ella se disfrazó.

MADRE ¿Cuánto mide su hija, señor?

ANDRUGIO No es alta y tiene la tez morena,
pelo castaño y una cara redonda que algunos amigos,
para halagarme, me dicen ser cara de buena chica.

ALEJANDRO Es Melvia, señora; esa es la verdad.

MADRE Podría serlo, ciertamente.

ALEJANDRO ¡Mira tú, la flor y nata de nuestra ciudad!
Por más que se busque, no se encontrará a nadie mejor.

MADRE Mas, ¿no traía ella cosas tales como pulseras, anillos y
otras joyas?

ANDRUGIO Admito que no se portó bien al llevarse todo eso
la noche que me abandonó.

MADRE Entonces, ¿parece que se fugó?

ANDRUGIO Aunque sea lo que más quiero, no puedo mentir:
efectivamente, se fugó.

MADRE ¿Le suena esta joya?

ANDRUGIO Sí, es una de ellas, y era mía.
Ha hecho usted de mí un hombre nuevo;
y le estoy agradecido por ello.

MADRE Nada. Si es capaz de robar, aquí tiene usted su joya;
no quiero saber nada de ella. Pero, le aseguro, señor,
que le haré responsable de todo lo que he perdido

desde que ella llegó; bien le puedo decir que hay cosas rotas en todos los rincones de esta casa.

ALEJANDRO (*Aparte*). *¡Por virtud mía, que es mi ama la vieja más mentirosa y con más malicia! Al diablo cualquier buena palabra que pueda decir del servicio. Esa es su vieja regla: y, a Dios gracias, el servicio le dedica otras tantas: puro amor en ambos sentidos. Me duele el corazón al ver qué mal habla de esta muchacha; a fe mía que es un alma caritativa. Y, cuando ya no esté, digan lo que digan, aclamarán a cualquier otra como ella.*

ANDRUGIO De todo corazón le pagaré el doble de todo lo que por su causa haya perdido. Usted, con su gran compasión, ha salvado a dos que solo vivirán para estarle agradecidos. Acepte esta joya, señora, y no como compensación por sus agravios.
¡Quisiera verla ya!

MADRE Alejandro, corre y dile que vuelva ya a casa; está en la lechería. Pero ni se te ocurra decirle quién está aquí; sé que, de saberlo, entraría en pánico.

ALEJANDRO Bien, me alegro de que aún tendré tiempo para un trago; y uno bueno, o se me pasarán las ganas de hacer lo que debo.

Sale.

ANDRUGIO (*A Rolando*). En la próxima ciudad te encontrarás a Silvio, Uberto y Pedro preguntando por el paradero de la muchacha: diles que la hemos encontrado y dónde estoy; y, con el permiso de esta señora, diles que vengan hacia aquí.

MADRE Por favor, hazlo así; serán todos bienvenidos.

Sale ROLANDO.

Entran el JUEZ DE PAZ, CURIO y MARCO.

JUEZ Con su permiso, en verdad le digo... Verá qué artimañas uso para descubrir a los culpables.

MADRE ¿Quién está aquí? ¡Señor Juez! ¿Cómo está usted, señor?

JUEZ Muy bien, pero muy ocupado. ¿Dónde está su hijo?

MADRE Dentro, señor.

JUEZ Hum. Y ¿cómo está mi prima, la joven dama que llegó con él?

MADRE Está arriba, como corresponde a una mujer en su estado.

JUEZ ¡Lo acaba de confesar! A ver, muchacho, llama a la guardia. (*Sale Marco*). No es prima mía; fue solo una estratagema sacar a relucir la verdad.

MADRE ¿La verdad? ¿Qué verdad?

JUEZ Ahora mismo lo sabrá: creo que he sido más listo que usted.

Vuelve a entrar MARCO, con soldados de la guardia.

¡Ah, sed bienvenidos! Entrad a la casa y, en virtud de la orden que traigo y que aquí os muestro, apresad a las personas físicas cuyos nombres aquí veis escritos: a saber, un tal Mercurio y la esposa de un tal Antonio.

MADRE ¿Por qué?

JUEZ ¡Todos adentro, digo!

(Salen los agentes).

Este caballero os certificará el motivo.

MADRE De nada puede acusar a mi hijo. Pero si hace solo dos días que ha regresado de sus viajes.

JUEZ Ah, es una larga historia.

MADRE Hubiera sentido esto en cualquier otro momento, pero mucho más ahora... Señor, ¿me haría el grandísimo favor de decirme de qué lo acusa?

CURIO Es sospechoso de asesinato.

MADRE ¡Asesinato! ¡Le digo que miente!

CURIO ¡Quiera Dios, entonces, que pueda probar su inocencia!

JUEZ ¡Deje, no diga eso! Se ve que no es usted un buen miembro de nuestra comunidad: cuantos más colguemos, mejor será para el bien común.

MADRE Siguiendo esta regla, mejor se colgaba usted.

JUEZ Excusaré su gran sentido del humor.

*Vuelven a entrar los SOLDADOS DE LA GUARDIA,
con MERCURIO y MARÍA.*

¡Ah, bienvenidos, bienvenidos! Marco, coge pluma, tinta y papel para tomarles declaración.

MERCURIO ¿Por qué tira así de mí? Puedo andar solo.

JUEZ Dejadlos estar, dejadlos estar mientras los interrogo.

MARÍA ¿Por qué nos va a interrogar?

JUEZ Por el asesinato de Antonio.

MERCURIO ¿Qué? Era mi amigo.

MARÍA Era mi esposo.

JUEZ ¡Pues más avergonzados habíais de estar! Marco, pluma y tinta.

MADRE (*Aparte*). *¡Dios quiera que todo salga bien! Tanto viajar nunca lleva a nada bueno...* ¡Se lo imploro, señor, no sea duro con mi hijo!

Se arrodilla.

JUEZ Señora, compórtese. ¡Ya quisiera yo que fuera así de sencillo!

MERCURIO Por amor de Dios, madre, ¿por qué se arrodilla ante este corrupto bribón? Viene empachado de comer ganso y eso le ha provocado un ataque de justiciero: déjelo que haga todo el mal que pueda.

JUEZ ¿Tienes listo el papel?

MARCO Listo, señor.

*Entra ANTONIO, disfrazado de mensajero;
se queda apartado del resto.*

JUEZ Formule su acusación, señor. Le ordeno que, en nombre del reino, exponga sus acusaciones contra estas personas. Pero, antes, mire a las partes acusadas y diga su nombre.

CURIO Mi nombre es Curio: y, aunque aún estuviera vivo, no creo que fuera capaz de reconocer a mi pariente asesinado, pues mucho tiempo ha pasado desde la última vez que nos vimos.

ANTONIO *(Aparte)*. ¡Mi primo Curio!

CURIO Pero, aun así (por boca de sus criados y de otros cuyas declaraciones aquí traigo escritas), puedo acusarlos. Anteanoche, este Mercurio durmió en casa de Antonio y, levantándose en mitad de la noche, despertó a Antonio y ambos estuvieron hablando durante aproximadamente una hora; no sabría decir sobre qué. Pero, con toda probabilidad, no creyendo ser la casa de Antonio el mejor lugar para matarlo, le pidió que volviese a la cama. Pero temprano en la mañana, pienso yo, se lo llevó. Tras esto, ya nunca volvió a ver su casa. Sus ropas se encontraron cerca del lugar donde se escondía Mercurio. En un principio, la gente negaba haberlo visto; pero, al final, se inventaron una historia y contaron que se había disfrazado de lacayo. Para abreviar, una hora después esta mujer se fue a ver a Mercurio y ambos huyeron hacia aquí en el coche de ella. No traigo más acusaciones veraces y no me inventaré ninguna otra.

JUEZ ¡Es suficiente! No necesitamos más... Muchacho, ve redactando la orden de arresto, antes de escuchar lo que tienen que responder... ¿Qué tiene usted que decir, señor? ¿Se declara culpable de este asesinato?

MERCURIO No, señor.

JUEZ Tanto si lo es como si no, confiese; será lo mejor para usted.

MERCURIO Aún si yo fuera culpable, su retórica sería incapaz de recogerlo así. Sin embargo, aunque soy inocente, debo confesar que, si fuera yo tan solo un observador, estas circunstancias aquí señaladas, todas ellas verdaderas, sin duda me harían creer en la culpabilidad de los acusados.

JUEZ Escribe que, siendo él un observador (y todos ven que lo es), sin duda cree que los acusados, esto es, él mismo, son culpables.

MERCURIO No he declarado yo tal cosa.

JUEZ ¡Escríbelo así, te lo ordeno! Iremos por ahí.

MERCURIO No me importa lo que escriba...

(Aparte, a María). ¡Dios no quiera que lo hayas asesinado por mi amor!

Aunque yo sea inocente, los dos mereceríamos...

MARÍA Cuidado con lo que dices, te lo ruego. Todo está bien: mi esposo está vivo; lo sé. Y lo estoy viendo.

JUEZ Cuchichean. ¡Rápido, guardias, os ordeno que los separéis! ¿Por qué dejáis que acuerden lo que tienen que declarar? Señora, ¿qué tiene que decir a esto? ¿No se declara usted culpable?

MARÍA No; y espero su clemencia.

JUEZ Pero, ¿no son ciertas las circunstancias que este caballero nos ha narrado de modo tan sucinto y metódico?

MARÍA Lo son; y no me importa lo que haga conmigo, pues muerto está quien a mí más me importaba. Usted no lo conocía.

JUEZ No; y mejor hubiera sido para usted no haberlo conocido tampoco.

MARÍA Entonces, no conoció a lo mejor que este mundo ha dado: su varonil rostro parecía hecho para infundir temor; pero su naturaleza era tan generosa que se podía tornar en necio solo por hacer el bien a un amigo. Era un hombre a cuya memoria no podré sobrevivir más tiempo del que el Cielo, de voluntad inquebrantable, tenga a bien concederme.

ANTONIO (*Aparte*). *Y yo te he de compensar por todo este cariño.*

JUEZ (*Aparte*). *He de admitir que ha hecho brotar lágrimas de mis ojos. Pero debo mantenerme severo...*

Señora, tiene que confesar este crimen.

MARÍA No puedo, señoría. Yo no lo hice. Pero quisiera ver esas declaraciones que este caballero dice traer consigo. Pues anoche, ya muy tarde, recibí algunas cartas desde la ciudad, pero ninguna hablaba de confesión.

JUEZ Las verá cuando corresponda, se lo aseguro. Dice usted que tiene unas cartas. ¿Dónde están esas cartas?

MARÍA Señor, han desaparecido.

JUEZ ¿Desaparecido? ¿Dónde han podido ir? ¿Qué ha hecho con ellas?

MARÍA Verá, señor, eran sobre cosas de mujeres y ese uso les he dado.

JUEZ ¿Quién las escribió?

MARÍA Uno de mis hombres.

JUEZ ¿Quién las trajo?

MARÍA Un mensajero.

JUEZ ¡Un mensajero! Seguro que todo corría mucha prisa. ¡Ajá! ¿Dónde está ese mensajero?

MARÍA Señor, está ahí de pie.

JUEZ ¿En serio? Traedme a ese mensajero: mucho me temo que será algún rufián... Acércate, mensajero. ¿Qué, qué puede declarar sobre el asesinato de Antonio?

ANTONIO ¿Y qué le importa eso a usted?

JUEZ Ah, mensajero, no tiene pensada ninguna respuesta ¿verdad? Ya se la sacaré yo.

ANTONIO No me podrá sacar más de lo que ya tiene. Interrogue a esta noble dama y a este noble caballero: es una lástima que un mentecato como usted esté al frente de este tribunal.

JUEZ ¿Esas tenemos, mensajero...? Llevaos a este mensajero; azotadlo y traedlo de nuevo. Rápido... Ya te doblaré yo, mensajero.

MERCURIO (*Aparte*). *Ese es Antonio; ahora lo reconozco yo también... ¡Menudo necio sin igual!*

ANTONIO ¿Azotarme? ¡Soltadme!

MARÍA Sí, buen señor ¡Azótenlo! Por lo que está murmurando, seguro que sabe algo de la muerte de mi esposo que pueda exculparme a mí. ¡Por amor de Dios, háganlo!

JUEZ ¡Azotadlo, os ordeno!

ANTONIO se desprende del disfraz.

ANTONIO ¿Quién se atreve a azotarme ahora?

MARÍA Oh, mi amado esposo.

MERCURIO ¡Mi más apreciado amigo!
¿Dónde has estado todo este tiempo?

ANTONIO Tanta felicidad no me deja hablar.

JUEZ Pero ¿qué está pasando ahora? ¿Es que la ley no va a poder seguir su curso?

ANDRUGIO No tendrá otro curso que el que la ha traído hasta aquí, creo.

JUEZ Seguirá otro curso antes de que me vaya, o me machacaré los sesos. Y, en mi opinión, no ha sido honesto al descubrir su identidad antes de que los acusados fueran ejecutados. Esto habría permitido que la ley siguiera su curso, algo que siempre hace prosperar a los reinos.

ANTONIO Nunca ha tenido hombre una esposa como tú; y, créeme, esposa mía, un amigo como él tampoco existirá nunca. ¡Ah, mi buena esposa, ama a mi amigo!
Amigo, ama a mi esposa: hazme caso, amigo.

JUEZ Marco, si ya no podemos hacer nada más, tómale juramento a alguien.

MARCO Sí, señor.

ANTONIO A fe mía, siento que mi mujer sea tan obstinada: de verdad, amigo, si aún te puedo ayudar en algo, lo haré encantado, créeme.

MERCURIO Te lo agradezco, señor; pero ya se me ha apagado esa pasión.

ANTONIO Primo Curio, tenemos que conocernos mejor.

CURIO Eso deseo yo también, señor.

ANTONIO Tampoco yo te hubiera reconocido a ti; mucho tiempo ha pasado desde que nos vimos. Entonces éramos solo unos niños; pero me has demostrado ser un hombre honesto.

CURIO Siempre lo seré contigo.

Entran RICARDO y VIOLA.

MADRE ¡Mira quién está aquí!

ANDRUGIO No me digas nada; ya te he perdonado.

RICARDO Señor, nada puedo decir,
sino que es usted su padre; en su mano está
no solo perdonar cuando se os ofende,
sino también amar al que más daño os ha hecho.

JUEZ ¡Me da a mí que no va a haber horca hoy! Mas me dijo el
pregonero que hay un gitano y una fulana que asaltaron a esta
muchacha y están en la cárcel; espero que los cuelguen por ello.

ANDRUGIO En verdad, no, señor. Se han escapado de la cárcel.

JUEZ No importa; entonces, colgarán al carcelero.

ANDRUGIO En eso también se equivoca, señor: se sabe que no fue
culpa suya y lo han perdonado... Sin coste, creo yo; pero, si algo
le costara, yo mismo lo pagaría.

JUEZ Marco, recoge los papeles. ¡Nos vamos!

MERCURIO Se quedarán a cenar: tengo un par de vecinos pendencie-
ros que, le aseguro, terminarán discutiendo y usted se encargará
de juzgar su caso.

JUEZ De todo corazón.

MERCURIO Vamos, caballeros, todos adentro.

RICARDO ¡Oh, Viola, ojalá ninguna generación venidera
se olvide de quién has sido!
Mas vuestro sexo está sujeto a tal control
que vuestras acciones solo son virtuosas
si así las quiere llamar un hombre.
Juro que, en mi opinión, la mujer solo carece
de la oportunidad de alabar sus hazañas,
mientras que de lo que el hombre carece
son hazañas para alabar.

Salen.

EPÍLOGO

Se acabó. Y aquí comienzan mi esperanza y mi temor:
pues no puede ser pecado mi deseo de obtener favor.
Si esta noche a los sensatos hemos agradado,
objetivo conseguido: ¡y ojalá estos hombres sensatos,
que esta obra han honrado con su gracia,
encuentren también la gracia dondequiera que vayan!

El necio / The Coxcomb se preparó para su publicación el mes de julio de 2023 en el estudio de Pandiella y Ocio (Oviedo, Asturias). Se emplearon las tipografías Minion Pro (Adobe) en la tripa y Kiperman (Harbor Type) en la cubierta.

EL QUIJOTE Y SUS INTERPRETACIONES · 7

El curioso impertinente, historia intercalada en la primera parte del *Quijote*, narra la necia obsesión de un marido celoso que usa a su mejor amigo para poner a prueba la fidelidad y castidad de su aparentemente intachable esposa; la narración fue ciertamente la sección de la novela cervantina que más tempranamente se prestó a recreaciones o adaptaciones, tanto en España como en el extranjero. En el caso de Inglaterra, la primera de estas recreaciones inspiradas, al menos en parte, por la trama de *El curioso*, data ya de 1609, solo cuatro años después de la publicación del *Quijote* y al menos tres antes de la traducción de Thomas Shelton a la lengua inglesa. Cuando Francis Beaumont y John Fletcher escribieron *El necio* (*The Coxcomb*), una comedia urbana en la línea marcada por autores de la talla de Ben Jonson y Thomas Middleton, eran plenamente conscientes de que, en esa época, el público ya tenía cierta noticia de las aventuras del caballero de la Mancha y de que lo que subían a las tablas tenía el éxito prácticamente asegurado. *El necio* cuenta la historia de Antonio, un marido que, tras años de viajes por tierras extranjeras, regresa a casa acompañado de un amigo, Mercurio, a quien, para hacer de su amistad un ejemplo a imitar por la posteridad, decide entregarle su propia esposa, María. Para algunos estudiosos de la obra cervantina y del teatro inglés de esta época, *El curioso impertinente* y *El necio* podrían ser, si acaso, parientes lejanos; sin embargo, tal y como el estudio introductorio demuestra, las concomitancias entre ambas obras distan mucho de ser meras coincidencias.

ISBN 978-84-86375-66-9



9 788486 375669 >

www.lunadeabajo.com