

## ESTUDIO

Bretón de los Herreros llevó a cabo una activa labor de traducción de *vaudevilles* franceses, sobre todo de Eugène Scribe, el autor de moda en las primeras décadas del siglo dentro del teatro de diversión. Esta tarea de traducción la inicia Bretón muy pronto (*Un paseo a Badlam* es estrenada en julio de 1928<sup>1</sup>), casi coincidiendo con su propio comienzo como autor de obras originales (*A la vejez viruelas*, su primera comedia, es de 1824, *Los dos sobrinos*, la primera obra con suficiente entidad como para parecele publicable al propio autor, de 1825, y su primer éxito, *A Madrid me vuelvo*, de 1828, precisamente), y la continúa hasta bien asentada su carrera de autor teatral de éxito.

La situación del teatro español en las primeras décadas del siglo (en período de renovación, con una nómina muy reducida de autores de valía y un público que buscaba en el teatro sobre todo la diversión) hacía que una de las formas más fáciles de ocupar la escena fuera la de acudir a las obras de autores extranjeros (franceses, de forma casi exclusiva)<sup>2</sup>. Y las traducciones no eran sólo una solución fácil, sino, además, rentable, y, por ende, muy atrac-

---

1. La obra original, *Une visite á Bedlam*, es de 1818.

2. Puede servir, a manera de muestra, la información que el propio Bretón ofrece en las páginas de *El Correo* de las obras escenificadas en el año cómico de 1931; en él se representaron 1 tragedia original, 5 comedias originales, 1 loa, 8 óperas, 6 refundiciones y 33 traducciones. (J.M<sup>a</sup> Díez Taboada y J.M. Rozas, 1965: 209-212)

tiva, tanto para buenos como para malos traductores; particularidad esta última que Bretón hace notar con sarcasmo en sus artículos de crítica teatral<sup>3</sup>.

Cuando Bretón comienza su colaboración como crítico de teatro en *El Correo* ya muestra tener las ideas muy claras respecto a qué supone el traducir y a qué implica el *vaudeville* como subgénero teatral<sup>4</sup>.

Bretón entiende la traducción como actividad no exenta de dificultad (y, por tanto, no al alcance de cualquiera<sup>5</sup>) y de ningún modo como simple traslado mecánico de lo escrito en una lengua a otra. El artículo "De las traducciones" sostiene que para traducir bien una obra de teatro no basta con dominar las dos lenguas puestas en juego, sino que se han de tener solventes conocimientos de teatro<sup>6</sup>. Hay, por tanto, para Bretón una tarea creativa

---

3. "¡Animo, traductores de mogollón! Haced venir por la mala la *Clotilde* y la linda *Parmesana* [dramas románticos franceses], que 8 ó 10 fr. de porte ya se sabe a dónde van a parar, y, como dice aquel dicho, del cuero salen las correas. En cuatro días los convertís, si no al castellano, a una jerga parecida. ¿Los prohíben? Tal día hará un año: son gajes del oficio ¡Para el trabajo que os ha de costar traducirlos!... Otros son y algo más escabrosos los obstáculos que habréis de vencer para que salgan con bien de la censura, y se reciban en el teatro, y se pongan en lista sin contradicción y se ensayen y se representen. Si tanto os es dado conseguir, bien podéis entonces ensanchar el corazón, que como alguno de los dos consabidos dramas agrade, produzca y triunfe, no lo habéis de pasar muy mal; y a todo turbio llover ¡qué diablo! *quintientos* realejos de *propina* no os han de faltar, y al fin y al cabo 500 rs. son 25 duros, y 25 duros no se encuentran en la calle." (J.M<sup>a</sup> Díez Taboada y J.M. Rozas, 1965: 320, "Teatros de París")

4. El artículo "Las traducciones" es de 8 de julio de 1838, y su primer artículo sobre un *vaudeville* es de 18 de mayo de 1831, sobre *El Tutor inglés*, de Eugène Scribe, traducido por Carnerero. Id.: 92-3 y 56-59, respectivamente).

5. Bien al contrario, estima que pocos son los que pueden emprenderla con verdadera competencia; de ahí las frecuentes invectivas de sus escritos contra "...el importuno enjambre de traductores adocenados que tiraniza nuestra escena." Id.: 356, *Triboulet*), o contra "aquellos que se juzgan aptos [...] con solo haber comprado en las ferias algún apollillado e incompleto diccionario de *Cormon*." (Id.: 346, *El Viejo de 25 años*).

6. Id.: 92.

en la traducción (que, en alguna medida, ya deja traslucir con los sinónimos que emplea para la voz “traducir”: “trasladar” y “acomodar” a nuestra escena<sup>7</sup>), tarea, por otro lado, que no tiene fórmula fija. De las críticas teatrales de Bretón hechas a obras traducidas se puede deducir que para él el éxito de una pieza de teatro traducida comenzaba (supuestos los conocimientos idiomáticos y la solvencia teatral) por la acertada elección del original<sup>8</sup>; a partir de aquí hay una cierta variabilidad entre respetar con fidelidad el original o intervenir en él para modificarlo: en ocasiones, el traslado fiel de un texto supone actuar de forma adecuada; en otras, es la clave del error<sup>9</sup>: qué se ha de hacer depende, en todo caso, de la índole de la obra por traducir. De cualquier modo, Bretón se muestra partidario de la intervención modificadora del texto, en la medida de lo necesario. Anima a corregir defectos del original<sup>10</sup>, a “interpretar” la obra<sup>11</sup>, y, con mucha frecuencia, a “españolizar” el texto francés, actividad que, en su concepción, implica conservar, por supuesto, cuanto constituye el grueso de la obra y es aceptable para un público español, pero también agregar elementos que el traductor considera convenientes para un mejor funcionamiento de la obra y su mejor intelección<sup>12</sup>, o,

---

7. Vid. J.M<sup>a</sup> Díez Taboada y J.M. Rozas, 1965: 57, *El Tutor inglés* y 72 *El amante prestado*.

8. “Felicitamos al Sr. Vega por su buena elección...” (Id.: 475, *Las Capas*)

9. “Sébase que *Luisa* o es traducción literal, o poco menos, de un *Vaudeville* francés titulado *Louise* ou *La Reparation*, y que por lo mismo no hay que culpar de otra cosa al traductor que de haberse ceñido demasiado al original...” (Id.: 361, *Luisa*).

10. “...defecto [el de la lentitud en el diálogo] que sería fácil de corregir a una pluma tan experta como la del sr. Carnerero...” (Id.: 57, *El Tutor inglés*).

11. “El Sr. Vega ha dado en esta traducción una prueba más de su distinguido talento. Ha sido digno intérprete del autor francés, y no menos en las coplillas epigramáticas que en la prosa le ha traducido como buen poeta”. (Id.: 346, *El Viejo de 25 años*).

12. “He procurado *españolizar* la pieza, conservando en cuanto me ha sido posible las agudezas del original, y agregando cuando me ha parecido del caso algunos pensamientos y diferentes frases de mi propia cosecha.” (Id.: 67, *Desconfianza y travesura*).

también, de forma particular, “españolizar los caracteres”<sup>13</sup>. En lo relativo a la superficie textual, Bretón se muestra muy atento a que la traducción no sea vehículo de galicismos<sup>14</sup>, y suele encarecer, por el contrario, el que la obra original sea vertida a un castellano castizo<sup>15</sup>.

En la línea reformista del teatro español, iniciada en la Ilustración y sustanciada por Moratín, Bretón entiende la traducción de *vaudevilles*<sup>16</sup> como una forma adecuada para reemplazar en el favor del público a los sainetes, degradados y degradantes, por piezas capaces de proporcionar diversión sin echar mano de recursos groseros<sup>17</sup>. En sus escritos, Bretón tiene siempre presente cuál es el carácter de estas piezas y la función que deben cumplir en el organismo teatral: se trata de “bagatelas dramáticas”, “peque-

---

13. “...ha sabido *españolizar* los caracteres y añadir algunas sales propias a las muchas del original.” (J. M<sup>a</sup>. Díez Taboada y J. M. Rozas, 1965: 149, *La Madrina*).

14. “Aunque no ha sido anunciada como traducción del francés [...] los galicismos en que abunda manifiestan muy a las claras su procedencia. (Id.: 107, *Un joven como hay muchos*). “Está escrita en infausto castellano”.(Id.: 131, *Los Maridos burlados*).

15. “...bastante bien traducida y en castellano más castizo que la primera.” (Id.: 125, *La Heredera*); “El traductor la ha puesto en buen lenguaje...” (Id.: 149, *La Madrina*); “...pues por lo demás hemos advertido bastante pureza y desembarazo en la dicción, y sólo nos ha disonado tal cual frase de mala ralea, como *el asunto tiene pelos*, y alguna otra que ya no recordamos.” (Id.: 361, *Luisa*).

16. Definidos por Bretón como “ciertos dramas jocosos de poca duración (especie de sainetes), en cuyo diálogo se mezclaban coplillas epigramáticas.” (Id.: 286, “De los sainetes”).

17. En su crítica a *Desconfianza y travesura* ya anticipa el grueso de su concepción (“...un fin de fiesta ingenioso y divertido, que pudiera reemplazar con ventaja a muchos sainetes zafios y chocarreros.”, Id.: 67), pero es en el artículo dedicado a *De los sainetes* donde la expone con pormenor: “El *Vaudeville* francés, tesoro de agudezas, preciso es hacerle esta justicia, nos ha suministrado y suministra todos los días juguetes dramáticos muy lindos, que sin faltar al pudor y a la buena crianza divierten al espectador más que el mejor sainete, cuando se sabe acomodarlos a nuestra escena. Muchas de estas piezas podríamos citar que cada vez oye el público con más agrado, concediendo a los autores más lisonjeros aplausos que los que pueden arrancar al patio malgastando su ingenio en representar sandeces y cerriladas.” (Id.: 171).

ños dramas”, “juguetes”, “juguetes propios de la estación”<sup>18</sup> que buscan “divertir a los espectadores”<sup>19</sup>; es desde esta perspectiva desde donde considera se deben entender y desde donde ejercer la crítica, disculpando defectos que comedias u obras largas no podrían presentar<sup>20</sup>. De cualquier modo, y a pesar de esa denominación cuasi depreciativa y por encima de la función que les otorga, es manifiesto el aprecio que a Bretón le merece esta manifestación teatral<sup>21</sup>, y, sobre todo, los *vaudevilles* escritos por Eugène Scribe. Si en lo relativo a su teatro largo, la figura venerada (en ocasiones más en la teoría que en la práctica) es la de Moratín, en cuanto al teatro breve (tanto el por traducir, como -sospecho- el de creación original) lo es la de este autor francés, famosísimo en la época y hoy casi olvidado. Cada vez que Bretón efectúa una crítica teatral de obra traducida (por él mismo o por otros) de Scribe, no puede por menos de escoltar el nombre de su autor admirado con una apreciación encomiástica, relativa, por lo general, bien a la fecundidad del francés<sup>22</sup>, bien a la cualidad “privilegiada”, “sobresaliente”, “singular”, “flexible” y “fecundísima” de su “gracia”

---

18. Vid. J.Mª Díez Taboada y J.M. Rozas, 1965: 346, *El Viejo de 25 años* y 378, *No más muchachos*.

19. Id.: 346, *El Viejo de 25 años*.

20. “El fundamento de estas piezas no es muy verosímil ciertamente, y fácil nos sería demostrarlo; pero son tan cómicas todas sus situaciones y tantas las sales de su diálogo, que bien podemos perdonarla [sic] este defecto, sobre todo habiéndola visto anunciada no como una obra clásica, sino como un juguete, sin otra pretensión que la de divertir a los espectadores. (Id.: 346, *El Viejo de 25 años*); “Parece poco verosímil que de la excepción indicada no se informe desde luego *Miguel* y que manifieste ignorarla *Cristina*, siendo circunstancia que nadie debe ignorar en la aldea, y ella menos que nadie, pero conocemos que en una pieza llena de movimiento y de incidentes muy dramáticos, a pesar de su corta duración, es sumamente difícil haber de justificarlo todo.” (Id.: 354, *La Vuelta de Estanislao*).

21. “Sus poemas dramáticos [los de Scribe] son de corta duración, es verdad: ¿pero cuántos que se componen de cinco, seis y más actos, que en esto ya no hay tasa, merecen mucho menos el nombre de tales que estos al parecer insignificantes juguetes?” (Id.: 412, *Los dos Hermanos*).

22. “inagotable Scribe” (Id.: 59, *Los primeros amores*; 70, *El Confidente*; 112 *El Testamento*; 149, *La Madrina*). “Infatigable” (Id.: 150, *La Madre política*).

e “ingenio”<sup>23</sup>. El artículo dedicado a la crítica de *Los dos Hermanos*, en particular, viene a convertirse en una loa de las excelencias de la dramaturgia de Scribe, en quien ensalza la capacidad para configurar una trama interesante, capaz de hacer reír y conmover, partiendo de un motivo nimio, a primera vista infecundo, y sin recurrir a amontonar sucesos, con un manejo magistral (sutil y matizado) de la palabra en el diálogo<sup>24</sup>, elementos capaces, desde luego, de asegurar el éxito al traductor y, en otro orden de cosas, de marcar un camino seguro al autor de piezas breves que ensayaba ser Bretón.

Los artículos de crítica teatral de Bretón en *El Correo* pergeñan una poética del *vaudeville* (sobre todo del de Scribe, como decimos) en la que se ponen de relieve sus rasgos fundamentales. Se hace notar que su idea embrionaria es, por lo general, muy sencilla, pero que de ella se obtiene un enorme rendimiento teatral<sup>25</sup>. Se deslindan dos géneros principales: el cómico y el sentimental<sup>26</sup>. Se entiende como su objeto básico el de divertir, y de forma más precisa, el de hacer reír<sup>27</sup> o conmover mediante los sentimientos (“tiernos y delicados”) que dramatiza<sup>28</sup>; menos (casi nada, en verdad) importa en este tipo de teatro (frente al largo, a la “comedia clásica”, como la denomina Bretón) la finalidad moral, el transmitir lecciones de conducta individual o social a los espectadores, aunque también puedan darse<sup>29</sup>. Siendo esta la índole y finalidad de las obras, se comprenderá que Bretón rebaje la importancia de la

---

23. Vid. J.Mª Díez Taboada y J.M. Rozas, 1965: 411, *Los dos Hermanos*; 241, *La Familia del boticario*; 277, *El segundo año*; 474, *Las Capas*.

24. Id.: 412-413.

25. “He ahí una chanzoneta, una linda fruslería, que necesitaba toda la gracia, todo el ingenio de Scribe para producir un drama capaz de divertir por espacio de media hora larga a los espectadores.” (Id.: 203, *Un abrazo al portador*).

26. Id.: 113, *El Testamento*.

27. Id.: 203, *La Despedida*.

28. Id.: 57, *El Tutor Inglés*.

29. “...cuya sana moral bien claramente se deduce de la misma acción sin necesidad de un epílogo...” (Id.: 114, *El Testamento*); “...produce muy cómicos incidentes y da muy saludables lecciones a los maridos.” Id. 277, *El segundo año*).

verosimilitud (piedra angular en su poética teatral -como neoclásica, en su base-, aunque preterida con harta frecuencia por diferentes razones y ante distintos componentes teatrales)<sup>30</sup> a un mínimo, hasta casi desactivar este principio<sup>31</sup>, y disculpe las inverosimilitudes de las obras en aras a todo aquello que sirva para divertir: la dificultad y movimiento de la trama, la economía y rentabilidad dramáticas, las “gracias de buen género” de su diálogo<sup>32</sup> o la sana moral que encierre la obra<sup>33</sup>.

Bretón ejecuta la crítica de los *vaudevilles* traducidos prestando atención a sus rasgos constituyentes: “incidentes” (“ideas”, “situaciones”), a la “trama”, en sí (“fábula”, “acción”, “plan”, “argumento”, “enredo”, al “diálogo”, a los “personajes” y a la “representación” de la obra (“ejecución”, “desempeño”).

---

30. En realidad, el concepto de verosimilitud es ambiguo en la crítica de Bretón. Sin que nunca llegue a definirlo, se infiere de su utilización que verosímil es tanto aquello que parece verdadero por concordar con la realidad (lo que podría denominarse “decoro externo”; vid. Díez Taboada y Rozas, 1965: 67, *Desconfianza y travesura*, 153, *El casamiento a la inglesa*; 253, *Aviso al público*), como lo creíble por la adecuada concordancia de las partes que componen una obra; comedia (la “exposición” o “fundamentos” a que se refiere Bretón). Al igual que en la *Poética* de Aristóteles (y en las de Boileau y Luzán, después), Bretón percibe que puede haber situaciones que, siendo posibles en la “realidad” no son verosímiles en la escena (Id.: 151, *La Madre política*).

31. “Se le acusa”, dice refiriéndose a Scribe, “de que en general no son muy sólidos los fundamentos en que estriban sus composiciones; pero si las comedias de mayor extensión no ofrecieran por lo mismo a sus autores el recurso de emplear medio acto, y a veces uno entero, para imponer al público en los antecedentes de la fábula, ¡qué pocas serían aquellas cuyos cimientos no flaqueasen! En una pieza en un acto no hay ni puede haber lugar a prolifas exposiciones. Ya lo hemos dicho otra vez. Yo os doy una situación interesante, dramática; si es verosímil o no juzgadlo vosotros. Basta que no sea imposible, basta que os parezca probable para que concedáis la necesaria aptitud para inventar y referir sucesos que la justifiquen a quien tiene ingenio para sacar inmenso partido de la indicada situación, deduciendo de ella otras más interesantes o más cómicas todavía. (Id.: 412, *Los dos Hermanos*).

32. Id.: 67, *Desconfianza y travesura* y 354, *La Vuelta de Estanislao*.

33. Id.: 151, *La Madre política*.

De las ideas, incidentales o situaciones lo que más subraya es que sean “felices”, en el sentido de “originales”, “interesantes”, ya sea en lo patético, ya, con mucha más frecuencia, en lo jocoso<sup>34</sup>.

En lo relativo a la trama del *vaudeville*, Bretón aprecia que sea “sencilla” (que no busque divertir mediante el procedimiento de “acumular lances”)<sup>35</sup>, su economía dramática<sup>36</sup>, su “artificio”<sup>37</sup>, que esté “ordenada con maestría”<sup>38</sup>, “urdida y desenlazada con ingenio”<sup>39</sup> y que su ritmo (el producido por diálogo y monólogos y por los sucesos) sea el adecuado<sup>40</sup>; en este sentido, Bretón nota uno de los problemas más característicos que pueden presentarse (de hecho, se le presentó a él en *Un paseo a Bedlam*) cuando se traduce un *vaudeville*, y es que en el original es muy frecuente que aparezcan coplillas cantadas (con su tiempo y *tempo* propios) que, por lo general, se prosificaban y recitaban, lo que daba lugar a un ritmo distinto, que debía ser previsto y controlado<sup>41</sup>.

En cuanto al diálogo, para Bretón la bondad de un *vaudeville* estriba en buena medida en sus “sales” y “gracias”, de buen tono<sup>42</sup>; también en que sea “ameno”: la lentitud es, para Bretón, un defecto grave en una obra corta que busca divertir<sup>43</sup>.

---

34. J. M<sup>a</sup>. Díez Taboada y J. M. Rozas, 1965: 354, *La Vuelta de Estanislao*; 277, *El segundo año*; 149, *La Madrina*; 360, *Luisa*; 475, *Las Capas*; 412, *Los dos Hermanos*; 76, *El Médico del difunto*.

35. Id.: 411, *Los dos Hermanos* y 152, *El Casamiento a la inglesa*.

36. "... pero [...] la destreza con que el autor francés supo acumular en la pieza tantas y tan cómicas situaciones con tan escasos elementos [...] me decidieron a trasladarla a nuestra escena." (Id.: 67, *Desconfianza y travesura*).

37. Id.: 353, *La vuelta de Estanislao*.

38. Id. 59, *Los primeros amores*.

39. Id.: 57: *El tutor inglés*.

40. Id.: 125, *La Heredera*; 57, *El Tutor inglés*; 354, *La vuelta de Estanislao*.

41. Id.: 131, *Los Maridos burlados*.

42. Id.: 67, *Desconfianza y travesura*; 72, *El amante prestado*; 153, *El casamiento a la inglesa*; 475, *Las Capas*; 412, *Los dos Hermanos*.

43. Id.: 57, *El Tutor inglés*; 125, *La Heredera* y 475, *Las Capas*.



El *vaudeville*, como es comprensible, no es la modalidad teatral más apropiada para la construcción de personajes complejos; ello hace que, frente a la importancia concedida a la trama, sean escasas las apreciaciones sobre este otro componente teatral. En este sentido, lo que más valora Bretón es, nuevamente, la rentabilidad teatral conseguida por los autores: que con “cuatro rasgos” (se refiere a Scribe, sobre todo) tengan “la felicidad de pintar caracteres que otros no acertarían a desenvolver en muchas páginas”<sup>44</sup>, o que un personaje sea capaz de ofrecer facetas distintas (“delicadas transiciones”) en el corto espacio de tiempo que ofrece una pieza corta<sup>45</sup>.

No falta nunca, en fin, en la crítica teatral de Bretón la referencia a la representación de la obra, que, en el caso de los *vaudevilles*, la hace equivaler a la actuación. Su crítica se realiza sobre obras representadas, no sobre los textos, y, en lo relativo al *vaudeville* lo que hace notar es la importancia que tiene el buen desempeño de los actores para el éxito de la obra. En todos los casos en que juzga estas piezas breves traducidas hay unas palabras de encomio (y agradecimiento, cuando él mismo es el traductor de obra de éxito) para los actores, sobre los que, entiende, descansa buena parte del acierto conseguido por la obra. Hay, no obstante, una mínima gradación en los halagos, que permite distinguir buenas actuaciones de otras solo aceptables (de “felicísimo desempeño” o “singular acierto” se pasa a simplemente “acertada”, “satisfactoria” o “recomendable”<sup>46</sup>).

Es posible suponer que en el año 1828, cuando Bretón acomete la traducción-adaptación de la obra de Scribe, *Une visite á Bedlam*, buena parte de estas consideraciones estuvieran, si no concebidas con nitidez, cuando menos gestándose; y quizá tanto

---

44. J M<sup>a</sup>. Díez Taboada y J. M. Rozas, 1965: 113, *El Testamento*.

45. Id., 149, *La Madrina*.

46. Vid., respectivamente, J.M<sup>a</sup> Díez Taboada y J.M. Rozas, 1965: 67, *Desconfianza y travesura*; 59, *Los primeros amores*; 70, *El Confidente*; 354.

por su reflexión sobre las traducciones como por los asuntos de construcción teatral que en ese momento le ocupaban como autor.

Bretón eligió una obra de Scribe<sup>47</sup> que venía a ser un prototipo de lo deseable en el *vaudeville*: diversión conseguida con procedimientos acertados y con buen gusto. Se trata de una pieza que desarrolla, en clave de comedia y pasatiempo, una reconciliación amorosa de una pareja de jóvenes recién casados, separados por un fútil orgullo. El motivo básico es el de la locura fingida: el marido acude a visitar el manicomio de Bedlam, pero un engaño lo lleva a la quinta del tío de su mujer, donde ésta fingirá estar loca por haber sido abandonada para así conseguir que él se apesadumbre y ceda; las sospechas del marido le llevarán a dar la vuelta a la farsa, y todo acabará en la reconciliación esperada. La trama es sencilla, con una exposición hecha en relato por Amelia, con un desarrollo bien urdido a partir de la idea que se le ocurre al tío y con un desenlace divertido y feliz. La comicidad de la obra estriba en los fingimientos de los esposos (apelando a la complicidad del público, que en todo momento sabe más que los personajes), pero se refuerza con la aparición de dos personajes, con función de “graciosos”: Tomy, un criado bastante lerdo, y, sobre todo, Crescendo, el maestro de música, descaradamente aficionado a la comida y empeñado en dedicar su ópera a cuanta persona le sale al paso. Los diálogos son meramente funcionales; la mayor parte de

---

47. Las referencias al texto original las hacemos de *Une visite a Bedlam*, comédie en un acte, mêlée de vaudevilles, en société avec M. Delestre Poirson (en E. SCRIBE, *Oeuvres complètes*. II<sup>me</sup> Série. 4<sup>me</sup> Vol-1.- Paris, imp. PAUL DEPONT, pp. 1-42); las de la traducción, de *Un paseo a Bedlam* o *La reconciliación por la locura*, comedia en un acto, traducida libremente del francés por D. Manuel Bretón de los Herreros. (En *Obras dramáticas originales, traducidas y arregladas por D. Manuel Bretón de los Herreros*, Coleccionadas por D. Antonio Sendras y Gambino. Sevilla, 1880, vol. 1, pp. 1-23; reproduce la impresión de 1839 de la Imprenta de Yenes, en Madrid). Para las modificaciones hechas en el texto original y sistema e índole de las notas, vid. la *Advertencia previa* al texto de *Una de tantas*.

ellos de situación, casi reducidos a reforzar lo que se ve en escena y muy previsibles. Otra cosa son las canciones (“*vaudevilles*”) diseminadas por la obra, que tienen su gracia y, por momentos, son chispeantes.

Sobre este original francés, Bretón interviene con escasos añadidos y supresiones y con abundantes cambios.

Bretón añade el sobretítulo “o *La reconciliación por la locura*”, posiblemente, (y dentro de la moda de la época de titular en dos sintagmas) por explicitar la clave argumental de la comedia. También introduce unos versos y una intervención y una réplica, que sólo encuentran justificación en un deseo de aportar algo personal (más simple: meter baza<sup>48</sup>), y expresiones, voces y acotaciones, que buscan dar mayor expresividad (suelen estar vinculadas a los dos personajes más cómicos de la obra (Crescendo y Tomy<sup>49</sup>), subrayar<sup>50</sup> o facilitar al máximo la comprensión de la obra<sup>51</sup>).

Las supresiones que lleva a cabo Bretón en el texto de Scribe, son, asimismo, escasas, pero una de ellas de amplio alcance: se trata de la eliminación de la faceta musical de la obra original. Las partes de la obra en las que el diálogo se versificaba y se cantaba pasan en la traducción a desaparecer en todo o en parte (éstas se prosifican o se bordea su significado), lo que lleva a que la obra

---

48. Así ocurre, a nuestro juicio, con los versos “Cual leve mariposa/ Vuela de rama en rama, / En pos de los placeres/ Tú, fermentado, vagas”, introducidos en la escena 11 de Scribe (12, en la traducción).

49. Por ejemplo, con la expresión “¡Corpo di Baco!”, que pronuncia Crescendo (escena 1), las cortesías de Tomy (en la segunda), o el motivo de los maridos quejosos “(ALFREDO.- Ella sabrá por qué./ ¡Qué horror! Me hubieran silbado./BARÓN.- Son tantos ya los maridos que se quejan de sus mujeres.../ALFREDO.- ¡Qué! ¡Si eso es una epidemia!” (escena 6), o la barbaridad (muy “bretoniana”) de la réplica de Alfredo a Crescendo “Canta hasta que se te caiga la campanilla.” (escena 14 de Bretón, 13 de Scribe)

50. El “Amor mío” de Alfredo, introducido en la escena 12 (13 en la traducción).

51. “Que es también parador”, dice Tomy, para que el público entienda que Alfredo está alojado allí (escena 3<sup>a</sup>).

adquiera una identidad y ritmo distintos, y, a mi modo de ver menos conseguidos, ya que parte de la gracia de la obra original estriba en esos momentos en los que, metro, ritmo y rima median-tes (dejamos fuera la música) las réplicas de los amantes adquieren una ligereza y gracia notables<sup>52</sup>.

De la trama original Bretón sólo elimina la relación entre Amelia, la protagonista, y Tomy, el criado (escena 3<sup>a</sup>). En la obra de Scribe, la petición de recomendación que el criado hace a favor de Alfredo, para que pueda visitar el manicomio de Bedlam, la hace a Amelia, porque -dice- de ella (más comprensiva que su tío) es más fácil conseguir cualquier favor. La razón de esta eliminación no es clara: la obra no gana en ligereza con los pocos versos suprimidos, aunque quizá se buscó atemperar el personaje del tío, que en el original presentaba unos puntos de brusquedad que lo hubieran podido hacer desagradable<sup>53</sup>.

Similares dificultades de explicación de las razones que llevan a Bretón a suprimir se producen con algunas eliminaciones de acotaciones que lleva a cabo Bretón: no advertimos designio alguno en que se elimine *et en gesticulant* (escena 1<sup>a</sup>) de la acotación en

---

52. Valga como ejemplo el fragmento retirado por Bretón casi en su totalidad en el que Amelia se niega en la farsa a reconocer a su marido:

“AMELIE. Serait-ce l'ami que sans cesse/ Je désirais?/ Voilà sa voix enchante-resse./ Voilà ses traits. / Mais non, une flatteuse ivresse/ M'abuse ici!/ Et tes yeux ont trop de tendresse:/Ce n'est pas lui!/ ALFRED. J'avais quitté mon Amélie./ AME-LIE. C'est comme lui./ ALFRED. J'avais méconnu mon amie./ AMELIE. C'est comme lui./ ALFRED. Mon coeur n'a pas brûlé que pour elle:/ J'en jure ici!/AME-LIE. Quoi! ton coeur fut toujours fidele?/ (*Doulourosement.*) Ce n'est pas lui!” (escena 12).

53. El texto suprimido del inicio de la tercera escena es este: “LE BARON. Eh bien! que nous veut Tomy? TOMY. Ah! c'est vous, not' maitre? Tant pire. LE BARON. Pourquoi tant pire? TOMY. C'est que j'ai quelque chose à vous demander. LE BARON. Eh bien, imbecile? TOMY. Pas tant... Dans le fond, c'est à vous; mais je m'entends: c'est à madame que je voulais d'abord m'adresser, parce que quand c'est madame qui parle, on est toujours sûr d'obtenir. AMELIE Vraiment! je ne me croyais pas tant de crédit. TOMY. Oh! tout le monde ici le sait bien, allez. AMELIE. Eh bien! voyons donc, monsieur Tomy.”

la que se describe la salida de Crescendo, personaje cómico, que debe excitar la risa, o la acotación en que se describe el vestuario de Amelia (escena 12 en el original, 13 en la traducción: *la tête couverte d'un grand chapeau à la Paméla*), que después obligará a la aparición de una referencia en el texto del diálogo.

Las supresiones se completan con algunas podas de frases más o menos prescindibles del original que Bretón lleva a cabo. Se trata de algunas frases que aportaban algún matiz descriptivo<sup>54</sup> o codas en la conversación, hasta cierto punto intrascendentes o redundantes<sup>55</sup>.

Las intervenciones más numerosas de Bretón en la traducción-adaptación de *Une visite à Bedlam* tienen que ver con sustituciones de elementos efectuadas sobre el original. Las más llamativas de estas alteraciones (y dejando el cambio del propio título *une visite* por “un paseo”) son el haber puesto en italiano (más bien macarrónico) todos los parlamentos de Crescendo, el maestro de música, que en el original estaban en francés; gran parte, asimismo, de los *vaudevilles* (las intervenciones cantadas), que no son suprimidas, son traducidas bordeando el sentido del original: la mayoría prosificadas<sup>56</sup>, y una

54. Vid., v.g. “TOMY. “Ah ça!” dit-il, pendant qu’il déjeunait et qu’il avait derrière lui deux grands laquais...”(escena 3<sup>a</sup>)

55. Frases del tipo: “Non; mais avec un tel caractère”, o “et tu ne m’as pas tout avoué.” o “comme vous vous en doutez bien”, o “et je ne conserve pas aucune doute”, o “Je vous le dis sans humeur, sans colère” (escena 2<sup>a</sup>); “AMELIA. ...ce n’est qu’une aventure fort ordinaire. BARON. Oh! fort ordinaire! [...] Alfred si près de nous!” (escena 3<sup>a</sup>); “ALFRED. Ah! pas possible [...] Et vous dites qu’elle est jolie!... Je ne la dérangerai pas de sa promedade; mais permettez-moi de la voir.” (escena 11<sup>a</sup>); “AMELIE. Quel dommage! [...] le désordre de ses traits; c’est charmant!...” (escena 14); “AMELIE. [...] (A part) Il a pressé ma main sur son coeur!” (escena 17).

56. Valga como ejemplo el traslado del *vaudeville* de la escena 17 original a la 18 traducida:

ALFRED.

Une sourtout, fraîche et jolie —>	Una sobre todo, rubia como el sol,
Au fin sourire, au doux minois,	fresca como una rosa, dio en mirarme
Des Français vantait la folie,	con tanta ternura...
La grâce et les galants exploits.	

declamada<sup>57</sup>; y, por último, hay un cambio en el final de la pieza: los *vaudevilles* cantados, y su contenido patriótico<sup>58</sup> y coda de

AMELIE

Et vous disiez à cette belle...

ALFRED

Je disais, en amant fidèle...

Tra la, tra la,

Ne me parlez pas de cela.

AMELIE

Comment! monsieur, vous disiez...

[Mais c'est très bien.

ALFRED

Oh! ce n'est pas tout. Vous rappelez-vous,  
à Berlin, cette jeune et jolie comtesse?  
bonne et estimable femme!

Aux doux plaisirs ainsi qu'au monde

Elle voulait me rappeler.

AMELIE

Et malgré sa douleur profonde

Monsieur se laissa consoler...

ALFRED, d'un air égaré.

Devoirs, égards, dans mon délire,

Oubliant tout, j'osais lui dire...

(Gaiement)

Tra la, tra la,

Ne me parlez pas de cela.

57. En el caso en que esto se produce, en la escena 11 del original (12 de la traducción) no puede decirse que la intromisión de Bretón sea ciertamente afortunada:

AMELIA.

Il est parti loin de sa mie,

Loin du beau ciel de sa patrie;

Mais en vain l'ingrat tous les jours

M'oublie;

Serai fidèle à mes amours

Toujours.

58. El estribillo de las intervenciones es "Restez toujours chez vous", y como se dice en nota "Ce couplet fut chanté en 1818, lorsque la France était encore occupée par les armées étrangères."

AMELIA

¿Y os dejásteis querer?

ALFREDO

Ocho días no más.- Si no he podido

olvidar a mi Amelia.

AMELIA

¡Perfectamente!

ALFREDO

¿Te acuerdas en Génova aquella

condesa morenita, ojos negros...

¡Hechicera mujer!

AMELIA (aparte)

Estoy divertida.

Me veía triste, caviloso...

AMELIA

Bien, ¿y qué?

ALFREDO

Y me consoló.

AMELIA

Nada más justo.

ALFREDO

Pero Amelia, Amelia no se apartaba

jamás de mi corazón.

despedida animando a volver a ver la obra<sup>59</sup>, son sustituidos por una gracia de Alfredo y una referencia a la locura como motor de la obra<sup>60</sup>.

Si estas son las sustituciones más llamativas, las más frecuentes tienen que ver con la superficie verbal de los diálogos, en la que se llevan a cabo cambios; la mayor parte de ellos son intrascendentes y sólo unos pocos cambian el significado<sup>61</sup>, en ocasiones, incluso, oscureciéndolo<sup>62</sup>. En casi todas estas sustituciones, de cualquier forma, puede hallarse una explicación<sup>63</sup>, están producidas por un designio percible: en algunas ocasiones se trata tan sólo de acortar el original, para hacerlo más dinámico<sup>64</sup>; en otras, se busca conseguir mayor expresividad (incluso, alargando sobre el original, si

---

59. "AMELIA. [...] Quand on donnera la pièce./ N'allez pas rester chez vous."

60. "TOMY. ¿Conque todo ha sido una farsa? Quedo convencido de que soy un zoquete. [...] ALFREDO. Querida Amelia, tus brazos que harían perder el juicio al hombre más sensato, me lo han hecho recobrar a mí. Estoy por añadir una jaula al escudo de mis armas. AMELIA. ¡Buen capricho sería! ALFREDO. Si; porque una locura nos separó, y otra nos reconcilia para siempre."

61. El parlamento, por ejemplo, de "CRESCENDO. Oh! c'est tres essentiel.", es traducido por "¡Oh! non per certo." (escena 1); "sejour" pasa a ser "mansión" (escena 2), "château" es "quinta" en la traducción (escena 2); "quinze mois" pasa a ser "un anno" (escena 9ª), etc.

62. El parlamento de "LE BARON. Qu'est-ce que cela fait?" es traducido como "Es material". (escena 1ª); el de "AMELIA. Non, quel que soit le danger, je reste ici." por "aunque sepa morir" (escena 16 del original, 17 de la traducción).

63. Unas pocas son ciertamente intrascendentes, como las dos producidas en la primera escena en frases de Crescendo: "Un mot encore" pasa a ser "¡Ah!" en la traducción, o "Comment mettrai-je pour la gravoure?" que se traduce "¿Cómo llamarla?"

64. "...vous sentez qu'on n'est pas dupe de tout cela" pasa a ser "¡Mentira todo! (escena 2ª); "il n'y a besoin que d'griffonner un mot" es traducido como "...y con dos letras..." (escena 2ª); "Je ne vois rien là-dedans qui puisse t'effrayer" es acortado y dotado de mayor expresividad con "¿Y acaso te comería" (escena 3ª); "C'est servir la cause des beaux-arts que d'être utile à un compositeur aussi distingué", queda en un escueto "Insigne compositor" (escena 9ª); "Quelle situation! une femme écouter les confidences de son mari! Dieu sait combien je vais en appendre!" pasa a ser "¡Si supiera a quién elige para su confidente!" (escena 17 del original, 18 de la traducción)

es necesario)<sup>65</sup>, “españolizar” la pieza<sup>66</sup>, o facilitar la comprensión del espectador español<sup>67</sup>.

Como puede deducirse de esta exposición sobre los aspectos de la intervención de Bretón de los Herreros en la traducción de *Une visite à Bedlam*, esta adaptación en particular fue, más bien, cautelosa. Acertó el traductor en la elección del original (que es una obri-lla divertida en sus fingimientos y personajes, construida con sencillez y bien dialogada) y quizá acertó, sobre todo, en modificar poco del original. Salvada la intervención casi forzosa (por cambio de contexto histórico y espacial) de sustituir un final por otro, Breton inter-vino poco y, si se exceptúan los versos tópicos e inhábiles de la escena duodécima (undécima en el original), de manera casi neutra y con algún que otro acierto expresivo en la traducción.

---

65. “aucunes nouvelles” pasa a ser “sin saber si es muerto o vivo” (escena 2<sup>a</sup>); “Je suis sûr qu’il te reviendra!” se traduce como “Cuando menos lo imagines le volverás a ver.” (escena 2<sup>a</sup>); “J’aurais dû m’en douter” pasa a ser “Lo creo, sin que lo jures.” (escena 3<sup>a</sup>); “Ah, bien!” queda en “¡Quita allá” (escena 3<sup>a</sup>); “je ne vous passe rien” se traduce como “nada me dejo en el tintero” (escena 3<sup>a</sup>); “Oh! Tomy conte bien” se alarga en “Es hombre exacto en sus narraciones el buen Tomy.” (escena 3<sup>a</sup>); “on vient” pasa a ser “No, que siento pasos”. (escena 4<sup>a</sup>); “mauvais sujet”, “tarambana” (escena 4<sup>a</sup>); “Voilà bien la figure la plus originale” se traduce como “¡Qué caricatura!” (escena 9<sup>a</sup>); “je parierais” pasa a ser “apuesto la cabeza” (escena 11 del original, 12 de la traducción); “mauvais sujet”, “tronera” (escena 11 del original, 12 de la traducción); “Moi, je me sauve” pasa a ser “Inorridisco; tremo” (escena 16 del original, 17 de la traducción); “c’est à lui que j’en veux!” se traduce como “¡Le he de matar!” (escena 17 del original, 18 de la traducción).

66. “porter” pasa a ser “vinillo” (escena 3<sup>a</sup>); “Ma foi!” se traduce por “¡Como soy que...” (escena 9<sup>a</sup>); “ça ne serait pas pire à l’Opera de Paris”, se vierte en “¡Oh! Non avrei sudato piu al opera de Madrid.” (escena 10<sup>a</sup>).

67. El topónimo “Southwark” pasa a ser “Londres” (escena 1<sup>a</sup>); “Miss Jenny” se traduce como “la criada” (escena 3<sup>a</sup>); “Allons retrouver ma nièce” pasa a ser “Instruyamos a Amelia” (escena 8<sup>a</sup>); “Eh! oui... c’est pour moi” se traduce como “Yo puedo leerla; no os inquietéis.” (escena 13 del original, 14 de la traducción); “vous seriez réellement...” se cambia y alarga en “¿No sois loco? ¿Músico nada más?” (escena 13 del original, 14 de la traducción); y situación similar se da en el paso de “Ah! mon Dieu” a “Ay, ay, ay. ¿En qué vendrá a parar esto?” (escena 17 del original, 18 de la traducción).



**TEXTO**



**UN PASEO A BEDLAM,  
O  
LA RECONCILIACIÓN POR LA LOCURA<sup>68</sup>**

COMEDIA EN UN ACTO

Traducida libremente del francés

por

D. MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS

**Representada en Madrid por  
primera vez en julio de 1828.**

---

**PERSONAJES**

ALFREDO DE ROSEVAL.

AMELIA, *su mujer.*

EL BARÓN DE SAINT-ELME.

TOMY, *jardinero del Barón.*

CRESCENDO, *músico compositor*

---

68. Vid. nota 47.



**ESCENA I.**  
**EL BARÓN, AMELIA Y CRESCENDO.**

*El teatro representa un parque a la inglesa muy elegante, adornado de estatuas y árboles exóticos. En el fondo un jardín cercano con verja practicable. A la izquierda en el primer bastidor un pabellón, y en el tercero la entrada del parque. A la derecha enfrente del pabellón un sauce, y al pie un banco de piedra.*

*Crescendo.* Si signora, la música italiana dimanda voce, espresion è gusto. Voi posedete tutto questo á la perfeccione.

*Amelia.* Temo que no os haga honor vuestra discípula.

*Crescendo.* ¡Oh! non temete. Dieci leguas a la redonda non si trova una Ledy que pueda compararse con voi.

*Barón.* Cada día me admiro más, señor Crescendo, de ver confinado en Inglaterra un talento como el vuestro.

*Crescendo.* ¡Eh! ¿che volete? Le belle arti è el talento non trovan qui tanta gloria com' en Francia, ma si paga meglio a i professori... E di più, l'huomo grande, é l'huomo de tuttas las naciones.- Signorina, io vi porto un aria bellissima que acabo de componer in questo momento.... (*Canta.*)

¡Bárbaro amor, crudel tirano!... ¡Oh! io composso sempre cosi, improvisando è andando di quá in lá per donare mis lecciones.

*Barón.* Ya entiendo; virtuoso ambulante.

*Crescendo.* Iusto. Mi desayuno en Bedlam, como en Londre, è ceno in Tudor-Hall. Il genio come in todas partes... ma la vostra casa è la piu estimata da me. Ancor que siate francés voi apreciati i macarroni: Io trovo

qui molta consideración per me, una voce divina,  
cocinero francés è música italiana.

*Barón.* Mucho celebro que os guste tanto mi casa. ¿Pero no  
continuáis la lección?

*Crescendo.* La signora mi sembra cansada. Antes de comer  
voglio revisar la romanza che la vostra bella  
nepóta m'a permesso dedicarla.- ¡Ah! ¿Come  
chamarla? ¿Madama o madamicela?

*Barón.* Es material.

*Crescendo.* ¡Ah! non per certo.- Vedrete; io farò gravare in  
grossi caratteri: dedicata pel suo obligatissimo  
humilissimo servitore Crescendo, & c., & c. Ma ia fà  
un mese que io dono leccione á la signora, è non so  
ancora si ella è mariata ò non.

*Barón.* ¿Era tan necesario el saberlo para enseñarla dúos y  
cavatinas?

*Crescendo.* Non, certamente. Escusate mi indiscreción.

*Barón.* Non; no es indiscrección. Y podéis poner sin riesgo...

*Crescendo.* A madamicela...

*Barón.* No; a madama la condesa Amelia.

*Crescendo.* ¡Ah!... Ma io m'admiro que ancor non abiamo  
veduto al signor conte. Il signor conte è assai felice:  
¡corpo di Baco!- Voi vi avete meridato troppo  
giòvane... Ma perdon... io ben vengo che l'amor è la  
gioventú. (Canta.)

L'amor è la gioventú...

Io ho fatto un rondó di questo tema. (Dándose una  
palmada en la frente.) Aspetate... al fin ho trovato  
l'allegro de mi aria... Ya sono due giorni qui li cerco.

(Canta.)

Crudel tirano... ah...ah...

Iusto. Yo corro a scribirlo. Bisogna profitare de la  
inspiracione.

*Amelia.* Que no os ocupe demasiado tiempo.

*Crescendo.* Siete tranquila; non dearé pasar l' hora di comer.  
(*Se va cantando.*)

**ESCENA II.**

AMELIA y el BARÓN

- Amelia.* Vamos; también ese extravagante va a hacer ahora comentarios sobre la conducta de mi marido. Extrañará que el conde....
- Barón.* Motivos hay para extrañarlo.
- Amelia.* ¿Por qué? No es ninguna cosa del otro mundo el estar un marido ausente de su mujer.
- Barón.* Sí; ¡pero tanto tiempo! ¡cerca de diez meses!... No obstante, me han asegurado que te amaba con extremo.
- Amelia.* Vos no estábais en París cuando me casaron con Mr. Alfredo de Roseval. Así no podéis saber...
- Barón.* No; pero sin conocerle sé que es el más aturdido, el más amable y el más valiente de todos los oficiales franceses.
- Amelia.* Un niño en todas sus cosas. Se juzgaba el más feliz de los hombres cuando lucía su gran uniforme, o montaba su caballo de escuadrón. Todo lo hubiera sacrificado al placer de pasar revista a su regimiento.
- Barón.* ¿Sí? pues me parece imposible que no sea encantador un hombre de ese carácter.
- Amelia.* ¿Queréis ponerme de mal humor, tío?
- Barón.* Yo le supongo jovial, franco, incapaz de engañar, muy cariñoso para con su mujer... y en fin, digas lo que quieras, alguna culpa tendrás tú...
- Amelia.* ¡Yo! Bien sabe Dios...- Escuchadme, y juzgad. Nos casaron. El decía que me adoraba: yo consentí en creerlo. Todos lo dicen, y todas lo creemos. En los ocho días primeros, debo hacerle esta justicia,

pareció más apasionado de mí que de sus caballos, y aun de su uniforme. Tuvo que partir con una comisión importante. ¡Con qué dolor se separó de mis brazos! A los ocho días debí recibir carta suya; se pasaron quince, y al fin llega la carta retardada por una multitud de accidentes más o menos extraordinarios... ¡Mentira todo! Le contesto con mucha frialdad. Vuelve a escribirme, pero con un tono... Ya veis que a mí no me tocaba ceder... ¡Jesús! primero muerta. Cualquiera se hubiera irritado como yo. No respondo. Espero que se disculpe, que me pida perdón... Nada; pasa un mes, pasan dos sin saber si es muerto o vivo. En esto venís a Francia. Me proponéis dejar a París, cuya mansión me parecía ya insípida, y venir a habitar con vos la quinta que poseéis a orillas del Támesis cerca del nuevo establecimiento de Bedlam. Acepto gustosa vuestra proposición, y olvido al ingrato que me abandona. En este asilo delicioso, en el seno de las artes y de la amistad, nada echo de menos. Vos solo sois el objeto de mi cariño, vos solo; y gracias a Dios, gozo de una tranquilidad, de una indiferencia inalterables.

*Barón.* El tono con que me lo dices me lo persuade. Es cierto que en la relación que me acabas de hacer hay circunstancias que aún no me habías dicho.- No importa; tienes razón; sí, mucha razón.- ¿Y qué hace ahora Roseval?

*Amelia.* He sabido que su comisión se ha terminado, y que viaja por divertirse. Andará de capital en capital derramando el oro, y haciendo el amor a cuantas se le presenten.



*Barón.* Por pasatiempo tal vez. Pero ¿quién más digna que tú de su ternura? Cuando menos lo imagines le verás volver..

*Amelia.* No lo creo.- Y sería inútil. Mi resolución es irrevocable.- No veré yo, no restituiré mi cariño ni mi estimación a un hombre que voluntariamente ha vivido un año entero separado de mí.

### ESCENA III.

#### *Los precedentes y TOMY.*

*Barón.* ¿Qué traes de bueno, Tomy?

*Tomy.* Tengo que pedir os un favor.

*Barón.* ¿Qué es? Sepamos...

*Tomy.* Pues señor, yo vengo de la taberna del Almirante...

*Barón.* Lo creo, sin que lo jures.

*Tomy.* Que es también un parador. Estaba yo trincando<sup>69</sup> con unos amigos, y me veo llegar una silla de posta... seis caballos... tres postillones... clic... clac...  
“¡Hola! La muchacha, los mozos, toda la casa. Que me den de almorzar.” Iban a servirle de aquel tintillo que me gusta a mí tanto. ¡Oh, y es excelente el que hay en la taberna del Almirante!... “Quita allá. Venga Champagne, Bordeaux; vino de Francia... Viva la Francia.”- Eso sí; él nos ha tratado como compatriotas.- Ya veis que nada me dejo en el tintero.

*Amelia.* ¡Es hombre exacto en sus narraciones el buen Tomy!

*Tomy.* “Huéspedea, ¿no podré yo visitar la nueva casa real de Bedlam? Soy extranjero, y quisiera ver despacio

---

69. **Trincar.** Derivado del alemán *trinken*, 'beber vino o licor'.

tan bello establecimiento...” La posadera responde que no está abierto para todo el mundo, y que sin recomendaciones de uno de los propietarios de las inmediaciones... ¡Eh! ¿quién diablos me ha de recomendar? Yo no conozco a nadie.” Entonces yo me acerqué, y le dije que con su permiso yo se lo diría a mi amo.

*Barón.* Adelante.

*Tomy.* Que es un rico y amable señor..

*Barón.* ¿Le has prometido mi recomendación?

*Tomy.* Sí señor, el deseo de complacerle... Es verdad que me ha dado una moneda de oro, y aún espero nueva propina.

*Amelia.* ¡Oh! y tampoco es cosa de comprometer el crédito del señor Tomy.

*Barón.* Ya veo que ha hecho muy bien en contar con tu protección. (*Abre la puerta del pabellón y escribe.*)

*Tomy.* Vos conocéis al director de la casa de locos; y con dos letras... (*A Amelia.*) Volviendo al joven extranjero, allí le he dejado componiéndose el corbatín delante del espejo, y diciendo chicoleos a la criada que es una linda muchacha, a fe de Tomy. Pero, ¡qué cabeza de gorrión! Pide la cuenta, se la dan, paga sin examinarla, habla, ríe, canta todo a un tiempo. Dice que viene a ver las gavias<sup>70</sup> de Bedlam. ¡Pardiez! Cualquiera diría que se había escapado de alguna de ellas.

*Barón.* (*Que ha acabado de escribir.*) ¿Y tú sabes quién es ese original?

*Tomy.* Uno de sus criados le nombró.- ¿Cómo dijo?- El conde... ¡Ah! El conde de Roseval.

*Barón.* ¡Roseval!

---

<sup>70</sup> *Gavia*. 'Jaula, y especialmente la de madera en que se encerraba al loco o furioso'. (*DRAE*, 1)

*Amelia.* ¡Alfredo! ¡Dios mío! ¡Dios mío! (*Corre hacia el lado por donde vino Tomy.*)

*Barón.* ¡Ah!... ¿A dónde vas?

*Amelia.* (*Volviendo.*) Tío, yo no me quedo aquí. No quiero exponerme a su encuentro.

*Barón.* ¡Niñerías! ¡Si no viene aquí!- ¿Y acaso te comería?

*Amelia.* (*Esforzándose a reprimir su agitación.*) Tenéis razón.

*Barón.* (*Aparte.*) ¡Qué ventura! ¡Alfredo aquí!- No perdamos tan buena ocasión... ¿Pero de qué medio me valdría...? ¡Oh! ¡Excelente idea! (*A Tomy.*) Toma, llévale esta carta... Dile que tú mismo le conducirás a Bedlam.

*Tomy.* Sí, a la casa de locos.- Está a dos pasos de aquí.

*Barón.* Sí; pero escucha. (*Le habla al oído.*)

*Tomy.* ¿Cómo señor...! Es un cargo de conciencia.

*Barón.* Haz lo que te mando, y silencio.

*Tomy.* Bien está, señor. (*Aparte.*) El diablo me lleve si entiendo esta pantomima.

#### ESCENA IV.

#### EL BARÓN Y AMELIA.

*Amelia.* ¿Pero tío, cuál es vuestro designio?

*Barón.* No tengas cuidado.

*Amelia.* Ya os lo he dicho. Jamás, jamás volveré a verle: lo he jurado.

*Barón.* En hora buena. Tú no puedes soportar su presencia. Eso es muy justo. Pero yo que nada he jurado, debo recibir con agasajo a un sobrino desconocido que viene a verme sin pensarlo.- ¿Temes que permanezca mucho tiempo en casa de un pariente ignorado, cuando apenas puede vivir ocho días al lado de quien ama?

- Amelia.* ¡Ah! ¡Qué placer tendría yo en verle a mis pies, y en desesperarle!
- Barón.* Todo eso es muy posible.
- Amelia.* ¿Cómo?
- Barón.* Vete allá dentro. Vuelvo al instante, y te explicaré mi proyecto.
- Amelia.* No tardaréis: ¿verdad tío?
- Barón.* Dame siquiera tiempo para recibirle.
- Amelia.* ¿No me lo podéis hacer ahora?
- Barón.* No, que siento pasos...
- Amelia.* No es nadie. Decidme...
- Barón.* ¡Oh, Dios mío! Vete; ya viene.
- Amelia.* ¡Me consumo!...- Siento una inquietud... Buena necesidad teníamos por cierto de recibir aquí a ese tarambana! (*Se retira, mirando mucho hacia el lado por donde ha de venir Alfredo.*)

#### ESCENA V.

EL BARÓN, y después ALFREDO conducido por TOMY.

- Tomy.* Por aquí, señor, por aquí.
- Alfredo.* (*En el fondo.*) ¡La entrada es soberbia! ¡Qué hermoso jardín! ¿Quién había de creer que esta era una casa de locos? (*Señalando al Barón.*) ¿Es aquel uno de ellos?
- Tomy.* No señor, es el director.
- Alfredo.* ¡Ah! ¡El director! Me alegro. Retírate... Toma para beber a mi salud. Te doy las gracias por haberme conducido a Bedlam.
- Tomy.* (*Haciendo cortesías.*) No hay por qué... Mi deber...
- Alfredo.* Di a tu amo que el conde de Roseval solicita el honor de ofrecerle sus respetos antes de partir para Londres.
- Tomy.* Se lo diré, señor. (*Aparte.*) ¡Vaya un dinero bien ganado!

**ESCENA VI.**  
**EL BARÓN Y ALFREDO.**

- Barón.* (*Aparte.*) ¡Es un joven muy atento mi sobrino!
- Alfredo.* ¿Es el señor doctor Willis a quien tengo el honor de hablar?
- Barón.* Servidor vuestro.
- Alfredo.* Aquí tengo una carta para vos. Hacedme el gusto de leerla.
- Barón.* (*Aparte.*) Bien podría excusarlo. (*Alto, como quien lee entre dientes.*)- Eem, eem...- No necesitabais recomendación. Un caballero como vos siempre es bien recibido.- Siento mucho que hayáis venido en este día. Muchas habitaciones no están visibles, y hasta dentro de un rato no os puedo enseñar lo interior del establecimiento.
- Alfredo.* ¡Oh! no quiero molestaros. Esperaré cuanto gustéis. El jardín basta por sí solo a llamar la atención de un viajero. ¡Qué buen gusto! ¡Qué variedad! Pocos he visto tan bellos.
- Barón.* (*Aparte.*) ¡Oírse uno alabar de tal suerte! ¡Un propietario! ¡Oh delicia!
- Alfredo.* Vuestros locos son los más felices del mundo. No los tratan así en otras naciones. ¡Oh! Y lo que es en Francia hay buena cosecha de ellos.
- Barón.* Ese ganado abunda en todas partes.
- Alfredo.* Si la locura habita un palacio en Inglaterra, ¿Qué reserváis a la sabiduría?- Sabéis lo que digo? Aquí me establecería yo de muy buena gana.
- Barón.* ¿Qué decís? Aquí sólo residen los que tienen la cabeza...
- Alfredo.* Pues si os he de decir la verdad, otros puede que estén en Bedlam con menos motivo.
- Barón.* ¿Por desgracia os aflige algún pesar?

*Alfredo.* Es según... Mirad. Si diera yo en reflexionar sobre mi suerte, no me faltarían penas. Aquí donde me veis, soy casado. Vos no lo hubierais creído ¿eh? Ni yo tampoco. Tengo una mujer adorable que, si no vuelvo por mí, a estas horas ya me hubiera enterrado a pesadumbres.

*Barón.* ¡Es posible!... ¿Y en dónde está ahora?

*Alfredo.* Os vais a reír...- La verdad, yo no lo sé. Presumo que estará en París cercada de placeres y de adoradores. Estamos reñidos... ¡pero cómo! a matar.- Una ligereza... un capricho... Es largo de contar. ¡Oh! Yo no volveré a verla; lo he jurado.

*Barón.* ¡Lo habéis jurado!

*Alfredo.* Sí señor.- Y mirad, siendo yo el ofendido, la escribí.- No me contestó.- Ella sabrá por qué. Mi conciencia está tranquila.

*Barón.* ¿No le hicisteis ninguna reconvencción?

*Alfredo.* Esa idea tuve al principio; pero luego reflexioné... Ya veis, hartado trabajo tiene uno con ser marido, sin ser además marido regañón. ¡Qué horror! Me hubieran silbado.

*Barón.* Son tantos los maridos que se quejan de sus mujeres...

*Alfredo.* ¡Qué! ¡Si eso es una epidemia!- Sea despecho, sea amor propio, yo preferí una venganza más digna de mí.- De baile en baile; de tertulia en tertulia... porque en tales reveses es preciso escudarse con el auxilio de la razón. Esta es la reflexión que me hago hace cerca de un año. Así los bailes, los conciertos, los viajes, los espectáculos son mi único consuelo. ¡Soy el hombre más desgraciado de la tierra!

*Barón.* ¡Eh! no hay que desanimarse. Es preciso llevar con paciencia los trabajos... (*Aparte.*) Está visto: mi sobrino es un atolondrado.

**ESCENA VII.**

*Los precedentes y TOMY*

- Tomy.* (En el fondo haciendo señas.) ¡Chit... chit!... señor barón.
- Barón.* Voy allá (*Aparte.*) Es preciso prevenir a mi sobrina... (*Tomy parte.*)
- Alfredo.* ¿A qué esperamos? ¿No me enseñáis el establecimiento?
- Barón.* Lo que vais a ver os sorprenderá; os lo aseguro.
- Alfredo.* Lo que más me sorprenderá es el considerarme la persona de más juicio entre las gentes de que voy a verme rodeado.

**ESCENA VIII.**

*Los precedentes y CRESCENDO.*

- Crescendo.* (*Fuera de sí.*) ¡Signor barón! ¡Signor baron! Ecco l'aria finita. (*Canta.*)  
Crudel tirano. ¡Ah! ¡ah! ¡ah!...
- Barón.* (*Aparte.*) ¡El músico ahora! ¡Por vida de!... No había yo previsto...
- Alfredo.* ¿Qué hombre es ese?
- Barón.* (*Bajo a Alfredo.*) Un loco... pero pacífico.- Le dejamos gozar de alguna libertad.- No lo creyerais; es un gran personaje. Un canciller jubilado. No habla sino de música. Se tiene por un gran compositor. No ve un hombre que no se le imagine protector suyo. A mí mismo me ha tomado por un barón a quien quiere dedicar una ópera.
- Alfredo.* ¡Ah! ¡ah! ¡ah! ¡Pobre hombre!
- Barón.* (*Bajo a Crescendo.*) Ese es un príncipe ruso, gran protector de las bellas artes; hombre que delira por la música italiana.
- Crescendo.* ¡Qué bel piacere!

*Barón.* (A *Alfredo.*) Dispensadme por un momento.  
(*Aparte.*) Instruyamos a Amelia.- Pronto vuelvo.

ESCENA IX.  
ALFREDO Y CRESCENDO.

*Crescendo.* ¿Me sarè permesso ofrerirvi il mio rispetto? Ci honora molto la vostra visita.

*Alfredo.* (*Examinándole aparte.*) ¡Qué caricatura! ¿Quién diablos reconoce a un canceller en este mamarracho? Caballero, yo soy el que me puedo llamar dichoso en conocer a un talento tan distinguido... ¿Cómo es vuestra gracia?

*Crescendo.* Io mi chiamo il signor Crescendo.

*Alfredo.* Es muy singular por cierto, señor Crescendo, que el furor filarmónico os haya hecho olvidar enteramente vuestras antiguas funciones.

*Crescendo.* Io me ne ramento.- Sono stato maestro di capiglia id Pádova; ma l'intriga, l'invidia... ¡Eh! Non mi cale. E meglio per l'huomo di genio la liberdade, l'independenza. Non v'é un stato piú nobile, piú sublime che il de compositor. Il canto reanima la natura, fa sortir gli morti de la tomba. Una cavatina fabbricò il muro di Tebe, è il de Jericó fù distrutto per un altra.

*Alfredo.* (*Aparte.*) ¡Ah! ¡ah! ¡ah! Como soy que me divierte.

*Crescendo.* A propósito, alteza...

*Alfredo.* (*Aparte.*) ¡Eh! Ya soy príncipe.

*Crescendo.* Volete ascoltare l'aria nuova... (*Canta.*)  
Crudel tirano. ¡Ah! ¡ah! ¡ah!  
Mettetevi in situazione. Il giovane eroe parte al suplizio, è anzi di subir al patibolo conmicia en mi bemol. (*Canta.*)  
¡Ah! ¡Ah! ¡ah!

*Alfredo.* El aria me parece muy bien situada.



*Crescendo.* Voi non conosceste mi opera. ¡Qué felicità per voi!  
Adesso vi la canterò tutta. La stanno ensayando al gran teatro di Londre. L'ho meritato al fine; non senza pena. Mile injusticie, un anno al studio... il contralto con la gorgia mala chi sà quanto tempo, il soprano... ¡Oh! Non avrei sudato più al opera de Madrid.- L'ouverture... ¡Maestoso!

Tra, la, la, la, la, tra, la, la...

E l'oboe que si fà sentire...

pon, pon, pon, pon...

¡Ma que bella idea! ¡Ah mio principe! Si no fosse abusar de la bontá di vostra alteza... io li pregarei...

*Alfredo.* Hablad sin temor.

*Crescendo.* D'acettare la dedicatoria de mi opera.

*Alfredo.* Con mucho gusto, insigne compositor.

*Crescendo.* ¡Sono felice!

#### ESCENA X.

*Dichos y el BARÓN.*

*Crescendo.* ¡A! ¡Signor barón! Il principe è innamorato de mi ópera. Ancora non l'ha ascoltato, ma si degna accettare la dedicatoria. Eccomi conosciuto a San Petersburgo. Io parto a scribere mi grande aria; e noi la canteremo dopo pranzo. A Dio, signor barone. Alteza... humilissimo servo... (*Recitado.*)

¡Qué veggio! ¡Quál spettacolo!

Suona l'horribil tromba. (*Cantado.*)

Crudel tirano. ¡Ah! ¡ah! ¡ah! (*Parte cantando y haciendo gestos.*)

#### ESCENA XI.

ALFREDO. BARÓN.

*Alfredo.* ¡Ah! ¡ah! ¡ah! Confieso que al principio me daba compasión... ¿pero quién no se ríe...? ¡Pobre canceller! ¿Sabéis que es un loco muy divertido?

*Barón.* Otros veréis que os llamarán más la atención.-  
Venid... (*Amelia aparece a lo lejos en el jardín.*)

**ESCENA XII.**

*Dichos y AMELIA.*

*Alfredo.* ¿Quién es aquella joven? ¿Es loca también?

*Barón.* Sí.- Es una condesita... ¡Callad! Apuesto a que va a recitar los versos que acostumbra.

*Amelia.* (*Declamando.*) Huyes tu tierna Silvia  
Huyes la dulce patria.

¡Ingrato! Amor castigue  
Tu bárbara inconstancia.

*Barón.* ¿No lo dije?

*Alfredo.* (*Conmovido.*) ¡Qué dulce voz!

*Amelia.* Cual leve mariposa  
Vuela de rama en rama,  
En pos de los placeres  
Tú, fermentado, vagas. (*Se pasea por dentro de la verja.*)

*Barón.* Venid por aquí; no la interrumpamos.

*Alfredo.* Permitidme; un momento...

*Barón.* No. Esta es la hora en que acostumbra a pasearse, y ama la soledad.- Respetemos su dolor

*Alfredo.* No la veo bien desde aquí; pero apuesto la cabeza a que es muy hermosa.

*Barón.* ¡Oh! Como una plata. Y tiene tan buenas prendas...  
Pero es digna de compasión. Está casada con un tronera.

*Alfredo.* ¡Qué lástima de muchacha!

*Barón.* La mala conducta de su marido ha sido la causa de que pierda el juicio.

*Alfredo.* ¡Que haya hombres tan infames!

*Barón.* ¡Y aún le adora la infeliz!

- Amelia.* (Abre la verja y se va acercando.)  
Otra será a tus ojos  
Más gentil y más grata;  
Mas ¿quién pudiera amarte  
como Silvia te ama? (Se sienta bajo el sauce.)
- Alfredo.* ¡Ah! dejadme hablarla... ¡Pobrecilla! ¡Loca de amor!
- Barón.* Si os empeñáis... Yo os acompañaría, pero tengo ocupaciones...
- Alfredo.* Andad, señor doctor, no os incomodéis por mí.  
Andad a vuestros negocios.
- Barón.* Pero...
- Alfredo.* Al instante voy a buscaros. (Le despide con afán por la izquierda.)

ESCENA XIII.  
ALFREDO Y AMELIA.

- Amelia.* Tú me dijiste un día  
A la sombra de un haya,  
¡Acuérdate! “no he visto  
Tan donosa zagala.  
Bellos son tus luceros  
Más que el de la mañana;  
Como el aura de mayo  
Lúbrica tu garganta.”
- Alfredo.* Aquella voz... ¡Qué ilusión!... No; no es posible.
- Amelia.* (Quitándose el sombrero con el velo que cubría su rostro.) Al fin ya estoy sola.- Sola aquí... ¡Sola en el mundo!
- Alfredo.* ¡Cielos! ¿No es ella?... ¡Qué alteración en sus facciones!... Pero no; ¡ella es! ¡Amelia es! ¡Más hermosa que nunca!
- Amelia.* ¡Amelia! ¿Quién me llama?- Extranjero, ¿qué me queréis?
- Alfredo.* ¡No me conoce! ¡Amelia! (La toma de la mano.)

- Amelia.* Dejadme; vuestra vista me hace mal.
- Alfredo.* ¡Ah! Y yo soy la causa...
- Amelia.* No; no te vayas.- Tú suspiras; te afliges...- Escucha: ¿te ha sido infiel tu querida? ¿te ha abandonado?
- Alfredo.* He perdido el bien que amaba.
- Amelia.* ¡Yo también! Quédate, quédate aquí. Tú no sabes... ¡Partió lejos de mí!
- Alfredo.* ¿Es posible que haya perdido la razón en tales términos?... ¡Amelia! vuelve en ti; reconóceme; yo soy Alfredo.
- Amelia.* ¿Alfredo has dicho?- Sí; Alfredo se llamaba... ¿Dónde está?
- Alfredo.* A tu lado, amor mío.
- Amelia.* ¿Qué oigo? ¡Mi esposo!- Sí; he aquí su voz, su rostro... No, que tus ojos me miran con mucha ternura. ¡No eres Alfredo! Me engañas.- Alfredo no volverá jamás... ¡Oh! él pierde más que yo. No es coquetería, pero todos me dicen que cada día estoy más bella... y mi espejo me lo dice también... Por mucho que me engañen me parece que no soy tan despreciable. ¿Es verdad? ¡Y el perjurio me abandona!
- Alfredo.* (*Aparte.*) Y tiene razón. ¡Si está hechicera!
- Amelia.* (*Con misterio.*) Y habéis de saber... ¡Pero cuidado con decirlo a nadie!... Quería sorprenderle a su vuelta con mis progresos. ¡Con qué placer estudiaba! ¿Sabéis que he hecho su retrato?- Si supiera que no le habíais de decir nada, os lo enseñaría. (*Le da el retrato, mirando alrededor primero.*) Miradle; miradle pronto. ¿Se le parece?
- Alfredo.* ¡Ah! no puedo más. ¡Moriré de dolor!
- Amelia.* ¿Y mis adelantos en el arpa, en el piano?- Pero ya sabéis cuán aficionado era al vals... Pues bien; en el día valso deliciosamente.
- Alfredo.* ¡Valsa deliciosamente! ¿Hay hombre más infeliz? ¡Qué mujer he perdido!

- Amelia.* (Le mira tiernamente, y luego valsa talareando.)  
Tra, la, la, la, la, la, la.
- Alfredo.* ¡Ah! mírame a tus pies. Soy Alfredo, soy tu esposo,  
que nunca ha dejado de adorarte.

ESCENA XIV.

Dichos y CRESCENDO.

- Crescendo.* (Aparece en el fondo con un papel de música en la mano.) ¡Qué veggio! ¡Quál spettacolo!
- Amelia.* (Que ya iba a descubrirse, da un grito al ver a Crescendo, y huye cerrando la verja.) ¡Ah!
- Crescendo.* ¡Su alteza a i piedi de la mia discepola!
- Alfredo.* ¡Ha desaparecido! (Asiéndolo del cuello a Crescendo.) ¡Miserable! Tu figura de tapiz le ha dado miedo. ¿Dónde ha ido? Dímelo. Tú me responderás de ella.
- Crescendo.* Io... Alteza... (Aparte.) ¡San Genaro!
- Alfredo.* ¿Qué hago? Tan insensato soy como él. Pero ¿se ha visto desventura igual a la mía? (Mirando al retrato.) ¡Amelia! ¡Amelia!
- Crescendo.* Serenissimo signore... L'aria magnifica en mi bemol...
- Alfredo.* ¡Ah! Dejadme en paz... Dime, ¿conoces tú a la señorita?
- Crescendo.* Sicuro.
- Alfredo.* ¿Tú la conoces? ¿La ves con frecuencia? Háblame de ella; yo te lo ruego.
- Crescendo.* Quella è la condesa Amelia.
- Alfredo.* Sí.
- Crescendo.* Nepòta del signor barón, el padrone di questa quinta... quello ch'avette veduto qui.
- Alfredo.* (Aparte.) ¡A Dios!... Quinta, barón... Ya pierde la cabeza. ¡De buen ente me iba yo a informar!
- Crescendo.* Io sonno il suo precettore de música.- Quella si ch'e voce, e pure il mio metodo è eccellente.

- Alfredo.* ¡Oh! basta ya. Acordaos de que sois tan músico como yo.
- Crescendo.* ¡Come! ¿Yo no son músico?
- Alfredo.* No por cierto, señor canceller.
- Crescendo.* ¡Yo cancellere! ¡Degradare cosí un celebérrimo compositore!
- Alfredo.* (*Aparte.*) Vamos; es tiempo perdido.- Dejarme con mil diablos.
- Crescendo.* Qualche calunnia... Lei conoscerà bien presto al signor Crescendo. Vedete qui i testimonii onerebolissimi chi atestano il mio mérito, segnati per una caterva di principi è directori d'orquesta. Vedete altre tante lettere di raccomandazione de i più nóbili signori di Francia, residenti adesso in Londre: l'ambasciator, il marquese di Valmont, il conte di Roseval...
- Alfredo.* ¿De Roseval decís?
- Crescendo.* Sicuro.
- Alfredo.* (*Quitándole la carta de la mano, y abriéndola.*)  
¿Qué viene a ser esto?
- Crescendo.* ¡Eh! ¿Ma qué fatte?
- Alfredo.* Yo puedo leerla; no os inquietéis.- Es del caballero de Ferlis, mi amigo íntimo.- Leamos.- “Según me dices en tu última carta, ya debes de estar en Londres. Te recomiendo al señor Crescendo, que te visitará de mi parte. Ha sido mi maestro de música...!
- Crescendo.* Humilissimo servitore.
- Alfredo.* “Es un original...”
- Crescendo.* Humilissimo servitore.
- Alfredo.* “Que no carece de talento.” ¡Cómo! ¿Será cierto? ¿No sois loco? ¿Músico nada más? Y esta quinta... Amelia... el barón...
- Crescendo.* Vi ho detto la veritá.
- Alfredo.* ¡Qué dicha! Sí, sí; la verdad me habéis dicho. Mi corazón tiene necesidad de creerlo. Yo vuelo a acabarme

de informar por mí mismo...*(Aparte.)* Mi linda Amelia... Su tío... ¡Bueno! ¿Queríais darme una lección? Yo me desquitaré. ¡Cuántas ideas se cruzan, se confunden en mi cabeza!- Mío caro Crescendo! *(Le abraza.)*

*Crescendo.* ¡Oh! mío signore... ¿Adesso ascoltarete mi aria?

*Alfredo.* Sí, sí: canta hasta que te se caiga la campanilla.

*Crescendo.* *(Canta.)* Tra, la, la, la.

*Alfredo.* *(Aparte.)* Pero Amelia viene con el Barón. No perdamos tiempo. *(Se va corriendo por la izquierda.)*

### ESCENA XV.

CRESCENDO, el BARÓN y AMELIA.

*(Entra con precaución por la derecha.)*

*Crescendo.* *(Continuando.)* Tra, la, la, la, la.

Perdonate.- Bisogna correggere queste note... *(Corrige con lápiz.)*

*Amelia.* ¡Tío, ya no está aquí!

*Barón.* Le dejas sin esperar mi venida. Eso no es lo tratado.

*Amelia.* Ese Crescendo tiene la culpa.- Nos sorprendió a lo mejor.

*Crescendo.* *(Canta.)* Tra, la, la, la, la.  
Mío caro príncipe... ¿Ma dove...?

*Amelia.* ¡Si hubierais visto su agitación, su despecho!

*Barón.* Me parece que estás ya menos irritada contra él.

*Amelia.* Más que nunca lo estoy. No basta un instante de arrepentimiento para expiar tantos delitos.

*Crescendo.* Ditemi, signor barón, ¿no vi pare un poco pazzo il príncipe ruso?

*Barón.* ¿Cómo?

*Crescendo.* ¡Oh! La sua testa é inferna. ¡Chiamarmi cancelliere; strapparmi una lettera di raccomandazione, e quando voglio cominciare mi aria sparire com'un lampo!

*Barón.* (*Aparte a Amelia.*) ¡Oh! Pues en eso prueba tener algún juicio. (*Ruido dentro.*)

**ESCENA XVI.**

*Dichos y TOMY. (Llega acelerado.)*

*Tomy.* ¡Ah, señor barón! ¡Ah señorita!... ¡Quién lo hubiera creído! ¡Pobre joven!

*Amelia.* ¿Qué es eso? ¿Le ha sucedido alguna desgracia?

*Tomy.* Ha perdido la cabeza.

*Crescendo.* ¿Diceba io bene?

*Tomy.* No sé qué revolución repentina le ha trastornado los cascos. Está loco; loco de atar.

*Amelia.* ¡Mi esposo! ¿Dónde está? Condúceme...

*Crescendo.* ¡Vedete l'altra!... ¡Il suo sposo! ¿Tutti perdono la testa in questo giorno?

*Tomy.* ¡Pero qué frenesí!...- Todo lo atropella, todo lo desbarata...- ¡Se llevó el diablo el melonar!- Pregunta por su mujer; se acusa; la pide perdón...

*Amelia.* ¿Qué hemos hecho, tío?- Mirad las consecuencias de nuestro ardid. ¡Pobre Alfredo! Bien sabía yo que me amaba. ¡Ah! volemos a socorrerle.

*Barón.* Sí; yo voy a ver... No sería extraño que una cabeza como la suya...

*Amelia.* ¡Corred!

*Barón.* Vuelvo al instante.

**ESCENA XVII.**

*Dichos, menos el BARÓN.*

*Tomy.* ¡Por allí viene! Retiraos que está furioso.

*Crescendo.* ¿Furioso?... ¡Ohime!- Fuggite, signorina.

*Amelia.* No; yo no le abandono aunque sepa morir.

*Crescendo.* (*Encuentra a Alfredo, y huye por el otro lado.*)  
¡Inorridisco; tremo!



*Alfredo.* (Entrando en la escena.) Dejadme. Dejadme. (Entra con aire espantoso, y los vestidos en desorden. Crescendo y Tomy dan un grito, y buyen.)

ESCENA XVIII.

ALFREDO y AMELIA.

*Alfredo.* (Alfredo corre por el teatro como furioso. Amelia se retira detrás de un árbol.) Sí; ¡ese Alfredo es un monstruo! ¡Le he de matar!

*Amelia.* (Timidamente.) ¡Dios mío! ¡Qué cara pone!- Alfredo; yo soy.- No me hagas mal.

*Alfredo.* ¿Quién eres?- Acércate.

*Amelia.* ¿No me harás mal?

*Alfredo.* No. Alfredo solo merece mi saña.

*Amelia.* (Aparte.) No quiero contradecirle; a ver si logro calmarle.- Sí; es un mal sujeto, tenéis razón... pero si me amáis, perdonadle como yo...

*Alfredo.* ¿Conoces a Amelia?

*Amelia.* Sí.

*Alfredo.* (Con vehemencia.) ¡La conoces!

*Amelia.* (Huyendo.) ¡Ay de mí! No señor, no; no la conozco. (Aparte.) ¡Dios mío! ¿Va a estar así toda la vida?

*Alfredo.* ¿Con que no la conoces?

*Amelia.* No señor.

*Alfredo.* Si la conocieras la amarías como yo. No sabes tú cuál ha sido mi conducta, ¡sobre todo desde que me alejé de ella! Escucha todo te lo voy a contar.

*Amelia.* ¡Si supiera a quién elige para su confidente!

*Alfredo.* Cuando llegué a Viena... Bien lo sabes... Jamás ha estado aquella corte tan brillante.- Un sin número de bellezas...

*Amelia.* (Aparte.) Ay, ay, ay. ¿En qué vendrá a parar esto?

*Alfredo.* Una sobre todo, rubia como el sol, fresca como un rosa, dio en mirarme con tanta ternura...

- Amelia.* ¿Y os dejásteis querer?  
*Alfredo.* Ocho días no más.- ¡Si no he podido olvidar a mi Amelia!
- Amelia.* ¡Perfectamente!  
*Alfredo.* Te acuerdas en Génova aquella condesa morenita, ojos negros... ¡Hechicera mujer!
- Amelia.* (*Aparte.*) Estoy divertida.  
*Alfredo.* Me veía tan triste, caviloso...  
*Amelia.* Bien, ¿y qué?  
*Alfredo.* Y me consoló.  
*Amelia.* Nada más justo.  
*Alfredo.* Pero Amelia, Amelia no se apartaba jamás de mi corazón.
- Amelia.* ¡Pues! Y aún se atreverá a acusaros, siendo el modelo de la fidelidad conyugal!  
*Alfredo.* Tú misma que eres tan linda... ¡Oh! No he visto criatura más encantadora. Pues bien. En vano intentarías seducirme.
- Amelia.* (*Aparte.*) Lo hemos de ver.- Alfredo, si yo me hubiera engañado, si convencida de vuestra constancia os perdonase...  
*Alfredo.* (*Haciendo un movimiento que reprime.*) Mi...- No; no puedo escucharte...  
*Amelia.* (*Aparte.*) ¡Dios mío!...Ahora va a serme demasiado fiel.- Si fuera yo esa Amelia cuya pérdida sentís con tal extremo...  
*Alfredo.* ¿Amelia dices? ¿Estás bien segura de que tú eres Amelia?  
*Amelia.* Sí; os lo juro.  
*Alfredo.* Escucha.- No pienses engañarme.- Si fueras Amelia me hablarías de tú.  
*Amelia.* ¡Bien! Yo te lo juro, Alfredo.  
*Alfredo.* Amelia usaba conmigo de un lenguaje más cariñoso.

- Amelia.* No riñamos por eso.- Yo te quiero, Alfredo mío...  
(*Aparte.*) Preciso es darle gusto.
- Alfredo.* Amelia me miraba con más ternura.
- Amelia.* (*Le mira tiernamente.*) ¿No es así como te miraba?
- Alfredo.* Sí; he aquí su blando mirar, su dulce sonrisa... Pero Amelia me abandonaba su preciosa mano.
- Amelia.* (*Se la da.*) ¡Jesús qué hombre! Esta es.- ¿La reconoces?
- Alfredo.* Sí, sí... ¿Podría yo desconocerla?... Pero...
- Amelia.* ¿Otro pero? (*Aparte.*) Si no llamo a mi tío...
- Alfredo.* Amelia, mi amada esposa, me estrechaba entre sus brazos...
- Amelia.* (*Aparte.*) Será preciso abrazarle.- Al fin es mi marido.- Vuelve en ti, mi querido Alfredo, acaba de reconocer a tu Amelia. (*Le abraza.*)
- Alfredo.* ¡Oh delicia!

### ESCENA ÚLTIMA.

*Todos los actores.*

- Amelia.* ¡Tío, no os acerquéis! Yo sola puedo...
- Alfredo.* Venid, venid, querido tío. Nada temáis. Ya tenía deseo de conoceros y abrazaros. Cesó la ficción, pues ha cesado también el enojo de mi Amelia. Me has dado un mal rato con tu fingida locura, y la venganza es muy sabrosa.
- Amelia.* ¡Cómo! ¡Y yo tan tonta que lo creía!... Lo has hecho tan a lo vivo...
- Barón.* ¡Oh! poco habrá tenido que esforzarse para representar su papel.
- Alfredo.* No me ocurrió mejor arbitrio para recobrar tu gracia.- ¿Me perdonarás, Amelia?
- Barón.* Eso no se pregunta.- ¿Qué mujer no perdona las locuras que hacen por ella? No te perdono yo de buena gana el estropicio que me has hecho en el melonar.

- Tomy.* ¿Conque todo ha sido una farsa? Quedo convencido de que soy un zoquete.
- Crescendo.* Adesso ch'avete tutti ricoverato il cervello, volete ascoltare l'aria... (*Canta.*)  
Tra, la, la, la...
- Barón.* Después de comer.
- Crescendo.* ¡Sapientissima parola!
- Alfredo.* Querida Amelia, tus brazos, que harían perder el juicio al hombre más sensato, me lo han hecho recobrar a mí. Estoy por añadir una jaula al escudo de mis armas.
- Amelia.* ¡Buen capricho sería!
- Alfredo.* Sí; porque una locura nos separó, y otra nos reconcilia para siempre.

