

Antonio Gil y Zárate

CARLOS II EL HECHIZADO

*Edición, introducción y notas a cargo de
Montserrat Ribao Pereira*

 - STOCKCERO - 

Copyright foreword & notes © Montserrat Ribao Pereira
of this edition © Stockcero 2013
1st. Stockcero edition: 2013

ISBN: 978-1-934768-63-1

Library of Congress Control Number: 2013933029

All rights reserved.

This book may not be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in whole or in part, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without written permission of Stockcero, Inc.

Set in Linotype Granjon font family typeface
Printed in the United States of America on acid-free paper.

Published by Stockcero, Inc.
3785 N.W. 82nd Avenue
Doral, FL 33166
USA
stockcero@stockcero.com

www.stockcero.com

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

UN DRAMA PARA EL ESCÁNDALO	-IX
ANTONIO GIL Y ZÁRATE Y CARLOS II DE AUSTRIA	-XI
EL DRAMA ROMÁNTICO ESPAÑOL EN LA TEMPORADA 1837-1838	-XVI
<i>Carlos II el Hechizado</i> , DRAMA POLÍTICO	-XXI
ESPECTACULARIDAD Y RECEPCIÓN CRÍTICA	-LXV
ESTA EDICIÓN	-LXX

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE GIL Y ZÁRATE, <i>Carlos II el Hechizado</i> Y CARLOS II	-LXXIII
---	---------

BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL SOBRE EL ROMANTICISMO TEATRAL ESPAÑOL	-LXXV
--	-------

Carlos II el Hechizado

Acto I	I
Acto II	39
Acto III	77
Acto IV	107
Acto V	143

Para mi hermana Cristina,
mucho más que buena compañía

INTRODUCCIÓN

UN DRAMA PARA EL ESCÁNDALO

La compañía de los actores Romea y Latorre, contratada por los empresarios Carnicer y Minguella para ocuparse de los madrileños teatros de la Cruz y del Príncipe en el año teatral 1837-1838, decide llevar a escena *Carlos II el Hechizado*, drama histórico original en cinco actos y en verso, escrito por Antonio Gil y Zárate, el 2 de noviembre de 1837. La pieza, que se mantiene en cartel once días consecutivos, será uno de los grandes escándalos dramáticos de la temporada.

La obra aborda el supuesto hechizo del que habría sido objeto el último Austria, embrujado por una muchacha a la que el libidinoso padre Froilán acusa y a la que el rey condena a morir en la hoguera, aun sabiendo que es, en realidad, su propia hija. El exorcismo a que es sometido el monarca, la prisión de los jóvenes enamorados en las mazmorras del Santo Oficio, las reflexiones sobre la cuestión sucesoria en el panteón de El Escorial, la revuelta popular contra la nobleza opresora... son algunos de los episodios sobre los que Antonio Gil y Zárate construye, teatralmente, una lectura romántica del desdichado final de Carlos II.

Sus coetáneos defendieron y denostaron con idéntico afán el drama, como veremos. De él criticó Salas y Quiroga su inmoralidad, aun cuando lo saludó como obra maestra admirable en sus detalles. El *Semanario Pintoresco Español* colocó el espectáculo a la altura de las más exageradas obras de Hugo y Dumas. Y Mesonero Romanos afirmó ser la pieza hija de un momento de satánica tentación por parte del autor, que no habría dudado en rentabilizar sus poderosas facultades poéticas para lisonjear en alto grado a un público extraviado por la pasión política.

Tampoco la crítica del siglo XX se ha mostrado indiferente ante *Carlos II el Hechizado*. Adams (1957) lo considera un *thriller* que toma del melodrama francés el gusto por lo espantoso y lo horrendo. Peers (1973) critica su melodramatismo y la tosca mezcla de lo fantástico, lo horrible y lo ridículo. Ruiz Ramón (1988) achaca los excesos de la obra a una deficiente asunción de los principios románticos por parte del dramaturgo, excesos que, por el contrario, Gies (1996) califica de «hiperrománticos», mientras Llorens (1989) opina que la sucesión de episodios extraordinarios revela realmente el dominio de los recursos dramáticos por parte del autor.

En el siglo XXI parece advertirse un nuevo interés por el teatro de Gil y Zárate y por *Carlos II* en particular. Cantero García (2008) lee el drama como ejemplo del eclecticismo estético del escritor. Muñoz Sempere (2008) subraya la relevancia de su componente político. Rodríguez Gutiérrez (2011 y 2010) lleva a cabo una revisión documentada y rigurosa de la dramaturgia del autor y saca a la luz documentos imprescindibles para calibrar la repercusión

sión de la pieza no solo en el momento de su estreno, sino hasta bien entrada la segunda mitad del siglo. De acuerdo con sus propias palabras, es preciso reconocer que «la misma reacción en contra de *Carlos II* nos demuestra la eficacia de la obra teatral, su fuerza escénica, la verdad de sus personajes y la capacidad que tenía de conmover al público» (2011: 22).

Veamos qué buscaba Antonio Gil y Zárate en el personaje de Carlos II y qué encontró en la historia española del siglo XVII para dar visibilidad a su discurso.

ANTONIO GIL Y ZÁRATE Y CARLOS II DE AUSTRIA

Antonio Gil y Zárate (1796-1861) era, en 1837, bien conocido en los círculos intelectuales, literarios y políticos de su tiempo. Hijo del tenor Bernardo Gil y de la actriz Antonia Zárate —y tío, a su vez, de Manuel Tamayo y Baus—, había sido miliciano nacional en Cádiz durante el Trienio 1820-1823; posteriormente ejercerá como Secretario del Ministerio de la Gobernación y llegará a ser Consejero de Estado. Comprometido con la enseñanza, ocupa en 1835 la Dirección General de Instrucción Pública, colabora en el nacimiento de la Escuela Normal Central de Maestros de Madrid, en la fundación del Cuerpo de Inspectores de Enseñanza, así como en la redacción del Plan Pidal (1845) y de la Ley Moyano (1857), respectivamente, que reorganizan la estructura, funcionamiento y estudios en los centros de Segunda Enseñanza en España.

Miembro de la Real Academia y de la Academia de Be-

te romántico de la filosofía sobre el poder que subyace a la exposición de la temática política en la obra.

Como ya he comentado, el drama de Gil y Zárate pone en escena un supuesto episodio de la vida del último Austria español. En palabras de *El Eco del Comercio* (3 de diciembre, 1837, s. p.),

Todos los reyes que hayan sido despóticos y perversos hallan favorable acogida por los autores románticos, que sin escrúpulo ninguno los reproducen en el teatro aún más perversos y despóticos que fueron.

Sin embargo, ese despotismo y esa perversidad no son meros pretextos argumentales para captar la atención del espectador, sino motivos dramáticamente pertinentes para la reflexión espectacular a propósito de las sombras políticas que, desde la óptica liberal del dramaturgo, se ciernen sobre España, es decir, las que emanan de sus sectores más conservadores: los carlistas y el clero reaccionario. *Carlos II* es, desde este punto de vista, un alegato contra la tiranía antiliberal sugerido a través de paralelismos –fáciles de reconstruir para el receptor pero difíciles de determinar y condenar para la censura– entre la Regencia de María Cristina y los últimos años del siglo XVII. Como indican Caldera y Calderone (1988: 487), «En el fondo de la obra late claramente una especie de propaganda a favor de la liberación de España de la sujeción a Trono y Altar». Veamos cómo se organiza dramáticamente este conflicto

El inicio de la pieza coloca frente a frente a los dos contendientes amorosos de la misma: el padre Froilán y el enamorado Florencio. Ambos charlan sobre la agitada noche que ha pasado el rey. Carlos II aparece (acto I, escena 2)⁵ re-

5 En adelante, cito el acto en romanos, seguido de la/las escena/escenas a que me refiero en arábigos.

presentado como un hombre débil: «Sale el rey pálido y débil sostenido por criados. Estos le conducen hasta un ancho sillón, en el que se coloca como un hombre enfermo y doliente». Las palabras del protagonista confirman la primera impresión que produce su entrada: el monarca se consume lamentando la desgraciada existencia que le ha tocado en suerte; incapaz de tomar decisiones políticas sin tener en cuenta a sus consejeros y desdichado en su vida privada por la falta de un heredero, se debate entre la razón de estado (apoyar los derechos sucesorios de Francia) y el sentimiento familiar que le inclina hacia los Austria. Carlos cree que sus males son un castigo del cielo por haber amado, siendo joven, a una mujer humilde que le dio una hija a la que abandonó.

En estas primeras intervenciones destaca el variado léxico con el que se alude a la enfermedad real y al monarca: «el insulto», «el ataque», el «funesto mal», «el endemoniado». La debilidad de Carlos ha trascendido, el vulgo murmura y la Inquisición ha tomado cartas en el asunto. Observemos cómo la primera alusión a esta institución, protagonista de la pieza, se sigue de la necesidad de discreción y silencio en torno a ella:

FROILÁN: ¡Hereje!... Calle esa lengua.

FLORENCIO: ¡Ay! Del refrán me olvidé:
¡con la Inquisición, chitón! (I, 1).

El tema religioso es importante desde el principio, pero desde el inicio también a esta religión oficial del silencio y la cautela se enfrenta otra, más personal, más ín-

tima, ligada a cuestiones amorosas: frente a la codicia y la lujuria que –veremos– guía la acción de los hombres de iglesia en el texto, el amor puro y los sentimientos humildes orientan los pasos de Florencio, representante de un estilo de vida desasido de los rigores cortesanos, de la hipocresía aristocrática y de la ambición mundanal. Un elemental planteamiento de estas diferencias aparece en la charla inicial entre los dos contendientes, en la escena 1:

FROILÁN: ¡Pues cuidado!... Yo no sé,
 en verdad, cómo a su lado
 el rey te puede tener.
 ¡Un hombre sin religión!

FLORENCIO: Padre, no me calumniéis:
 que a veces quien más la invoca
 más la vulnera también.
 Soy joven, vivo y alegre;
 el rey es triste; tal vez
 suelo sus melancolías
 con mis chistes distraer [...].

El paralelismo entre los dos tipos de religión se amplía momentos después, cuando Florencio explica su amor hacia Inés en términos religiosos. Esta expresión se hace de acuerdo con los tópicos de la expresión amatoria, sí, pero la elección de ese registro resulta muy significativa de la distancia que separa a ambos hombres desde el comienzo de la obra:

FLORENCIO: De virtud la aureola pura
 ciñe su divina sien,
 sus ojos, fuente de vida,
 consuelo infunden doquier,
 su risa enajena el alma,
 sus labios expiden miel,

particular del rey. El ir y venir de la nobleza en función de los movimientos de la mujer anticipa premonitoriamente la evolución de una trama que el receptor comienza a intuir: Inés, prometida del escudero Florencio, narra ante los cortesanos su infancia desdichada, la infelicidad de su madre oficialmente viuda y la persecución de que ha sido objeto por parte de un hombre cuyo nombre calla y que resulta ser el confesor real (I, 6). Mientras habla, todos los que están en el escenario la rodean:

Mientras ha estado diciendo los anteriores versos, FROILÁN se habrá ido acercando a ella y, al llegar aquí, se le coloca delante. INÉS alza la vista, le mira, da un grito, retrocede y va a refugiarse junto a FLORENCIO, a quien abraza.

Los cortesanos asombrados se acercan a INÉS con interés.

FROILÁN se acerca a INÉS y, asiéndola por un brazo, la atrae hacia él. INÉS vuelve la cabeza y se resiste aterrada (I, 6).

La muchacha se aparta del rey y huye hacia Florencio, alejando del monarca la atención tanto de los personajes como del público. A partir de este momento, la soledad de Carlos será una de las técnicas que utilizará la puesta en escena para subrayar el tema fundamental de la pieza: su triste condición como monarca y como hombre. Por tanto, no deja de ser relevante que la salida del Austria se efectúe por una puerta opuesta y distinta de la que emplean el resto de los cortesanos en el mutis de la escena sexta.

En las tablas permanecen únicamente Inés y Froilán, que con su diálogo ofrecen al receptor los datos suficientes para la reconstrucción de la prehistoria de ambos. El

fraile expone a la muchacha la pasión que siente hacia ella y la maldice por negarse a sus requerimientos amorosos (I, 7). El acto finaliza con el enfrentamiento verbal entre el religioso y Florencio, que vuelve a escena y escucha desde el foro las amenazas de Froilán (*ap.*). El ámbito en que se desarrolla la acción (la cámara del rey, recordémoslo), se connota como espacio de la ruptura de las normas sociales (eje sucesión/conspiración), personales (conflictos morales del rey) y morales (lujuria del fraile).

El primer acto plantea, pues, los diferentes motivos que se desarrollarán a lo largo del drama: el hado fatal que acompaña al rey desde su nacimiento, la invocación de la muerte liberadora, la no conciencia de pecado y por tanto la subversión involuntaria del orden establecido, la conspiración, el secreto o la vivencia simultánea de contrarios (dios/diablo, placer/dolor...). Aparece, asimismo, la constante de la exaltación de la patria a través de alusiones a sus héroes, si bien evocar el pasado glorioso de España no es uno de los fines últimos del drama, como ya he indicado.

La acción se complica en el acto II: mientras el fraile reflexiona sobre todo lo ocurrido, tiene lugar una procesión al final de la cual diferentes hombres de Iglesia y del Santo Oficio conversan sobre los preparativos del exorcismo que debe sufrir el rey. Víctima de un embuste, el monarca no sale de su asombro cuando le comunican que ha sido embrujado con una pócima, a base de cenizas de ajusticiado, que le habría sido administrada en una taza con chocolate. Una monja, a través de la cual, supuestamente, se manifiesta el diablo que posee a Carlos, se brinda para señalar como causante del maleficio a Inés. Mientras, Car-

los huye despavorido de la ceremonia a que le está sometiendo la Inquisición y acude a la galería donde aparecen colgados los retratos de sus antepasados. Al ver a Carlos V jura no apoyar jamás a un Borbón; sin embargo, una carta colocada subrepticamente ante el monarca por un cortesano, le anuncia que el Papa aconseja un heredero francés para la corona española. Tomando la noticia como un indicio divino, Carlos rompe su compromiso personal con la casa de Austria.

El decorado en que se desarrollan estos hechos está dividido en dos partes: una anterior, en la que tienen lugar los diálogos de los personajes, y otra posterior por la que los religiosos van y vienen constantemente:

El teatro representa la sacristía del convento de Atocha. El fondo estará abierto por tres grandes puertas o arcos, por entre los cuales se ven los claustros y el patio. En el claustro se descubren los retratos de los reyes de España; y estos retratos llegan hasta dentro de la sacristía, en la cual estarán los de los reyes de la dinastía austríaca, viéndose junto al proscenio el de Carlos V [...].

ESCENA I. *Al alzarse el telón se ve pasar por el claustro una procesión. En seguida de toda la comunidad van muchos GRANDES y señores ricamente vestidos, y últimamente EL REY con los embajadores, el CARDENAL y toda la corte. Todos llevan hachas encendidas. Sigue un numeroso pueblo [...].* (Edición, II).

Comparsas, coro y música empiezan, y pasan [...] ciriales, cruz, frailes, [...] caballeros, criados del rey, [...] cuatro pajes. Grandes. Doce hombres y mujeres de pueblo izquierda claustro. (Ap., II).

Mientras la comitiva atraviesa el foro escuchamos un himno. Este canto no es un mero ornato escenográfico,

sino un elemento perfectamente ensamblado en el arranque de la escena segunda. Apareciendo por la derecha, es decir, por donde acaba de salir la comitiva, Froilán continúa con su monólogo el sentido del cántico apenas apagado, que se deja escuchar de nuevo un poco más adelante para enfatizar, esta vez sí, el carácter lascivo de los deseos del fraile:

ESCENA 1

CORO: Oye benéfico,
supremo Dios,
de fieles súbditos
la triste voz.
Si Saúl réprobo
por ti sanó,
de un rey católico
ten compasión.

ESCENA 2

FROILÁN: No, nunca la obtendré yo...
nunca... [...] *(Se oye otra vez a lo lejos la música y el coro.)*
¡Oh! ¡Cuál mi pecho atormentan
esos místicos cantares!
Al oírlos, mis pesares,
mis furores se acrecientan...

Este es, sin duda, el tipo de monólogo que agradaría a Fray Gerundio, quien afirmaba categóricamente que «jamás un monólogo es realmente dramático sino cuando el espectador se interesa por el que habla, cuando sus pasiones, sus virtudes o sus desgracias le hacen tan interesante que se le perdona el que hable consigo mismo».⁶

El incesante movimiento de los personajes obliga al espectador a desplazar su mirada y su atención de un lugar

6 M. Lafuente. *Teatro social del siglo XIX*. Madrid: Mellado, 1846. Vol. I. 476.

a otro de la escena. Froilán se retira a una esquina, pensativo, lo que nos permite escuchar el diálogo entre el inquisidor, el prior de Atocha y un vicario (II, 3). Finalmente, los tres hombres se adelantan, caminan hacia el fraile y le incluyen en la conversación (II, 4). Mientras, el apunte indica que al fondo atraviesan, de izquierda a derecha, doce hombre y mujeres del pueblo. A un lado, el inquisidor afirma ver al rey que llega, y recomienda a Froilán que corra a preparar el exorcismo. El fraile, al salir, y en un aparte, pacta con el vicario un «negocio» del que hasta ahora nada sabemos y que deja abierta la intriga:

FROILÁN: Está bien

(Al tiempo de marcharse pasa por junto al VICARIO y le dice en voz baja y con misterio.)

Padre vicario...

VICARIO: Señor...

FROILÁN: Con vos de un negocio
tengo que tratar.

VICARIO: Soy vuestro.

FROILÁN: Luego, cuando estemos solos. *(Vase.)* (I, 4).

Una de las escenas más controvertidas del teatro romántico español es la del exorcismo. El propio inquisidor denomina a la ceremonia «función», lo que significa que incluso él reconoce explícitamente el carácter lúdico y escénico de ese rito al que se está sometiendo al monarca. Por si esta declaración no fuese suficiente, el carácter demoníaco de Froilán desvirtúa aún más la finalidad de la ceremonia:

INQUISIDOR: ¿La función abandonáis?

FROILÁN: Me fue dejarla forzoso.
¡Tanta luz! ¡Tanto calor!

INQUISIDOR: Hace ya días que noto
que desazonado andáis.

FROILÁN: Algo.
 INQUISIDOR: Hay en vuestros ojos
 cierta cosa...
 FROILÁN: ¿Qué decís?
 INQUISIDOR: Bueno y santo es ser devoto:
 pero el exceso también
 suele dañar.
 FROILÁN: Lo conozco.
 INQUISIDOR: Menos penitencias, pues;
 que al fin no sois ningún monstruo.
 FROILÁN: ¡Pluguiera al cielo!
 INQUISIDOR: ¿Qué?
 FROILÁN: Nada...
 dejemos... ¿Se acaba pronto
 la función esa? (II, 4).

La charla entre el rey y el prior, acompañada de chocolate con bollos, subvierte la pretendida seriedad del momento: el monarca pierde su majestad y se convierte en un personaje de comparsa, en un fantoche. La pantomima que se desarrolla ante los ojos del receptor se confirma cuando escuchamos el aparte del vicario, que elimina cualquier duda sobre el carácter burlesco del episodio que Carlos protagoniza con toda la devoción del mundo:

INQUISIDOR: Es varón que mucho puede
 con su milagrosa ciencia.
 REY: ¿Qué ciencia?
 INQUISIDOR: Os asombraréis.
 REY: ¿Cuál?
 INQUISIDOR: Habla con el demonio.
 REY: Con el... ¡Jesús! ¡San Antonio
 me valga! (*Se persigna.*)
 INQUISIDOR: No os asustéis.
 REY: ¿Tenéis de ello buenos datos?
 INQUISIDOR: Yo mismo le suelo oír.
 REY: ¿Sí?

VICARIO: ¿Quién no se ha de reír (*aparte*)
de este par de mentecatos? (II, 6).

El diálogo ridiculiza al estamento religioso, a los clérigos que hablan con el diablo, a las monjas poseídas, incluso a los diablos que juran obediencia al vicario y juran por Dios... El propio Satanás, confirma el enviado de Roma, se ha puesto en contacto con él para corroborar el maleficio bajo el que ha sucumbido Carlos, hechizado con una taza de chocolate. De nuevo el miedo es utilizado como instrumento de poder sobre el monarca, que en efecto se muestra aterrorizado en el diálogo sobre la composición del supuesto brebaje:

REY: [...] Mas, señor, ¿con qué se hizo?
 ¿Qué habría en él?

VICARIO: Cuerpo muerto.

REY: ¡Cuerpo muerto...! ¡Ave María!
 ¿Eso dice Satanás?

(*Repele el chocolate y se levanta horrorizado*).

INQUISIDOR: ¡Qué...! ¿Dejáis?

REY: No quiero más.

 Y ¡de un ahorcado sería!
 Que esos malos hechiceros
 buscan siempre ajusticiados.

VICARIO: Ya sus miembros entregados
 estaban a buitres fieros.

REY: ¿No lo dije...? ¡Compasión!

VICARIO: Con los sesos el malsín
 hizo el mixto. (II, 6).

La humillación de Carlos, desprovisto de cualquier tipo de majestad que justifique su permanencia al frente del trono, se visualiza en la escena octava, en el momento en que, para acceder al templo en que va a tener lugar la

ceremonia de exorcismo, el rey se desviste y arroja al suelo los símbolos de su poder: el toisón de oro, la espada y la daga. Como un nuevo Cristo (recordemos la pertinencia de esta figura en el drama romántico, de la que habla Sebald: 1986) se le arroja encima un hábito, se le da un rosario y un cirio, y comienza el camino hacia su personal calvario.

Mientras todo ello se desarrolla fuera de la vista del espectador, asistimos al clarificador parlamento entre Froilán y el vicario, que es en realidad un impostor. La catadura moral de ambos personajes es similar y su lenguaje de ambición y chantaje hace que se entiendan perfectamente tras un primer momento de reconocimiento mutuo:

FROILÁN: Acercaos; que estas cosas
bajito se han de tratar.
Decid: ¿qué pena merece
quien es embustero asaz
para suponer conjuros
y a todo un rey engañar,
haciendo atrevido escarnio
del más santo Tribunal
y promoviendo esa farsa
que hora profana el altar?

VICARIO: Y decidme: ¿cuál merece
el confesor desleal
que sabiendo tal secreto
lo calla astuto y sagaz,
deja que corra el engaño
y, en vez de cortar el mal,
acaso de la impostura
es el autor principal? (II, 9).

Las mentiras, los engaños de los hombres de iglesia surten efecto y el rey enloquece realmente. La cuestión sucesoria se zanja merced al dominio eclesiástico en los espíritus

pusilánimes, parece decir el drama. Las conclusiones sobre el proceder de la institución eclesiástica son claras y el público no tiene ningún problema en entender el mensaje de este drama que se estrena y publica en fechas muy cercanas a la Desamortización de Mendizábal o a la sentencia que declara fraudulenta la fama de santidad Sor Patrocinio.⁷

El efectismo visual de este acto culmina en las escenas diez a trece, en las que la luz ambiente mengua paulatinamente. Tras las últimas palabras entre el vicario y Froilán, las tablas se quedan en penumbra y comienza a fraguarse el plan para decantar al rey a favor de los Borbones, haciéndole llegar la carta del Papa justamente después de la ceremonia de exorcismo. La ausencia de luz refuerza visualmente el sentido de esta oscura trama. Paralelamente oímos rumor dentro y la voz del rey que grita. Entran varios frailes corriendo desde el fondo, a la izquierda, y acto seguido el prior. Tras semejante preámbulo es Carlos quien irrumpe:

Sale EL REY despavorido y huyendo. Le siguen los FRAILES con hachas encendidas. Durante esta escena acabará de oscurecer y un SACRISTÁN coloca dos candeleros encima de la mesa, encendiendo sus bujías. (II, 12).

De nuevo se organizan dos planos, el de la colectividad al fondo y el rey en primera línea, disposición que subraya la absoluta soledad del monarca. Confundiendo realidad y sueño, Carlos se dirige a sus antepasados,

7 Sor Patrocinio (1811-1891), o la monja de las llagas, gozó de enorme influencia en la corte de Isabel II. Desde muy joven aseguró vivir experiencias místicas que dejaban en su cuerpo los estigmas de la pasión de Cristo. Se abrió causa judicial contra ella para averiguar si tras los beneficios económicos que obtenía de su fama de santidad se escondía un fraude. En efecto, en noviembre de 1836 se hace pública la sentencia condenatoria con pena de destierro de la corte. Al finalizar la regencia de María Cristina vuelve a Madrid y, desde entonces, cobra creciente relevancia en la vida social y política de su tiempo. Pese a su ascendiente sobre la reina, sufre, por sus intrigas, varios destierros y atentados con arma de fuego. Muere en Madrid y a principios del siglo XX se inicia su proceso de beatificación.

retratados en los cuadros que rodean el claustro, en un escenario que recuerda el del cuarto acto de *Hernani*.

Al igual que ocurría en el primer acto, los conspiradores murmuran a espaldas del rey presente. En el momento en que Carlos suspende la conversación de los cortesanos pueden oírse las voces de los sublevados y vemos cómo uno de ellos coloca en la mesa una carta. Dentro, un coro entona el mismo himno que había inspirado las blasfemias de Froilán; sin embargo, la melodía es ahora interpretada por el enloquecido monarca como una señal divina. El distanciamiento irónico que producen en el receptor las dos reacciones ante un mismo efecto sonoro le predispone para la interpretación posterior de los hechos.

Notemos cómo la precisión didascálica aumenta a medida que la acción se complica. No obstante el efectismo y la evidente pertinencia de la música, las antorchas encendidas y las procesiones que enmarcan el acto, nada resulta tan espectacularmente convincente como el diálogo mismo, irónico y fuertemente caracterizador de la personalidad de Carlos, marioneta de su propio drama.

Este segundo acto confirma una técnica de presentación de personajes a la que ya hemos asistido en el anterior. Cuando de dos protagonistas (individuales o colectivos) el primero ha de hacer mutis y el segundo debe iniciar un parlamento con un tercero que irrumpe, se evitan los silencios o la ruptura instantánea de la acción a través de escenas bisagra que provocan el diálogo de los tres y permiten la salida discreta de uno de ellos en un momento dado. Así, en el acto I se llegaba al parlamento entre Froilán y el rey a través de una pequeña conversación entre estos y Flo-

rencio, con quien el fraile hablaba ya en la primera escena. En la sexta, al grupo formado por el rey, sus cortesanos y Froilán, se sumaban Florencio e Inés, como movimiento previo al mutis general que dejará solos al religioso y a la joven. Ya en el acto II, mientras el fraile termina su intervención en la primera escena, entran el inquisidor y el prior, que dialogan un instante en el foro antes de que el último salga para permitir la charla de los otros dos.

Este procedimiento alterna con un segundo consistente en la incorporación a una escena colectiva de quienes van a protagonizar las sucesivas en solitario. Esto es lo que se verifica en la octava escena del acto II, donde en medio de una comitiva religiosa vuelven a las tablas, entre otros, Froilán y el vicario, únicos protagonistas de la siguiente. Una tercera técnica de presentación, especialmente rentable esta en el segundo acto, es el anuncio de la llegada de un personaje antes de que este irrumpa:

- FROILÁN: Aquí se acerca el prior...
¿Qué agitación, padre, es esa?
(II, 10).
- PRIOR: No bien empezó el conjuro,
cuando el hechizado... [...]
Pero vedle... aquí se acerca.
(II, 11).

El espacio general de la acción en el acto III es una sala que se abre a un ámbito exterior y a dos laterales. El inicio es en vacío, si bien las tablas se llenan inmediatamente con el ir y venir de los criados del conde, de izquierda a derecha, con «aparatos de mesa», según reza el apunte, para servir a los convidados a un banquete que no se ve, solo se escucha:

El teatro representa una sala en casa del conde de Oropesa. En el foro una puerta de dos hojas, que es la de la capilla u oratorio. A los lados otras dos puertas: la que está a la derecha del actor conduce fuera de la casa; la de la izquierda al comedor. Otra puerta habrá también a la izquierda para ir al interior de la casa. (III, acotación general).

Varios CRIADOS entran en el comedor y otros salen; en este se oyen voces de convidados que están a la mesa. (III, 1).

Desde que se empieza hasta la escena segunda criados del conde salen y entran [...] con aparatos de mesa. (*Idem, ap.*)

Froilán aparece en silencio, simulando contemplar a lo lejos la belleza de Inés. El pretexto para traerla al proscenio será un mareo que la obligue a salir del intuito comedor hacia la antesala que el espectador contempla. Allí continúa, desde los actos anteriores, el sillón en el que se han ido sentando el rey, el fraile y ahora la muchacha. Mientras esta se recupera, los asistentes contemplan desde una ventana —y describen para el receptor— el paso del cortejo procesional que anuncia un Auto de fe. Oropesa comenta las incidencias del mismo mientras resuenan ecos de tambores y clarines. Las notas del apunte son muy concretas a este respecto: dos veces se escucharán clarines y timbales a puerta cerrada, y otras dos con ella abierta, simulando cercanía. Simultáneamente sonarán, dentro también, voces y vivas. Como podemos observar, la presencia en el escenario de la desfallecida Inés y de Florencio es solo un pretexto para no vaciarla completamente durante las ocho escenas que ocupa esta serie de acciones narradas, no representadas.

Las bodas de Florencio e Inés coinciden, en efecto, con el Auto de fe que completa el exorcismo practicado al rey, en una efectista y espectacular plasmación de la armonía romántica entre Eros y Thanatos. La ceremonia es percibida por todos como una fiesta, como una diversión; en palabras de Inés:

INÉS: Qué, ¿no vas?
 FLORENCIO: No, vida mía.
 INÉS: ¿Y por qué?
 FLORENCIO: ¿Te he de dejar?
 INÉS: No, no te quieras privar
 de esa diversión... Yo iría
 si fuera que tú. (III, 6).

Este carácter macabro de lo religioso se refuerza con la entrada del rey en el palacio de Oropesa para asistir a las bodas de sus ahijados. Recuerda entonces, melancólico, sus primeros esponsales, pero la evocación no surge, como cabría esperar, de la contemplación de los amantes felices, sino de los ecos del Auto de fe que proceden de la calle, muy similar al organizado para festejar su matrimonio y en el que habían muerto cincuenta herejes cuyas hogueras habían llenado la corte de un olor tan persistente que el propio soberano no ha sido capaz de olvidar:

REY: Cuando mis primeras bodas
 fue..., bien me acuerdo... La hoguera
 sirvió de nupcial antorcha (*distraído*),
 triste luciendo... A mi lado
 se hallaba mi tierna esposa...,
 mi Luisa... y me suplicaba...
 Mas no hubo perdón... [...] (III, 9).

El monarca pasa de la euforia al llanto y, enloquecido, pasea por el escenario. Lo único que apacigua su espíritu es la voz de Inés, que entona una melodía para tranquili-

zarle. En medio de este ambiente enrarecido se inician las bodas y Froilán aparece con los soldados de la Inquisición para apresar a la joven. La irrupción del clérigo no puede ser más efectista. La mirada del público, y la de los personajes que se encuentran en escena, se dirige a la puerta del foro, que da acceso a la capilla:

OROPESA toma por la mano a INÉS y FLORENCIO y se encamina con ellos y los demás asistentes hacia el oratorio. A la voz «Abrid» se abre la puerta de la capilla y aparece en ella FROILÁN, acompañado de FAMILIARES y ESBIRROS de la Inquisición. Todos retroceden al verle y él se avanza en medio con aire lúgubre y funesto. (III, 10).

Los que están en la escena abren la puerta del foro y salen por ella [...] seis familiares, y seis alguaciles foro derecha. (*Idem, ap.*).

Paradójicamente, es en este momento de confluencia de las dos acciones del drama cuando Carlos se distancia de la segunda de ellas: el rey, que había descubierto en Inés la virtud de serenar su ánimo, cree coherente que pueda ser ella la única causante de sus males al igual que lo es de su bienestar. Los hechos se precipitan: Florencio saca la espada para defender a su prometida, pero es detenido; ninguno de los nobles presentes reacciona y el escudero les maldice por su cobardía; el rey, enfurecido, condena a muerte a los dos amantes. El mutis de Carlos, que huye lleno de espanto, afirma el carácter pusilánime de su personalidad tan bien como sus propias palabras. Al tiempo que el poder del último Austria mengua, el del religioso crece fantasmagóricamente. La reacción de Florencio es un alegato anticlerical muy claro y una crítica a un estado excesivamente dominado por prejuicios y supersticiones religiosas. Gil y

Zárate se expresa con enorme virulencia por boca del muchacho que representa, en el drama, unas aspiraciones muy similares a las de los jóvenes liberales de 1837:

FLORENCIO: [...] ¡Oh, mengua! ¡Oh, torpe baldón!
 ¿Cómo España ha de ser grande
 si consiente que la mande
 quien le imprime tal borrón?
 Maldito mil veces sea
 ese Tribunal odioso,
 que siempre de sangre ansioso
 solo suplicios desea;
 que pretendiendo vengar
 del cielo la causa santa,
 la ofende y al orbe espanta
 a fuerza de asesinar.
 ¡Y ministro entre furoros
 de la religión se dice!
 La religión le maldice
 y detesta sus horrores. (III, 10).

En este acto, como en el primero, no hay avance sustancial en la trama, sino que se da prioridad escénica a la aparición verbal de ciertos motivos románticos en un fondo que solo en los últimos compases deja de ser neutro. Será entonces cuando se rompa la atonía dominante: Florencio, que logra desasirse de los guardas que le retienen, acude en ayuda de Inés y la abraza. Este gesto, trasunto del que, feliz, cerraba el primer acto, es interrumpido por la Inquisición. Se abren, así, las puertas al desenlace.

Como suele ser habitual en la puesta en escena de dramas románticos decimonónicos, los actos que se desarrollan con luz ambiental alternan con los que tienen lugar en la penumbra. Aunque nada dice a este respecto la somera

acotación del acto IV («El teatro representa un calabozo de la Inquisición»), el apunte sí precisa que el escenario ha de estar en penumbra: «Oscuro. Dama con farol y llaves izquierda empieza».

Froilán acude a la cárcel en que ha sido encerrada Inés y le ofrece la libertad a cambio de sus favores; la mujer se niega. Florencio consigue verla y le propone morir por efecto de un veneno que el escudero guarda en su anillo, aunque finalmente ambos descartan la idea del suicidio, que supondría reconocer un delito que no han cometido. Al mismo tiempo, estalla una revuelta popular en la que son asaltados el palacio de Oropesa y el de la Inquisición; en medio del tumulto, Inés y Florencio intentan huir, pero son detenidos; el joven cae herido, y la muchacha, creyéndole muerto, se desmaya.

Los parlamentos de Inés con Florencio, Froilán, y el carcelero permiten incorporar al drama nuevas variantes de motivos recurrentes, como el del amor impío que conduce al abismo al amante que no puede sustraerse a él o el de la unión más allá de la muerte, impuesta, no voluntaria tras rechazar explícitamente la transgresión que supone el suicidio propuesto inicialmente por el joven amante. En estas primeras escenas la representación suprime los siguientes versos del impreso:

ESCENA 4:

INÉS: [...]

Mi destino aparecer

fue en el mundo un solo instante

y unir, cual rosa fragante,

el morir con el nacer.

Ve la tarde perecer

flor que la aurora vio abrir;

ESCENA 5:

INÉS: [...]

Esta halagüeña esperanza

me da en mis males aliento;

pero, ¡ay!, el celeste asiento

solo la virtud le alcanza,

y es criminal nuestro intento.

[...]

y en tan rápido existir,
 esta corta y triste vida
 solo me fue concedida,
 ¡ay!, para amar y sufrir.
 Florencio, dueño adorado,
 yo soy, yo, quien te asesino.
 Fatal te fue mi destino;
 ¿por qué, por qué me has amado?
 Te prometí, desdichado,
 suerte de amor placentera:
 te engañé; solo te diera
 en premio de tu pasión
 por palacio una prisión,
 y por tálamo una hoguera.

De los hombres a despecho,
 templo la hoguera será,
 o de rosas blando lecho,
 donde al fin en lazo estrecho
 nuestra unión se cumplirá;

Comprobamos que tanto en un caso como en otro, los versos que se eliminan implican una actitud derrotista en Inés. De este modo, el personaje femenino queda caracterizado en todo momento, en las tablas, como una mujer fuerte, cuyo ánimo no desfallece ni siquiera cuando sabe que va a morir.

El diálogo de Inés con su carcelero insiste en la línea de crítica a las instituciones religiosas que veíamos en el acto anterior. También el responsable de la prisión expresa la falta de libertad en que le sume la dependencia del Santo Oficio: es tal el poder que sobre las personas ejerce la institución que incluso anula los sentimientos más básicos del hombre. Del custodio sabemos que tiene conciencia, que es capaz de llorar al contemplar la desdicha de Inés, que el recuerdo de su mujer y de sus hijos le conmueve y que no soporta vigilar el encuentro de los amantes, pese a lo cual su profesión y el miedo le obligan a no sentir piedad ni compasión:

CARCELERO: [...] No es ese mi oficio, no:
mi oficio es solo escuchar
los lamentos y dormirme
de su sonido al compás;
es ver males y reír,
ver suplicios y gozar.
Yo tengo este corazón
aún más duro que el metal
con que forjados los grillos
de estas mazmorras están.
Ni una lágrima en mi vida
se me ha visto derramar. (IV, I).

La llegada de Froilán a la cárcel introduce interesantes matices en la caracterización de este personaje, sin olvidar que es un religioso y que, por tanto, la repercusión de todos sus actos alcanza al estamento mismo que representa. En un primer momento el clérigo parece justificar su pasión en tanto débil ser humano: la fuerza de su sentimiento, de ese amor romántico infausto y aborrecible que le acosa, es tal que ningún ser puede sustraerse a su dominio. La propia Inés compadece al hombre que no puede evitar serlo:

FROILÁN: [...] ¡Inútil batallar! Solo combato
para ser más vencido... Presa horrible
de algún genio maléfico encargado
de mi condenación, ya abierto miro
el infierno a mis pies, y en él me lanzo.
INÉS: ¡Ah! ¡Me dais compasión...! Si a tanto precio
venganza he de encontrar, yo la rechazo. (IV, 3).

Pero en un segundo tiempo, la ilusión de bondad en Froilán se desdibuja. No es su naturaleza lo que el drama denuncia, lo que le deslegitima en sus anhelos, sino la con-

cepción del sentimiento amoroso como una –otra– forma de tiranía. Por amor Froilán está dispuesto a ofrecer dinero, placeres mundanos, una posición en la corte..., poder en definitiva. Del mismo modo, si Inés se niega a sus requerimientos, esa misma pasión ejercerá su poder tiránico y conducirá a la muchacha a la muerte:

FROILÁN: De un amante vulgar, dime, ¿qué esperas?
Solo inconstancia, olvido, eterno llanto
e indeleble baldón; vil instrumento
de algunos días de placer, acaso
para él serías y, cual mueble inútil,
logrado el torpe fin, luego arrojado.

INÉS: ¡Oh! (*Con horror.*)

FROILÁN: ¡Cuál otro es mi amor! A par que ardiente,
firme le probarás; sí, cuando te amo
es por la vida; por la vida juro
a tus plantas estar rendido, esclavo.
¿Qué no haré yo por ti? ¿Quieres riquezas?
Habla, y tantas tendrás que en lujo, en fasto
te envidien esas damas que orgullosas
ostentan su beldad en los palacios.
¿Quieres gozar placeres? Los placeres
te seguirán doquier... (IV, 3).

La tiranía que ejerce Froilán no deja lugar a dudas si tenemos en cuenta que su venganza no recaerá solo en la persona de Inés, sino en Florencio, para hacer aún más cruel el suplicio de la muchacha.

La decoración corta en que se desarrollan estas cinco primeras escenas cambia en la sexta; el interior de la cárcel deja paso a un exterior lleno de luz donde tiene lugar un episodio de tintes costumbristas:

La escena cambia a la vista y representa una plaza. En el foro está el palacio del CONDE DE OROPESA. A los lados se

ven el despacho de un TAHONERO, la tienda de un ARMERO y una taberna. Multitud de gentes están amontonadas delante de la tahona esperando su turno para alcanzar pan; grande agitación entre ellas, con muestras de impaciencia y de cólera; unas a otras se procuran quitar el puesto, empujándose y gritando. (IV, 6).

Las acotaciones, mínimas hasta ahora, se suceden en esta segunda parte del acto describiendo movimientos y acciones, al tiempo que confieren a la escena un color local aún mayor que el producido por el propio decorado. Las intervenciones, breves y ágiles de hasta seis personajes individuales y tres colectivos («varios», «todos», «otros»), imprimen un dinamismo inesperado a la representación. El público presencia la revuelta popular y ve cómo salen a escena «hombres, mujeres, muchachos, armados de palos, espadas, lanzas, mosquetes, escudos y toda clase de armas» (IV, 6). El apunte ofrece en este momento más datos complementarios que en el resto del drama y señala con detalle la entrada de los diferentes actores y los preparativos, entre bambalinas, de los efectos posteriores: «prevenidos para abrir los balcones del fondo y Silvostrí [criado de Oropesa] con escopeta en él», «prevenidos vidrios, golpes y fuego en la casa al foro». Especialmente interesante es la información que ofrece el cuaderno para la representación con respecto a las luces en la escena sexta, ya que, tal y como en él se anota, debe comenzar a oscurecer cuando los hombres y mujeres del pueblo apedreen la casa del tahonero pidiendo pan. Según la acotación impresa el declinar de la luz comienza mucho después, cuando ya se ha consumado el asalto al palacio de Oropesa como consecuencia de la revuelta popular. Al adelantar el descenso en la in-

tensidad lumínica, la representación sumerge en la penumbra el acto subversivo (como suele ser habitual en las puestas en escena románticas), a diferencia de la edición, donde toda la revuelta popular se efectúa a plena luz.

Es también en este episodio donde el movimiento de los personajes se hace todavía más vivo: un grupo de hombres se dirige a la casa del armero, otros se van y vuelven inmediatamente con teas; los primeros entran de nuevo, y juntos caminan hacia el foro, al palacio de Oropesa; mientras, el tabernero coloca en un lateral del proscenio una mesa con vino que ofrece los sublevados. Todos ellos irrumpen a un tiempo en la casa del noble, excepto dos, que permanecen conversando en escena unos instantes, el tiempo que tardan en regresar los demás. Esta salida escalonada culmina con un mutis general en el instante mismo en que entra otro grupo, el de los que acaban de asaltar el palacio de la Inquisición. Su estancia en las tablas es muy breve: todos ellos huyen precipitadamente tras felicitar-se por haber hecho posible la liberación de los presos del Santo Oficio. Conociendo ya esta noticia, el espectador contempla sin asombro la irrupción de Florencio e Inés en la escena siguiente, la séptima. El acto finaliza centrando de nuevo la mirada del público en los dos amantes. Como afirma la crítica de *El Siglo XIX* (1837: 175-176), este es el mejor momento de la pieza, «[...] pues el autor despliega en él todas las dotes de su imaginación rica y profunda; así como es para nosotros la mejor escena del drama la sexta del cuarto acto [...]. El final es de un efecto sorprendente».

Carlos II es uno de los pocos dramas de su tiempo en que un hecho subversivo se presenta abiertamente en es-

cena, a la vista del público, y no es sugerido o relatado por terceros, como ocurría en *La Conjuración de Venecia* o en *Doña María de Molina*, por ejemplo. Aquí los protagonistas son hombres y mujeres entre los que se individualizan algunas voces, como la del Tremendo, que tienen personalidad propia. Gil y Zárate, bastante exaltado en su juventud, plantea una revuelta en absoluto idealizada. Su descripción del talante del pueblo evita el paternalismo y la demagogia, pues plantea cómo dentro de él también hay diferentes posturas, más egoístas unas, más solidarias otras. El drama expone, en primer lugar, el modo en que la revuelta contra la tiranía puede derivar en desmanes personales y venganzas de tinte xenófobo: se apedrea la casa del tahonero primero porque no quiere repartir pan al pueblo, sí, pero posteriormente se argumenta que, además de ladrón, es judío (IV, 6).

Del mismo modo, se explica que en un determinado momento un simple discurso enardecido puede hacer variar radicalmente las inclinaciones del pueblo y el sentido de la revuelta. Vemos, por ejemplo, cómo el agente salva la vida del alguacil y del tahonero y encamina la ira del pueblo hacia Oropesa:

AGENTE 2º: Deteneos.
No un despreciable alguacil,
no un mísero tahonero
de nuestro justo furor
hoy deben ser el objeto.
Los que causan nuestros males,
esos castigar debemos;
los viles cuya codicia
con la miseria del pueblo
trafica, y llenan sus cofres

quitándonos el sustento;
 los que engañando al monarca...
 TODOS: Tiene razón; esos, esos.
 AGENTE 2º: Diez años ha que Oropesa
 abusa del sufrimiento
 de esta nación: ¿hasta cuándo
 nos ha de tener opresos?
 VARIOS: ¡Que muera Oropesa!
 TODOS: ¡Muera! (*Idem*).

En tercer lugar, el drama plantea que los intereses últimos de los que se levantan contra el orden establecido pueden terminar por ser personales, como si la única revuelta efectiva fuese la que conlleva un bien inmediato, una solución rápida a problemas concretos, a los pequeños dramas personales bien diferentes de los políticos que incumben a los poderosos. Mientras una parte de los hombres y mujeres del pueblo entran en casa de Oropesa para prenderle, otros se quedan fuera y reflexionan:

HOMBRE 2º: Llegad... A nosotros
 ¿qué nos importa todo esto?
 Que mande Oropesa o no,
 siempre lo mismo estaremos.
 [...]
 Saquemos algún provecho
 de este motín... Ya es de noche;
 algunos más de los nuestros
 podemos juntar y todos,
 así como asaltan esos
 el palacio de Oropesa,
 la Inquisición asaltemos. (*Idem*).

También en los villanos radica el honor. El Tremendo, por ejemplo, perdona la vida al criado de Oropesa, que ha preferido quedarse para defender la huida de su señor que huir con él. La lealtad es un valor que hay que premiar:

TREMENDO: ¿Le seguías?
 CRIADO: Pude hacerlo;
 pero no quise.
 TREMENDO: ¿A qué fin?
 CRIADO: Con el fin de deteneros.
 TREMENDO: ¿Luego te entregas por él?
 CRIADO: Cumpló así con lo que debo.
 TREMENDO: Bien... Escucha tu sentencia.
 CRIADO: Ya la escucho.
Tremendo: Estás absuelto.
 VARIOS: ¿Cómo?
 TREMENDO: Es leal, es honrado:
 yo a tales hombres aprecio. (*Idem*).

La pieza de Gil y Zárate afirma en este acto, por último, que también la revuelta popular puede ser generosa y justa, y no solo personalista, si es guiada por un hombre con integridad ética, como el Tremendo.

La acción política y la revuelta se imbrican, pues, en la segunda, de tipo amoroso, y por tanto el desenlace de la primera condiciona el de esta última. De ahí que veamos en el final del cuarto acto que Inés y Florencio son liberados por el pueblo en el asalto a las mazmorras del Santo Oficio, pero también que, víctimas de esa furia popular incontrolada a la que antes nos hemos referido, el muchacho sea herido e Inés le crea muerto.

El marco lógico para la conclusión de un drama presidido por el constante presagio de la muerte no podía ser más adecuado que el que plantea el acto V. Tiene este lugar en el panteón de El Escorial, de nuevo a oscuras, iluminada apenas la escena por el hacha encendida de un monje. Como ha ocurrido a lo largo de toda la pieza, el monarca aparece sentado, mostrando en su postración fí-

sica la moral. De modo paralelo a la reflexión ante los retratos en el acto II, ahora el rey medita sobre su decisión política frente a las tumbas de sus antepasados. Como apunta Shaw (1997: 344), «si la escena en el panteón estuviera relacionada con su condena [de Inés] y no con la sucesión de la corona, o al menos con ambas, su simbolismo podría haber sido tan importante como la del panteón de *La Conjuración de Venecia*».

Esta bajada al sepulcro del rey sirve de pretexto para una interesante reflexión sobre el papel de las instituciones. La elección de un espacio en el que confluyen la muerte, el poder político y la religión es significativa ya que reproduce visualmente en escena un símbolo de la influencia que se le reconoce a la iglesia en el estado y, al mismo tiempo, de la inanidad de ambos poderes, el político y el eclesiástico, pues ambos se consumen y desaparecen. Además, Carlos califica de horrible sitio al centro mismo de la monarquía española, al panteón-palacio en sí. Las palabras del monarca en torno a la falta de luz divina y al destino de eterna oscuridad en que vive inmerso ese centro neurálgico de poder tienen un valor metafórico muy claro en el XIX:

REY: ¡Qué horrible sitio!
 ¡Qué lobreguez!... Aquí ni un solo rayo
 de esa divina luz, que con su brillo
 alegra al mundo y al mortal conduce,
 consigue penetrar... Es su destino
 eterna oscuridad, silencio eterno...
 Para abrir esas puertas es preciso
 que lloren los monarcas, que se cubra
 de luto el trono... ¡Qué pavor, Dios mío! (V, 2).

La contemplación de los restos de reyes y emperadores

conduce a Carlos (y al receptor de la pieza) a una reflexión sobre el desmoronamiento de la monarquía y del imperio español, real en 1837 y más aún en los años 70 en que esta obra volverá a gozar del favor del público en la I República:

REY: [...] Avancemos, en fin... Salud, morada de la muerte, salud... Paz os envío, ilustres ascendientes que en otro tiempo temiera el universo estremecido, y ahora en polvo trocados, bien pudiera el soplo dispersar de esclavo indigno... En vano aquí con orgullosa pompa vuestra nada encubríis: igual destino que al vasallo más vil al fin os cupo, y con un peso igual estáis medidos... Mas al menos de un bien que allá en el mundo no tuvisteis, gozáis...: la paz... Yo envidio ese preciado bien, y solo espero con vosotros hallarlo en este sitio. (*Ídem*).

En los otros actos ha quedado claro el carácter tiránico y demagógico de dos estamentos concretos: el clero en general (Froilán) y la Inquisición (los religiosos que participan en el exorcismo del rey, entre ellos el impostor padre Antonio). En el último se manifiesta de forma explícita la falsedad de los altos cargos eclesiásticos en la España del siglo XVII, puesto que el encargado de manipular la voluntad del rey es el mismísimo cardenal Portocarrero, uno de los hombres más poderosos de su tiempo.

Portocarrero intenta que el rey firme la cesión de los derechos sucesorios al trono de España a favor del candidato francés, Felipe de Anjou, futuro Felipe V. Pero el rey duda y se siente traidor a sus antepasados por negar, con esa firma, el acceso al trono de un Austria, de un príncipe

de su misma línea dinástica. El cardenal, entonces, se esfuerza en doblegar la voluntad del monarca, primero con razonamientos demagógicos pero suaves, sin imposiciones, con cautela:

REY: ¿Qué es lo que voy a hacer?... No..., no lo puedo:
 es superior a mí tal sacrificio.

PORTOCARRERO: ¡Superior! ¿Qué decís...? En un monarca
 ¡tanta debilidad...! Cuando es preciso
 de su pueblo en favor un noble esfuerzo,
 ¿puede nunca dudar en consentirlo? (*Ídem*).

El segundo argumento es ya intimidatorio: un Borbón es la voluntad del Papa de Roma, es decir, la de un ministro de Dios colocado jerárquicamente por encima del propio rey. La reacción de este a la sugerencia de una merma en su poder omnímodo es, una vez más, airada:

PORTOCARRERO: ¡Ah! No es el corazón en tales casos
 quien se debe escuchar... Prestad oídos
 tan solo a la razón... Ese es el voto
 de los pueblos, señor, del Papa mismo.
 Cuando un santo deber todos prescriben,
 ¿vos el solo seréis a resistirlo?

 ¿Pondréis en la balanza una familia
 con un pueblo...? Jamás... ¡Atroz delito!
REY: ¿Qué es lo que osas decir...? ¿Do estás hablando
 por ventura olvidaste, fementido?
 ¿Sabes tú quién te escucha...? Tiende, tiende
 la vista en derredor de este recinto:
 tus reyes son a quien agravias... Tiembla
 que se alcen de la tumba enfurecidos
 y en su justa venganza, desdichado,
 lancen sobre tu frente el exterminio. (*Idem*)

A falta de mejores vías disuasorias, Portocarrero es-

grime (como antes han hecho Froilán y el vicario) el resorte definitivo: el miedo, el temor de Dios. Un acto de poder tiránico decide, pues, el destino de la corona:

PORTOCARRERO: Sobre mi frente no..., sobre la vuestra...,
 pues el justo mandato osáis, impío,
 del cielo resistir..., pues de una raza
 hoy preferís el interés mezquino
 al de la eternidad... Decid: ¿qué cuenta
 daréis, débil monarca, al juez divino,
 cuando sin cetro, sin poder, os llame
 ante su Tribunal, cuando en castigo
 de tanta obstinación lance sus rayos
 y os sepulte su fallo en el abismo?

REY: No más..., no más..., ya le obedezco... Dadme
 una pluma. (*Idem*).

En la tercera escena tiene lugar una nueva mutación de decorado. En este caso «El teatro cambia y representa un salón regio. Puerta al foro; otra puerta a un lado, y en el opuesto grandes ventanas y balcones» (V, 3). El apunte se encarga en este momento de prevenir y precisar diferentes efectos de sonido: «Prevenidos tambores y clarines escalera izquierda arriba. [...]. Voz y rumor continuo hasta el fin en el foro». (*Idem*).

El esquema de presentación de los protagonistas que exponíamos al hablar del tercer acto se repite en este momento. Froilán reflexiona, solo, mientras contempla algo desde el balcón: de nuevo un personaje en escena sirve de mero sustento verbal para la descripción, esta vez de los reos camino del patíbulo. El rey entra y se acerca a la ventana para contemplar el paso de la comitiva. En ese instante, cesan las voces y el sonido de los tambores. Inés irrumpe, despeinada, vestida de blanco con el sambenito, y se arroja a los pies de

ESTA EDICIÓN

Parto para esta edición del texto de la primera (Madrid, Repullés, 1837), si bien modernizo la ortografía y la puntuación para adaptarla a la norma culta actual. Los datos históricos que anoto se sustentan en la bibliografía que menciono en el apartado correspondiente; las explicaciones de tipo léxico están avaladas por la última edición del *Diccionario de la Real Academia Española* y por el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. Añado, en referencia al pie, las anotaciones manuscritas que la compañía efectúa sobre el texto dramático original en el momento de preparar el estreno de la obra. El único apunte de este drama ofrece precisiones sobre luz, movimiento y decorados, de las que carece la versión impresa de la pieza. Estos cuadernos para la puesta en escena se conservan, junto a las partituras que el maestro Carnicer compuso para acompañar la representación de 1837, en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (*TEA* 187-4 y *Música de comedias* 8-14, respectivamente). Sus indicaciones se publican, por vez primera, en la presente edición.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE GIL Y ZÁRATE, *Carlos II el Hechizado* Y CARLOS II

- Cantero García, V. «*Carlos II el Hechizado* (1837) o el teatro ecléctico de Antonio Gil y Zárate». *Estudios Humanísticos. Filología*, 30: 2008. 57-82.
- Contreras, J. *Carlos II el Hechizado: poder y melancolía en la corte del último Austria*. Madrid: Temas de Hoy, 203.
- Checa Beltrán, J. «Poética y Romanticismo: Gil de Zárate y la herencia neoclásica». *Salina*, 15: 2001. 167-174.
- Liverani, E. *Un personaggio tra storia e letteratura. Don Carlos nel teatro spagolo del XIX secolo*. Firenze: La Nuova Italia, 1995.
- Morales Sánchez, I. «La retórica en la trayectoria vital de un político del siglo XIX: Antonio Gil y Zárate». A. M. Seoane Pardo *et al.* *Retórica, política e ideología: desde la antigüedad hasta nuestros días*. Salamanca: Logo, Asociación Española de Estudios sobre Lengua, Pensamiento y Cultura Clásica, 2000, vol. II. 281-288.
- Muñoz Sempere, D. «Crisis y salvación nacional en el teatro de Gil y Zárate: de *Carlos II el Hechizado* a *Guzmán el Bueno*». *España Contemporánea*, 21-2: 2008. 81-98.
- Ribao Pereira, M. *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*. Pamplona: EUNSA, 1999.

- _____. «Poder y tiranía en *Carlos II el Hechizado*, de A. Gil y Zárate». *Hesperia*, 7: 2004, 163-184.
- Ribot, L. *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009.
- Rodríguez Gutiérrez, B. «De retractaciones y falsificaciones. Antonio Gil y Zárate y *Carlos II*». R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez. *Desde la platea. Estudios sobre el teatro decimonónico*. Santander: PubliCan, 2010. 35-76
- _____. «Para una revisión del teatro de Antonio Gil y Zárate». *Siglo Diecinueve. Literatura Hispánica*, 17: 2011. 7-32.

BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL SOBRE EL ROMANTICISMO TEATRAL ESPAÑOL

- Adams, N. B. «French Influence on the Madrid Theatre in 1837». *Estudios dedicados a don Ramón Menéndez Pidal*. Madrid: CSIC, 1957. Vol. I, tomo VII. 135-151.
- Caldera, E. «L'inquisizione e il fanatismo religioso nel teatro spagnolo del primo ottocento». *Letteratura*, 8: 1985. 27-42.
- . *El teatro español en la época romántica*. Madrid: Castalia, 2001.
- Caldera, E. y A. Calderone. «El teatro en el siglo XIX (1808-1844)». J. M. Díez Borque. *Historia del teatro en España*. Madrid: Taurus, 1988. Vol. II. 377-624.
- García Cárcel, R., *La Inquisición*, Madrid, Anaya, 1995.
- Gies, D. T. *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: University Press, 1996.
- Llorens, V. *El romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1989.
- Menarini, P. «La statistica commentata. Vent'anni di teatro in Spagna (1830-1850)». *Quaderni di Filologia Romanza*, 4: 1984. 65-89.
- Parker A. y E. A. Peers. «The influence of Victor Hugo in Spanish Drame». *Modern Language Review*, XXVIII: 1933. 205-216.
- . «The Vogue of Victor Hugo in Spain». *Modern Language Review*, XXVII: 1932. 36-57

- Peers, E. A. *Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos, 1973.
- Penas Varela, E. «El drama romántico». J. Huerta Calvo, dir. *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2003. 1895-1941.
- Romero Tobar, L. *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1994.
- Ruiz Ramón, F. *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Sebold, R. P. «Nuevos Cristos en el drama romántico español». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 431: 1986. 126-132.
- Shaw, D. L. «El drama romántico como modelo literario e ideológico». V. García de la Concha, dir., G. Carnero, coord. *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*. Madrid: Espasa Calpe, 1997. 314-351.
- Simón Díaz, J. *Víctor Hugo en Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1992.

CARLOS II
EL HECHIZADO

CARLOS II EL HECHIZADO,
drama original en cinco actos y en verso
por don Antonio Gil y Zárate

PERSONAJES

INÉS

EL REY, don Carlos II

FRAY FROILÁN DÍAZ, confesor del rey

FLORENCIO, paje del rey

EL CARDENAL PORTOCARRERO

EL INQUISIDOR GENERAL

EL CONDE DE OROPESA, presidente de Castilla

EL CONDE DE MONTALTO, presidente de Aragón

EL CONDE DE SAN ESTEBAN

EL CONDE DE FRIGILIANA

HARCOURT, embajador de Francia

HARRACH, embajador de Austria

EL VICARIO de las monjas del Rosario

EL PRIOR DE ATOCHA

EL PRIOR DEL ESCORIAL

UN COMISARIO de la Inquisición

EL CARCELERO de la Inquisición

EL TREMENDO

UN ARMERO

UN TAHONERO

UN ALGUACIL

UN CRIADO del conde de Oropesa

UN UJIER de palacio

UN OFICIAL de guardia

UN CAPITÁN de soldados de la fe

UN MONJE del Escorial

AGENTES 1º y 2º del motín

HOMBRES 1º, 2º, 3º, 4º y 5º del pueblo

MUJERES 1ª y 2ª del pueblo

MUCHACHOS 1º y 2º del pueblo

UN CAPUCHINO, DOS SACRISTANES, GRANDES, SEÑORAS, CRIADOS del rey, CRIADOS de Oropesa, PAJES, GUARDIAS, ALGUACILES y FAMILIARES DE LA INQUISICIÓN, SOLDADOS DE LA FE, HOMBRES, MUJERES y MUCHACHOS del pueblo, FRAILES de Atocha

ACTO PRIMERO

El teatro representa la cámara del REY.

ESCENA I

FROILÁN. FLORENCIO⁹

FROILÁN: Alabado sea Dios.

FLORENCIO: Por siempre alabado, amén.

FROILÁN: ¿Qué hay, Florencio?

FLORENCIO: El rey os llama.

FROILÁN: ¿Tan temprano?

FLORENCIO: Son las diez

FROILÁN: Como no suele...

FLORENCIO: ¿Y qué importa? 5

¡Qué linda flema¹⁰ tenéis!

FROILÁN: ¿Se ha de salir en ayunas
uno a la calle?

FLORENCIO: No, a fe.

¡Todo un padre Froilán Díaz,

9 *Ap.: [Florencio] aparece y [Froilán] puerta derecha. [Ugier] puerta foro derecha y a poco [Carlos] y dos criados.* Estas notas aparecen allí donde el responsable de la puesta en escena considera que previenen con tiempo suficiente las entradas o mutaciones de las que dan cuenta. La sintaxis de estas indicaciones marginales de los apuntes es muy elemental, como corresponde a su finalidad escénica, no literaria. Si bien en ellas se apela al personaje por el actor que ejecuta el papel, para facilitar la comprensión de la información que estas notas brindan sustituyo el nombre del actor por el personaje correspondiente, que coloqué entre corchetes. En el caso de enumeración de secundarios, consigno, para simplificar, [*actores*].

10 *Flema:* calma excesiva, impasibilidad.

- todo un confesor del rey! 10
 ¡No faltaba más...! Por eso
 muy reforzado vendréis,
 no con manjares livianos,
 sino fruta de sartén:¹¹
 jamón, torreznos... y es justo; 15
 porque el oficio es cruel.¹²
- FROILÁN: Pajecillo sin conciencia,
 ni temor de Dios, yo haré...
 En fin, ¿qué sucede, di?
- FLORENCIO: ¿No sabéis?
- FROILÁN: ¿Qué he de saber? 20
- FLORENCIO: Hemos tenido una noche...,
 ¡qué noche...! Por poco el rey
 se nos queda entre las manos.
- FROILÁN: ¿Qué dices? ¿Le dio otra vez
 el insulto?¹³
- FLORENCIO: Sí, terrible, 25
 cual nunca... Yo me asusté.
 ¡Qué temblor! ¡Qué convulsiones!
 ¡Qué alaridos...! Más de seis
 éramos a sujetarle;
 mas, ¿quién le sujeta, quién? 30
 Parece, Dios me perdone,
 un endemoniado.
- FROILÁN: Pues
 no hay que burlarse, que acaso...
- FLORENCIO: ¿Qué?

11 *Fruta de sartén*: dulces de sartén; en este caso, frituras en general.

12 Obsérvese la ironía con la que, desde los primeros versos, se plantea la crítica al clero ocioso, cortesano y más preocupado de los placeres terrenales que de los asuntos del espíritu. La gula del padre Froilán será solo uno —el primero— de los pecados capitales que el clérigo encarna en la obra.

13 *El insulto*: indisposición repentina que priva de sentido o de movimiento. Aceptación hoy en desuso.

- FROILÁN: No digo que lo esté;
mas los síntomas... Y luego 35
la gente ha dado en creer...
- FLORENCIO: Dichos del vulgo.
- FROILÁN: Algo más;
que el Tribunal de la fe
ha llegado a tomar cartas
en el asunto, y tal vez... 40
- FLORENCIO: ¿Formará causa al demonio
y en un Auto le hará arder?
- FROILÁN: ¡Hereje...! Calle esa lengua.
- FLORENCIO: ¡Ay! Del refrán me olvidé:
¡con la Inquisición, chitón!¹⁴ 45
- FROILÁN: ¡Pues cuidado...! Yo no sé,
en verdad, cómo a su lado
el rey te puede tener.
¡Un hombre sin religión!
- FLORENCIO: Padre, no me calumniéis: 50
que a veces quien más la invoca
más la vulnera también.
Soy joven, vivo y alegre;
el rey es triste; tal vez
suelo sus melancolías 55
con mis chistes distraer;
¡qué mucho, pues, que me quiera,
que me proteja! Sabed
(*más bajo, acercándose a él*)
que quiere ser mi padrino.
- FROILÁN: Qué, ¿te casas?
- FLORENCIO: Sí.

14 Variante del refrán «Con la justicia y la Inquisición, chitón». Fernández de Lizardi en «El laberinto de la utopía» (*El pensador mexicano*, II-5, 1813) menciona otra: «Con el rey y la Inquisición, chitón!». Se refiere, en cualquier caso, al poder incuestionable del Santo Oficio.

FROILÁN:	¿Con quién?	60
FLORENCIO:	Con un ángel.	
FROILÁN:	¿Será joven?	
FLORENCIO:	Sí; de mi edad vendrá a ser.	
FROILÁN:	¿Bella?	
FLORENCIO:	Sin igual.	
FROILÁN:	¿Modesta?	
FLORENCIO:	El mismo candor.	
FROILÁN:	¡Muy bien!	
	No hay que preguntar si la amas.	65
FLORENCIO:	La amo, la adoro: poco es. Cuando en ferviente oración vuestra mente con desdén de este mundo se desprende y el cielo entreabierto ve,	70
	¿no adoráis arrebatado, del trono eterno a los pies, esa inmaculada Virgen vencedora de Luzbel?	
	De virtud la aureola ¹⁵ pura	75
	ciñe su divina sien, sus ojos, fuente de vida, consuelo infunden doquier, ¹⁶ su risa enajena el alma,	
	sus labios expiden ¹⁷ miel,	80
	y a su voz el firmamento tiembla de amor y placer. Así tan pura y tan bella se muestra mi amada Inés;	
	y cual los ángeles aman,	85

15 *Aureola*: círculo luminoso alrededor de la cabeza de los santos.

16 *Doquier*: en todas partes.

17 *Expedir*: dar

- así la adoro también.
- FROILÁN: ¡Cómo...! ¿Inés?
- FLORENCIO: Sí.
- FROILÁN: ¿Bella, joven?
- FLORENCIO: ¿Acaso la conocéis?
- FROILÁN: No..., pero... Di: ¿dónde vive?
- FLORENCIO: ¡Oh! Mucho queréis saber. 90
- FROILÁN: Curiosidad.
- FLORENCIO: Algo extraña...
- FROILÁN: De mí, ¿qué puedes temer?
- FLORENCIO: Los ojos se os encandilan;¹⁸
padre, mala señal es.
- FROILÁN: ¿Eso dices a quien voto 95
formó...?
- FLORENCIO: Con voto o sin él,
no os la fiara, por Dios.
- FROILÁN: ¡Insolente...! Juro...
(Sale un UJIER).
- UJIER: El rey.
- FLORENCIO: Poco me gusta este fraile. (*Aparte*).
Mala alma debe tener. 100

ESCENA 2

Dichos. EL REY. CRIADOS

Sale EL REY pálido y débil sostenido por criados. Estos le conducen hasta un ancho sillón, en el que se coloca como hombre enfermo y doliente. FLORENCIO acude a servirle.

18 *Encandilar*: encenderse por el deseo amoroso.

- REY: ¡Hola, Florencio...! Estarás
rendido.
- FLORENCIO: Ya descansé.
¿Os sentís mejor?
- REY: Un poco;
bastante débil.
- FLORENCIO: ¿Queréis
un almohadón?
- REY: No hace falta: 105
así sentado estoy bien.
- FROILÁN: Señor...
- REY: ¡Ah! Padre Froilán,
¡mala noche!
- FROILÁN: Ya lo sé.
- REY: ¡Qué ataque! Mi hora postrera
ya llegada pensé ver. 110
- FROILÁN: Dios conservará una vida
tan preciosa.
- REY: Ya mandé
se celebren rogativas.¹⁹
- FROILÁN: Eso os iba a proponer.
- REY: Ahora quiero con vos 115
consultar.
- FROILÁN: Como gustéis.
- REY: Vosotros dejadnos solos...
(*Vanse los CRIADOS*).
- ¡Ah! Florencio, no olvidé
mi promesa.
- FLORENCIO: ¡Qué, señor...!

19 *Rogativa*: oración pública hecha a Dios para conseguir el remedio de una grave necesidad. El personaje de Carlos II aparece en la obra como un ser débil y esclavo de sus propias creencias. La crítica a la influencia de la religión en la política y Estado, que se inicia en este momento, refuerza el efecto que produce la de la caracterización negativa del padre Froilán en la primera escena.

- REY: Sanad pronto y no penséis... 120
 Ya sanaré con la gracia
 de Dios... Mas quisiera ver
 a la novia.
- FLORENCIO: Si gustáis,
 luego, señor, la traeré.
- REY: Que me place... Ve por ella. 125
- FLORENCIO: Voy corriendo.
- REY: Hasta después.
 (*Vase FLORENCIO*).

ESCENA 3

EL REY. FROILÁN

- REY: Ya solos hemos quedado;
 padre, tomad, pues, asiento;
 tomad, que abriros intento
 hoy mi pecho acongojado. 130
 (*FROILÁN toma un sillón y se sienta al lado del REY*).
- Bien lo veis: funesto mal
 mi triste vida consume,
 y en vano el arte²⁰ presume
 parar mi instante fatal;
 no me importa, venga, vuele; 135
 más bien temo su tardanza;
 en Dios pongo mi confianza;

20 *Arte*: maña, disposición favorable para conseguir, en este caso, la curación del rey.

- solo mi nación me duele.
- FROILÁN: Señor, no habléis de esa suerte,
ni cedáis al desconsuelo; 140
mirad que ofendéis al cielo
así invocando a la muerte.
- REY: ¡Yo invocarla...! Padre, no;
lejos de mí tal pecado; 145
mas si hay un rey desgraciado,
ese sin duda soy yo.
- FROILÁN: ¿Por qué, señor...? ¿Hay alguno
que en poder con vos se iguale?
Pues, ¿cuál otro cetro vale 150
el cetro español...? Ninguno.
Leyes os miran dictar
al uno y otro hemisferio,
y jamás en vuestro imperio
el sol deja de alumbrar.
Con raudales de oro y plata 155
todo un mundo os enriquece;
¿quién tributos no os ofrece?,
¿quién no os respeta y acata?
Pues si esto es cierto, señor,
¿por qué la vida os enoja?, 160
¿qué mala suerte os arroja
así a manos del dolor?
- REY: Nacido en día fatal,
todo a mí contrario veo;
el bien conozco y deseo, 165
y solo consigo el mal.
Al solio²¹ niño subí

21 *Solio*: trono.

22 En efecto, Carlos II es nombrado rey a los cuatro años, tras la muerte de su padre, Felipe IV. La reina viuda, Mariana de Austria, asume la Regencia, asistida por una Junta de Regencia. El padre Nithard y Fernando de Valenzuela se hacen cargo del poder como validos.

y entre encontradas facciones,
 juguete de sus pasiones,
 solo rey en nombre fui.²² 170
 Su infame ambición tal vez
 mi juventud marchitaba,
 y a degradarme aspiraba
 en perdurable niñez.
 Mi humillación conocí, 175
 romper logré mis cadenas;
 mas libre del yugo apenas,
 en otro yugo caí.²³
 Siempre enfermo, el peso grave
 no resistí de reinar; 180
 me fue preciso buscar
 quien dirigiese esta nave.
 Los más nobles o alabados
 merecieron mi confianza;
 mas burlaron mi esperanza 185
 por ineptos o malvados.
 ¿Qué hicieron de aquel poder
 que heredé de mis abuelos?
 ¿Qué fruto de sus desvelos
 he venido a recoger? 190
 Doquier derrumbarse siento
 este decadente Estado;
 los años de mi reinado
 por los desastres los cuento.
 Si algún día de la guerra 195
 quise probar la fortuna,
 me vi sin gloria ninguna

23 Acaso se refiera al ejercido por Juan José de Austria, hermanastro del rey, que se hace con el poder en 1676 y muere coincidiendo con las primeras bodas de Carlos, en 1679.

roto en mar y roto en tierra;
 mis reinos menguados ya
 fueron en la lid funesta, 200
 y lo que de ellos me resta
 yermo y despoblado está.²⁴
 Mas no basta a mi dolor
 su presente desventura;
 que aun más su suerte futura 205
 llena el alma de temor.
 Lo conozco: ya en presencia
 de la eternidad me miro;
 mas a mi postrer suspiro
 ¿quién recogerá esta herencia? 210
 En vano por mí lució
 la antorcha nupcial dos veces;
 que sordo el cielo a mis preces
 mi lecho estéril dejó.²⁵
 Hoy que mi muerte interesa 215
 a monarcas ambiciosos,
 todos la acechan ansiosos
 cual suele el lobo a su presa.²⁶
 Y ¡quién lo hubiera creído!
 Ya con tan dulce esperanza, 220
 formando oculta alianza,
 mis reinos se han repartido.
 ¡Oh, infamia! ¡Oh, mengua! ¡Oh, dolor!
 ¡Oh, del hado injusta saña!

24 Los validos se suceden, entre ellos el duque de Medinaceli y el conde de Oropesa. Los frentes bélicos abiertos en toda Europa dan como resultado importantes pérdidas territoriales.

25 Ninguna de sus dos esposas, María Luisa de Orléans y Mariana de Neoburgo, consiguió concebir un hijo. La autopsia practicada al cadáver del rey informó de graves malformaciones incompatibles con la facultad de procrear.

26 Su primera esposa, María Luisa, muere en 1689; apenas un mes después, se decide su matrimonio con Mariana de Neoburgo, que participará activamente en las intrigas palaciegas en torno a la sucesión.

	¿Es esta, cielos, la España de Europa un tiempo terror? Con mi funesto vivir su poder eché por tierra; y la discordia, la guerra, son mi legado al morir.	225 230
FROILÁN:	Señor, por Dios, deseched tan tristes presentimientos: hijos tales pensamientos son de vuestra enfermedad. Si aleve ²⁷ coalición vuestros estados codicia, hablad, y de su injusticia apelad a la nación, a esta nación de guerreros que ama y respeta a sus reyes, mas no sufre le den leyes ambiciosos extranjeros. Una palabra, señor, burlará sus pretensiones: sí, dejando indecisiones nombrad vuestro sucesor.	235 240 245
REY:	¡Ay! Padre, en esa elección todos mis tormentos hallo: conmigo mismo batallo, y me tiembla el corazón. Amor y un deber sagrado al Austria mis votos dan;	250

27 *Aleve*: traidora

28 A la muerte del pretendiente José Fernando de Baviera, Carlos hace testamento a favor de Felipe de Anjou, que era nieto de Luis XIV de Francia (hijo de Luis XIII y de Ana de Austria) y de su esposa María Teresa de Austria, la mayor de las hijas de Felipe IV y, por tanto, hermana del *Hechizado*. El otro candidato al trono es el Archiduque Carlos, bisnieto, a su vez, de Felipe III.

- pero por la Francia están
prudencia y razón de estado.²⁸
- ¡Oh, alternativa terrible 255
que otro arbitrio²⁹ no consiente
que el ser injusto pariente
o ser monarca insensible!
Si el cielo al menos quisiera
mi existencia prolongar, 260
tal vez en el dilatar
el remedio consistiera.
Padre mío, ¿qué dolencia
es esta, pues, que me acaba,
que aunque más y más se agrava 265
ni aun la adivina la ciencia?
¿Hay en esto algún misterio?
Decid, vos bien lo sabéis.³⁰
- FROILÁN: Señor...
- REY: No disimuléis.
Hablad: vuestro ministerio 270
os obliga...
- FROILÁN: No me es dado
revelar...
- REY: ¡Ay! ¿Será cierto?
- FROILÁN: ¿Qué?
- REY: A proferirlo no acierto...
Dicen... que estoy... hechizado.
- FROILÁN: ¡Oh, Dios...! ¿Quién osó decir...? 275
- REY: ¿Conque es verdad...? ¡Cielo Santo!
¡Ah! (*Se cubre el rostro con las manos*).
- FROILÁN: No hay que afligirse tanto,

29 *Arbitrio*: sentencia

30 *Ap.*: [*Ujier*] al toque de campanilla, puerta foro derecha. [*Harcourt*] en entrando y [*Harrach*], [*Portocarrero*], [*Montalto*], [*San Esteban*], [*Frigiliana*], [*Oropesa*] y seis caballeros puerta derecha.

- que aún está por decidir:
de ello trata el Santo Oficio;
no sé qué resolverá; 280
pero la Iglesia sabrá
conjurar el maleficio.
- REY: Eso sí debéis hacer,
y sanar tal vez consiga:
desde hoy quiero se bendiga 285
cuanto me den de comer.
- FROILÁN: Iré luego al tribunal
a avivar su santo celo;
mas decid: ¿tenéis recelo
del origen de ese mal? 290
Causa es preciso que exista;
y al emplear el conjuro,
el efecto es más seguro
si la sabe el exorcista.
- REY: Solo a mis muchos pecados 295
atribuirla yo puedo.
- FROILÁN: Los reyes, os lo concedo,
suelen ser harto culpados;
mas vos siempre habéis vivido
en santo temor de Dios. 300
- REY: Yo también del vicio en pos
un tiempo, padre, he corrido.³¹
- FROILÁN: ¡Cómo...! Hablad.
- REY: A vuestras plantas
mi culpa confesaré;
y mi dolor templaré 305
con vuestras palabras santas.

31 El episodio que comienza aquí a relatar el rey carece de sustento histórico. Se trata de una invención del dramaturgo para unir la acción política con la personal amorosa de Inés y Florencio.

(*Se pone de rodillas delante del PADRE FROILÁN; este le hace levantar y EL REY se vuelve a sentar*).

- FROILÁN: Alzaos, señor, alzaos:
advertisid que estáis doliente;
y, aunque humilde penitente,
os lo permito, sentaos. 310
- REY: Oíd, padre.
- FROILÁN: Pecador,
hablad: ¿qué nuevo delito
vuestro corazón contrito³²
así llena de terror?
- REY: No es nuevo, no, padre mío: 315
ha tiempo que soy culpado.
- FROILÁN: Y ¿no lo habéis confesado?
- REY: Sí tal: no soy tan impío.
Mil veces arrepentido
lo dije al padre Matilla 320
que os precedió en esa silla.³³
- FROILÁN: Y ¿absolveros no ha querido?
- REY: Sí, padre; y aun penitencia
hice ya con devoción;
mas si él dio su absolución 325
no me absuelve mi conciencia.
- FROILÁN: ¿Qué culpa...?
- REY: Yo también tuve
cual otros mi mocedad:
pagué tributo a la edad,
y descarriado anduve. 330
Era cuando Valenzuela

32 *Contrito*: arrepentido de la culpa cometida.

33 El dominico fray Pedro Matilla se convierte en confesor del rey en 1686. Ejerce una gran influencia sobre el monarca y colabora activamente en diferentes tramas sucesorias. Es destituido en 1698 y sustituido en el cargo por Froilán Díaz.

34 Fernando de Valenzuela fue valido en la regencia de Mariana de Austria, durante la minoría de edad del rey.

	mandaba la monarquía, y mantenerme quería en vergonzosa tutela. ³⁴	
	Las fiestas y los placeres acumulaba sagaz porque turbasen la paz de mi pecho las mujeres. ¡Ay! Harto lo consiguió; y una, aunque plebeya, hermosa, en el alma candorosa de amor la llama encendió.	235
	Sí, padre, yo la adoré, lo confieso con rubor, y en mi criminal ardor dulces momentos pasé.	340
	Bendecir no quiere el cielo santa y legítima unión, y logró torpe pasión lo que ahora en vano anhelo.	345
	Hermosa como su madre, una niña... Perdonad: lloro..., hago mal..., es verdad; pero es el llanto de un padre.	
FROILÁN:	Y ¿cómo lo he de culpar? Un monarca es hombre, al fin; y solo de un serafín ³⁵ es propio nunca pecar. Mas esa niña, ¿do ³⁶ existe? ¿Cuidasteis de ella, señor?	355
REY:	¡Ah! Que mi culpa mayor	360

35 *Serafín*: espíritu bienaventurado.

36 Como se puede observar, el léxico del drama es voluntariamente arcaizante. La forma *do* por *dónde* se reduce en su empleo a la poesía y es forma antigua.

- en eso, padre, consiste.
- FROILÁN: ¿Cómo?
- REY: Vino fray Matilla
a combatir mi pasión,
y lavó mi corazón 365
de tan impura manchilla.
- FROILÁN: ¿Mas la niña?
- REY: Su inocencia
en mí turbaba la calma;
y por la salud del alma
la arrojé de mi presencia. 370
- FROILÁN: ¿La abandonasteis?
- REY: ¡Ah! No.
Mandé a la madre dinero;
mas con encargo severo
de no verme.
- FROILÁN: ¿Y lo cumplió?
- REY: Dieciséis años habrá 375
que no he vuelto a saber de ellas.
- FROILÁN: ¿Ni habéis seguido sus huellas?
- REY: Yo las siguiera quizá;
no porque torpe afición
me arrastrase hacia la madre; 380
pero el cariño del padre
hablaba a mi corazón.
- FROILÁN: ¿Quién lo estorbó?
- REY: El confesor,
que mi salvación buscaba,
esa flaqueza culpaba. 385
- FROILÁN: ¡Oh! Fue sobrado rigor³⁷,

37 *Rigor*: severidad.

- perjudicial, aunque santo:
 si así el gran Carlos pensara,
 jamás a Europa salvara
 el vencedor de Lepanto³⁸. 390
- REY: ¿Luego pensáis que debí
 acoger a esa inocente?
- FROILÁN: Y ¿por qué no?
- REY: ¡Dios clemente!
 ¿Por qué tan inicuo³⁹ fui?
 Mas, ¿dónde podré encontrarla? 395
- FROILÁN: Dios, señor, os guiará.
- REY: Bien, lo haré. ¡Cuál ansío ya
 contra este pecho estrecharla!
 Siento nacer un consuelo
 que en mí por momentos crece; 400
 y ya, feliz, me parece
 me abre sus puertas el cielo.
 Padre, la obra acabad:
 dadme vuestra absolución.
- (Se arrodilla y FROILÁN le da la absolución, después de lo cual se levanta).*
- FROILÁN: Tomadla... y mi bendición. 405
- REY: Al cielo por mí rogad.
 Ahora que ya aliviado
 de cuerpo y alma me siento,
 recibir la corte intento;
 mas no os marchéis de mi lado. 410
- (Toca la campanilla de una escribanía⁴⁰ que habrá sobre una mesa).*

38 Se refiere a los amores del Emperador Carlos I de España y V de Alemania con Bárbara Blomberg, cuyo fruto fue don Juan de Austria, héroe de la batalla de Lepanto (1571).

39 *Inicuo*: malvado, injusto.

40 *Escribanía*: escritorio o mueble para guardar papeles.

ESCENA 4

Dichos. El UJIER

UJIER: Señor, ¿qué es lo que mandáis?

REY: ¿Quién aguarda en esas salas?

UJIER: Aguardan el cardenal,
el embajador de Francia,
el de Austria, los presidentes,
el conde de Frigiliana
y otros grandes.⁴¹

415

REY: Que entren todos.

(Vase el UJIER).

ESCENA 5

Dichos. HARCOURT. HARRACH. PORTOCARRERO. MONTALTO.

SAN ESTEBAN. FRIGILIANA. OROPESA. Otros GRANDES

Los GRANDES se agrupan de modo que estén juntos los que pertenecen a cada una de las dos parcialidades de Francia y Austria. PORTOCARRERO y SAN ESTEBAN pertenecen a la primera. OROPESA y MONTALTO a la segunda. FRIGILIANA y algún otro forman grupo aparte.

REY: Señores, guárdeos el cielo.

PORTOC.: Con impaciencia esperaba
nuestra lealtad este instante:
vuestra presencia nos saca
de una penosa inquietud;
y a Dios tributamos gracias,

420

41 Un grande de España es un noble en el más alto grado. Antiguamente (en el tiempo de Carlos II) gozaban los grandes de enormes privilegios, tanto materiales como simbólicos. Entre estos últimos cabe destacar su derecho a permanecer cubierto en presencia del rey, en caso de tratarse de un caballero, o de sentarse ante la reina, si la grande de España en cuestión era una dama.

- pues conservarnos le plugo
a tan amado monarca.⁴² 425
- REY: Pensé me llamaba a sí;
mas al fin no ha sido nada,
y ya me siento mejor.
- SAN EST.: ¿No veis qué abatido se halla?
(*Bajo a los de su corro*).
- HARC.: Muy poco vivirá ya. 430
- OROPESA: Su enfermedad es muy mala.
(*Lo mismo*).
- MONT.: ¿Cuál es?
- OROPESA: Hechizos.
- MONT. y otros: ¡Jesús!
(*Se santiguan*).
- REY: ¿Habéis dispuesto que se hagan,
cardenal, las rogativas?
- PORTOC.: Todos los templos de España 435
al cielo dirigirán
por vos fervientes plegarias.
- REY: Está bien. Oíd, Harrach.
- (HARRACH se acerca y EL REY le habla al oído. Entre tanto, los GRANDES pertenecientes a las diferentes parcialidades se acercan unos a otros y se hablan en voz baja, conforme lo indica el diálogo).⁴³
- PORTOC.: ¿Qué le dirá?
- SAN EST.: No me agradan
estos secretos.
- HARC.: No importa: 440
al fin vencerá la Francia.
- OROPESA: ¿No advertís que no hace caso
del uno, y al otro no llama?

42 Ap.: [Inés], [Florencio] puerta derecha.

43 Obsérvese este juego de diálogos paralelos, organizados escénicamente en microsecuencias, que ofrecen un vivo panorama de las intrigas cortesanas a merced de las que se articula el gobierno del rey Carlos.

- MONT.: Eso nos prueba que el rey
da la preferencia al Austria. 445
- PORTOC.: Es fuerza no descuidarse.
- SAN EST.: Esa funesta privanza
de Oropesa...
- FROILÁN: Nada haremos
hasta derribarle.
- SAN EST.: Nada.
- HARC.: Yo le preparo una buena. 450
- PORTOC.: ¿Pues qué?
- HARC.: Mis agentes andan
promoviendo en contra suya
una espantosa asonada.⁴⁴
- SAN EST.: No hay otro medio.
- FROILÁN: Lo apruebo.
- REY: ¿Estáis enterado?
- HARR.: Basta: 455
no he menester digáis más.
- (EL REY *deja de hablar con HARRACH; este se retira hacia el corro de los suyos, los cuales le preguntan con curiosidad*).
- OROPESA.
- y MONT.: ¿Qué os ha dicho?
- HARR.: Nuestra causa
va viento en popa.
- HARC.: Apartaos,
que mira el rey.
- REY: ¿Qué hay de Francia,
conde?
- HARC.: Mi amo y rey por vos 460
se interesa y por España.

44 *Asonada*: reunión violenta de una muchedumbre para conseguir fines, por lo general, de tipo político. Esta mención anticipa un hecho que se verificará más adelante y que, desde este momento lo sabemos ya, es instigado por el embajador francés y alentado por otros cortesanos, Froilán entre ellos

- REY: Por eso en tratos secretos
con Inglaterra y Holanda
acaba de entrar, formando
los tres inicua⁴⁵ alianza 465
para repartir mis reinos;⁴⁶
mas unos y otros se engañan,
porque el león español
tiene energía sobrada
y, aunque parece dormido, 470
si sus contrarios le agravian,
alzándose más terrible,
no quedará sin venganza.
- HARC.: Ningún peligro, señor,
por mi rey os amenaza, 475
y espero que su conducta
será por vos aprobada.
Sobre todo, ¿sus derechos
no tiene Luis? ¿Quién extraña
que defenderlos procure 480
contra injustas esperanzas?
- OROPESA: Las injustas son las tuyas.
Los derechos de la infanta,
su esposa, ¿no renunció?⁴⁷
Pues bien, ¿por qué los reclama? 485
- SAN EST.: No los pudo renunciar.
¿Por ventura así se cambian

45 Veremos cómo a lo largo de la obra se repiten en múltiples ocasiones determinados términos, como los relacionados con el destino (*aciago, cruel, acerbo...*) o con el proceder de los personajes (*aleve, inicuo...*)

46 Durante el reinado de Carlos II se firmaron tres Tratados de Partición, el tercero de ellos en 1699 por Francia, Inglaterra y Holanda. En él se repartía el imperio español entre Luis XIV de Francia y el Archiduque Carlos.

47 Ana de Austria, tía de Carlos, y María Teresa de Austria, su hermana, habían renunciado a sus derechos sucesorios en España al casarse con Luis XIII y Luis XIV, respectivamente. Además de ello, el testamento último de Carlos II manifestaba que, asumiendo la corona española un hijo segundo del Delfín, no se corría el riesgo de que este heredase la francesa.

	las leyes de un reino? Solo se quiso evitar que entrambas coronas se reuniesen;	490
	si este obstáculo se allana, al legítimo heredero ¿quién la sucesión arranca? ⁴⁸	
OROPESA:	La unión y la independencia de monarquía tan vasta solo puede conservar la dinastía austríaca.	495
PORTOC.:	¿A qué discutir? El rey tiene consultado al Papa; ¿quién su sentencia infalible con veneración no aguarda?	500
FRIGIL.:	Yo cual nadie la venero; mas su autoridad sagrada, si es absoluta en la iglesia, en este asunto no basta. ⁴⁹	505
	Hay leyes, y por capricho nadie puede derogarlas. Cuando importantes cuestiones como esta cuestión se tratan, legítimo y nacional,	510
	con facultad soberana, un cuerpo no más existe: las Cortes... A convocarlas estáis, señor, obligado, y Castilla las aguarda.	515
	Su fallo sumiso el reino siempre obedece y acata;	

48 Este era uno de las reticencias que despertaba la candidatura del Borbón. De hecho, cuando Felipe V asume el trono de España se establece específicamente que renuncia a sus derechos franceses.

49 Tanto el Papa como Portocarrero apoyaron, en efecto, la candidatura francesa.

mas donde falta su fuerza,
¿qué vale otra fuerza...? Nada.⁵⁰

(Al oír estas palabras todos los cortesanos se muestran asombrados y murmuran, alejándose de FRIGILIANA. Solo alguno da muestras de aprobación).

- REY: Los murmullos que escucháis 520
os advierten, Frigiliana,
que ese atrevido consejo
en el desacato⁵¹ raya.
Si os perdonara sería
dar a los osados alas 525
para que al fin contestasen
mi autoridad soberana.
Salid de mi corte al punto,
e id desterrado a Granada.⁵²
- FRIGIL.: Señor...
- REY: Basta: obedeced. 530
(FRIGILIANA *se retira*).
Decidir en esta causa
solo a mí me pertenece;
mas de ello hablar no me agrada.
Despejad.

(Los cortesanos se van a retirar; pero al llegar a la puerta, salen FLORENCIO e INÉS; se detienen y, prendados de esta última, vuelven atrás con ella).

50 Tras este alegato del monarca se escucha, también, la reivindicación liberal del dramaturgo.

51 *Desacato*: falta de respeto.

52 Rodrigo Manuel Manrique de Lara, conde de Frigiliana, ocupó diferentes cargos en la corte de Carlos II, entre ellos el de Consejero de Estado en 1691. Aun cuando la acotación inicial de esta escena señala que no se alinea en ninguno de los dos bandos en litigio por la sucesión, el personaje histórico fue defensor de los intereses de la reina madre, Mariana de Austria, y de los Habsburgo.

ESCENA 6

Dichos. FLORENCIO. INÉS

INÉS *manifiesta reparo en entrar; FLORENCIO la anima y la hace adelantarse.*

- FLORENCIO: No tengas miedo:
entra, ven.
- INÉS: ¡Ay, Dios...! ¡Si se hallan 535
tantos señores!
- FLORENCIO: Son todos
cortesanos que a las damas
saben respetar.
- HARC.: ¡Florencio!
¡Bribón! ¿Cómo te acompaña
tan bella joven?
- FLORENCIO: Es que... 540
- OROPESA: Con efecto, es una alhaja.
- PORTOC.: ¡Qué aire tan angelical!
- HARC.: Tiene la más linda cara...
- (HARCOURT *se acerca a INÉS, que asustada se refugia en los brazos de FLORENCIO*).
- INÉS: ¡Ay, Dios mío!
- REY: ¿Qué hay...? ¿Qué es eso?
- FLORENCIO: Yo soy, señor. Ven, avanza (*a INÉS*), 545
que aquel es el rey.
- INÉS: Yo toda
tiemblo como una azogada.⁵³
- FLORENCIO: Alienta.

53 *Azogar*: contraer la enfermedad que origina la absorción de vapores de azogue o mercurio, cuyo síntoma más visible es el temblor intenso.

- REY: ¡Ah! Florencio: ¿vienes
a cumplirme tu palabra?
¿Esa esa la novia?
- FROILÁN: ¡Oh, cielos! 550
Es ella misma: ¡qué rabia!
(*Aparte y asombrado al ver a INÉS*).
- FLORENCIO: Sí, señor. (*Al REY*).
- REY: Bien me parece.
Aire candoroso... trazas
tiene de hacer buena esposa.
- HARC.: ¡Cómo...! ¿Con ella se casa 555
este perillán?
- REY: Y hay más:
que soy su padrino.
- PORT.: ¡Tanta
bondad!
- REY: Es fiel servidor;
y yo no conozco tasa
cuando lealtades premio. 560
- OROPESA: Señor, os pido una gracia.
- REY: ¿Cuál es?
- OROPESA: Ser yo quien en nombre
vuestro la conduzca al ara.⁵⁴
- REY: Os lo concedo.
- OROPESA: Las bodas
se harán, Florencio, en mi casa. 565
- FLORENCIO: Mucho me honráis, señor conde.
- MONT.: Pues yo a la novia sus galas
le prometo regalar.
- SAN EST.: Yo también ricas alhajas.

54 *Ara*: altar.

HARC.:	Y yo...		
FLORENCIO:	Señores...		
REY:	Bien: esa		570
	generosidad me agrada.		
	Hermosa niña, acercaos...,		
	nada temáis... Si un monarca		
	de otros hombres se distingue,		
	la bondad sola le ensalza ⁵⁵ .		575
INÉS:	¡Ah! Señor... mi sobresalto		
	disipan esas palabras.		
REY:	¿Cuál es vuestro nombre?		
INÉS:		Inés.	
REY:	¿Y vuestro padre?		
INÉS:	En mi infancia		
	me le arrebató el destino:		580
	murió sirviendo a su patria.		
REY:	¿Quién cuidó vuestra niñez?		
INÉS:	Mi madre, madre adorada,		
	cuya pérdida reciente		
	mi alma de dolor traspasa.		585
REY:	¿Quién os protege en el mundo?		
INÉS:	La virtud y la esperanza.		
REY:	¡Pobre niña...! Mucho arriesga		
	la inocencia abandonada.		
INÉS:	De hoy mas cesa mi orfandad,		590
	pues vuestra bondad me ampara.		
REY:	Sí..., sí..., yo te ampararé.		
	¡Oh! ¡Qué sensación tan grata		
	experimento al oírla! ⁵⁶		
	Esa voz..., esas miradas...		595

55 El rey afirma ser dadivoso a la hora de premiar la lealtades y subraya que es la generosidad, precisamente, la virtud que debe ejercer un monarca por ser superior a los demás. El decurso de la acción negará, con los hechos, estas palabras.

56 Comienza aquí el proceso de reconocimiento de la identidad verdadera de Inés por parte del rey.

	Ven, hija, acércate más. ¿Conque tu madre te falta también?	
INÉS:	A la tumba fría la llevaron sus desgracias.	
REY:	¿Era infeliz?	
INÉS:	¡Ay! Jamás la risa en su faz brillara.	600
REY:	¿Qué penas eran las tuyas?	
INÉS:	Fatal secreto agobiaba su pecho, y a mi ternura siempre lo ocultó obstinada. ⁵⁷	605
	Su existencia era llorar; yo acudía a consolarla y, más afligida entonces, una profética llama brillaba en sus ojos, ¡ay!, que mil penas me anunciaba.	610
	Exenta yo de recelos, en Dios puse mi confianza. Con la virtud, me decía, con la virtud no hay desgracias; si puro mi corazón la alberga, si mis plegarias dirijo al cielo contino, ⁵⁸ y en su protección descansa la inocencia, ¿quién podrá dañar a quien nunca daña? ¡Cuál me engañaba, señor! Aquella dichosa calma	615 620

57 El secreto de la madre, como antes el destino del propio rey, se califican de *fatales*. La fatalidad, el sino, la adversa fortuna que persigue a los personajes románticos les impide cualquier posibilidad de dicha.

58 *Contino*: continuamente.

en breve turbada fue
 por quien menos lo pensara. 625
 Un hombre... ¡yo me horrorizo...!
 Mas no era un hombre, que su alma
 templo de la hipocresía,
 de la maldad, de la infamia,
 fingiendo santa virtud 630
 todo el infierno abrigaba.
 Ese hombre...

(Mientras ha estado diciendo los anteriores versos, FROILÁN se habrá ido acercando a ella y, al llegar aquí, se le coloca delante. INÉS alza la vista, le mira, da un grito, retrocede y va a refugiarse junto a FLORENCIO, a quien abraza).

¡Jesús mil veces!

¡Ay!

REY:

¿Qué es eso?

FLORENCIO:

¡Inés!

OROPESA:

¿Qué causa...?

(Los cortesanos asombrados se acercan a INÉS con interés).

INÉS: Huyamos de aquí. *(A FLORENCIO).*

FLORENCIO:

¿Por qué?

(FROILÁN se acerca a INÉS y, asíéndola por un brazo, la atrae hacia él. INÉS vuelve la cabeza y se resiste aterrada).

INÉS:

¡Vos...! No..., no..., no.

(FROILÁN la tira con fuerza, le impone⁵⁹ con la vista y la conduce de nuevo hacia EL REY, diciéndole de paso en voz baja y con misterio).

FROILÁN:

Ven... y calla. 635

REY:

¿Qué repentino terror...?

FROILÁN:

¡Qué! Señor... no ha sido nada.

59 *Imponer*: causar miedo o respeto.

- INÉS: Sí..., nada..., nada. (*Con risa forzada*).
- REY: Prosigue.
- INÉS: ¿Qué...? Señor...
- REY: De tus desgracias
la historia.
- INÉS: ¿Quién...? ¿Yo...? Si he sido 640
muy feliz... mucho.
- REY: ¿No hablabas
de un hombre malvado?
- INÉS: Sí;
mas era..., no sé..., me falta
la memoria.
- FLORENCIO: Algún recuerdo 645
funesto turbó la calma
de su mente, y ya no acierta...
Pero yo en breves palabras
os lo diré... Perseguida
por la pasión insensata
de aquel monstruo cuyo nombre 650
calla siempre horrorizada,
huyendo su odiosa vista,
su astucia, sus amenazas,
abandonó el dulce hogar
donde corriera su infancia. 655
Vino a la corte y aquí
al peso de sus desgracias
sucumbió su tierna madre
por quien todavía arrastra
triste luto; y yo, señor, 660
al verla desamparada,

- mi amor, mi mano y mi vida
he jurado consagrarla.
- REY: Y yo su padre seré⁶⁰. 665
Hija mía, ven, abraza
a tu protector, tu amigo.
- INÉS: ¡Ah! Señor...
- REY: No temas: calma
esa inquietud... ¿Por qué tiembles?
Tu llanto mis manos baña.
¿Tienes, dime, algún pesar? 670
- INÉS: No., que este llanto lo arranca
la gratitud.
- REY: Yo también
siento lágrimas que arrasan
mis ojos... y conmovido
palpita mi pecho.
- FROILÁN: Basta, 675
señor. Advertid que estáis
débil y enfermo; arriesgada
para vos pudiera ser
esa conmoción extraña.
- REY: Decís bien, padre: conozco 680
que la quietud me hace falta.
Adiós, hija, adiós. Florencio,
condúceme hasta mi estancia.
Después de las rogativas
vuestras bodas celebradas 685
quedarán. Conde, os encargo
los preparativos.
- OROPESA: Nada

60 El efecto de este anticipo es dramático. El rey se compromete como padre cuando desconoce serlo, realmente, de la muchacha. Tras la anagnórisis, cuando Inés acuda a pedir su ayuda contra el Santo Oficio, Carlos le volverá la espalda.

faltará para que sean
dignos de tan gran monarca.
INÉS: ¡Florencio!
FLORENCIO: Espérame aquí. 690
Vuelvo, que el deber me llama.

(*Vanse EL REY y FLORENCIO por un lado; los GRANDES por otro*).

ESCENA 7

INÉS. FROILÁN

FROILÁN: ¡Bueno...! Aquí queda. (*Aparte*).
INÉS: ¡Santo Dios! Me dejan
aquí sola con él... ¡Valedme, cielos!
(*Con el mayor sobresalto*).
FROILÁN: ¡Inés!
INÉS: Huyamos.
(*Quiere salir*).
FROILÁN: ¿Dónde vas...? Detente.
(*Va y la detiene*).
INÉS: Dejadme.
FROILÁN: Ven acá.
INÉS: No... no... ¡Florencio! 695
FROILÁN: Calla.
INÉS: Soltad.
FROILÁN: Tu resistencia es vana.

- No, no te escaparás... ¡Al fin, te encuentro!
Propicio el hado mis anhelos cumple:
si una vez te perdí, ya te poseo.⁶¹
- INÉS: Y bien, ¿qué me queréis?
- FROILÁN: ¿Tú lo preguntas? 700
¿Lo ignoras?
- INÉS: ¡Infeliz!
- FROILÁN: No, mi recuerdo
te persigue, te acosa..., tu descanso
turba y destruye cual fatal ensueño;
y tu mismo terror, tu llanto mismo
prueban que siempre, detestado objeto, 705
en ti mi imagen con tus odios vive,
cual yo con mi pasión aquí te encierro.
- INÉS: ¡Oh, Dios...! ¿Qué escucho...? ¡Y aún osáis hablarme
de vuestro horrible amor que me estremezco
tan solo al recordar...! Vos, cuyos votos... 710
- FROILÁN: ¡Mis votos...! Bien lo sé... Duro, tremendo,
imposible deber fieros me imponen,
cambiando en crimen inocente afecto.
Mis votos no olvidé, ni necesito
me los recuerdes tú... Que al cielo ofendo 715
lo sé también, lo sé... Juzga tú ahora
cuán grande es mi pasión, pues lo consiento.
- INÉS: ¡Cielos...! Me horrorizáis.
- FROILÁN: Óyeme... Un año
luché con este amor para vencerlo;
lucha penosa, sin igual, tremenda, 720
cual la lucha de Dios con el infierno.
Huí del mundo y mi fervor piadoso

61 Una nueva actuación del sino, del hado, que en este caso favorece a Froilán, ha conducido a Inés hasta el religioso del que venía huyendo.

62 *Ap.: [Florencio]puerta foro derecha.*

buscó de un claustro el sepulcral silencio.⁶²
 Al pie del ara me postré rogando
 y su mármol bañe con llanto acerbo.⁶³ 725
 Mi cabeza cubrí con vil ceniza;
 crüel cilicio⁶⁴ atormentó mi cuerpo;
 mi mano armada de nudosas cuerdas
 regó con sangre mis rasgados miembros.⁶⁵ 730
 Escasas hierbas mi alimento han sido,
 y mi único descanso el duro suelo.
 Pensé que Dios tan penitente vida
 al fin premiara sofocando el fuego
 de mi funesto amor... ¡Vana esperanza!
 ¡Cuanta más penitencia, más deseos! 735
 Doquier tu imagen me persigue: la hallo
 en la celda, en el claustro, hasta en el templo;
 y en la Virgen que miro sobre el ara,
 si la llego a implorar, tu rostro encuentro.
 Plegarias dirigir a Dios procuro, 740
 y expresiones de amor solo profiero;
 y si pienso en la gloria algún instante,
 separado de ti no la comprendo.
 Mira este cuerpo flaco, extenuado,
 contempla este semblante macilento;⁶⁶ 745
 son aún más que de ayunos y cilicios
 estragos del amor que arde aquí dentro.

63 *Acervo*: cruel, riguroso, desapacible.

64 *Cilicio*: «Faja de cerdas o de cadenillas de hierro con puntas, ceñida al cuerpo junto a la carne, que para mortificación usan algunas personas» (*Diccionario de la Real Academia Española*). Obsérvese la obsesión de Froilán, que supera lo amoroso y le conduce a la blasfemia, tal y como señala el propio fraile en los versos que siguen.

65 Alude Froilán a las disciplinas que se aplica para mortificar su cuerpo y olvidar su pecaminosa inclinación hacia la muchacha.

66 La delgadez extrema, el agotamiento físico y el rostro descolorido proceden, en el caso de Froilán, de su ayuno y de los castigos corporales que se inflige, pero son también, en la tradición amoratoria occidental, los indicios visibles del mal de amor.

- FROILÁN: Ella las dijo;
a ella toca explicarlas.
- INÉS: Ven, Florencio: 795
huyamos de este sitio.
- FLORENCIO: No, que todo,
todo el horrible arcano⁷¹ ya comprendo:
si tus ojos, tu hablar no lo dijeran,
lo dijera el horror que al verle siento.
Este es el hombre vil que te persigue. 800
La causa es este de tu llanto acerbo:
en la triste Alcalá le conociste,
y de allí nos le trajo el mismo averno.⁷²
- FROILÁN: Pues bien, yo soy... Sin máscara engañosa,
sin disfraz ante ti mostrarme quiero: 805
mira en mí tu rival, rival terrible.
Yo adoro con furor, con él detesto.
- FLORENCIO: Si mis manos mancharme no temiesen
con esa sangre vil, hora mi acero...
Mas el rey lo sabrá: mi labio al punto 810
quién sois le va a decir.
- FROILÁN: Díselo, necio.
¿Piensas te ha de creer...? Cuando a mis plantas
cada día le miro, cuando tengo
su conciencia en mis manos, ¿quién contrasta⁷³
mi omnímodo poder? Este secreto 815
ve, pues, y le revela⁷⁴, lo permito
mas solo para ti será funesto.
- FLORENCIO: ¡Ah! ¡Que harto bien decís...! Supersticiosos,

71 *Arcano*: misterio, secreto de gran importancia.

72 No solo Florencio señala la procedencia infernal de Froilán, sino que ya él mismo se había reconocido como una criatura satánica en la escena anterior.

73 *Contrastar*: resistir, hacer frente.

74 La anteposición del pronombre imprime tono de época al discurso del personaje.

- así besan los hombres vuestros hierros:
almas de Lucifer tenéis, inicuos, 820
y adorados cual ángeles os vemos.⁷⁵
Huid de mi presencia, o bien...
- FROILÁN: Me marchó;
pero conmigo la venganza llevo.
Amaos, infames; mas será por poco:
temblad..., pronto veréis lo que yo puedo. 825
(Vase).
- INÉS: ¡Ay! ¡Sus palabras de pavor me llenan!
- FLORENCIO: Ven a mis brazos, pues, y alienta en ellos.
- INÉS: ¡Florencio!
- FLORENCIO: ¡Inés!
- INÉS: ¿Me quieres?
- FLORENCIO: Te idolatro.
- INÉS: ¡Ah! Si a tu lado estoy, nada recelo⁷⁶.

75 Obsérvese el empleo que Florencio hace del plural en estos versos: la crítica a la tiranía religiosa que Froilán ejerce sobre el rey, el enjuiciamiento negativo de la superstición y de la hipocresía se hace extensible al clero en su conjunto.

76 *Ap.: segundo aviso de telón.*