

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, CLÁSICA Y ÁRABE



TESIS DOCTORAL

**'VOLUNTAD' DE BENITO PÉREZ GALDÓS: EL CAMINO HACIA EL
TEXTO DEFINITIVO. EDICIÓN CRÍTICA**

JUAN GALLEGO GÓMEZ

Las Palmas de Gran Canaria, Mayo del 2000

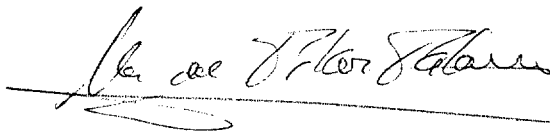
61/1999-00
UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
UNIDAD DE TERCER CICLO Y POSTGRADO

Reunido el día de la fecha, el Tribunal nombrado por el Excmo. Sr. Rector Magfco. de esta Universidad, el/a aspirante expuso esta TESIS DOCTORAL.

Terminada la lectura y contestadas por el/a Doctorando/a las objeciones formuladas por los señores miembros del Tribunal, éste calificó dicho trabajo con la nota de *Sobresaliente cum laude*

Las Palmas de Gran Canaria, a 21 de septiembre de 2000.

El/a Presidente/a: Dra.Dña. María del Pilar Palomo Vázquez,



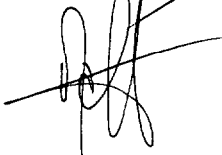
El/a Secretario/a: Dr.D. María del Prado Escobar Bonilla,



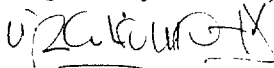
El/a Vocal: Dr.D. Antonio Cabrera Perera,



El/a Vocal: Dr.D. Rafael Fernández Hernández,



El/a Vocal: Dr.D. Virgilio Moya Jiménez,



El Doctorando: D. Juan Gallego Gómez,

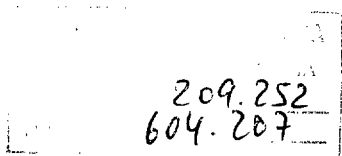


UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

DOCTORADO EN FILOLOGÍA ESPAÑOLA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, CLÁSICA Y ÁRABE

*'Voluntad' de Benito de Pérez Galdós: el camino hacia el texto definitivo.
Edición crítica.*



Tesis Doctoral presentada por D. Juan Gallego Gómez

Dirigida por la Dra. Dña. Yolanda Arencibia Santana

La Directora,

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Yolanda Arencibia'.

El Doctorando,

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Juan Gallego'.

Las Palmas de Gran Canaria, mayo de 2000

***VOLUNTAD* DE BENITO PÉREZ
GALDÓS: EL CAMINO HACIA EL
TEXTO DEFINITIVO. EDICIÓN
CRÍTICA.**

**TOMO I
EL CAMINO HACIA EL TEXTO.**

O. INTRODUCCIÓN.....	8
NUESTRO TRABAJO.....	8
ESTUDIOS SOBRE MANUSCRITOS GALDOSIANOS.....	30
I. VOLUNTAD EN LA TRAYECTORIA DRAMÁTICA DE GALDÓS.....	34
EL AUTOR. ÉPOCA.....	34
VOLUNTAD.....	55
<i>Voluntad</i> y la crítica.....	55
Crítica contemporánea.....	55
Crítica posterior.....	61
<i>Voluntad</i> : introducción.....	65
El contenido de la obra.....	67
Estructura.....	77
El tiempo.....	81
El espacio.....	94
Los personajes.....	99
Influencias “en” y “de” <i>Voluntad</i>	125
2. DESCRIPCIÓN DE LOS TEXTOS	130
MATERIALES DE TRABAJO: MANUSCRITOS Y EDICIONES.....	130
Descripción de los manuscritos.....	130
Descripción de las ediciones.....	141
Orden cronológico de los manuscritos y ediciones.....	142
LOS TIPOS DE CORRECCIONES. SU REPRESENTACIÓN.....	146
Correcciones inmediatas.....	150
Tachaduras parciales.....	150
Adiciones parciales.....	150

Correcciones mediatas.....	151
Supresiones.....	151
Tachaduras descifrables parciales.....	151
Trazos.....	151
Papel pegado.....	152
Trazos más papel pegado.....	152
Supresiones de intervenciones completas.....	153
Trazos.....	153
Papel pegado.....	154
Trazos más papel pegado.....	155
Eliminación de hojas completas.....	155
Tachaduras parciales indescifrables.....	156
Tachaduras difíciles de descifrar.....	156
Fragmentos tachados en una intervención completa.....	157
Adiciones.....	159
Adiciones en el mismo renglón.....	159
Adiciones de nuevas hojas.....	160
Completa.....	160
Parcial.....	161
Correcciones sobrepuestas.....	161
Adiciones.....	161
Supresiones en intervenciones no eliminadas.....	165
Supresiones en intervenciones desechadas.....	167
Correcciones con papel pegado.....	168
Adiciones.....	168
Supresiones descifrables.....	170
Tachaduras indescifrables.....	171
Supresión más adición.....	171
Adición de hojas nuevas.....	173

3. DIFERENCIAS DE LA ÚLTIMA EDICIÓN CON RESPECTO A LA EDICIÓN PRINCEPS Y MANUSCRITOS.....	179
4. LAS VERSIONES DE <i>VOLUNTAD</i>.....	183
Las versiones manuscritas.....	183
Manuscrito A	183
Manuscrito B	197
Manuscrito C	198
Manuscrito D	216
Manuscrito E	218
Las versiones impresas.....	219
Láminas.....	220
5. TRANSCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO ‘A’.....	246
6. CONCLUSIONES.....	399
7. BIBLIOGRAFÍA.....	440

**A Dña. Yolanda Arencibia y
Dña María del Prado Escobar,
en testimonio de mi gratitud**

0.- INTRODUCCIÓN

NUESTRO TRABAJO.

Desde hace tiempo, destacados estudiosos de la obra de Benito Pérez Galdós han venido insistiendo en la necesidad de trabajar directamente en los manuscritos del autor.

José Fernández Montesinos expone esta inquietud de la siguiente forma:

(...) ¿Quién ha visto y estudiado esas primeras ediciones de *Episodios*, algunos con títulos distintos de los que hoy se citan? Si han cambiado los títulos, ¿no habrá otros cambios de más sustancia que tal vez nos permitieran comprender mejor cómo se fue haciendo la obra? (...) Ese examen puede revelarnos cambios considerables en la estructura misma de las novelas, y siempre pondrá en claro el sentido que del estilo tuvo el autor (1980, I, XII, XIII).

Un estudio de ese tipo podrá sacar a la luz rasgos acerca del estilo del propio autor, tal como manifiesta el propio Montesinos:

(...) no he dejado de maravillarme de que ese famoso "estilo garbancero" no haya tenido aún historiador; un crítico inteligente que con buena documentación se pusiera a ello, podría escribir un libro apasionante. Este tipo de trabajo nos expondrá la (...) fiera batalla que don Benito hubo de librar sobre las cuartillas (...) (1980, I, XIV).

Beatriz Entenza de Solare, entre otros especialistas, insiste en los escasos estudios que existen acerca de los manuscritos galdosianos y habla de la necesidad de ellos: "El estudio de los manuscritos nos permite asomarnos al proceso de creación, ver cómo el autor va buscando, probando, acercándose a la meta. Lejos de ir en desmedro suyo, nos lleva a apreciar mejor su trabajo" (1990, I, 147).

Esta misma inquietud ha sido reforzada por don Alfonso de Armas en la "Introducción" a las *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1978) al exponer que los congresistas se comprometieron a "preparar la edición crítica de la obra de Galdós, tan necesitada de revisión" (1980, I, 8).

También un sector de la crítica galdosiana ha venido insistiendo en la necesidad de estudiar

la obra dramática, que ha sido la faceta creativa del autor más descuidada por los estudiosos. Entre éstos, destacamos las opiniones al respecto de José Carlos Mainer quien afirmaba que

La obra dramática de Galdós no ha sido precisamente lo más leído de su vasta producción, ni figura, con certeza, entre lo más granado de ella, pero por una serie de razones - las unas, intrínsecas al proceso creativo del escritor; las otras, implicadas en el proceso histórico que testimonió; la mayoría, en el punto de tangencia de ambas cosas- está destinada a figurar en el centro de las futuras polémicas galdosianas. (...) el teatro de Galdós nos parece fundamental en la consideración de su entera figura literaria (1974, 177).

El ya citado profesor Armas Ayala en el "Prólogo" de las *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1989) incide sobre esta misma opinión: "Han abundado más los estudios dedicados a la novela que a cualquier otro aspecto del escritor. *Biografía, Episodios o Teatro* han tenido menor cantidad de páginas" (1990, I, 7).

Carmen Menéndez Onrubia afirmaba que, a pesar de que Galdós recibe una especial atención por parte de la crítica que lo considera como un clásico:

Sin embargo, hay dos facetas de su figura literaria, la teatral y la política, casi siempre emparejadas, que siguen quedando bastante marginales, a pesar de que en los años iniciales de nuestro siglo fueron las que le colocaron en los primeros puestos de la popularidad nacional, por encima, incluso, de su prestigio como narrador y como prosista.

Es por esto por lo que sigue siendo bastante escasa la bibliografía existente sobre este tema (...) lo realmente específico y monográfico no pasa de la treintena. Y aun éstos (...) suelen quedarse enredados en disquisiciones filológicas internas sobre las relaciones de narrativa y teatro, y en posiciones epistemológicas ajenas a la condición natural del teatro que es su espectacularidad. Por lo que no sólo carecemos aún de una necesaria visión objetiva y explícita sobre el teatro galdosiano, sino que estas consideraciones preliminares están obstruyendo y desaconsejando cualquier otro tipo de acercamiento a él (1993, 23).

Esta preocupación también fue sentir general entre los congresistas del *Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1992) y recogidas por doña María del Prado Escobar en las "Conclusiones": "(...) los congresistas señalan la necesidad de contar con una edición fiable de la totalidad de la obra galdosiana (...) Se apunta el interés que tendría, aparte del estudio sobre el teatro galdosiano, acometer con tiempo las gestiones para representar en el Congreso uno de sus dramas" (1995, II, 556-557).

Por otra parte, la crítica especializada destaca la importancia y los valores del teatro galdosiano al enjuiciarlo con una óptica diferente a la de los contemporáneos de Galdós.

La profesora Menéndez Onrubia puntualiza cómo debemos acercarnos al teatro de don Benito:

(...) quisiera llamar la atención sobre nuestra incapacidad de habitantes en el mundo de la imagen para apreciar por el simple criterio del gusto el valor de éste y de cualquier teatro convencional. Sí es cierto, como ya han indicado sus estudiosos, que supone en su momento un gran avance respecto del teatro decimonónico en cuanto a la renovación de las técnicas expresivas -es un teatro narrativo y analítico, y no es convencionalmente espectacular, según las modas melodramáticas de entonces-, y en cuanto a la natural actualidad -de entonces- de sus contenidos y comportamientos. Añadiría dos aspectos nuevos. La presencia de la actualidad sociopolítica más palpitante de cada momento impregnando los elementos de las obras y generando símbolos que esperan aún su adecuado análisis, y una extraordinaria sobrecarga de didascalias teatrales profusas, que apuntan a que su medio óptimo de realización no sea la lectura, como se suele decir con un cierto grado de acierto -mucho mayor por supuesto que el de los descalificadores-, sino en esa lectura gráfica que es el cinematógrafo, sobre cuya importancia cultural nuestro escritor se proclamó pionero cuando dijo aquello de que «... así como los poderes públicos de toda índole no podrán vivir en un futuro no lejano sin pactar con el socialismo, el teatro no cobrará su fuerza emotiva si no se decide a pactar con el cinematógrafo» (1993, 24 - 25).

Cuando Pérez Galdós estrena *Voluntad* (el 20 de diciembre de 1895 en el *Teatro Español* con la compañía de María Guerrero) ya había llevado a la escena cinco obras dramáticas: *Realidad*, arreglo para el teatro de la novela del mismo título, en 1892; *La loca de la casa* en 1893; *La de San Quintín* en 1894 y *Los condenados*, a fines de este mismo año. Todas estas obras, así como las publicadas entre 1880-1900, están dedicadas al análisis de la clase media de la Restauración. En ellas el autor adopta una actitud reflexiva, de búsqueda de modos regeneracionistas desde las mismas bases constitucionales del Gobierno.

La intencionalidad de *Voluntad* será analizar la regeneración de la sociedad española, ejemplificado en la prosperidad de un negocio y la estabilidad económica y moral de una familia, todo dentro de un sentido positivista y burgués de la vida. “En este sentido *Voluntad* nos ofrece, en su concepción y composición, un sistema de estructuras más acorde con los ideales del positivismo político que corresponde a la realidad histórica de su tiempo, que con

ninguna otra corriente ideológica” (Sebastián de la Nuez, 1985, 266). La expresión artística de Pérez Gáldos aparece subordinada a la eficacia que pretende con ellas.

Menéndez Onrubia (1983, 6) divide en tres fases la producción dramática galdosiana destinada a presentar la corrupción del materialismo de la sociedad española: en la primera, nuestro autor hace una presentación cruda de ese materialismo y sus efectos trágicos como se constata en *Realidad*; en la segunda, destruye ese materialismo y le da una salida salvadora, como en *La de San Quintín*; y en la tercera, donde reabsorbe la crisis de la economía nacional, a través de la caridad y de la voluntad en un proceso de fusionismo y regeneración social de las clases medias mercantiles e industriales, así se desprende en *La loca de la casa*, 1893 y *Voluntad*, 1896. En la producción teatral de Gáldos nos encontramos no frente a un dramaturgo más, sino ante una nueva dirección dramática que pretende modificar la vida escénica e influir en todos: autores, actores y espectadores.

La elección de una comedia como *Voluntad*, obedece a varias razones:

1º.- A sus propios valores, expuestos, entre otros críticos, por Gilberto Paolini (1974, 66-72), quien destaca que la grandiosidad y el calor de *Voluntad* está en la caracterización de todos los personajes (quienes palpitan en torno a Isidora) y en lo simbólico que impregna la aparente insignificante fábula, a la cual el autor identifica burlescamente como "Comedia en tres actos y en prosa."

Además esta comedia tiene como fin (según indica Bravo-Villasante, 1974, 211 - 212) la salvación del alma de España. La voluntad es la gracia santificante que puede salvar a la España invertebrada por la abulia. Todo ello permite apreciar, con una mirada retrospectiva nuestra, no sólo el valor conceptual de *Voluntad*, sino también la enfermedad que sufría la sociedad española, adelantándose así Gáldos, en muchos años, en la actitud

positiva del remedio, a los presupuestos de la generación del 98.

Sebastián de la Nuez, por su parte, opina que, a pesar de que fue representada por la gran actriz María Guerrero, “no tuvo más que un éxito regular, más bien frío. Sin embargo, en ella se encuentra no sólo una de las concepciones ideológicas más interesantes de este período de la obra galdosiana, sino también del planteamiento marco histórico-social” (1985, 262).

2º.- Este trabajo obedece también al propósito de aportar nuevos conocimientos acerca del estudio de los manuscritos del autor, aplicándolo a una obra dramática, por ser - como ya indicamos- uno de los géneros más descuidados por los estudiosos.

3º.- Esta investigación responde también a mi interés por contribuir a un mejor entendimiento del proceso de elaborar los textos del dramaturgo canario y, a la postre, de su estilo. La fijación y el estudio de los rasgos estilísticos que el autor, conscientemente, va modificando mediante transformaciones, adiciones o supresiones, supone la mejor prueba para desterrar la vieja idea de que nuestro autor no se preocupaba por estas cuestiones, y de que su estilo, cercano al coloquial, surgía de una forma espontánea sin que el escritor realizara una esmerada rectificación de los diversos estadios en la gestación de una obra hasta llegar al texto publicado. Ya lo indicó Montesinos cuando apunto que

(...) Galdós no se avino a esa conducta facilitona que la ausencia de una crítica vigilante hacía posible, y en cuanto se dio cuenta de cuán reprensible era aquel abusivo parloteo trató de remediarlo. De cómo luchó contra todo eso dan idea los miles de variantes que presentan sus primeros textos (...) y son muy pocas las que pueden parecerse caprichosas o arbitrarias (...) (1980, I, XIV).

La gestación de *Voluntad* es muy significativa pues nos aporta testimonios de las dudas o perplejidad del autor, a la vez que nos muestra esos textos alternativos desechados, tan importantes para poder comprender de una manera fidedigna el largo camino que puede llevar la gestación de una obra dramática.

4º.- Otra razón es la existencia de una gran cantidad de materiales previos. No siempre es posible contar con un material tan adecuado para el estudio de un proceso de creación como en el caso de esta obra dramática. De *Voluntad* se han conservado cinco manuscritos, los cuales, debido a la variedad y riqueza que entrañan, nos revelan la complejidad del proceso creativo del autor

La diversidad de manuscritos conservados, así como las diferencias existentes entre las ediciones publicadas en vida del autor, constituyen un acicate para el investigador, que no dispone de la misma riqueza de materiales de otras obras dramáticas o narrativas de Galdós

5º.- Por último, cabe apuntar que buena parte de nuestra decisión se sustentó en el hecho de que *Voluntad* ha sido acogida con escasa atención por parte de los estudiosos, casi reducida sólo a la crítica publicada tras su representación en algunos de los diarios de Madrid en 1895 (X, 1895, 3; Urrecha, 1895, 1; Shaw, 1895, 2; *La Iberia*, 1895, 3), o la vertida por los especialistas de Galdós a través de los años, poco exhaustiva (Jordé, 1943, 65-66; Finkenthal, 1980, Sebastián de la Nuez, 1985, etc.), de forma que no hay en el panorama literario un estudio profundo, detallado de la obra.

Hemos de adelantar ahora que en la elaboración del texto dramático de *Voluntad* incidieron causas ajenas a la mera preocupación de estilo que todo autor tiene en la creación de una obra, como es la subordinación de la voluntad estética del autor a los gustos de empresarios o actores. Es una perspectiva novedosa de las variantes textuales -muy distinta a las que incurren en los textos narrativos- que permite singularizar este trabajo y todos los dramáticos. El proceso de transformación a que Galdós sometió su obra desde su concepción inicial hasta llegar a la versión representada y publicada fue muy importante. Esta labor manifiesta, igualmente, la capacidad de adaptación de su actividad creadora en esta obra,

unas veces para seguir los consejos de amigos como, por ejemplo, Manuel Tolosa Latour, otras por atender a las peticiones de la actriz-directora María Guerrero. Esta actitud es muy significativa en un escritor que ha reanudado su creación dramática cuando ya había alcanzado la cima en la producción narrativa y que hubiera podido quizás sustraer sus criterios literarios a los gustos de la referida señora Guerrero.

El estudio de esta obra que presentamos queda estructurado en dos partes: la primera, dedicada al estudio de *Voluntad* y de los manuscritos conservados en su proceso de gestación y, la segunda, a la edición crítica.

La primera parte aparece estructurada en siete capítulos:

- 1.- Introducción general acerca de la época en que Galdós escribe esta obra y análisis de esta obra en particular.
- 2.- Estudio de los manuscritos y ediciones. La cronología textual. Tipos de transformaciones y su representación.
- 3.- Diferencias entre la última edición y la edición *princeps* y los manuscritos.
- 4.- Explicación del proceso de creación de *Voluntad*.
- 5.- Transcripción del manuscrito más antiguo.
- 6º.- Conclusiones.
- 7º.- Exposición bibliográfica.

Para llevar a cabo los capítulos segundo al sexto ha sido necesario realizar la transcripción de los distintos manuscritos de la obra y proceder luego al cotejo de dichas transcripciones con la última edición de la comedia en vida del autor. Esta última edición se

publicó en el año 1907, en Madrid, por el Establecimiento Tipográfico Librería de los Sucesores de Hernando, sita en la madrileña calle del Arenal, número 11. La comparación se extiende también a la otra edición de la obra, la edición *princeps*, publicada en 1896 por el Establecimiento Tipográfico La Guirnalda¹.

CAPÍTULO PRIMERO: El análisis de esta sección lo hemos estructurado en dos apartados:

a.- El primero ha surgido de la necesidad de hacer una introducción breve acerca del autor y de la época en la cual se compuso *Voluntad* para enmarcar convenientemente un estudio general de esta obra. La descripción de la época en la cual se redacta *Voluntad* es imprescindible puesto que ésta no es sino un reflejo de aquélla. Para dicho análisis hemos partido de la recopilación de todos los trabajos existentes desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

b.- Y el segundo apartado lo hemos dedicado a analizar la obra teatral *Voluntad*. Nuestro propósito es estudiarla exhaustivamente porque la crítica galdosiana sólo ha resaltado sus aspectos más destacados. La investigación se ha dividido en los siguientes subapartados:

1.- *Voluntad* y la crítica. Adentrándonos en la recepción sociológica del texto, hemos estudiado las reacciones que ha suscitado esta obra entre los críticos contemporáneos y los estudiosos posteriores. Estas opiniones las hemos agrupado en dos secciones:

¹

Vid. para las distintas publicaciones de *Voluntad* la obra de Manuel Hernández Suárez (1972, 362).

1.- Crítica contemporánea, donde explicamos la controversia que produjo *Voluntad* entre los espectadores.

2.- Crítica posterior, donde enumeramos las opiniones más significativas que los estudiosos han vertido acerca de esta obra dramática, así como nuestra opinión al respecto.

2.- *Voluntad*: Introducción. Analizamos la situación del texto en la producción dramática galdosiana: su finalidad y su relación con las demás comedias que escribió en ese período.

3.- El contenido de la obra. Resumimos esquemáticamente la trama de la obra de última edición en cuestión, para así tener una idea global de ella cuando leamos el texto con las anotaciones y observemos las amplias supresiones argumentales realizadas por el autor.

4.- Hemos estudiado los diferentes temas desde tres perspectivas: descripción, origen de los mismos y ejemplificación. Empezamos este análisis con el tema de la voluntad (descripción, origen del mismo, finalidad y textos explicativos). Profundizamos para su explicación en las tesis mantenidas por la crítica al respecto y exponemos nuestra opinión.

5.- Examinamos una serie de interpretaciones del tema de la voluntad que los críticos han establecido: relación del entorno histórico social con la ideología de la comedia (el cumplimiento del deber, el sacrificio mediante el trabajo como medio de regenerar España). De esta manera cuestiona Galdós qué tipo de educación, qué trabajos deben hacer los hijos y,

sobre todo, qué comportamiento, derechos y obligaciones ha de tener la mujer de finales del siglo. Cuestiona, además, el honor relacionado con la moral externa de las apariencias.

6.- Estructura. Atendemos en su estudio a los siguientes objetivos:

1.- Explicamos la organización formal de esta obra dramática.

2.- Analizamos las técnicas que aplica el autor en la disposición de los personajes en las distintas escenas.

3.- Estudiamos cómo la estructura de esta obra obedece al desarrollo en ella del tema principal: el triunfo de la voluntad.

4.- Describimos las claves a través de las cuales el autor desarrolla la estructura y que permiten al espectador adentrarse en la trama.

5.- Explicamos la estructura de esta obra al analizar su acción, que aparece sintetizada en la presencia de unos factores excitantes y otros retardantes que detienen o desvían el desenlace. Analizamos las relaciones entre estos factores.

7.- El tiempo. El estudio del aspecto temporal de la obra lo hemos estructurado de la manera siguiente:

1.- Hacemos una introducción acerca de la importancia del tiempo en la concentración dramática y explicamos su diversidad: tiempo de la representación y de la acción dramática. Analizamos las relaciones en la obra entre ambos tiempos: paralelismo (cuando ambos tiempos corren simultáneamente) y fractura temporal en caso contrario.

- 2.- Estudiamos los parámetros nada convencionales en que se desarrolla el tiempo a lo largo de esta obra.
- 3.- Indagamos en el tiempo impreciso de la disposición.
- 4.- Analizamos la importancia y finalidad del pasado inmediato y mediato en la obra objeto de estudio.
- 5.- Explicamos el desarrollo del tiempo de la disposición (lineal) en cada acto y los fenómenos que se producen en su desarrollo que rompen su sincronía: analepsis (evocación de hechos pasados), prolepsis (referencia a hechos futuros), acción simultánea y tiempo psicológico.
- 6.- Examinamos el ritmo de la trama, escena por escena, en cada uno de sus actos.

- 8.- El espacio. Este subapartado lo hemos realizado de la siguiente manera:
 - 1.- Analizamos la importancia del espacio en la dramaturgia y en la nueva teorización de la escena en la que Galdós escribe sus dramas, así como las influencias del autor en este aspecto teatral.
 - 2.- Estudiamos cómo nuestro autor cuida la ambientación de los hechos que sustentan la trama de esta obra.
 - 3.- Examinamos cómo se realiza la acción dramática: o sucede ante el espectador o lector o se evoca en la representación por los personajes dramáticos y explicamos las consecuencias y funciones dramáticas que se desprenden en cada caso en la caracterización de la trama, según se aplique una u otra técnica dramática.

4.- Investigamos los materiales utilizados en *Voluntad* y su valor funcional y utilitario en el desarrollo de la acción presentada.

5.- Profundizamos acerca de las acotaciones y sus funciones.

9.- Los personajes. El estudio de los personajes está ordenado de la siguiente forma:

1.- Estudiamos, a modo de introducción,

1.- qué es un personaje dramático y su función en la pieza dramática,

2.- las innovaciones que introduce Galdós en su teatro en este aspecto con respecto al teatro de su época y, en particular, en *Voluntad*.

2.- Examinamos las técnicas dramáticas que utiliza el autor en la caracterización de los personajes de esta obra objeto de estudio.

3.- Explicamos el lenguaje empleado por Pérez Galdós en *Voluntad*.

4.- Analizamos cada uno de los personajes de esta pieza teatral atendiendo a su caracterización, evolución y función-finalidad en la trama argumental. En nuestro estudio tenemos en cuenta las opiniones más significativas de la crítica, y también la nuestra.

10.- Influencias "en" y "de" *Voluntad*. En este subapartado final del estudio de esta creación dramática:

1.- Exponemos las influencias más significativas que recibió Galdós en esta obra según la opinión de la crítica especializada, así como también nuestro parecer.

2.- Destacamos, por último, las influencias más significativas que la crítica ha señalado de *Voluntad* sobre otras obras; así como también nuestro parecer.

CAPÍTULO SEGUNDO: Estudiamos cada uno de los cinco manuscritos conservados de *Voluntad*: tres en la Biblioteca Nacional y dos en la Casa Museo Pérez Galdós. Los describimos en su aspecto formal y analizamos su disposición y sus circunstancias: si están escritos por Galdós o son labor de un copista, el número de hojas global que poseen, la disposición del texto en la materialidad de sus cuartillas: anversos, reversos (la explicación de éstos y su correspondencia con cada uno de los actos de la obra, a la vez que extraemos conclusiones a través de su desarrollo argumental). Estudiamos también las hojas sueltas y su inclusión en determinadas escenas y actos.

Asimismo, proponemos una ordenación correcta cuando la que presentan los materiales no es la adecuada.

Describimos las ediciones de *Voluntad* en vida del autor: la edición *princeps* en 1896 y una segunda edición en 1907. Ambas ediciones presentan la misma disposición formal e interna, salvo pequeñas diferencias de expresión.

Una vez descritos minuciosamente cada uno de los manuscritos y las dos ediciones en vida del autor, establecemos una ordenación cronológica razonada de ejecución de los mismos.

Para una denominación más simple, hemos optado por identificar cada uno de los manuscritos con una letra del alfabeto. El resultado de tal ordenación es: **A** (ms. 21.740), **B** (ms. 13-3 INCOMPLETO), **C** (ms. 16-3 COMPLETO), **D** (ms. 14.409), **E** (ms. 14.495³),

F (edición de 1896) y G (edición de 1907).

El elevado número de variantes que ofrecen los manuscritos con relación al texto definitivo plantea serios problemas para su estudio, especialmente cuando nos enfrentamos a la explicación de los tipos fundamentales de correcciones.

Una vez ordenados los manuscritos hemos analizado los tipos de correcciones, su representación y las diferencias entre las ediciones.

La solución que nos ha parecido más adecuada para el estudio del proceso de revisión de la creación ha sido la de partir de la clasificación de variantes presentes en las ediciones críticas más rigurosas, es decir, la diferenciación entre supresiones, adiciones y transformaciones, reduciendo a tres las cuatro categorías establecidas por Quintiliano (cf. Lausberg, 1983, II, 12-17 y Albadalejo, 1989, 136) en la terminología clásica latina, *delectio*, *adiectio*, y, para la última, el conjunto de *transmutatio e inmutatio*.

Hemos realizado un estudio de las correcciones del autor o, a veces, del copista, en los diferentes manuscritos conservados y hemos constatado cuáles son frecuentes y más variables. Establecemos los diferentes momentos en la realización de dichas correcciones. Analizamos el proceso de corrección. Explicamos a qué obedece la totalidad de las transformaciones y la incidencia de éstas en los manuscritos.

Para la representación de estas correcciones hemos partido de las representaciones establecidas convencionalmente por los estudiosos:

- palabras y frases tachadas en renglón: [].
- palabras y frases suprimidas entre líneas: [[]].
- palabras y frases añadidas entre líneas: < >.

- fragmento tachado en el renglón incluido en un enunciado desechado posteriormente:

{ }.

- fragmento añadido entre líneas y después tachado inserto en un enunciado que será desechado más tarde: { { } }.

- palabras y frases tachadas, ilegibles, en el renglón de las que sólo se puede descifrar el número de letras: [x-n°:].

- y aquellas otras de las que no es posible averiguar con seguridad el número de letras que las componían; así como también fragmentos eliminados que no han podido ser descifrados: [x-n° ¿ ?].

Hemos partido de todas ellas para la creación de representaciones nuevas, que pudiesen explicar otros tipos de correcciones, no halladas por los investigadores galdosianos en el estudio del proceso de creación de las obras estudiadas del autor.

Estas rectificaciones pueden responder a diversos momentos de su redacción. Por ello las hemos estudiado en dos bloques:

1.- Las correcciones inmediatas, que parecen realizadas en el mismo momento de su redacción en el renglón. Pueden ser de dos tipos:

1.- tachaduras parciales

2- y adiciones parciales.

2.- Las correcciones mediatas, que se suponen realizadas en una revisión o revisiones posteriores de cada uno de los manuscritos. Establecer esta categoría entraña, en ocasiones, una gran dificultad. Llegamos a poder establecer estas modificaciones por observar la letra

del autor a continuación de la del copista; o, cuando se trata de un manuscrito escrito por Pérez Galdós, por la diferencia que presentan esas transformaciones: tinta diferente al resto del cuerpo central del manuscrito; los espacios donde las inserta: encima o debajo del renglón, en un papel pegado sobre lo escrito antes y en una hoja nueva.

Teniendo en cuenta su categoría, hemos clasificado las correcciones mediatas en cinco clases:

1º.- Supresiones. Éstas se presentan en una gama muy variada y rica. Corroboran así la ardua labor de perfeccionamiento a que Galdós sometió esta obra:

- 1.- Tachaduras descifrables parcialmente, que pueden encontrarse en diferentes modalidades: trazos (eliminación de palabras o frases con una raya), papel pegado encima de los diálogos o en parte de una intervención que quería eliminar; y trazos de pluma más papel pegado, para suprimir parte de una intervención. A continuación explicamos su representación.
- 2.- Supresiones de intervenciones completas que pueden indicarse mediante trazos, papel pegado y trazos más papel pegado. Describimos cómo las reemplazamos y las diferentes situaciones en las que aparecen los distintos tipos de eliminaciones.
- 3.- Eliminación de hojas completas. Aclaremos las circunstancias en las que se produce.
- 4.- Tachaduras, supresiones con rayas o trazos a modo de mancha, parcialmente indescifrables. Especificamos su representación y ejemplificamos las situaciones en las que se manifiestan.
- 5.- Tachaduras difíciles de descifrar. Exponemos cómo se representan y damos muestras de dicho fenómeno.

6.- Fragmentos tachados en una intervención completa desechada posteriormente. Esclarecemos su representación. Revelamos las situaciones en las que pueden aparecer y explicamos el porqué.

2º.- Adiciones. Aclaremos su representación y las clasificamos según los contextos en que se hallan:

1.- Adiciones en el mismo renglón. Ejemplificamos los contextos en los cuales aparecen.

2.- Adiciones realizadas mediante el añadido de nuevas hojas. Éstas pueden ser:

1.- completas, cuando abarcan a la totalidad de la hoja

2.- y parciales, cuando sólo se añaden algunas intervenciones.

3º.- Correcciones sobrepuestas, que las hemos clasificado en tres grupos:

1.- Adiciones de texto entre líneas. Especificamos cómo las representamos y el empleo que hace de ellas el autor, así como las situaciones en las que las fueron encontradas y su representación.

2.- Supresiones en intervenciones no eliminadas. Desciframos cómo reemplazamos estas supresiones; a qué momento de la gestación de la obra corresponden; y las causas por las cuales el autor hace uso de ellas.

3.- Supresiones en intervenciones desechadas. Aclaremos cómo las suprimimos y ejemplificamos los contextos en los que han sido halladas.

4º.- Correcciones con papel pegado. Las agrupamos en:

1.- Adiciones. Indicamos porqué utiliza Galdós este recurso, en qué textos aparece y cómo las representamos.

2.- Supresiones descifrables. Especificamos cómo encontramos estas supresiones y la manera de representarlas en la edición.

3.- Tachaduras indescifrables. Interpretamos dónde aparece este tipo de tachaduras; cómo las reemplazamos y puntualizamos algunos ejemplos significativos.

4.- Supresión más adición de intervenciones en un papel pegado. Analizamos las situaciones en las que encontramos este fenómeno.

5º.- Adición de nuevas hojas. Precisamos su representación en la edición crítica.

Igualmente, estudiamos las transformaciones a la que las somete el autor en su proceso de redacción de la obra, siguiendo el esquema ya explicado y exponemos las combinaciones más frecuentes que hallamos de dicha transformación.

CAPÍTULO TERCERO: Dedicamos este capítulo a estudiar de manera general las diferencias más significativas entre la última edición y la edición *princeps* y los manuscritos:

1.- Intervenciones más ampliadas en los manuscritos e, incluso, pequeñas diferencias semánticas en la edición *princeps* con respecto a la última edición.

2.- Diferencias de signos gramaticales en la exposición de algunos enunciados en los manuscritos y en las ediciones impresas que conllevan -forzosamente- una diferencia de entonación.

3.- Disparidad de puntuación, en ocasiones, entre los manuscritos y la edición “principe” con relación a la última edición.

4.- Palabras modificadas en la última edición con respecto a la primera edición y manuscritos.

5.- Escenas desechadas de los códices en las ediciones impresas.

6.- Palabras escritas con ortografía diferente.

CAPÍTULO CUARTO: Empleamos esta sección al análisis de las versiones de *Voluntad*. Aparece estructurado en tres partes:

1.- Las versiones manuscritas:

A.- Profundizamos en el establecimiento de las diferentes versiones de los manuscritos existentes y explicamos la problemática que ese proceso entraña. Utilizamos la denominación de 'versión' para establecer cada uno de los momentos de ese proceso de la gestación definitiva y lo que cada uno de ellos representa en el momento de la creación y no en el proceso de revisión. Desde esta perspectiva, la redacción final de la obra es la representada por el manuscrito E; aunque la última, la definitiva, es la recogida en la última edición de la obra en vida del autor, la edición de 1907, que será denominada G, como ya quedó indicado. Algunos manuscritos, como sucede con el A, presentan gran dificultad para establecer el proceso de revisión a que han sido sometidos por su complejidad. Una muestra de ello son los diferentes reversos conservados, que son vestigios de las primeras redacciones de la obra.

B.- Describimos las distintas versiones, identificándolas con un número subíndice añadido a la sigla del manuscrito (por ejemplo A₁).

Aclaremos las páginas, escenas y actos en las cuales se producen las diferentes

'versiones' y lo que representan respecto a las anteriores del manuscrito, e incluso, cuando es necesario, con relación a otros manuscritos.

C.- Analizamos las controversias que presentan los materiales; como por ejemplo por qué no aparecen las hojas 1, 2 y 3 del Acto III (que se inicia en la hoja número 4) o por qué no aparecen tachadas hojas de redacciones abandonadas, que se conservan junto a las definitivas, etc.

Tras un estudio exhaustivo de los manuscritos, detectamos y explicamos las distintas 'versiones' que hallamos en los distintos códices.

2.- Aclaremos que las ediciones impresas, al presentar diferencias entre sí con respecto al último manuscrito, el **E**, constituyen nuevas versiones: la versión **F** o edición de 1896; y la versión **G** o edición de 1907.

Al final de este capítulo adjuntamos una serie de láminas de los manuscritos a modo de ejemplificación de todo lo que hemos estudiado en estos tres capítulos precedentes.

CAPÍTULO QUINTO: Creemos acertado incluir en esta investigación una transcripción literal del manuscrito **A** (el más antiguo conservado de *Voluntad*). Pretendemos con ello presentar una visión completa y clara de cómo concibió Galdós su obra, que creía definitiva al ser el resultado de las transformaciones de la planificación inicial en el Acto I -imposición de María Guerrero- y en el Acto III -consejo de Manuel Tolosa Latour-.

Aspiramos también a poder dejar constancia de manera clara de las semejanzas y diferencias de esta versión con los demás manuscritos y ediciones en ese camino de modificación que culmina en la definitiva. Ésta versión servirá de base para establecer la edición de variantes de *Voluntad*. En la transcripción utilizamos los mismos signos

convencionales que hemos utilizado en la edición crítica.

CAPÍTULO SEXTO: Sistematizamos las conclusiones a las que ha conducido la investigación de *Voluntad*. Éstas no son muy numerosas porque la naturaleza de este capítulo es eminentemente descriptiva.

Creemos necesario explicar que finalizamos el capítulo tercero extrayendo unas conclusiones generales, no sólo de lo estudiado en este apartado sino de aquellas otras cuestiones que hemos advertido en el estudio comparativo de las diferentes versiones de esta obra: cinco manuscritos y dos ediciones en vida del autor.

Para organizar estas conclusiones, enumeramos y analizamos las transformaciones debidas a la influencia de su amigo el doctor Manuel Tolosa Latour y, a continuación, las objeciones que la actriz-directora María Guerrero impuso a los actos del manuscrito A y las soluciones que da Pérez Galdós. Este estudio lo hemos realizado examinando cada uno de los actos según su gestación y observamos que son menores en los dos primeros, y profundos y muy significativos en el último. Por esa razón, después de analizar sólo los cambios motivados por imposición de la actriz-directora en los dos primeros actos, pasamos a extraer las conclusiones globales del Acto III en que las imposiciones de María Guerrero suponen una importante metamorfosis textual que afecta a la estructura de las escenas, al desarrollo de la trama y a la caracterización de algunos personajes. Al mismo tiempo, estudiamos aquellas modificaciones que son propias del autor por lo que iniciamos estas conclusiones comparativas por el último acto.

A continuación, enumeramos los cambios más significativos introducidos por el autor en la gestación del resto de los actos de los diferentes manuscritos, comparando cada uno con

su antecedente y detallando las innovaciones del autor. De este modo alcanzamos al último manuscrito que lo contrastamos con su precedente y con la edición *princeps*. Igualmente observamos en las modificaciones que introduce Galdós con referencia al ms. E en la edición F, y finalizamos con la comparación de las ediciones, especificando las rectificaciones realizadas en vida del autor. Al revisar los dos primeros actos hemos reseñado aquellos cambios que suponemos obedecen a la influencia indirecta de Manuel Tolosa Latour que están encaminados a infundir a la obra una mayor agilidad y dramatismo, junto a los que pudieran provocar controversia social, por influencia indirecta de María Guerrero.

Intentamos demostrar que esa tendencia constante de pulir, perfeccionar el estilo de la obra, es algo consustancial con el autor aunque, en ocasiones, se deje guiar por los consejos de sus amigos y tenga que realizar los cambios que le impone María Guerrero para poder representar la obra.

Terminamos este primer bloque del estudio de *Voluntad* con la exposición de la bibliografía que ha servido de referencia para la elaboración de este trabajo.

EDICIÓN CRÍTICA. La segunda parte de esta investigación la hemos dedicado a la realización de la edición crítica de *Voluntad*.

Utilizamos como referente la última impresión de la obra en vida del autor: la publicación de 1907, la cual hemos reproducido. A partir de ella hemos establecido las diferencias de todos los manuscritos y edición *princeps*, añadiéndolas a pie de página. Al final hemos contabilizado un total de mil doscientas setenta y cinco notas. Hemos de aclarar que algunas variantes que no eran significativas, como la acentuación, no las hemos considerado en esta edición.

Las diferencias de los manuscritos e impresiones las exponemos en las notas a pie de página ordenadas por antigüedad cronológica, para apreciar claramente cómo cualquier disparidad se va transformando paulatinamente hasta llegar a la versión definitiva representada por la edición (o momento que ocupa cada modificación en su gestación debido a las continuas revisiones y modificaciones a las que somete el autor cada manuscrito y edición). Al mismo tiempo añadimos a estos manuscritos la indicación de la versión a que corresponde dicho cambio. Cuando aparecen diálogos suprimidos en la edición, quedan reproducidos, igualmente, a pie de página, mediante la adición de un margen mayor que el existente entre las diferentes acepciones de los manuscritos con lo plasmado en la última edición, la G. Resaltamos las modificaciones efectuadas con respecto a la última reimpresión, las cuales aparecen en negrita para una mayor distinción.

ESTUDIOS SOBRE MANUSCRITOS GALDOSIANOS.

Matilde L. Boo (1983, 125) indicaba que los manuscritos de las obras de Galdós han sido, hasta la fecha, poco estudiados. Esta afirmación sigue siendo válida, si bien las investigaciones en este campo están siendo cada vez más abundantes.

Una prueba son los trabajos galdosianos publicados en revistas y actas de congresos y libros sobre manuscritos. Así, los de Matilde L. Boo (1983 y 1986), R. B. Weber (1964), López-Barralt (1987), M. A. Schnepf (1990, 1991 y 1992), E. M^a Martínez Umpiérrez (1987 y 1992), B. Entenza de Solare (1984 y 1989) y sobre galeradas los de J. Whiston (1975, 1980, 1983 y 1989), R. Cardona (1976), A. E. Smith (1985) y, por último los de doña Yolanda Arencibia (1989). Tesis doctorales sobre manuscritos no resueltas en libros como las de D. Beth Hyman (1972), R. Gil (1972), E. Fierro (1985), C. Rodríguez Acosta (1987) y M^a Jesús

García Domínguez (1996) y la de J. Whiston (1975) sobre galeradas. Tesis doctorales resueltas en libros como las de la referida profesora Yolanda Arencibia (1987), Clara. E. Hernández Cabrera (1993) y E. M^a Martínez Umpiérrez (1997); las ediciones de S. G. Morley (1921), J. Whiston (1983), R. Cardona y G. Sobejano (1973), W. Pattison (1979), R. Cardona (1984), A. E. Smith (1983), R. Gullón (1977), R. J. Weber (1973), Yolanda Arencibia (1990 y 1995), C. García Barrón (1992), Lisa Condé (1993) y Dolores Troncoso (1995).

Nos hallamos ante una vía de investigación que, aunque es reciente, ha dado ya muestras de madurez y prestigio. La más reciente contribución a este campo de estudio ha sido la publicación de la edición de *Nazarín*, preparada y dirigida por doña Yolanda Arencibia (1995), que aporta nuevos materiales al *corpus* que, una vez completado, permitirá el estudio comparativo que ha de sistematizar las líneas fundamentales de la creación de las obras de Galdós.

En su conjunto, estas investigaciones son un factor esencial para descartar el tópico acerca del estilo poco elaborado de nuestro autor, pues los manuscritos y galeradas conservados de muchas de sus obras nos introducen en el proceso de gestación de éstas, desterrando el viejo tópico de la pobreza del estilo galdosiano.

En este sentido los cinco manuscritos que se conservan de *Voluntad* (1896) constituyen documentos de excepción, pues no es normal que se conserven tantos manuscritos de una misma obra. Estos textos diferentes aportan datos acerca de la evolución de estilo y estructura, que rebaten la vieja idea de que era Pérez Galdós un autor descuidado.

La mayoría de los estudios existentes sobre algunos de los manuscritos y galeradas galdosianos comienzan por la realización de un estudio introductorio sobre la obra objeto de

estudio, la descripción minuciosa del manuscrito o manuscritos existentes y la explicación de los tipos de correcciones y su representación. Todos ellos acuerdan unos signos mínimos para la representación de los cambios insertados en los manuscritos. Éstos suelen ser los corchetes ([]) para el fragmento tachado, los ángulos (< >) para las adiciones y las llaves ({}) para las tachaduras insertas en enunciados tachados. De estos signos parten para la representación de otros nuevos que reflejen nuevas modificaciones.

Estos trabajos continúan con un estudio detallado de los cambios introducidos por el autor, un análisis de las distintas versiones que se dan en la redacción de la obra hasta llegar a la edición impresa y un cotejo entre las diferentes ediciones de la obra y la última edición realizada en vida del autor.

Lo común en los manuscritos son las tachaduras y sustituciones de palabras y frases. Se ha destacado que es la adición la clase de modificación que prevalece al comparar las diferentes versiones.

Por caminos propios y de forma general, casi todos llegan a conclusiones muy próximas: la existencia de, por lo menos, dos versiones en los comienzos de la obra: una primera escrita por nuestro autor en forma de borrador, en la que aparecen muchas frases sin puntuación (especialmente preguntas que quedan sin signo de interrogación), descuidos de caligrafía y estilo telegráfico, conciso, esquemático. Y una segunda, en la cual se incorporan acotaciones y parlamentos, aparecen nuevos personajes y se completan perfiles en el paso de ese primitivo esquema hasta la concreción de la redacción definitiva.

Las adiciones son muy limitadas en las últimas versiones. Ahora cobran mayor importancia las correcciones que suponen supresión y, especialmente, las que implican transformación de lo que había sido escrito. Estos fenómenos se observan, en líneas

generales, en el último manuscrito que el autor pasa a edición impresa.

Todos los estudiosos concluyen en sus trabajos que las características principales del *modus operandi* de Galdós son en el camino de la redacción del texto: cambio y posterior eliminación de partes de la estructura de la obra debido a su falta de funcionalidad; eliminación de parlamentos que adelantan la acción final o que no aportan nada a la funcionalidad de la obra; y delineación de los caracteres de esos personajes. Muchas variantes se refieren a la actuación lingüística de los personajes, que Galdós irá rectificando hasta llegar a la configuración mediante la palabra; modera las conversaciones de los personajes y suaviza el carácter de éstos.

El autor aprovecha las acotaciones para darnos la información que no puede transmitirnos a través de los diálogos. Muchos cambios obedecen a convertir partes de parlamentos poco relevantes en acotaciones.

Más de la mitad de las variantes se refieren a la expresión literaria y atienden a puntualizar o redondear detalles; es decir, no descuida aspectos lingüísticos que suponen la interrelación entre la expresión y el contenido.

El léxico es objeto de continuas revisiones del autor que persigue la consecución de la forma adecuada para expresar con precisión lo que los personajes quieren comunicar.

Otras transformaciones reflejan el interés del autor por evitar repeticiones inmediatas de los mismos significantes.

Por todo ello, los estudiosos concluyen que el plan de la obra de Pérez Galdós se iba gestando mediante un arduo proceso de elaboración. No era un improvisador. Era un artesano de la palabra, paciente, concienzudo y trabajador, tal como queda demostrado por el elevado número de correcciones llevadas a cabo en las versiones manuscritas y galeradas.

1.- VOLUNTAD EN LA TRAYECTORIA DRAMÁTICA DE GALDÓS.

EL AUTOR. ÉPOCA.

Benito Pérez Galdós (Las Palmas de Gran Canaria, 1843 – Madrid, 1920) "vivió en el trance de la época moderna a la contemporánea" (Masae Kochiwa, 1982, 31). Empieza su vida literaria en un momento de crisis de nuestra historia nacional.

El último tercio del siglo es un período que se caracteriza políticamente porque se restablece la monarquía liberal en la persona de Alfonso XII. Se establece una Constitución de amplia base y se da un turno riguroso de partidos entre el conservador de Cánovas y el liberal de Sagasta. Ambos en opinión de Luis Granjel (1959, 14) "(...) deberán repartirse los elogios y las censuras que suscite el estudio de tan azarosa etapa de nuestra historia contemporánea".

Inaugura la vida política de la Regencia un gobierno presidido por Sagasta que prolonga su vida hasta 1890, fecha en que retorna al poder Cánovas para abandonarlo dos años más tarde; el segundo ministerio liberal gobierna hasta 1895, año en que Cánovas inicia su último mandato pues será asesinado en 1897.

Los años de la Regencia fueron pródigos en sucesos; descuellan entre todos las intentonas republicanas, en las que pervive, así en lo de Villacampa del año 86, el recuerdo de los pronunciamientos románticos; más graves resultaron las primeras manifestaciones de regionalismo autonomista en Cataluña y más tarde en las provincias vascas; tampoco se vio privado de incidentes bélicos: el asentamiento español en África.

Con liberales y conservadores se alinean, siempre en la oposición, en los Parlamentos de la Regencia, dos minorías: la carlista y la republicana.

Durante los años de la Regencia se da en España el ascenso a la política de las masas obreras y la difusión del ideario anarquista que va a encontrar gran apoyo en los sectores más desfavorecidos. También tiene lugar la difusión del credo marxista. El anarquismo español derivó a la acción directa, provocando motines y huelgas en las regiones más industrializadas y a un levantamiento del campo andaluz; la reiteración de los atentados terroristas dio lugar a las leyes represivas de 1894 y 1896. La difusión del anarquismo y la consolidación del partido socialista están relacionadas con la crisis económica, la endémica cuestión agraria y el proceso de industrialización que se da en esta época, "con la consiguiente proletariarización de los antiguos artesanos." (Luis Granjel, 1959, 22) .

Los grupos que mantienen a la monarquía imperante son: por un lado, grupos alto y medio burgueses (nobleza, clero y ejército); por otro, la nueva burguesía de raíz latifundista, financiera e industrial. La posición pactista de la monarquía tradicional y la oligarquía aristocrática con las clases medias burguesas, a lo largo del siglo XIX, detiene el proceso ascendente de las clases medias y profundiza la división social existente, pues son los grupos oligárquicos los que retienen el poder político. De esta forma el pueblo queda marginado de cualquier decisión.

La aristocracia vive ya en los años finales de siglo su decadencia como clase dirigente.

Es, pues, un periodo cuya característica esencial es la inestabilidad, el cambio. Se da una transformación de la realidad social. El eje de la historia se desplaza de la aristocracia, poseedora de todos los derechos y casi absoluto poder económico, a la burguesía. Ésta va logrando poder en la primera mitad de siglo hasta llegar en el período de la Restauración a la completa plenitud que supone la formación del capitalismo. Esta nueva clase, la alta

burguesía, formada por banqueros y negociantes enriquecidos algunos al socaire de las campañas coloniales, ansía ennoblecerse y manifiesta aspiraciones de mando político. "En la realización de tales ambiciones, ambos grupos fueron incapaces de aunar sus esfuerzos y encontrar una solución a los problemas sociales." (Luis Granjel, 1959, 32). Pero este poder le va a ser pronto disputado por el proletariado que se convierte en auténtica clase social que reclama sus derechos como antes lo hiciera la burguesía.

Es el siglo XIX, por tanto, el siglo burgués por excelencia.

A partir de 1880, y como consecuencia de la vida política, surge una nueva generación de capitalistas que siente una gran atracción por el lujo y las comodidades, según Faus Sevilla (1972, 163) "(...) enloquecerá a toda la sociedad española del último tercio de siglo." Tal como queda expresado por el protagonista de la *Revolución de Julio* "(...) entrar por el camino de la ilustración, madre del bienestar. Pero no empiezan por el principio que es instruirse y civilizarse, para después gozar. Dicen: gocemos, y luego nos civilizaremos." (Faus Sevilla, 1972, 163-164)

Desde 1868, fecha en que fue destronada Isabel II, hasta 1874, en que se restaura la Casa de Borbón, hubo en España un Gobierno provisional, un rey de la Casa de Saboya y una República, inicio de una nueva guerra carlista. Este periodo histórico se caracteriza por las luchas por el poder, protagonizadas por dos grupos políticos: liberales moderados y progresistas.

Durante el primer período de la Restauración (reinado de Alfonso XII) se consigue, gracias especialmente a la figura de Cánovas del Castillo, una vuelta a la estabilidad política que lleva consigo un florecimiento económico.

La efervescencia social, consecuencia de esa inestabilidad política, había de influir

poderosamente en la obra literaria de don Benito. Margarita Mayo (1935, XI) opina tempranamente que "(...) toda su obra tiene un fondo histórico y lleva el sello de la época en que fue concebida." Ésta tesis ha sido compartida por los estudiosos galdosianos. Un ejemplo lo hallamos en Carmen Menéndez Onrubia (1993, 24) quien afirma que "(...) la actualidad sociopolítica más palpitante de cada momento impregna los elementos de sus obras."

La producción dramática galdosiana, como toda su obra, pero de un modo especial, es una constante reflexión sobre España y su desarrollo democrático. "España es el centro de su preocupación y España es siempre una mujer" (Menéndez Onrubia, 1989, 428).

Voluntad se escribe en los años de la Regencia en que se realizan los pactos gubernamentales entre liberales y conservadores; son también los años de los conflictos marroquíes y los de la crisis del problema cubano que iniciará la última etapa del desastre colonial. "Ante estos problemas los gobernantes reaccionan con relativa energía, aunque con injustificado optimismo", pero según Reglá y Jover, «también supieron montar (...) un Estado y una administración eficientes» (VV. AA., 1966 p. 183). En resumen, se logra "restaurar la energía del país (agotada por las guerras civiles del siglo XIX), y nuestra política económica logrará por estas décadas (...) una modesta pero segura recuperación" (Sebastián de la Nuez, 1985, 263).

Paralelamente a esta crisis de la nación surge la crisis social. La burguesía capitalista lucha por su expansión y contra las reivindicaciones del proletariado, que se manifiesta en atentados terroristas, sin encontrar ninguna atención por parte de Gobierno. "La estructura de la sociedad española de fin de siglo sigue, en general, siendo la tradicional, basada en el poder y la fuerza del dinero, en los principios del honor y la moral convencional" (Sebastián de la Nuez, 1985, 263.).

En la última década del siglo XIX y los primeros años de nuestra centuria observamos una actividad científica, cultural, artística y literaria, bastante abundante, aunque no de gran trascendencia. Los científicos,

viven acuciados por inquietudes intelectuales y, van a encontrarse, deseándolo o no, afiliados a uno de los bandos, renovadores o europeizantes y tradicionales, sin que falten, desde luego, quienes tratan, y en ocasiones con fortuna, de cohesionar aquellas dos actitudes en apariencia antitéticas (Luis Granjel, 1959, 40).

Por ejemplo, entre los estudiosos del pasado cultural español cuentan: Menéndez Pidal, Menéndez Pelayo, Julián Ribera, Eduardo de Hinojosa; cultivan la ciencia del Derecho Pi y Margall y Joaquín Costa, entre otros. Las ciencias contaron entonces con los botánicos Miguel Colmeiro y Eduardo de los Reyes; con Ignacio Bolívar y Blas Cabrera, ambos zoólogos; con el general Carlos Ibáñez de Ibero, geodesta, y el químico José Rodríguez Carracido. En Medicina sobresalieron, con Ramón y Cajal, Letamendi, brillante teorizador, el biólogo y filósofo Ramón Turró, el bacteriólogo Ferrán; Pedro Mata, introductor de la Medicina legal en España; el anatómico Olóriz; el fisiólogo Gómez Ocaña y los cirujanos Federico Rubio, Alejandro San Martín y José Ribera (Luis Granjel, 1959, 40) En pintura se continúa la tendencia temática y costumbrista (Moreno Carbonero) y la observación de la realidad social (Vicente Cutanda). En la escultura y la arquitectura sigue dominando un eclecticismo realista (Querol, Blay y Tuiller). El Ateneo contribuyó decisivamente a mantener la cultura española de finales de siglo que contó hasta la reforma de sus reglamentos en 1900 con secciones de Ciencias Morales (Azcárate, Pedregal, Francisco y Luis Silvela, Canalejas, etc.), de Literatura (Echegaray, Menéndez Pelayo, Juan Valera, Sellés, Eusebio Blasco y Manuel Palacio), de Ciencias Históricas (el Marqués de Hoyos, Costa y Piralá), de Ciencias Naturales (Carracido, Cajal y Luis Simarro, etc.), de Bellas Artes (Arrieta y el conde de Morphy) y de Música (Monasterio y Pedrell). Durante la última década

del siglo el Ateneo accede a admitir mujeres entre sus socios; y ya en 1895 figura como miembro la condesa de Pardo Bazán. “Los más acuciantes problemas políticos, de orden social y económico; las facetas, entonces motivo de controversia, en el panorama científico y literario; cuestiones ideológicas e incluso creenciales fueron motivo de libre exposición y controversia en la activa vida de las Secciones del Ateneo” (Luis Granjel, 1959, 42).

Las cuestiones y problemas motivo de exposición y controversia en El Fomento y en las Secciones del Ateneo encontraron una excelente tribuna para ser expuestos y divulgados en las publicaciones periódicas de la época, fundamentalmente en la *Revista Contemporánea* y *La España Moderna*.

La última década del siglo, en opinión de Luis Granjel (1959, 49-50)

sirve de escenario a la declinación, no por gloriosa menos afectiva, y en su caso a la muerte de Campoamor, de Echegaray y Tamayo; se asiste en aquellos años al triunfo de la tendencia estética que en España representan Galdós, la condesa de Pardo Bazán y Palacio Valdés, y el ascenso literario de una nueva generación a cuyo frente se encuentran Unamuno y Ganivet y en la que militan los futuros 'noventayochistas' José Martínez Ruiz, Baroja, Maeztu, y con ellos Valle-Inclán y Benavente, Manuel Bueno, los hermanos Quintero y Carlos Arniches, Blasco Ibáñez, Eduardo Zamacois y Felipe Trigo; Salvador Rueda, Ricardo León y Francisco Villaespesa; Manuel y Antonio Machado. Al grupo (...) han de unirse los nombres de varios arquitectos, escultores, pintores, músicos (...) integrantes todos del panorama cultural y artístico que ofrece la vida española durante los años de la Regencia. Gozan de renombre los arquitectos Federico Aparici, el marqués de Cubas, Luis Doménech y Antonio Gaudí; tienen fama como escultores los hermanos Vallmitjana, Mariano Benlliure, Aniceto Marinas, Collaut Valera, Mateo Inurria, Llimona y José Clará; se ofrecen como seguras promesas Julio Antonio y Victorio Macho. En pintura suenan los nombres de Eduardo Cano, Jiménez Aranda, Pradilla (...) y Sorolla; se muestran afines por tendencia y temperamento, al grupo 'noventayochista', Ramón Casas, Darío de Regoyos, Zuloaga, Juan Echevarría y Ricardo Baroja; son coetáneos suyos José María Sert, Julio Romero de Torres, Pablo Ruiz Picasso. Del favor popular gozan los músicos Barbieri, Bretón, Caballero, Chueca y Chapí; entre los más jóvenes empiezan a tener nombre Vives, Albéniz, Granados, Falla y Turina (...), ellos completan el panorama de la cultura española en los últimos decenios de la pasada centuria.

La novela, que al comenzar la última década del siglo denuncia el triunfo definitivo del realismo, vive una de sus etapas de mayor esplendor; sobresale Valera, representante de una postura aristocrática y escéptica. Destaca como estilista, y publica en este periodo *Juanita la Larga* (1895). José María de Pereda representa, en la novela española finisecular,

el apogeo del regionalismo como tema literario; sus mejores creaciones son las que tienen por personaje central la tierra santanderina, su mar y su montaña, como sucede con *Peñas arriba* (1894). La otra gran figura del realismo español, Pérez Galdós, “fue el animador de muchedumbres en el dilatado escenario de sus novelas, retrato, unas, de la turbulenta historia política española del siglo, versión literaria, otras, de la circunstancia social que puso marco a su propia existencia; en la década final de la centuria y en los primeros años de nuestro siglo (...)” (Granjel, 1959, 50-51).

Galdós reanuda la publicación de sus *Episodios Nacionales*, interrumpida desde 1879, editando los volúmenes de su tercera serie (1898-1900); pocos años antes había escritos dos obras *Nazarín* y *Halma* (1895), que mejor reflejan su personal actitud religiosa; la serie de Torquemada, iniciada con *Torquemada en la hoguera* (1895), concluye, en 1895, con el volumen titulado *Torquemada y San Pedro*; figuran entre sus últimas novelas, antes de concluir el siglo, *Misericordia* (1897) y *El abuelo* (1897). “El naturalismo hace acto de presencia con la condesa de Pardo Bazán (...) *Los Pazos de Ulloa* (1886); su ulterior derivación a la reacción idealista que el naturalismo suscitó se evidencia ya con su novela *El saludo de las brujas* de 1898; y más claramente aún en *La Quimera...*” (Luis Granjel, 1959, 51).

En el teatro, hacia 1890, se hace manifiesto el triunfo del realismo. Cultivándolo, obtuvo éxito en aquella fecha *Las personas decentes*, de Enrique Gaspar, en la que se prelude la favorable acogida que obtuvieron años antes obras tan representativas del nuevo estilo dramático como *El nudo gordiano*, de Sellés, *Consuelo*, de López de Ayala, y *El libro talonario*, de Echegaray. En estos años Echegaray acusa en algunos de sus obras el influjo ibseniano. Estrena, entre otras, *Mariana*, *Mancha que limpia*, *El estigma*, *La duda* y *Silencio*

de muerte. Los primeros ensayos teatrales de Galdós, *Realidad* y *La loca de la casa*, apuntan, en opinión de Luis Granjel (1959, 52), "una ruta nueva que los dramaturgos entonces con mayor prestigio se esforzaron por ignorar. Representan una reviviscencia de fórmulas dramáticas ya entonces caducas, entre otras, obras como *Mar y cielo*, de Guimerá, estrenada en Madrid en 1897 según versión castellana de Echegaray, y *La Dolores y María del Carmen*, de Feliú y Codina". Faus Sevilla (1972, 9-10) opina que el teatro galdosiano

(...) rompe, violentamente con los moldes de la escena contemporánea de un romanticismo grandilocuente representado, especialmente, por la obra de Echegaray, no es más que una nueva forma, la última cronológicamente, de que se valió para hacer su historia de España. Esto nos explica las controversias que originó el teatro de Galdós desde su primera representación. Era algo realmente escandaloso el que tratara de llevar a la escena la realidad histórica contemporánea con toda su crudeza para ser vista y escuchada por los mismos personajes que la estaban haciendo.

El mundo romántico se halla ya caduco y se abre el camino lleno de promesas del mundo realista de tan honda raigambre hispana. Es por tanto, la vena realista la que se le impone a Galdós. No será el mundo fantástico e idealista plasmado en sus primeras piezas teatrales (...).

Stanley Finkenthal (1980, 25-27) afirma que

Galdós criticaba los temas aristocráticos tradicionales del teatro y al mismo tiempo era abanderado de los ideales burgueses, creyendo que el drama moderno era el drama de la burguesía y que todo el teatro moderno era un teatro burgués (...) La crítica teatral de Galdós estaba basada en un deseo de reforma de la escena española, y de influir en la sociedad a través de la transformación de las instituciones.

Faus Sevilla insiste en la interconexión que existe entre la obra de Galdós y la época en la que éste vive:

Volviendo al propósito inicial de encajar la actitud galdosiana en la línea del pensamiento europeo, nos encontramos, que halla su lugar adecuado, exacto en él, que cronológicamente le corresponde, es decir, en el de la mentalidad del último tercio de siglo. En esa fase que supera, aunque muy influido por él, el positivismo para desembocar en la concepción histórica de la vida de Dilthey. Para Galdós, aunque no elabora expresamente un sistema filosófico como para el pensador alemán existe una valoración de la vida en su dimensión histórica llegando a la conclusión de que es Historia la vida misma" (1972, 21).

Leopoldo Alas (Clarín) (1889, 36) afirma que la filosofía de Galdós "(...) no es positivista, pero sí positiva, en el sentido de referirse a sus elementos éticos, políticos y

físicos principalmente. La especulación por la especulación; el ensueño poético filosófico no son de su gusto; la ciencia la quiere Galdós para algo práctico; el interés de la filosofía está en su aplicación á (sic) la conducta de los hombres (...).”

Don Benito sintió muy hondamente la preocupación de España. La preocupación histórica galdosiana estaba limitada en el espacio y en el tiempo. En el espacio concretado a la historia nacional. Esta preocupación por España la heredarían los autores del 98. La obra de Galdós se centrará preferentemente en Castilla, y más en la capital. Las regiones periféricas quedarán fuera de su atención.

Pérez Galdós se centrará en Castilla

porque en ella verá lo más genuino de su ser español, y de un modo especial, en Madrid, porque, aparte de ser el objeto de observación cotidiana, en esa capital verá sintetizados, unidos en extraña y personalísima amalgama, los rasgos y caracteres más acusados de esta extraordinaria variedad que constituye España. Toda la diversidad regional halla cabida en Madrid, crisol en donde se funden todos los tonos y matices, vicios y virtudes, en el aspecto público y privado, de la nación española.

En cuanto al tiempo, también se limita su obra. Es la época contemporánea, el siglo XIX, el objeto especial de su estudio, y más concretamente, su segunda mitad, aquella que le ocupó en su suerte vivir (...) La genialidad no será la de adelantarse a su época; (...) sino en ser expresión genial de esa mentalidad colectiva. A lo sumo, tratará de incorporar la mentalidad española, algo rezagada con respecto al extranjero (Faus Sevilla, 1972, 13-14, 18).

Salvador de Madariaga (1960, 86) manifestaba que

Galdós conocía a España de una manera general y completa. Desde este punto de vista -como desde otros- es de nuestros escritores modernos el más nacional (...) Galdós es español y comprende a toda España, todas las provincias de su territorio, todas las capas de su población, todos los colores y matices de su pensamiento y todos los años de su siglo XIX.

Azorín (1973, 83) consideraba que don Benito “ha contribuido a crear una conciencia nacional: ha hecho vivir a España con sus ciudades, sus pueblos, sus monumentos, sus paisajes.”

F. de Onís (1928, XXII), Madariaga (1960, 69), Pérez de Ayala (1963, 575-590) y José Ángeles (1963, 67), entre otros críticos, opinan que la lección que de la historia extrae

Galdós es la tolerancia. Tolerancia y comprensión para todos los partidos y tendencias, lo cual es muy significativo en un siglo lleno de violentas contraposiciones. Sólo así puede explicarse que mantuviera estrechas relaciones amistosas con personas tan distantes a su ideología como Perera y Menéndez Pelayo. Sus convicciones antimonárquicas no le impidieron sentir una profunda simpatía por Alfonso XIII.

Galdós se educa en los valores más preciados del clasicismo grecolatino, del humanismo renacentista y del progreso y el racionalismo clásicos. Demetrio Estébanez Calderón (1982, 7) precisa que Galdós por “(...) educación e ideología él tendería hacia una versión liberal y progresista de la historia de España frente al integrismo conservador, pero su compromiso quedaría relegado al campo de las ideas, incapaz de llevar a cabo una verdadera acción política”. Esta interpretación estaría avalada por la propia confesión de Galdós a los periodistas Antón de Olmet y A. García Carraffa (1982, 7): “-Yo nunca había sentido gran vocación por la política -comentó diciéndonos D. Benito-: pero sin esperarlo y por obra y gracia de Ferreras, me encontré de pronto con la investidura de representante de la nación (...).” Por su parte, Antonio Regalado (1966, 85) propone una interpretación “radicalmente crítica de la conducta política de Galdós en la que cree descubrir una evolución oportunista, cierta ambigüedad y un compromiso cambiante e interesado de acuerdo con las circunstancias históricas del país (...)”.

Demetrio Estébanez Calderón (1982, 8) propone

Una tercera interpretación del pensamiento y del compromiso políticos de Galdós opuesta radicalmente a los dos anteriores, es la que representa J. Casalduero al enjuiciar la participación del novelista en la conjunción republicano-socialista: Don Benito ha intervenido en la política por un imperativo de su conciencia cívico-moral y sabiendo con clara ironía que sacrificaba en ello su bienestar espiritual y económico, pues, si en lugar de ser el alma de la Conjunción republicana-socialista se hubiera dejado arrastrar por los que ordeñaban el poder, hubiera recibido honores con riquezas.

Este comportamiento de Galdós es digno de mención en un siglo lleno de violentas contraposiciones.

En el pensamiento de Galdós hay una perceptible preocupación social y moral, pero según José Ángeles (1963, 270) «carece de metafísica». Hay en Galdós la creencia, patente sobre todo en sus últimas obras, de que hay en la naturaleza y en la vida una ley superior de compensación, una especie de justicia distributiva natural, en virtud de la cual, aunque el mundo está lleno de ingratitudes, de luchas y fracasos, siempre hay algo que valga, venido a veces por los caminos más inesperados -véase este aspecto en Ángel del Río (1953, 44ss)-, y como consecuencia de esa creencia, adquieren sus criaturas una paz interior y un sosiego. Se puede decir que es un liberal de la clase media intelectual formado en los criterios humanistas y filantrópicos de la Ilustración. El hombre de la doctrina de la Ilustración es un individuo activo. El trabajo es para él medio de perfeccionamiento de su individualidad y actuación a la vez de su sociabilidad. Es un individuo razonable que tiene derecho a seguir su deseo natural de felicidad y que trata de armonizar su necesidad de felicidad con la de todos los demás. Dentro de este idealismo racionalista, sus objetivos son persistentes:

conseguir la educación cívica necesaria que permita el progresivo fusionismo y la convivencia pacífica y democrática del pueblo español. Sobre esta base sociopolítica y con estos intereses concretos y específicos, lo que hace Galdós durante su vida es invertir su persona y su genio en la consecución de estos ideales. Se compromete. Con ilusión vive los momentos prerrevolucionarios de la década de los 60. Con expectación y progresivo pesimismo el fracaso del sexenio liberal y la Restauración. Es un momento éste de pasión que coincide con un ambiente social de especial sensibilidad en la clase media. No hay nada que analizar. Hay que empujar, señalar, crear nuevas actitudes y mentalidades. Ahí están sus primeros dramas, numerosas colaboraciones en la prensa poco conocidas, el predominio de los recursos dramáticos en sus novelas de tesis y los *Episodios Nacionales* presentando a la Historia, al pasado (...) (Menéndez Onrubia, 1982, 1-2).

El mensaje que encuentra eco en sus obras es el de la clase media: “cuestiones accidentales como el nacimiento, los antepasados, la clase o la religión no deberían determinar la posición de un hombre en la vida. Su puesto en la sociedad debe obtenerlo por

medio del trabajo productivo y la habitabilidad.” (Finkenthal, 1980, 209).

El teatro popular encuentra en el *Juan José* (1895) de Dicenta genuina encarnación. Tres nuevos valores, Jacinto Benavente, los hermanos Quintero y Carlos Arniches hacen su aparición en los escenarios madrileños durante la última década de siglo; en los ambientes teatrales madrileños es motivo de polémica el dilema planteado entre la fórmula teatral a que dio prestigio Echegaray y la que evidencia, en su factura, las primeras comedias de Benavente, “quien resucita con ellas la acerba crítica social cultivada, años antes, por Enrique Gaspar” (Luis Granjel, 1959, 52).

Gran éxito logró un género teatral cómico, con acompañamiento musical, el llamado “género chico”, que se inicia en *La canción de la Lola*, de Vega, Chueca y Valverde, alcanza su primer gran triunfo con *La Gran Vía* y tiene renombrados éxitos en *La Verbena de la Paloma*, *La Revoltosa*, etc.; colaboran en la gestación de estas obras los mejores saineteros con los más afamados músicos; “el 'género chico' vino a ser índice de toda una época, retablo que simboliza la personalidad de una sociedad.” (Luis Granjel, 1959, 53).

La poesía, durante los años de la Regencia, atraviesa una de sus épocas de decadencia; muerto Bécquer, Rosalía de Castro y a punto de desaparecer Zorrilla, que muere en 1893, sólo resta el prosaísmo de Campoamor, el grandilocuente y tantas veces hueco, estilo poético de Núñez de Arce y la obra de algunos poetas menores entre quienes se cuentan Manuel de Palacio, Federico Balart y Manuel Reina; el más destacado cultivador de la poesía regional, Gabriel y Galán, muere, como Balart y Reina, en 1905. En la poesía lírica los primeros disidentes son de ultramar, aunque ya algunos españoles, Ricardo Gil, Salvador Rueda, Manuel Reina, acentúan su distancia con la poesía reinante de Campoamor o Núñez de Arce, al cultivar una poesía modernista.

D. L. Shaw (1973, 257-260) señala dos corrientes ideológicas que influyen en el panorama cultural de final de siglo que son el krausismo, del que “Su racionalismo armónico, que fundía la providencia divina con el determinismo y el esfuerzo moral con la gracia, ofreció a aquella minoría la posibilidad de retener algunos vínculos religiosos sin sacrificar sus adhesiones racionalistas (...)” Estos ideales se propagaron a través de la Institución libre de enseñanza, influyendo tanto en la generación de Macías Picavea, Joaquín Costa, como en la de Unamuno, Azorín o Machado. La otra filosofía es el positivismo que substituyó, en parte, al krausismo, pues proponía no sólo una regeneración moral, sino también una regeneración práctica como la predicada por Costa y por Macías Picavea, cuyos ideales cuadran con el Galdós de esta época y especialmente con el trasfondo ideológico de la obra dramática objeto de estudio.

José Carlos Mainer (1974, 178-9) opina que las formas artísticas que definen esta época de crisis “se asientan en el resbaladizo terreno de la inquietud pequeño burguesa que reúne las instancias del radicalismo antioligárquico con una agudizada sensibilidad por el problema social.” Señala también la actitud que corresponde a este momento en relación con la “literatura finisecular”, cuando dice: “Un anhelo de espiritualismo (...) sucede al análisis positivista-naturalista o tiende a complementarlo creando la fórmula simbólico-naturalista de tanta repercusión en la novela y el teatro”.

Sebastián de la Nuez (1985, 269) afirma que en *Voluntad*,

la ideología de Galdós está sujeta a los principios de una concepción burguesa de una sociedad en la que estaba inmerso por su situación familiar y a una coyuntura histórica en la que participó políticamente. Los elementos básicos de esta ideología, en la esfera positiva, pueden ser el *trabajo*, la *riqueza* y el *poder*, y en la esfera espiritual, la *energía* (o la voluntad), la *moralidad* y el *honor*.

A partir de esta ideología, se estructura la obra, ya que en ésta aparecen algunos de los elementos de la nueva sociedad industrial con unos valores diferentes a los de las generaciones anteriores.

Sebastián de la Nuez concluye: “De aquellos factores podemos señalar dos: uno de la esfera práctica, el *trabajo*, y otro de la espiritual, la *energía*, que forman el núcleo bipolar de la estructura ideológica que dan su sentido a la obra dramática (...) (*Voluntad*) y la insertan en el marco de pensamiento de la época, en el modelo de un estrato social concreto” (1985, 269).

La peculiaridad española de esa época descansó en la anacrónica disposición de nuestra sociedad pero también

en el considerable hiato que separaba la estructura oligárquica del Estado y la misma base social a quien debía representar. Por ello, actitudes burguesas como las de Galdós pudieron presentarse como alternativas al régimen e incluso pudieron perdurar en fechas más recientes y en ese peculiar entrecruzado de fuerzas que caracteriza a nuestra historia más próxima: ausencia de una auténtica revolución burguesa; debilidad congénita de la alternativa radical de la pequeña burguesía -estancada- en el doble lema de republicanismo y anticlericalismo-; impotencia o desinterés político del movimiento obrero; perduración de la estructura oligárquica del poder y notoria tendencia especulativa de la propia acumulación del capital (...) y que un burgués como Galdós dramatizará (...) en sus piezas *Voluntad*, *Mariucha* y *Cassandra* (José Carlos Mainer, 1974, 182).

José Carlos Mainer (1974, 196) opina que la dramaturgia galdosiana responde a una utopía que parte de una recuperación moral

de aquel mundo truncado que los ideólogos radicales del romanticismo basaron en una integración *política* de los grupos sociales tradicionales, en una armonización que conciliaba un incipiente entusiasmo nacionalista con un entusiasmo moral de muy próxima raigambre rousseauiana. Al servicio de estas esperanzas se emplazan las propuestas de liberación alumbradas por el escritor: la redención de lo femenino como elemento mediador en la construcción de la utopía; (...) la apología del sacrificio redentor, de la expiación y del perdón sobrehumano como base individual de regeneración.

El siglo se cierra con el desenlace que se podía temer. España, en opinión de Andrés Trapiello (1997, 24), hasta ese año de 1898 conservaba,

aparte de las africanas y las islas Marianas, tres grandes colonias, Cuba, Puerto Rico en América, y Filipinas en Asia, estaba metida en unas guerras coloniales con los respectivos movimientos independentistas. Estados Unidos, con intereses comerciales y estratégicos directos sobre las colonias, llegó incluso a proponer, para evitación de la guerra, la compra de la isla de Cuba, transacción orgullosa y airadamente desechada por las autoridades españolas, a las que terminaría acusándose de la voladura de un barco norteamericano, el *Maine*. Ése fue el desencadenamiento directo de la guerra con Estados Unidos, que se resolvió con la derrota de España y la pérdida de las colonias, las cuales pasaron a gobiernos locales estrechamente vigilados por los propios Estados Unidos.

En 1898 España pierde sus últimas posesiones coloniales. El Tratado de París, del 10 de diciembre de ese mismo año, obligó a España a conceder la independencia a Cuba, y a ceder Puerto Rico y Filipinas a los Estados Unidos de América. Tras la derrota, España estaba inmersa en un caos: “pobreza, subdesarrollo, injusticia social, separatismo regional, educación inadecuada, falta de inversiones, y urgente necesidad de modificar la estructura política del poder” (Shaw, 1980, 24). Andrés Trapiello (1997, 24) afirma que “El acontecimiento fue verdaderamente traumático, más para la nación española que para el pueblo español.” Shaw (1980, 24) aclara también que España parecía paralizada ante tal desastre. Sin embargo, la guerra propició un afán de regeneración y de revisión de los valores nacionales en un amplio sector de la vida intelectual, cultural y política de la época; y se intensificó la crítica hacia la clase gobernante por propiciar unos ideales tradicionales que no se identificaban con la realidad social, económica y cultural de la España que va a entrar en el siglo XX. Ese propósito regeneracionista se venía gestando en la sociedad y en la cultura española. Este regeneracionismo ideológico, económico y político conecta con los propósitos reformadores de la nueva estética modernista. La ideología regeneracionista se hallaba en Joaquín Costa, Macías Picavea y Lucas Mallada, entre otros.

Los que más destacaron, en este deseo de regenerar el país, fueron los jóvenes de la Generación del 98, pero hay que matizar -según Enrique Rull (1984, 32-33) - que la guerra del 98 no produjo dicha generación, sino que sirvió de arranque de una situación que venía anunciándose en muchos autores. La Generación del 98 “nace de unas circunstancias históricas y en sí mismo es un acontecimiento histórico y no un hecho literario. El hecho literario verdaderamente tal es el que denominamos Modernismo” (1984, 32). Si los noventayochistas trascendieron de la propaganda regeneracionista a la literatura de creación, fue porque existía un camino literario regeneracionista anterior con innovaciones y un revisionismo crítico de la España finisecular porque ellos con sus nuevas obras contribuyeron a enriquecerlo y a difundirlo. Enrique Rull (1984, 33) incide en que “pensar que se movieron en el vacío y que a partir de un hecho histórico decidieron una trayectoria literaria, demuestra una relativa ignorancia de lo que constituye la tradición artística de cualquier pueblo (...) Es la crisis general de fin de siglo de la que nos han advertido Juan Ramón Jiménez y Federico Onís, entre otros” (1984, 32-36).

Se ha relacionado la obra, el pensamiento galdosiano, como parte importante en ese camino literario que pretende reformar el panorama cultural de su época, con el de la Generación del 98, debido a la coincidencia de ambos en la necesidad de “recorrer las tierras de España para aprehender su paisaje, sus gentes y su intrahistoria, así como el análisis aclaratorio de lo que constituyen los males nacionales” (Correa, 1977, 221). Ricardo Gullón (1958, 237) afirma que la Generación del 98 admitió el magisterio de Galdós, elogió su obra y aceptó su influencia. Esta tesis fue compartida por Donald Shaw (1980, 26). Para Guillermo de la Torre (1969, 173-176) en cualquier caso es evidente que “Galdós estuvo más cerca de los

noventayochistas que ningún otro de su edad.” Biruté Cipliauskaitė (1978, 199) afirma que los jóvenes de la Generación del 98 “se proponen presentar historia viva que penetre a través de la literatura como vida individual. El énfasis principal cae sobre lo humano, lo reflexivo. Esto hubiera sido poco menos que imposible sin la labor previa de Galdós. A pesar de toda la crítica que estos jóvenes autores le dirigen, se basan en su obra y hacen su aprendizaje, leyéndola.” José Ángeles (1963, 265) no admite esta hipótesis mantenida por la crítica acerca de la puntualización de que Galdós fue precursor, maestro o que influyó en la Generación del 98. José Ángeles afirma: “Puede haber coincidencias, y de hecho las hay, sin que ello suponga una 'influencia', es decir, una relación genética (...)”. Y destaca que las constantes literarias -interés por el humor, etc.- de Galdós y del grupo son muy diferentes. Un ejemplo lo podemos observar en la historia: Galdós no se remonta más allá de la Guerra de la Independencia; a la Generación del 98 el siglo XX no le interesa...

Andrés Trapiello (1997, 24) asevera que “a los jóvenes escritores les parecía viejo; el país sin instrucción, la política sin decencia ni sentido común.

Y desde luego les parecía vieja la literatura.” Este crítico sigue afirmando que del pasado sólo les gustaba Larra a los “hombres del 98”. Con respecto a la figura literaria de Galdós expone que

El hombre que llenaba él solo todo ese siglo, en realidad el hombre que después de Cervantes se había levantado en nuestra literatura con el santo y la limosna (...) ¿Qué hacemos con el viejo Galdós? ¿Dónde lo ponemos?

Y lo más gracioso de todo es que Galdós ni siquiera era viejo en 1898 (...) Pero las cosas terminaron por torcerse. Valle Inclán, que lo admiraba hasta la adulación (...) se creyó perjudicado por el escritor canario cuando éste ejercía la dirección literaria del teatro Español, no favoreciéndole una obrita suya de teatro, *El embrujado*. Desde entonces le juro un odio fiero, tomándole por el centro de su burla (...) le llamó *garbancero*, seguramente el insulto peor intencionado y más dañino de toda nuestra historia literaria.

También Baroja frecuentó a Galdós, lo buscó y lo admiró; luego sostendría que menos, siempre con reservas un poco cómicas: reservas morales y objeciones a sus procedimientos novelísticos (...).

Ni siquiera Azorín fue justo con él. Azorín, que trató poco al maestro canario, realizó de él algunos certeros diagnósticos, pero quiso rozarse demasiado con su obra (...).

Benavente, que admiro el teatro de Galdós veía en él un serio competidor en el favor del

público (...).

De modo que también a Galdós, aunque por razones diferentes, los hombres del novecientos lo metieron entre los viejos, sospechándolo más actual que ninguno de ellos, ignorando “su genio con envidia rencorosa”, nos dirá Cernuda. Era, sin embargo, previsible: a Galdós le tocó hacer esa figura del padre que al parecer deben tener a mano los principiantes para meterle en la espalda el simbólico puñal, acompañándose de alguna frase memorable, como la que le dedicó Unamuno: “Galdós es sólo un jornalero” (1997, 26-28).

Andrés Trapiello (1997, 27) aboga para que se reconozca el papel que ocupa Pérez Galdós en la literatura moderna: “Mientras no se normalice la figura de Galdós en la literatura moderna, mientras no se le reconozca su papel primordial en la renovación y modernización de la novela, no se habrá conseguido nada, y la verdadera valoración de esta edad de oro (sic) no tendrá crédito alguno.”

Los noventayochistas respondían con sus inquietudes a ese clima generalizado en el mundo de la cultura. Pero también en Rubén Darío, por ejemplo, encontramos textos en los que se hace eco de estas mismas inquietudes. Otra coincidencia con los modernistas es que ambos heredan del Romanticismo una vena romántica esencial, perceptible en Darío, Unamuno, Azorín, Machado y Baroja.

Los jóvenes del 98, en lugar de enfrentarse con los problemas de la realidad española, optan por no profundizar en el por qué de los males: 'crisis de conciencia' y la solución la hallan en la 'reconstrucción espiritual de la sociedad'. “Históricamente, ésta ha sido siempre la aproximación española” (Shaw, 1980, 25). Convencidos de este camino abogaron por la filosofía de redescubrir las creencias e ideales vitales colectivos que pudieran levantar a España de la postración en que se encontraba. Por esta razón las obras de los noventayochistas responden a una finalidad distinta de la de los modernistas -creación o expresión de belleza- sino “un método de investigar la situación existencial del hombre, un medio de acceder a la verdad (...), sino explorarla (la realidad), con la esperanza de iluminar

algún recodo que supusiera una respuesta a sus problemas” (Shaw, 1980, 30). De ahí que en sus obras los noventayochistas subordinen al contenido ideológico las innovaciones de forma y expresión. Sólo, algunos, al principio de sus carreras, utilizaron la prensa de izquierdas para luchar por cambios sociales y económicos, pero no obtuvieron resultados concretos, porque estaban faltos de preparación intelectual especializada para enfrentarse de una manera realista a los problemas de su país en el primer tercio de este siglo.

Shaw (1980, 261-262) afirma que la interpretación de los problemas españoles 'en términos espirituales' fue negativa

porque produjo una confusión espiritual entre la necesidad colectiva de una sociedad mejor y la necesidad de ciertos individuos de recuperar su fe en la trascendencia (...) la presuposición básica de la Generación del 98 respecto a la regeneración es que el cambio de un pueblo debe preceder al cambio de su entorno económico y social. La tendencia moderna es pensar precisamente en términos opuestos.

Este enfoque del problema de España les puso en contacto con la situación humana contemporánea y les hizo explorar el problema de la alienación del hombre moderno de la seguridad existencial; la Generación del 98 pasó del plano nacional a uno universal.

En la preocupación que los noventayochistas han tenido por España la crítica -según Enrique Rull (1984, 133-134) suele señalar

dos etapas: una, con la que se inicia el desasosiego por la decadencia de España, incentivado por la Guerra de Cuba y el desastre subsiguiente; y otra, cuando después de los primeros propósitos regeneracionistas, surge una contemplación dolorosa de los pueblos de España y, como consecuencia de ello, aquél primer espíritu teñido de sentimiento elegíaco.

Los esfuerzos de la Generación del 98 por renovar la poesía y la prosa son, en ciertos momentos, simultáneos a los de los modernistas. Pero ambos dan soluciones distintas a un mismo problema de fondo: levantar la cultura y la sociedad española de la postración en la que se encontraba. Los modernistas se interesan en las innovaciones formales guiados por un afán estético. Y los noventayochistas buscan nuevos caminos que expresen de manera más

eficaz lo que quieren comunicar. Esta finalidad les condujo al ensayo que se convierte en el medio de transmitir su ideología, aunque también obtuvieron resultados secundarios de esta identificación de la Generación con España, como fue para algunos de sus miembros una nueva visión del paisaje español.

Enrique Rull (1984, 131) dictamina que

el Modernismo fue uno de los intentos más serenos y lúcidos por crear una nueva cultura sin romper necesariamente con los vínculos de la tradición, sino enriqueciendo ésta ya sea el descubrimiento de su verdadero valor, ya sea con la aceptación de otros valores que pudieran fecundarla. El espíritu sincretista, cosmopolita y universalista, y también la profundización en lo que Unamuno llamaba la "tradición eterna" (que no era otra cosa que el descubrimiento de la vida intra-histórica), es lo que hizo posible que el gran movimiento que inauguraba la vida nueva del siglo XX, crease las condiciones para el advenimiento de un verdadero segundo siglo de oro de nuestra cultura, que llegó a abarcar por lo menos los treinta primeros años del mismo.

Andrés Trapiello (1997, 29) afirma que Ricardo Gullón

puso el dedo en la llaga (...) en la discusión sobre si a toda esa promoción debería o no llamársela del 98 (...) Lo inadmisible de la << invención del 98 >> (como la llama él), el error se asienta sobre dos pilares. Fue algo *perturbador*, nos dice Gullón, porque escinde la historia literaria en antes y después del 98, cuando la verdadera renovación de la literatura moderna española arrancaba de atrás; en novela y teatro, de Galdós; en poesía, de Bécquer y Rosalía; en crítica, de Menéndez Pelayo. Y fue algo regresivo, porque mezclaba conceptos históricos y literarios, el concepto del desastre con el de la literatura, sin beneficiar a nada ni a nadie, conceptos además que guardaban poca relación entre ellos.

Andrés Trapiello (1997, 30-32) zanja esta cuestión al aseverar que "La invención del 98 habría sido perfecta si hubieran podido incluir en ella a Galdós, pero era muy grande Galdós para que se pudiese hacer nada con él, por eso todos a una lo tildaron de viejo. El viejo Galdós." Lo paradójico, sigue afirmando este estudioso, fue que

alguien en plena madurez y capaz de dar a luz obras de capital importancia en el tiempo, como *Electra*, o de no inferior calidad a otras de la década gloriosa de los ochenta, como alguno de los nuevos *Episodios* o *Alma y vida* (...). Es cierto que no ha tenido el teatro de Galdós la fortuna que conocen hoy sus novelas (...) pero el de Galdós fue entonces un teatro capital al que sólo desbancaría Ibsen, Strindberg o, ya en España, el del propio Benavente.

Andrés Trapiello (1997, 18) incide también en la denominación de “generación del 98” y puntualiza que

La gente seguirá llamándola << generación del 98 >> . Eso ya no lo cambia nadie, aunque una manera de englobarlo todo sería hablar del novecientos, << la generación del novecientos >> (...) pero no cree que prospere (...). En algo como el novecientos cabría todo, los regeneracionistas y los modernistas, los tremendistas, y los esteticistas pero es difícil corregir algo tan arraigado.

Tampoco admite Andrés Trapiello (1997, 18) la distinción entre noventayochistas y modernistas

A lo que sí parece que se ha puesto término es a la distinción artificial entre noventayochistas y modernistas, según la cual, más o menos, unos, los primeros, eran escritores concienciados con los problemas de España y otros graves asuntos, y los segundos, unos frívolos partidarios del cante y los cisnes a partes iguales (...) Juan Ramón Jiménez habló siempre de los modernistas, y más que de una generación modernista, de toda una época modernista, con su manera específica de pensar y sentir, como si se hablase del Renacimiento, idea que también en 1898 había expresado Azorín (...).

En la época los nuevos se llamaban modernistas, aunque no todos aceptaron el calificativo (...) en 1898 nadie era de la generación del 98.

España se mantiene al margen de la Primera Guerra Mundial y de ello se beneficiará económicamente la burguesía, pero el proletariado sufre las consecuencias de la acumulación de capital, y en plena guerra, en 1917, se declara una huelga general que pone sobre el tapete los problemas sociales y económicos no resueltos.

En seis años (de 1917 a 1923) se producen trece crisis ministeriales, los problemas económicos y sociales se agravan y la confusión y el descontento son generales en todo el país.

VOLUNTAD

Voluntad y la crítica.

Voluntad se estrenó el 20 de diciembre de 1895. La obra se mantuvo en cartel durante seis noches. Es una pieza que suscitó una gran polémica en su representación debido no sólo a la obra en sí, sino también a factores externos que expondremos a continuación. Esta circunstancia facilitó que se esparcieran numerosas críticas alabando o censurando esta creación dramática. Hemos estudiado la crítica en su aspecto diacrónico:

Crítica contemporánea.

Parece ser que el público llegó condicionado a la inauguración de *Voluntad*, tal como lo atestiguan Mariano de Cavia (1895) y un crítico anónimo que publicó un artículo en *La Iberia* (1895, 3) que destaca lo caldeado del ambiente previo al estreno. En él no se discutía la comedia porque en muchos de los espectadores repercutían las palabras del autor en el prólogo de *Los condenados* (1894): “Claro está, los *monos sabios*, los *currinches* y los *críticos de a perro chico*, se preparaban a tomar el desquite (...)”. Tras el estreno el público se encontraba dividido: “Levantisco y bullicioso el de arriba, reposado y sereno el de abajo (...)”².

2

El crítico anónimo de *La Iberia* (1895, 3) que firma con una X precisa: “(...) había tal exageración y apasionamiento, que mientras que no faltó quien dijera que la obra era rematadamente mala, había quien la exaltaba sobre toda ponderación, aplaudiéndola como la mejor que Pérez Galdós ha hecho y la disputaba por gloria legítima de la escena contemporánea (...)”. Este parecer fue compartido por Norberto González Auriolos (1895).

Shaw (1895, 3) ratifica la opinión de que muchos asistieron con la intención de protestar contra la nueva obra y de que los entusiastas de *Voluntad* formaban una minoría. Urrecha (1895, 1) está de acuerdo con estas opiniones y se queja del trato que recibieron Galdós y su comedia la noche del estreno para vengarse del prólogo de *Los condenados*.

Este crítico en el mismo trabajo destaca la profunda impresión que le produjo la obra y la mala acogida que provocó en la mayoría del público. También se pregunta por las causas de este hecho e intenta justificarlo argumentando que para los admiradores del teatro por el teatro, *Voluntad* no es un

La comedia suscitó una acogida muy desigual por parte del público, tal como lo atestiguan los críticos: el primer acto acaba con siseos de los espectadores situados arriba y con aplausos de los de abajo. Triunfan los aplausos y hacen levantar el telón tres veces, suenan tímidamente los siseos. Acabado el segundo acto las opiniones estaban muy divididas. Los siseos son más nutridos y “los aplausos estallan (...) estruendosos y el telón sube y baja repetidas veces para que salga Pérez Galdós entre los actores.” Según el crítico de *La Iberia* se abusa de la ovación (*La Iberia*, 1895, 3 y X, 1895, 3)³. Se puede deducir algo positivo para el autor: cuando un público discute y se apasiona es porque destaca de lo vulgar (X, 1895, 3 y *La Iberia*, 1895, 3). La crítica destacó algunos aspectos de la obra.

Una sección de la crítica cree que la mala acogida de la obra se debió a la obra misma, a la concepción teatral que encarnaba contraria a los gustos de la mayoría del

“dechado de perfección”; pero quien crea, como él, que el arte dramático debe estar consagrado a fines superiores, y a “alguna gran idea que vivifique las obras (...) no dejará de conceder una gran importancia a esta nueva obra que ha suscitado y suscitará vivas discusiones.”

Norberto González Auriolos (1895) afirma que los siseos del público son debidos a que Galdós no escribe para agradar a los aficionados pues se aparta del patrón corriente de los dramas declamatorios y de la comedia de figurón.

³ José Arimón (1895, 3) opina que el público se mostró dividido en este acto, pero al final Galdós fue llamado tres veces a escena.

En *La Iberia* (1895, 3) se insiste en la opinión de que la lucha que se entabla al finalizar el segundo acto no es por el interés de la comedia, “sino por la personalidad literaria de Galdós”; lo que se intenta decidir es si el recuerdo del prólogo de *Los condenados* se debe dejar a la puerta del teatro o si debe seguir impresionando a algunos espectadores.

Federico Urrecha (1895,1) afirma: “Al terminar la obra ocurrió lo mismo que al final de los actos anteriores: aplausos y protestas”, los descontentos pretendieron tomar el desquite, pero fueron mayores las ovaciones. Galdós “fue ovacionado tras lo cual salió a escena tres o cuatro veces.”

Arturo Perera (*op. cit*) asegura que el público en general aceptó la obra, pero una parte de él protestó al final de los actos II y III; esto provocó una lucha entre defensores y detractores.

José Deleito (sf. 193) opina que la obra sin ser rechazada fue fríamente acogida.

Gilberto Paolini, por su parte, afirma que no le sorprende el hecho de que la comedia fuera recibida fríamente en las seis noches en que se representó. Y que se ha dicho que

“(...) la moderación uniforme en el tono de los críticos y la tibia reacción de los espectadores se debió al efecto saludable del mordaz prólogo que Galdós escribió en defensa de *Los condenados* unos días después del desastroso estreno. Sin embargo, más pertinente sería reconocer que *Voluntad* por su idiosincracia (sic) no lleva el paroxismo, sino a la reconcentración, al ensimismamiento en unos, al aturdimiento en otros (...)” (1974, 65-66).

público de la época. Los defectos más significativos, que la crítica ha destacado acerca de esta obra, son los siguientes:

1.- Minuciosidad excesiva en la captación del ambiente.

Federico Urrecha (1895, 1) se pregunta por las causas que motivaron tal reacción del público y cree que se encontraban en “los detalles nimios (...) de la trastienda de sederías”, que, sin embargo, el crítico justifica por las exigencias del arte escénico realista, que tanto difiere a este respecto del teatro de Echegaray. E igualmente se pregunta qué impidió al público ver que la comedia “va por dentro de los personajes”.

2.- Falta de verosimilitud en el desarrollo de los hechos expuestos.

José Arimón (1895) afirma que el público cuestionaba el motivo del protagonista, Alejandro, para no casarse con Isidora y el triunfo de Isidora en el negocio.

Otro grupo de la crítica censura la obra, según los diferentes puntos de vista con los que ésta era tamizada:

3.- *Voluntad* es más una novela que un drama por el

1.- Tratamiento del tiempo.

El crítico que firma con el seudónimo de X en *La Iberia* (1895, 3) considera que el defecto capital de la obra es el tratamiento del tiempo. Más que un drama se trata de una novela y “estableciendo el transcurso de meses y quizás años (...) las gradaciones naturales en el desarrollo y cambio de los sentimientos, resultaría perfectamente lógico y natural (...)” si se desarrollara en “el transcurso de meses y quizás años (...). Condensado todo en los actos, ofrece contrastes inesperados e injustificables en la manera de vivir y de sentir la gente.”

El crítico de *La Iberia* (1895, 3) afirma que la única dificultad que necesita vencer Galdós es que sus dramas sean dramas y no novelas representadas.⁴

2.- Desarrollo de la trama.

El crítico de *La Iberia* (1895, 3) está en desacuerdo con la dirección del negocio por Isidora una vez conseguido el perdón de sus padres. Para él la transición es bastante rápida. A este crítico le parece poco natural e inverosímil esta evolución del personaje: la manera de desenvolverse Isidora al regresar a casa de sus padres, la personalidad que adopta Isidora. Esta actuación de la protagonista es más propia de la novela donde el

4

Arturo Perera (1895) censura que la acción es pobrísima porque se exponen hechos escasos y poco interesantes; por eso, no gustó al público. Y afirma que la idea desarrollada no es teatral, sino propia de la novela porque la demostración de problemas morales necesita desenvolvimiento graduado y lento: Isidora deja de ser en un momento la desdichada hija arrepentida y se convierte en una mujer expeditiva. Norberto González (1895) comparte esta opinión.

Asimismo señala uno de los defectos más significativos de esta comedia ciertos momentos la entrada dramática de Isidora, ya que "(...) la acción y el diálogo adquieren tonos de naturalidad que casi es llaneza, impropios del caso y culpables de un desequilibrio grande que provocó en el público cierto movimiento de extrañeza. En otros momentos el diálogo saltó bruscamente y sin matices del tono levantado al familiar (...)" (1895, 1).

Mariano de Cavia (1895) opina que *Voluntad* al ser símbolo de los más puros impulsos y de las iniciativas más generosas, así como representación de la fuerza de la voluntad por la fe en Dios, convence poco dentro del medio burgués mercantil en el que se inserta falto de la habilidad mercantil. Afirma que es un cuento de hadas.

Gómez Baquero (1896, 137-140) expone que "*Voluntad* no ha sido todo lo que podía ser, aunque le parece obra de calidad literaria superior a cuantas en la temporada actual (sic) se han estrenado." El mismo título de la obra evoca energía, mientras que la acción de la comedia es un tanto lánguida, floja en ocasiones; aunque hay "escenas hermosas, no traspasa los límites de la verosimilitud impuestos al teatro, pero a pesar de sus méritos falta (...) ese *quid* no *divinum*, sino sencillamente humano en que radica el interés de las obras dramáticas."

La falta de interés de esta comedia - según Gómez Baquero (1896,137-142) - se halla en dos causas: una en el desarrollo de la acción, es decir, Galdós presenta a "Isidora como una personificación de la voluntad", sin embargo la heroína moral no resulta lo que se pretende. El motivo que se da para reconocer esa voluntad victoriosa que representa Isidora es que Galdós habla mucho de ella por medio de los demás personajes, sin embargo en primer lugar se nos muestra Isidora como un ser débil; en segundo lugar, la salvación del comercio prueba más que una gran voluntad, "el instinto mercantil y la inteligencia clara de Isidora"; en tercer lugar, en "la conquista de Alejandro influye la casualidad que le arruina; y, no hay apenas lucha entre dos concepciones de la vida tan contrarias, la voluntad se supone más que se ve (...) pero en el teatro la fe no es bastante, se necesitan las obras." La otra causa que resta interés a esta comedia, se debe a "que el asunto se presta poco a las condiciones especiales del género dramático (...) la dificultad de acomodar al teatro una acción que en sus manifestaciones exteriores no se sale de los moldes corrientes de la vida." Lo que sucede en escena es algo trivial "mientras lo verdaderamente dramático, el drama interior, aparece borroso que casi tiene que adivinarlo el espectador."

cambio de actitud se puede realizar paulatinamente.⁵

Los motivos más frecuentes que resaltaron los defensores de esta obra son:

1.- Valores dramáticos.

Según Shaw (1895, 3) la forma de *Voluntad* sólo alabanzas merece. Seguramente no hay en las obras dramáticas anteriores escenas dialogadas con “(...) más concisión, con más belleza, con un sentido más perfecto de lo que debe ser el lenguaje teatral, que algunas de la nueva comedia (...)”⁶

2.- Acción interior.

Urrecha (1895, 1) opina que la comedia toda está

5 Federico Urrecha (1895, 1) no está de acuerdo con la entrada de Isidora en el hogar paterno abandonado por parecerle “brusca por poco preparada; faltan para ella antecedentes que hacen la acción un tanto precipitada y esto se debe á (sic) una consecuencia de la estrechez del molde de los tres actos en que está dividida la comedia.” Insiste en que una vez Isidora está “en casa la escena transcurre de una forma (...) firmísima y natural (...) en aparentes desaires del padre débil y súplicas mudas de la madre intercesora.”

6 El crítico anónimo de *La Iberia* (1895, 3) ensalza “(...) el diálogo lleno de frases felicísimas, de pensamientos ingeniosos, de chistes oportunos, y de ideas levantadas, es digno de la reputación de Pérez Galdós (...)”

Arturo Perera (1895) afirma que no quedó defraudado en esta obra por sus “condiciones literarias y dramáticas: novedad del asunto; riqueza del lenguaje poco frecuente en el teatro, animación, naturalidad en el diálogo, vivo, chispeante e ingenioso.”

Igualmente, Gómez Baquero (1896, 143) exalta que el lenguaje es “(...) correcto y fácil, lleno de color y de vida; el diálogo es animado, y en el desarrollo de la acción no hay nada que disuene, ni que ofenda al buen gusto; los toques de ingenio son discretos, los personajes están, en general bien caracterizados.”

Shaw (1895,3) asegura que su “interés” no viene “suscitado por la habilidad” dramática de Galdós que “(...) maneja a su capricho a los personajes y los sucesos, y entretiene al público, acto tras acto, como sagaz prestidigitador (...)”, sino por su logro más hondo, por su “(...) pensamiento esencial. Sólo se explica así que escenas tan hermosas como las que ponen término al primer acto, la de Isidora y Alejandro en el segundo y cuantas siguen a esta inmediatamente, y la del tercero entre la protagonista y su amante (...)” provocarán esa reacción en el público que “desdeñó lo principal por lo secundario”, y se fijará “sólo en pormenores de la acción puramente teatral”, como la inverosimilitud o “faltas de justificación” que para ellos presentaba tal o cual escena, actitud de los personajes, etc.

Para el crítico de *La Iberia* (1895, 3) la comedia es “la obra de un hombre de talento”, pues “palpita en ella un pensamiento hermoso.” José Arimón (1895) es más comedido en su crítica y opina que es una obra bien construida en general, con un sencillo asunto que expone nobles y elevados pensamientos.

(...) más dentro que fuera de los personajes (...) y así es en cuanto a Isidora y Alejandro, pero no en los demás, porque para deducir lo que Galdós se propuso no era necesario. La voluntad está dentro de nosotros mismos y se muestra en actos constantes que son producto de ella, pero que no son ella misma. No podía la comedia, como representación externa y teatral salir del personaje de otro modo que en actos.⁷

Shaw (1895, 3) resalta como hermosa la lucha consigo misma de Isidora que alterna con el interés que inspira Alejandro que por sí sólo merecía un estudio especial por la atracción que produce en el espectador. Esta opinión fue defendida también por X (1895, 3) quien afirma que la conversión de Alejandro es para él lo mejor de la obra, aunque el público no compartiese su opinión; y que todo cuanto dice Isidora para apartar a su amado del suicidio es “(...) maravillosamente estético, humano (...)” Sin embargo, insiste en decir que no cree en aquella conversión, pues ella no puede durar “(...) más que el tiempo de los aplausos (...)” Le gusta el desenlace de la obra, pero la solución no le pareció adecuada porque no es verosímil. El crítico de *La Iberia* (1895, 3) comparte la opinión anterior pues la conversión de Alejandro, que al fin se casa, “no convence a nadie”.⁸

⁷ Norberto González Auriol (1895) destaca las bellezas de la obra: “acción sencilla y verosímil; interesante y poética; verdad en la acción interna, psicológica; Isidora, creación felicísima que bastaría por sí sola para colocar al Sr. Galdós en un lugar preeminente entre los más insignes dramaturgos; obra de las más ricas joyas de nuestra literatura dramática; poco importa que tiene (sic) siseos de parte del público que sólo va para ver melodramas.”

Gómez Baquero (1896, 139-140) afirma que la innovación de Galdós en esta obra está en que la acción se desarrolla con absoluta sencillez, de la manera más llana y natural sin violentos choques ni saltos inesperados, que no elude “la dificultad inherentes a ciertas escenas, como la de la vuelta de Isidora a la casa paterna y la provocada por el error de los Berdejo cuando creen que su hija trata de salvarlos con el dinero de Alejandro. Lo escabroso de ambas escenas que le podía hacer caer en lo ridículo o en lo exagerado, está salvado en la obra con acierto.”

⁸ El crítico de *La Iberia* (1895,3) destaca como hermosa la escena de la llegada de Isidora arrepentida de sus culpas y convencida de que Alejandro “(...) está dejado de la mano de Dios (...)”, la cual conmovió a todo el auditorio. De la misma opinión es X (1895, 3) quien afirma “Oí con agrado el primer acto, encantándome todas las escenas y la presentación de los personajes (...)”

Gómez Baquero (1896, 143) comenta igualmente que aunque le falte algo a *Voluntad* “para ser una comedia excelente, hay en ella muchas cosas excelentes. Tiene hermosas escenas como la vuelta de Isidora a su casa, el diálogo entre Alejandro y el dependiente de la tienda, disputa entre la filosofía

3.- Se destaca la perfección de su puesta en escena.

Federico Urrecha (1895,1) resalta la interpretación de la escena: “No recuerdo mejor colocación de las figuras y gradación más real de la aproximación de la hija culpable al padre hosco y difícil; aquel repentino arranque de Isidora hacia él y aquel volverse él de espaldas sin atreverse á retirar su mano que la hija retiene, son prodigio de verdad y de arte (...).”⁹

Crítica posterior.

A continuación expondremos las opiniones más significativas que la crítica especialista vertió años después del estreno acerca de esta obra:

1.- Falta de verosimilitud.

La crítica contemporánea no fue muy favorable a la obra, ya que la trató de inverosímil. Estos críticos afirmaron que el público asistente al estreno teatral creyó ver un símbolo en el personaje que Isidora representaba, negando su realismo; que tanto ella como Alejandro eran dos puros ideales; que la salvación del negocio por Isidora es poco creíble en la realidad; que *Voluntad* era un cuento de hadas a la moderna (G. Gamero, 1935, 121-122).

2.- Inclusión de técnicas novelísticas en la comedia.

Jordé (1943, 65) señala que el “acto primero se alarga innecesariamente con escenas episódicas, de interés secundario al desenvolvimiento de la acción principal, escenas que a su vez se prolongan también con exceso (...)” defecto propio de “novelista analítico que se detiene en detalles y pormenores, olvidándose (...)” del carácter sintético del género teatral.

epicúrea e idealista (...) y la práctica y casera de luchador por la vida, del pobre; y sobre todo “aquella escena del tercer acto entre Alejandro e Isidora, en que ésta le aparta del suicidio (...)” y defiende sus derechos sobre el hombre amado.” Concluye este enjuiciador que “hay en *Voluntad*, defectos, pero no excesos.”

⁹ El crítico de *La Iberia* (1895, 3) elogia la perfecta ejecución que hizo de ella la compañía de María Guerrero.

3.- Fracasa por su pobreza expresiva.

Carmen Menéndez Onrubia (1983, 295) opina que esta creación fracasa

monta el escritor; y la incultura y falta de sensibilidad del público la aboca al fracaso (...)(...) porque la corriente expresiva básica -lo psicológico, lo sociopolítico, lo moralizante y lo artístico- es exigua, y por lo tanto, la plasticidad artística exterior queda reducida a gestos vacíos de contenido. Con la pobreza expresiva se resiente también el tinglado alegórico que

Nosotros pensamos que la explicación del escaso entusiasmo que suscitó el estreno de *Voluntad* hemos de buscarla en el hecho de que la mayoría de los espectadores, y generalmente la crítica, llegaban a la representación mediatizados por sus propios valores estéticos formados en los gustos teatrales del momento que giraban por otros derroteros opuestos y, sobre todo, muy condicionados por su ideología contraria a la encarnada en esta obra por don Benito. De ahí que la representación se convirtiera en una cuestión personal que es aguzada por la defensa que hizo Galdós de su producción teatral en el prólogo de *Los condenados* y de la crítica periodística a *La de San Quintín* en el prólogo opinaba el autor que el público “está acostumbrado al teatro superficial de la época, fácil de comprender, con situaciones y recursos conocidos.” Y Pérez Galdós entiende que el teatro, bien sea como representación de la realidad, bien como vehículo de expresión de un autor, no es solamente entretenimiento sino que también “podía servir de guía a esta sociedad aleccionándola, pero de manera que su didactismo fuese lo menos obvio posible”, sigue don Benito en esta tesis los criterios neoclásicos del “utile dulci” aprendidos en su juventud. La crítica teatral de Galdós está basada en un deseo de reformar la escena española y de influir en la sociedad a través de la transformación de las instituciones (Shoemaker, 1979, 158).

Los elogios más significativos que la crítica actual ha realizado de esta comedia son:

1.- Alaban la belleza de sus escenas dramáticas.

Jordé (1943, 66) destaca como especialmente hermosas las escenas en que intervienen Luengo, don Nicomedes y don Santos con su ingenioso desenfado; “el parlamento en que Alejandro rechaza la miseria en que ha caído, revelándose (sic) contra la pavorosa realidad (...)”; y las frases de Isidora llenas de ternura para salvar a su amado de la crisis de egoísmo que padece.¹⁰

2- La evolución ascendente de la voluntad.

Para Bravo-Villasante (1970, 211) la “ascensión gradual del carácter, marcada por la voluntad firme de la protagonista, que es voluntad de salvación, es lo más interesante de la obra.”

3.- La caracterización de los personajes y su carácter simbólico: la regeneración de España por los valores morales y espirituales del individuo.

Galdós preconiza la educación de la voluntad - y afirma que sería el objeto principal en la escuela - frente a una sociedad decadente regenerada por el trabajo (Bravo-Villasante, 1974, 211-212). Esta opinión es mantenida por Gilberto Paolini (1974, 66-72) que añade además que la grandiosidad y el calor de esta comedia está en la caracterización de todos los personajes quienes palpitan en torno a Isidora, y en lo simbólico que impregna aparentemente la fábula, a la cual el autor identifica burlescamente como “Comedia en tres actos y en prosa”, cuyo fin, como indicaba Bravo-Villasante, es la salvación del alma

¹⁰ Carmen Bravo-Villasante (1970, 213) considera que “El fondo musical de la obra era el *Himno a la alegría* beethoveniano, y la exaltación optimista iba en gradación ascendente conforme la obra iba representándose (...)” muy en la línea de su tendencia propagandística y estimulante el escenario, era la mejor cátedra para propagar ideas y creencias.

española. La voluntad es la gracia santificante que puede salvar a la España invertebrada por la abulia. Todo ello nos hace apreciar con una mirada retrospectiva no solamente el valor conceptual de *Voluntad*, sino también la percepción de la enfermedad que sufría la sociedad española, adelantándose Galdós en muchos años a la generación del 98 en la actitud positiva de remedio. En *Voluntad*, Galdós traza un plan de la regeneración de su patria por la redención de valores morales y espirituales del individuo. De aquí que la rehabilitación procederá gradualmente de la familia a la comunidad y a las instituciones. La salvación de España se efectuará por sus propios valores intrínsecos. Asimismo Gilberto Paolini (1974, 66) añade que la “(...) acción exterior se desarrolla con sencillez, sin artificios, intrigas o efectismos, de la manera más natural y con verosimilitud.”

Nosotros no consideramos acertada la opinión de Gómez Baquero (1896) de que Isidora personifica la voluntad. Nosotros creemos que Gómez Baquero no entendió la acepción con la que Galdós utilizó término de voluntad: sinónimo de energía opuesto al de abulia. De ahí que el personaje responda a este planteamiento de una gran fortaleza para el trabajo, en aras a restablecer el negocio familiar; y no parece que sea una contradicción en este planteamiento que Isidora no sea tan fuerte internamente, sobre todo cuando media su amor por Alejandro. Este derrumbamiento interior obedece a que ha dejado momentáneamente su problemática personal amorosa, necesaria para el equilibrio personal, para resolver la problemática del negocio familiar.

4.- El uso del lenguaje que adopta el autor.

Gonzalo Sobejano (1970, 52) resalta que lo significativo está en la combinación de la expresión más elevada con la expresión común y familiar. En *Voluntad* encontramos “(...) expresiones de cariño y (...) destellos de fantasía, junto a las cifras de las facturas, las piezas de tela, la amenaza de embargo (...). Lo mismo en las novelas que en los dramas, el

lenguaje de Galdós no rehuye lo ordinario ni se arredra ante lo sublime.”

Voluntad: introducción.

Voluntad. Comedia en tres actos y prosa, fue la sexta de las ocho obras teatrales que estrenó Galdós tras su vuelta a la dramaturgia hasta diciembre de 1895. Gonzalo Sobejano (1973, 57-59) agrupa esta comedia en lo que él denomina la segunda categoría - “dramas de la conciliación”- en la cual se proyecta el tema de la voluntad “en consonancia con el espíritu a fin de ennoblecer el impulso.” Domingo Pérez Minik (1974, 16) opina que *Voluntad* pertenece a la categoría de los dramas que él denomina “los próximos, los claros.” Joaquín Casalduero (1974, 44-45) la incluye en el primer periodo de la producción teatral galdosiana que denomina “espiritualista” (1892-1897). Finkenthal (1980, 30-217) afirma que esta pieza dramática se escribió en el período de 1892-1896, junto a otras siete comedias que tienen en común el intento de crear un “teatro social” en España. Asimismo, opina que esta comedia pertenece al primer período: el burgués regeneracionista de la década finisecular. Y explica que en ella Galdós se percató de la necesidad de despertar la conciencia de los españoles además de sustituir las viejas concepciones dramáticas de sus contemporáneos por las de los tiempos modernos; en este sentido, su teatro era experimental. Menéndez Onrubia (1982, 165-166) la clasifica como una obra de transición del optimismo al pesimismo porque en ella se sustituyen los héroes anteriores por la actitud valiente de Isidora. Stephen Miller (1983, 8) agrupa esta obra dramática en lo que él denomina “segundo simbolismo” por “su representación unívoca del análisis liberal de los males nacionales y, a veces, de sus remedios.” Casalduero (1974, 117) aclara que Galdós escribe para reformar la escena, cultivando como tema la Historia-vida del siglo XIX, y el carácter de sus compatriotas- contemporáneos. José Carlos Mainer (1974, 193)

especifica que al plasmar en sus obras la vida de su época fue la causa por la cual se acusó al teatro galdosiano de novelesco porque Galdós pretendía educar al público y de ahí

la profundidad en la introspección psicológica y la iluminación didáctica -por medio de la elevación de las tensiones anímicas a símbolos de redención- surgen en forma solidaria como respuesta a una crisis de los valores puramente analíticos del positivismo naturalista y a una decepción ante el signo social -fracaso de la burguesía- de los tiempos, pero también cuando Galdós busca una comunicación más directa con el público ante el que se siente investido de una profética misión.

José Carlos Mainer (1974, 195) apostilla que Galdós crea un drama de conciencias que prepara -"al margen del fracaso colectivo de la burguesía- la gran victoria de la esperanza."

De aquí su vaivén entre éxitos y fracasos escénicos, pues el autor presentaba una serie de piezas problemáticas, basadas en la aguda percepción del entorno, denunciaba los males de aquella sociedad y proponía soluciones regeneracionistas para concienciación de la sociedad española. Gilberto Paolini (1974, 63) matiza que Galdós pensaba regenerar España mediante la reforma del individuo, y a través de éste la de todas las instituciones; y que utiliza como vehículo de comunicación el teatro, debido a la finalidad didáctica de él. "Orienta su labor -en opinión de Sobejano (1979, 456)- como una misión social de adoctrinamiento en la verdad, la libertad, la voluntad y la caridad." Y crea sus obras en las que "lo esencial se establece desde una actitud prospectiva, sobre una temática de transcendencia actual (...)", a través de unos personajes, dotados de un marcado carácter simbólico, en situaciones semejantes a las de la vida real y con un lenguaje práctico y funcional. En opinión de Fornasa (1985, 254), Galdós se propone:

Hacer un mundo nuevo, sociedad nueva, personas nuevas por medio de la unión, la liga de la aristocracia y el pueblo, el ascenso social y la igualdad de clases. Las ideas de antiaristocratismo, espíritu asociacionista y democracia afloran con claridad como también la dignificación del trabajo (...) No pide la desaparición de la aristocracia ni de los grupos oligárquicos, sino su regeneración.

Según Finkenthal (1980, 203) sólo en los últimos dramas de esta etapa Galdós se mostró impaciente por la intransigencia de las actitudes absolutistas, y en “lo sucesivo abogó por la resistencia más que por el compromiso.”

El contenido de la obra.

El argumento de *Voluntad* es el siguiente: Isidora, después de una aventura amorosa con Alejandro, regresa desengañada a casa de sus padres. Cuando se fugó soñaba y luego la realidad la despertó. Regresa cuando el negocio familiar se halla al borde de la ruina. La voluntad fuerte y decidida de Isidora logra salvar la situación económica de su padre, personaje abúlico, al ponerse al frente del comercio que se encontraba abandonado y dejado sólo a la mala gestión de los empleados. Dirige, igualmente, el hogar familiar encauzando la educación y el trabajo de sus hermanos para concienciarlos de la situación familiar. Isidora no sólo logra salvar el negocio del embargo, sino que aumenta el patrimonio familiar con la compra de la camisería de un vecino, gestión que será causa de enemistad con dos amigos de su familia: Luengo, corredor, y don Nicomedes, prestamista. El amor que aún sentía la protagonista por su amante, junto a su enérgica voluntad, logran que éste abandone la idea del suicidio cuando se entera de que Guevara, administrador de la mayor parte de su fortuna familiar, ha huido con su capital, dejándolo en la ruina. Como consecuencia de la personalidad de Isidora y de la actividad llevada a cabo gracias a su fuerte voluntad, Alejandro se siente más atraído y decide casarse con ella, a pesar de su fuerte resistencia al matrimonio. Se unen por la potente y subyugadora voluntad de Isidora, aunque tienen dos concepciones distintas de la vida. Se concilian con la familia.

El tema de esta pieza teatral se corresponde con la idea que el mismo título despierta: la energía mental, la voluntad. Isidora al caer el telón final, exclama: “¡Oh!

¡Preciosa fuerza del alma! Aquí te tengo, aquí. Contigo salvé á los míos de la miseria. Contigo he de hacer aún grandes cosas” (III, IX, 77). La voluntad incorpora la iniciativa, la ambición, la constancia, la tenacidad de propósitos (Shaw, 1895, 5, Urrecha, 1895, 1, Gilberto Paolini, 1974, 66).

Galdós en *Voluntad*, según opina Fornasa (1985, 124), preconiza la educación de la voluntad y ofrece una sociedad regenerada por el trabajo. La dignificación por el trabajo era una doctrina nueva según Bravo-Villasante (1970, 207-208). Luis Lozano (1980, 322) y Finkenthal (1980, 48) profundizaron sobre ese aspecto y dijeron que “la voluntad” era la respuesta al problema de la abulia que padecía la nación entera. La voluntad firme de la protagonista marca el nacimiento del hombre nuevo y de la mujer nueva. Esa fuerza interna, esa energía perseverante, es el motor que llevará a cabo la reforma de los individuos y de la sociedad, tema favorito de los escritores de la época. Galdós se proponía con ello, según Gilberto Paolini (1974, 69-72 y Finkenthal (1975, 142) una renovación moral y espiritual. Sobejano (1979, 473) aclara que don Benito retrata en la obra la “ruina de la aristocracia o de cierta plutocracia estancada y viciosa (...)” En ella quiere proponer ideas redentoras, proyectándolas hacia el futuro.

En resumen, el siglo XIX parecía fenecer con las metamorfosis de un orden social alterado y regenerado. Unos años más tarde, en 1902, publicaba Azorín su novela *La voluntad* insistiendo en esta misma tendencia regenerativa del país.

Bravo-Villasante (1970, 208-209) opina que “el activismo, la exaltación de la voluntad va a ser precisamente el gran tema galdosiano en el teatro (...) Galdós predica desde el escenario con ejemplos de voluntad en una época de general apatía y abulia.”

Maryellen Bieder (1989, 384-385) observa que Isidora, junto con Victoria (*La loca de la casa*, 1892), Rosario (*La de San Quintín*, 1893) y Mariucha (*Mariucha*, 1903)

coinciden en el

carácter, las técnicas de representación y la trayectoria de la protagonista (...) unidas por un acto decisivo que determina no sólo su propio futuro sino el de la familia y por extensión el de la sociedad y, simbólicamente, el del país. “Cuatro mujeres al servicio de un nuevo futuro y una nueva sociedad; cuatro mujeres que se sacrifican para redimir a su familia (...) Estas mujeres encarnan el pasado, las tradiciones gastadas y las soluciones invalidas en el mundo de la burguesía industrializada que mira hacia el siglo XX.

Para José Carlos Mainer (1974, 201) el tema fundamental es “la mujer como mediadora en la regeneración moral de los individuos y del país -químicamente puro en (...) *Voluntad* (...)” se amalgama con otro importante símbolo: la unión de las clases sociales extremas -aristocracia ociosa, proletariado laborioso- cuando hace agua el viejo ideal aglutinador de la burguesía liberal.”

Paolini (1974, 70-71) afirma que “la voluntad en Galdós no es la fuerza ciega e irracional (...)” de Schopenhauer que empuja al hombre a vivir con el dolor y con

el alivio en el arte, ni esa voluntad nietzscheana del poder que, dominando el círculo evolutivo de la vida, aún se impone y supera a la voluntad de vivir. Galdós nos da una voluntad más equilibrada, más conciliadora, más cercana al nexo de unión en la dualidad cristiana de materia y espíritu que existe en el hombre y por toda la vida se resuelve en una lucha continua e incesante pero necesaria y vital:

Isidora (...) el luchar sano de la vida, la vida, ¡ay!, con sus alegrías y sus desmayos, con el temor, la esperanza, la duda, la fe; con el sacrificio, que ennoblece nuestra alma, y el amor, que la inunde de gozo; con la amistad, con la familia, con Dios, que nos ama, guía, y mandándonos esperar, nos espera... (III, VIII, 75).

Casaldiero (1974, 127-128) opina que “*Voluntad* precisa y especifica el sentido de una obra espiritualista en su búsqueda del Espíritu.” Asimismo que

Galdós vuelve a la filosofía hegeliana, que había tenido que rechazar en *Marianela* y *El amigo Manso*. El sistema (...) de Hegel le ofrece el camino que conduce a la superación de la dualidad del mundo y de la contradicción esencial del hombre (...) en él halla resuelta la realidad del mundo sin rechazar ninguno de los temas opuestos. El mundo sin Dios es impensable, pero también Dios sin el mundo. El antagonismo es necesario. Vida es un permanente salir victorioso (...) de la confrontación de dos elementos opuestos.

La vida es la reintegración de ambos en un proceso viviente: “reintegración, síntesis de los dos elementos antitéticos, que no es una mera adición sino un producto nuevo.” A la vez estará influido Galdós por Schopenhauer quien “le permite confrontarse sentimentalmente con el mal.” Guiado por él, concibe “la voluntad como fuerza irracional y ciega que desea ser; la voluntad es el instinto de vida con el dinamismo necesario para realizarse (...) La voluntad es como una fuerza de la naturaleza, figurada por Galdós en forma de mujer (...) que acucia al hombre y le conduce a su plena realización.”

La tesis anterior no es compartida por Werner Hofmann (1964, 1-3) para quien todo el pensamiento del movimiento social arranca de las grandes ideas de la filosofía de la Ilustración:

El hombre de la doctrina de la Ilustración es un individuo activo (...) El trabajo es para él el medio de perfeccionamiento de su individualidad y actuación a la vez de su sociabilidad. El hacerse útil (...) es la virtud del miembro de una sociedad que trabaja. El hombre de la doctrina de la Ilustración es (...), un individuo razonable que tiene derecho a seguir su deseo natural de felicidad y que, al propio tiempo, trata de armonizar su deseo de felicidad con la de todos los demás (...). Al enfrentarse así con benevolencia a su semejante, el individuo se siente libre: ha convertido en asunto de su propia razón las exigencias de la convivencia social, dejando de este modo tras de sí la coacción exterior.

Stanley Finkenthal (1980, 56-57) estima que lo que Galdós trató de llevar a cabo en *Voluntad* había sido discutido dos años antes del estreno de esta obra por Ferdinand Brunetière para quien los personajes de un drama están necesariamente limitados por la voluntad consciente del dramaturgo y por la precisión de sus impresiones de la realidad. Éste se

lamentaba que el poder de la voluntad se estuviera debilitando, relajando y desintegrando. Éste creía que el drama era imposible si el hombre se rendía al fatalismo, y pensaba que el hombre debería intentar dominar su entorno por medio de un esfuerzo de la voluntad consciente. Estableció un paralelismo entre teatro y sociedad, destacando el hecho de que el teatro se desarrolló más rápidamente durante épocas de expansión de fuerzas sociales y de intenso esfuerzo de la voluntad, como por ejemplo en la Antigua Grecia, y en el Siglo de Oro español. En la última década del siglo XIX, el hombre había olvidado cómo esforzar su voluntad, y Brunetière predijo que el teatro reflejaría este hecho y decaería.

La voluntad consciente es el nexo de unión entre el hombre y la realidad externa a él. A esto se sigue que la relación del hombre con la realidad depende de la fuerza de la voluntad y del grado de precisión de la impresión original.

Parece que para Georg Lukács, la parálisis de la voluntad es debida a que el hombre se da cuenta de que está en el punto de intersección de grandes fuerzas invisibles (Cf. Georg Lukács, “Modern Drama”, 430, en Finkenthal, 1980, 67-68).

Morley (1921, VII-XLIV) clasifica la dramaturgia galdosiana por su asunto, e incluye *Voluntad* en un tercer grupo denominado “la filosofía de Galdós”, caracterizado por el pensamiento de que nada en la vida debe ser despreciado. Y, por esa razón, cree que las cualidades opuestas se complementan y deben unirse para dar a la vida un sentido de feliz unidad. Así, en esta obra destaca la unión del sentido práctico con la imaginación ensoñadora al unirse los protagonistas al final. Un ejemplo lo hallamos al final de la obra en

Isidora.	Reconoce que es mucho más bello, que tu idealismo el luchar sano de la vida (...)
(...)	
Alej. (sic)	¡Oh! Me subyugas, me fascinas con esa misteriosa energía que arrojas de ti, por tus ojos, por tu voz, por tu ser. No muero, no; no quiero morir, porque no veo un medio de adorarte fuera de esta vida... Por tu amor vivo (...) (III, VIII, 75).

Paolini (1974, 70-71) cree que Galdós preconiza una voluntad “más cercana al nexo de unión en la dualidad cristiana de materia y espíritu que existe en el hombre.”

En síntesis -pensamos- Galdós plantea en esta obra, entre otros temas ya expuestos, el ideal educativo del Humanismo que aún hoy pervive, en su tesis de no amputar al hombre cualquiera de sus facetas en beneficio de los restantes. Es el ejemplo de la protagonista, Isidora, quien aparta de su existencia el amor para dedicarse únicamente a la recuperación de la economía familiar, de ahí que desfallezca al encontrarse con Alejandro,

su antiguo amante, y darse cuenta de que está equivocada en su nueva concepción de la vida. Por esa razón al final de la obra todos los personajes significativos completan su vida, su espíritu con aquellas otras facetas de las cuales la vida de éstos carecía. Por ejemplo Isidora: la voluntad, el amor; Alejandro: la capacidad de enfrentarse a la vida por el trabajo, al unirse por amor a Isidora. Isidora y Alejandro cultivaron no sólo el espíritu, sino también el cuerpo, por medio del trabajo.

Pensemos igualmente que todo está subordinado a la idea que genera la obra: la voluntad, la salida de la apatía de las clases medias por diferentes motivos (de los cuales se dan algunos ejemplos en esta obra) y así levantar España del ostracismo en el que se encontraba.

Gilberto Paolini (1974, 70) considera que en *Voluntad* no se desarrollan sólo los temas del triunfo de la voluntad y del triunfo del amor: “No es superación de una fuerza por la otra, sino la coexistencia, la síntesis de lo material y de lo ideal, de la realidad y de la fantasía, de la razón y del sentimiento. En esta fusión de lo antitético, en esta armonía consiste el sueño ideal del autor (...)” –solución inspirada en el Krausismo. Esta unificación final de los protagonistas por el amor hará exclamar a don Santos al final de la obra: “Los hijos de estos hijos serán la perfección humana” (III, IX, 77).

Subordinados a una de las tesis que sustentan la trama de la obra, la voluntad, los críticos han establecido una serie de modulaciones de dicho tema. Por ejemplo, para Gamero y de Laiglesia (1935, 21-22) se exaltan en *Voluntad*: “(...) la idea del cumplimiento del deber y la tensión máxima de las fuerzas creadoras, la confianza en sí mismo, la virtualidad y eficacia del trabajo, en contraposición con el hábito de salir a flote mediante el influjo del nombre, del rango social, del abuso del poder o de las recomendaciones.”

La necesidad de la voluntad es una consecuencia directa de la situación histórica que vive España a finales de siglo, y, así, Sebastián de la Nuez (1985, 268) señala la “evidente relación de la situación histórico-social con los elementos ideológicos de la comedia: la necesidad de una política de servicio y austeridad, como, acertadamente, Isidora enuncia: resolver la problemática del negocio familiar <<Todos somos criados de todos. Se acabaron los perifollos elegantes, incompatibles con nuestra pobreza>>” (II, II, 42). Aquí se puede ver una clara alusión a los gobernantes que despilfarraban la hacienda nacional en frivolidades y festejos.”

Relacionado con este último motivo Maryellen Bieder opina que la trama de *Voluntad*

es el sacrificio que hace el individuo, el abandono de una postura egocéntrica al asumir la responsabilidad por la familia. Aprovechando la atención que provocaba en las últimas décadas del siglo XIX el debate sobre la condición, la educación, los derechos, el futuro y el carácter moral de la mujer, Galdós juntó su visión de la España del futuro con la potencia y la plasticidad de la figura proteica de la mujer al crear sus protagonistas dramáticas (...) El sacrificio que la protagonista galdosiana realiza, el énfasis suele caer sobre el resultado del acto sacrificador (...) en la literatura romántica el enfoque caía sobre las circunstancias del sacrificio.

Junto al sacrificio que hace el individuo, se desarrollan otros asuntos que el autor utiliza para exponer la tesis de la voluntad como vehículo de la regeneración del país: ¿qué tipo de educación, quehaceres, deben tener los hijos y, sobre todo, qué comportamiento, derechos y obligaciones ha de tener la mujer de finales de siglo?. Son cuestiones que preocupan en la época, algunas de las cuales Galdós proyecta, como por ejemplo la educación en Trinita y Serafinito: “Nicom. (...) yo le diré a usted, amigo don Isidro, si no se enfada, que este par de mocosos, el uno con su ciencia de huevito pasado, la otra con sus tocatas y perifollos, no valen para descalzar el zapato a la hija mayor de usted...” (I, III,

11).¹¹

El interés por la educación estaba ya en Krause y a don Benito le preocupaba lo mismo que a los krausistas: “ (...) la repercusión matrimonial y social que tenía la falta de formación intelectual femenina” (Aparici Llamas, 1982, 74).

Y también la mala formación que recibían los hijos varones de la burguesía a finales de siglo, ejemplificada en la obra en la censura que hace el autor de la formación de aprendiz de literato de Serafinito basada en las apariencias:

Isidora. Mamá, no te forjes ilusiones. No es más que uno de tantos niños habladores, huecos y cargantes, que hacen aborrecible el Arte y la Ciencia. Tiempo tiene de aprender con fundamento. Condeno á reclusión temporal los librotos que tú no entiendes. Que los estudios sociológicos y antropológicos se vayan á hacer compañía a la *Marcha Fúnebre* y á la *Danza Macabra* (...) (II, III, 43).

Por esta razón el autor alude a la deficiente educación que recibió la protagonista en un colegio religioso.

Isidora al regresar al hogar familiar se entera del embargo próximo del negocio familiar. Indaga sobre él y adoptará una serie de medidas para salvar a la familia de la bancarrota. La primera medida que adopta, con el permiso de sus padres, es poner a sus hermanos a trabajar, aplazando de momento los menesteres intelectuales para que cooperen en la regeneración nacional, como recomendaría Azorín en *Voluntad* (Ortega y Gasset, 1981, 204 ss.).

La manera de pensar de Doña Trinidad y de todos cambia ante una situación límite como es la pérdida de su status económico y social y, por tanto, Isidora, personaje que se educó en un principio en los valores tradicionales, reaccionará contra éstos pues sólo

¹¹ Hemos respetado las abreviaturas de los nombres, la puntuación, etc. tal como aparecen en la última edición de esta obra, revisada por el autor en el año 1907.

conducen al desastre familiar, y se encarnará en la representación de un elemento nuevo y superador diferente al que su familia manifestaba al inicio de la obra: “Isidora. (...) Dispongo. Mi padre me permite aconsejarle en sus negocios, más que aconsejarle, dirigirle. Luengo. ¡Ay, qué gracioso!... ¿Pero tú entiendes...?” (I, XI, 31).

Don Benito censura la decadencia de España por medio de la política educativa de entonces, de las expectativas de futuro que la sociedad burguesa tradicional asignaba a los jóvenes:

Seraf. Pues yo haré oposición á una cátedra, la ganaré, tendré mi sueldo, y...

Santos. Sí, hijo, sí; gánala, aunque sea por intrigas, que los tiempos están mal (...) Á ti (Serafinito) te dedicaremos á la carrera eclesiástica. Tú (Por Isidora) serás maestra de escuela (...) (I, VII, 23).

El autor trata la cuestión del honor relacionada con la moral externa basada en las apariencias. Según Aparici Llamas: “La familia tiene una moral interna relacionada con todos los convencionalismos sociales que la rodean, por lo que es importante la conservación de este patrimonio ético por todos y cada uno de sus miembros. Es el sentido del honor familiar (...) por eso a los representantes máximos de cada familia Galdós nos los muestra rodeados de estima social” (1982, 69).

Galdós distingue el sentido auténtico del honor como valor moral encarnado por Santos e Isidora y secundado por doña Trinidad:

Santos: (...) ¡Infeliz muchacha! Ya ve claro su inmenso desvarío, y aquella inteligencia superior se ha despejado de las nieblas que la obscurecían. Voy, y me la encuentro en su ser antiguo. Parece milagro. Creí verla despertar de un sueño, recobrase de su estúpida embriaguez. Es otra vez tu Isidora, nuestra Isidora, tan simpática, tan dulce, tan inteligente... (I, V, 17).

Don Benito está enfrentado a la vieja concepción, al buen nombre, a lo que la sociedad pueda pensar o murmurar sobre el individuo. Este aspecto convencional del honor es el que Galdós encarna en don Isidro, a quien, sin embargo, convencerán bien pronto don Santos y doña Trinidad: “Isidro. Imposible; aquí no entra. Trinidad. (...) Es nuestra hija, es buena. Ha padecido un grave error. Al error todos estamos sujetos. Perdonemos para que nos perdone Dios. (Llora.) Isidro. (Con viva emoción.) ¡Qué débil soy! Siempre haréis de mí lo que queráis” (I, v, 18).

La familia anclada en sus convencionalismos morales fundados en “la opinión”, sabe, no obstante, abrirse a un concepto más amplio y moderno de la moral.

La otra base ideológica que sustenta esta obra es la actitud krausista, que preconiza una visión racionalista del mundo cuyos mandamientos, leídos en el entierro de Fernando de Castro, son la renuncia al mal y la defensa de la ciencia, la virtud, la justicia, el amor, la modestia, el sentido social, la verdad y la tolerancia para combatir el error, el pecado, la injusticia, el odio, la vanidad, el egoísmo, la mentira y el rencor.

Todas estas ideas del krausismo sustentan el drama que estudiamos, puesto que responde a los ideales de educación y reforma y tiene un carácter simbólico, encarnado principalmente en el título y representado por el personaje principal, Isidora. Don Benito nos muestra en esta obra un reflejo de la vida real envuelto en un idealismo filosófico debido a su pensamiento social educativo. Según Isaac Rubio (1974, 222) Galdós proyecta en *Voluntad* una visión optimista de la vida. El final es feliz, una apertura hacia la realización y el progreso una vez que se han erradicado (idealmente) todas las antinomias.

Estructura.

Voluntad está estructurada en tres actos que se corresponden con la organización clásica: exposición, nudo y desenlace.

La acción empieza cerca del nudo: un presente conflictivo que tiene sus causas en el pasado (el honor familiar está mancillado, el negocio familiar va a ser embargado). La exposición es breve y necesaria para que “el autor profile los caracteres haciendo hablar a sus personajes (...)” (Isaac Rubio, 1974, 222). A medida que transcurre la acción, la pugna se resuelve ideológicamente hasta la solución final que representa una nueva vida histórica, armónica que rompe con el pasado. El desenlace sobreviene rápido. Cada acto se divide, a su vez en escenas: doce escenas el primer acto, once en el segundo y nueve en el tercero.

Los personajes que intervienen en la comedia son doce: Isidora, doña Trinidad, Trinita, Alejandro, don Isidro Berdejo, don Santos Berdejo, Serafinito, Luengo, don Nicomedes, Bonifacio, Lucas y un Cobrador. La presencia de estos personajes en escena se distribuye desigualmente a lo largo de los tres actos.

Observamos que el número de personajes presentes en cada escena varía en el desarrollo de la obra: el Acto I oscila entre los tres de las escenas v y ix y los diez de la escena xii. El Acto II varía de dos personajes en las escenas ii, ix y x a cuatro en las escenas iii, iv, vii y ix. Y en el Acto III fluctúa entre los dos de las escenas ii, iii, vi y viii y los siete de la escena ix. De todo ello deducimos que hay una relación inversa entre el dramatismo de las escenas y el número de personajes que intervienen en ellas. Por ejemplo en el Acto I, en la escena vi, la más dramática: (el encuentro de los padres y la hija del deshonor) intervienen cuatro personajes; mientras que en la escena ix, donde se disipa la duda de cómo les ayudará Isidora a sus padres, sólo intervienen tres. Así como una escena más prosaica pero muy emotiva como es la del embargo, escena xi, presenta tres personajes; en cambio en una

escena menos emotiva pero muy importante para el desarrollo de la acción y la unión de los protagonistas, escena XII, que cierra el acto, en la cual se expone el enfrentamiento de la familia Berdejo con sus supuestos amigos: Nicomedes y Luengo. La llegada del Cobrador para anunciarles el embargo para el día siguiente. Y la respuesta de Isidora, ante el asombro de los demás, de que no habrá embargo. Esta escena se desarrolla con siete personajes.

El Acto II manifiesta esta misma planificación: las escenas menos dramáticas presentan mayor número de personajes; como sucede por ejemplo con la tercera, en que Isidora asigna un nuevo trabajo a sus hermanos en el hogar y en el negocio. El encuentro de los ex-amantes, escena IX, la más dramática, tiene sin embargo el mínimo de personajes para un encuentro privado.

Y el Acto III presenta la misma similitud: cinco personajes en una escena de relleno como ocurre en la indagación de la familia sobre el por qué del desfallecimiento de Isidora, escena I, o la aceptación de Alejandro por la familia de Isidora, escena IX, con siete personajes; mientras que los reencuentros de Isidora y Alejandro, escenas III y VII, sólo presentan dos. Igualmente observamos que don Benito reduce el número de personajes de las escenas de los Actos II y III, con respecto al I. El autor busca una mayor objetividad, concreción, y por esa razón hace aparecer menos personajes en escena, consiguiendo con ello la atención del espectador en lo fundamental.

La mayor parte de las escenas siguen las pautas clásicas con respecto a la disposición de los personajes: a los ya presentes en el escenario se añaden los que entran, por ejemplo: Trinita y Serafinito; o se conservan los mismos de la escena anterior y sólo se da la aparición de un nuevo personaje; o también hallamos la eliminación de parte de los personajes de la escena precedente y la aparición de uno nuevo; o se excluye sólo uno, por

ejemplo Trinidad, de la escena v con respecto a la iv y los demás personajes se mantienen: Isidro, Isidora y Santos; o sustituye los personajes nuevos introducidos anteriormente con respecto a la escena precedente, los releva por otros, manteniendo los personajes comunes repetidos en las escenas anteriores, por ejemplo la escena iii del Acto I tiene los cuatro personajes que tenía la i - Isidro, Trinidad, Nicomedes y Luengo -, la novedad está en que no aparecen Trinita y Serafinito que aparecían en la ii y en su lugar aparece Bonifacio en la iii.

Lo más significativo que introduce técnicamente Galdós en la disposición de sus escenas se halla en comenzar cada una de ellas renovando todos los personajes de la anterior. Este cambio es muy novedoso, pues significa una ruptura argumental con la escena anterior y la solución de los acontecimientos que precisan una mayor atención en el espectador: como ocurre en la escena ii en la cual Alejandro, dialogando con Bonifacio, nos dice lo que ha sido su relación amorosa con Isidora y lo que cada uno de ellos ha representado en ella; en la escena iii se consigue un efecto de distensión al introducir algo tan prosaico como la asignación de trabajos por parte de Isidora a sus hermanos lo que conlleva la oposición de éstos y la de su madre. Estas estrategias tienen el efecto de no saturar con demasiada información al espectador, permitiéndole que se olvide de la gravedad del asunto y se divierta con las órdenes que da Isidora a sus hermanos, con la respuesta de éstos y con las pretensiones de la madre. Tal recurso sólo aparece una vez en el Acto II, que es el más variado técnicamente porque presenta los tres procedimientos mencionados. Los Actos II y III son estructuralmente menos variados, pues sólo están basados en los métodos de adición y reducción explicados anteriormente.

La estructura de esta obra obedece al desarrollo en ella del tema principal: el triunfo de la voluntad, como solución a las adversidades e infortunios de la vida marcada por la

abulia. Shaw (1895, 3) opina que el Acto I se corresponde con la “(...) iniciativa resuelta (...)”, el Acto II con el “(...) trágico desfallecimiento (...)” y el Acto III con la “(...) victoria decisiva” de la voluntad. Sebastián de la Nuez (1985, 267) opina que aunque *Voluntad* sea una comedia, está concebida con mentalidad de novela,

marcha por lo que viene a encajar perfectamente con las ideas de una clase, la burguesa de su tiempo, producto de la sociedad madrileña de los años de la restauración borbónica. Basta volver rápidamente sobre la estructura del medio en que se desarrolla la acción de la comedia, para comprobar cómo, en primer lugar, el eje de la obra es el mundo burgués, representado por el comercio de don Isidro y por su familia, incluida a (sic) Isidora, motor de energía que pone en toda la atascada máquina económica y moral de su grupo social.

Luis Lozano (1980, 322) afirma que en esta comedia

hay dos personajes que representan las dos fuerzas que dirigen los actos humanos: el instinto y la razón, el corazón y el intelecto. Estas fuerzas fueron simbolizadas por los griegos en sus dioses Dionysos y Apolo. Ambas conviven en el ser humano, pero una de ellas predomina en nuestra personalidad y se impone sobre la otra. En esta comedia Alejandro es lo dionisiaco, Isidora lo apolíneo.

Para nosotros esas dos fuerzas que dirigen los actos humanos no se encuentran en naturalezas separadas, sino que configuran al mismo tiempo a cada individuo. De ahí que la obra tienda, a medida que se desarrolla, a que ambas fuerzas se unan al final. Observamos como en el Acto I Isidora es toda razón e intelecto porque rechaza de su vida el corazón, el instinto. En el Acto II consigue evitar el embargo familiar para los que están a su alrededor pero nada para ella, pues está incompleta; de ahí que desfallezca su voluntad en presencia de Alejandro, que representa también una sola mitad del ser humano: los placeres, la exaltación de las bellas artes, la contemplación, es decir, el instinto, el corazón; pero nada de energía, de voluntad para enfrentarse a la vida. El Acto III presenta poco a poco el acercamiento de esas dos fuerzas separadas, armonizándose al final ambas en cada uno de los personajes; esto es lo que simboliza el casamiento de Isidora y Alejandro.

El tiempo.

Antonio Tordera (1978, 166) afirma que “el teatro es acción. Algunas veces acción de la palabra sobre el espacio escénico.” Aguiar e Silva (1972, 195) establece que “en esta perspectiva, se comprende el significado profundo de la unidad de tiempo de la dramaturgia (...) como elemento necesario para la concentración dramática.” Para este crítico el tiempo dramático es “breve, condensado, tiempo del conflicto y de la lucha inevitable” (1972, 194-195). Anne Ubersfeld (1989, 144 -145) considera que

en el hecho teatral se dan dos temporalidades distintas, la de la representación (una o dos horas, o más en algunos casos) y la de la acción representada. Podemos entender el tiempo teatral como la relación entre estas dos temporalidades, relación que depende no tanto de la duración de la acción representada y de la representación cuanto del modo de representación. El tiempo en el teatro es a la vez imagen del tiempo de la historia, del tiempo psíquico individual y del retorno ceremonial.

En VV. AA.¹² (1977, 135-136) se afirma que

la noción de tiempo comprende las notas de causalidad lógica y de cronología, que apuntan a la realización de una anécdota lineal y progresiva. Pero en literatura, como en la vida, el orden lógico es imposible (...) Las relaciones más inmediatas que pueden distinguirse entre el tiempo de la historia y el tiempo de la disposición son las de paralelismo y fractura temporal. Hay paralelismo cuando ambos tiempos corren simultáneamente (...),

que en *Voluntad* se da en la mayor parte de la obra, es decir, en todos aquellos sucesos que son representados, expuestos al público por los personajes en cada escena y acto.

Los dos tiempos ocurren como dice el autor en una acotación al inicio del drama de manera imprecisa en: “Época contemporánea” (p. 4).

En VV. AA. (1977, 136) se estima que la fractura temporal se manifiesta cuando no coinciden ambos tiempos en su desarrollo. Pérez Galdós introduce varias técnicas para la expresión temporal discontinua. Así, por ejemplo, la obra se inicia *in media res* pues “la

¹²

Indicamos de esta manera la referencia bibliográfica por tratarse de una obra de conjunto en la

historia comienza en uno de los momentos principales de tensión” (1977, 79): la familia Berdejo está arruinada porque no tiene medios económicos para salir de un embargo próximo. A partir de aquí la historia se proyecta progresiva o regresivamente en el tiempo. Esto obliga al espectador a reflexionar sobre los intervalos. La conciencia del público siente la necesidad de inventar el proceso que llene los vacíos o saltos de tiempo, y de reflexionar sobre la naturaleza autónoma del tiempo teatral, aspecto decisivo dado que el tiempo de la disposición o representación se le muestra se le muestra al público como no homogéneo con el tiempo de la historia. El tiempo de la disposición es impreciso pues sólo sabemos de él que se inicia en una mañana del año X de la época contemporánea: “Luengo. (...) El amigo Nicomedes, á quien hablé esta mañana de parte de usted” (I, I, 6); y que es la mañana de un día 15: “Isidora. (...) El día 15 ... Hoy ...” (I, x, 31).

Hace una precisión temporal para indicar que el embargo es el día 15, precisamente el día en el que se encuentran los protagonistas y que termina el día de noche: “Entre el acto segundo y tercero transcurren algunas horas. Es de noche. Luz eléctrica en el escritorio y el fondo.” (III, 63). Pero creemos que esa noche no es del mismo día en el que se inician los hechos, pues Alejandro le cuenta a Bonifacio que Isidora le abandonó hace dos semanas: “Alej. (...) he de verla hoy mismo. Dos semanas hace que me abandonó (...)” (II, II, 36).

Bonifacio le comunica a Alejandro: “Verá usted. Lo mismo fue llegar a esta casa, quince días ha, que empezó á brujular y á querer gobernarlo todo. Nos reíamos... pero pronto conocimos que la cosa iba de veras. Anunciaron el embargo para el día siguiente. Pues la niña se cuadró, y dijo: “Se pagará”. ¡Cristo, y se pagó!” (II, II, 38).

Isidora llegó a casa de sus padres al final de la escena v del Acto I: “Isidro. Aquí

que no se mencionan individualidades.

está... ¡oh!” (I, v, 19). Suponemos que Isidora dejó a Alejandro y se fue directamente a casa de sus padres con la ayuda del tío, don Santos, que aparece en la escena iv del mismo Acto para contarle tal hecho a su hermano: “Santos. (...) un asunto doméstico” (I, iv, 15), pero hay una afirmación de D. Santos que contradice tal tesis: “Santos. Toda la mañanita, desde que llegué de Móstoles, he andado como un azacán buscando á ese caballero” (II, iv, 45). O hemos de pensar que tal mañana no es la expuesta en la escena iv del Acto I, sino otra de un tiempo posterior: “Santos. (...) Fuí á verla esta mañana en cuanto llegué del pueblo” (I, iv, 17).

Se produce, como hemos observado, no una descripción minuciosa de los hechos en su transcurso temporal, pues se eliminan períodos en el tiempo desarrollado: dos semanas entre el Acto I y el II.

El tiempo de la historia es más dilatado que el de la disposición de los hechos. Pues, desde el presente, por el fenómeno de la retrospectión o analepsis, los personajes evocan un pasado inmediato y mediato, a modo de síntesis explicativa de lo sucedido en el transcurrir lineal del tiempo dramático de los hechos presentes plasmados en los actos. Esto provoca un cambio en el ritmo de la acción, que resulta más lento porque estos hechos reciben toda la atención del espectador.

El pasado inmediato es muy significativo porque aporta la explicación del presente:

1.- conoció Isidora a Alejandro durante dos o tres semanas: “Isidro. (...) le trata dos ó tres semanas, se enamora de él perdidamente (...)” (I, iii, 11).

2.- se marchó de casa hace tres meses: “Trinidad. (...) Hija de mi alma! Tres meses que no la hemos visto (...)” (I, v, 18).

3.- se produjo la decadencia del negocio familiar al mes de marcharse Isidora: “Trinidad. (...) Porque no estás como nosotros, cansados de luchar inútilmente de dos

meses acá” (I, IX, 26).

El pasado próximo aflora en el presente como vehículo de explicación psicológica de ciertos comportamientos: el proceder de Isidora: “Santos. (...) Los santos pecaron, y los más rectos se torcieron alguna vez (...)” (I, VI, 21); la explicación del pasado familiar de Alejandro para interpretar el presente: “Isidro. Un extravagante, un misántropo, que el día que perdió su fortuna se pegó un tiro” (I, V, 18).

Todas estas peculiaridades hacen que el tiempo esté tratado acrónicamente pues se desarrollan hechos que no ocurren en la misma época, pero que están perfectamente insertos en el devenir presente del texto por la actualización que se hace de ellos mediante el uso del presente histórico.

Nos encontramos con un tiempo múltiple-puntual puesto que convergen distintas historias de momentos distintos en el transcurrir presente de la disposición de la trama. Se da pues un tiempo actual, real dentro de la ficción, complementado con un tiempo imaginario en el sentido de no vivido.

El tiempo de la disposición adquiere un desarrollo distinto en cada Acto:

El Acto I: la escena I se desarrolla por la mañana: “Luengo. (...) El amigo don Nicomedes, á quien hablé esta mañana de parte de usted (...)” (I, I, 6) y en ese tiempo transcurren las escenas II a la IV. La escena V a media mañana: “Isidro. Es tarde. En fin, ¿qué ...? (I, V, 17).

Creemos que los acontecimientos transcurren desde primeras horas de la mañana hasta el mediodía.

El eje del tiempo no tiene siempre un desarrollo lineal. En este intervalo se produce analepsis y prolepsis.

Analepsis: “Seraf. (...) Anteanoche, Pepe Carrasco, que se metió en la Antropología animal (I, II, 8); (...) Isidro. (...) Hace dos años, cuando caí malo, tomé a su cargo el establecimiento (...)” (I, III, 11).

Prolepsis: “Luengo. Y traspasarán, no lo dude usted, en condiciones (...)” (I, III, 10) y “Seraf. Pues yo haré oposición á una cátedra, la ganaré, tendré mi sueldo (...)” (I, VII, 23). Ambas son homodiegéticas pues convergen en la acción principal en torno a la cual gira la obra.

El Acto II empieza a mediodía, dos semanas después: “Alej. (...) he de verla hoy mismo. Dos semanas hace que me abandonó (...)” (II, II, 36).

Las escenas I a la VII se realizan en el tiempo que va de mediodía a la tarde. La escena IX transcurre por la tarde pues se da el encuentro, de Alejandro e Isidora, previsto para esa hora desde la escena II de dicho acto: Alej. (...) ¿podré verla...? (...). Bonif. (...) Si después de comer, doña Trinidad echara una siestecilla, y los chicos se pusieran a estudiar... (...) Alej. ¿Tardarán mucho?. Bonif. Un ratito (II, II, 37).

Y lo mismo sucede con la escena X que transcurre a continuación. El tiempo pasa de una forma lineal, pero con pequeñas incursiones en el pasado inmediato: “Bonif. (...) Lo mismo fue llegar a esta casa, quince días ha (...) Anunciaron el embargo para el día siguiente. Pues la niña se cuadró y dijo: «Se pagará». ¡Cristo, y se pagó!” (II, II, 38) a modo de resumen expresivo.

El desarrollo de los acontecimientos también se plasma de otras formas:

1.- Acción simultánea: Bonifacio le cuenta a Alejandro que Isidora: “ (...) Hace un rato se ha sentado á la mesa” (II, II, 36).

2.- Prolepsis inmediata en el tiempo: “Trinidad. (...) y esta tarde tomaremos muchacha para la cocina” (II, III, 41-42).

El tiempo transcurre acrónicamente pero presentado como actual, a excepción de las escenas I, VI y VII en las cuales el tiempo de la historia corre paralelo al tiempo de la disposición. Este desarrollo temporal da a la obra una mayor verosimilitud al semejarse en su disposición a la vida misma.

El Acto III se inicia unas horas después del Acto II: “Entre el acto segundo y tercero transcurren algunas horas (...)” (III, 63), es decir, transcurre de noche: “Es de noche. Luz eléctrica en el escritorio y en el fondo” (III, 63).

La escena I explica lo que ha sucedido en esas horas escamoteadas por el dramaturgo: “Trinidad. (...) Y al despejarse sus facultades [de Isidora], rehizo de prisa y corriendo las notas, con lo cual se pudo ultimar la operación con Requejo” (III, I, 63). Es una analepsis utilizada a modo de resumen sintético de la acción no visible para el espectador. Las ocho escenas restantes transcurren esa noche una a continuación de la otra.

De forma general, podríamos decir que el Acto I se desarrolla por la mañana, el Acto II por la tarde y el Acto III por la noche.

Los ejes temporales de la historia y de la disposición se desarrollan paralelamente en las escenas III y IV dedicadas a la descripción de los hechos presentes; en las demás escenas observamos como el fluir del tiempo presente se ve detenido por analepsis: “Trinidad. Sospecho que Isidora tuvo esta tarde alguna visita (...)” (III, I, 64). Por prolepsis: “Isidora. (...) Dios amparará mi derecho, y justificará mi voluntad. (...)” (III, V, 69).

También se ralentiza por la exposición de los acontecimientos en un tiempo simultáneo: la vida de Alejandro transcurre paralela a la de Isidora, la cual se nos ha presentado de forma indirecta a través de un personaje, por ejemplo: “Santos. Arriba, en casa de Morales. Ahí está desde que salió de aquí” (III, II, 65). Se encuentra allí desde que se despidió de Isidora al final de la escena IX del Acto II, y nadie se atreve a decirle que está

arruinado. Esta actuación de Alejandro sucede paralela a la de Isidora. Son dos acciones distintas pero que transcurren en un mismo período.

Además del tiempo cronológico, hemos de destacar también un tiempo psicológico, que corre paralelo a los hechos pero que no se mide con las mismas unidades temporales. Éste adquiere pautas diferentes, según se relacione con los diferentes personajes. Por ejemplo, don Isidro no cambia en su actuación a lo largo de la obra, pero sí psicológicamente, y muy rápido al aceptar la vuelta a casa de Isidora y la compra de la camisería por presión de su familia:

Isidro.	(...) No quiero que me hables de ella; vamos no quiero.
(...)	
Isidro.	Santos, Santos, ya vienes tú con tus componendas. No transijo con la deshonra.
(...)	
Isidro.	Bueno, bueno, la perdonamos. Pero aquí no tiene que volver.
(...)	
Isidro.	Tráela. (I, v, 16-18).

La evolución de Isidora es muy rápida, pronto pasa del desdoro a convertirse en la organizadora de la casa: “Isidora. Papá, por Dios, déjame que mangonee, que me meta en todo... Quiero enterarme, disponer, gobernar...” (I, x, 29). Y cuando decae por la presencia de Alejandro se recupera pronto. Alejandro es todo lo contrario: muy seguro de sus convicciones, hará falta la presencia de un hecho exterior, la ruina, los enredos y la persuasión de Isidora, para que modifique su manera de pensar.

La trama se desarrolla de forma precisa, impulsada por la dialéctica de los sentimientos y creencias que opone a los personajes y determina la estructura. El ritmo de la trama es rápido pues la acción se inicia *in media res*, lo cual provoca un gran impacto en el espectador.

Galdós tenía una concepción compleja del método retrospectivo (la acción iniciada en el pasado se resuelve en la obra) contra el método romántico, atento a la ejemplaridad de la acción dramática que termina lo que inició la obra en el espacio privilegiado de la escena. La teatralidad de Galdós está en la línea de Ibsen en lo que a la relativización del tiempo se refiere.

Galdós siguió a Zola y dio mayor importancia al ámbito de la acción sobre la acción misma, porque es el medio el que determina los movimientos de los personajes y no los movimientos de los personajes los que determinan el medio.

El Acto I nos presenta una trama con una acción no muy movida; porque todo él responde a la exposición-presentación de los personajes, unidos según sus intereses ante la bancarrota inminente de la familia Berdejo hasta llegar al final del acto en que Isidora afirma que solucionará el problema. El Acto oscila entre diversos tipos de acciones:

a.- una acción cognoscitiva destinada al aumento de la información (escenas I y XI) con un movimiento más interior que exterior;

b.- acciones cognoscitivas y enfáticas que tienden al aumento de identificación afectiva de los miembros de la familia Berdejo (escenas II, VI, VIII, IX, X);

c.- acciones cognoscitivas y digresivas que hablan de la vida de su hija Isidora (escenas III, IV);

d.- una acción cognoscitiva, empática y digresiva porque Isidora aparece al final a lo lejos (escena V);

e.- y una acción cognoscitiva y retardativa porque se da un aumento de expectativa (¿cómo solucionará Isidora el embargo inmediato?) que marca uno de los momentos de mayor tensión del Acto.

El ritmo de este Acto I va *in crescendo* a medida que Isidora recupera la confianza

de sus padres y se ocupa de la dirección del comercio. Tiene sus momentos de clímax emocionalmente en la escena vi, con un ritmo más rápido en las escenas vii y viii por la variedad de los hechos expuestos, y su mayor tensión y rapidez en la escena xi. Las escenas ii - v son más lentas, pues son, junto a la escena i, la presentación del conflicto y de los personajes hasta la llegada de Isidora, que es la encarnación de la actividad, del movimiento, todo lo cual constituye lo que se denomina *exposición*. Con todo no queremos decir que no haya movimiento, que sí lo hay, aunque la acción se desarrolla en la trastienda de un establecimiento comercial donde un determinado número de personajes provocan tensión y evitan la monotonía con sus entradas y salidas.

La escena vii es más movida porque en ella ocurre el encuentro de Isidora con sus hermanos y se da una descripción de sus actividades. Estas situaciones están expuestas de una manera clara, breve y rotunda. Además hemos de explicar que estos hechos inmovilizan el desarrollo de la trama en lo que respecta al embargo y al problema de la protagonista. Pero el final del acto se ralentiza al volver a uno de los problemas de la escena anterior: el tipo de ayuda que ofrece la hija mayor de los Berdejo a sus padres. La velocidad de la viii es mayor por la brevedad de la escena: abundancia de verbos que aceleraran el desarrollo del tiempo: “Seraf. (...) Veo los títulos, hojeo un poco, leo los índices...” (I, viii, 25).

El Acto I acaba con la escena xii ; más movida, pues en ella se fija el día del embargo e Isidora reacciona en medio del estupor general aceptando pagar la suma debida al día siguiente. Todo esto está expresado de forma rápida, entrecortada que queda plasmada por la presencia de muchos pensamientos no acabados, expresados por puntos suspensivos: “Isidora. Pues mañana á las doce... ¡á cobrar!” (I, xi, 33).

El Acto II tiene un tiempo más raudo; hay una sensación de mayor dinamismo en el acontecer de los hechos. El eje temporal adquiere una dimensión lineal pero con continuas paradas de la acción presente, por incursiones explicativas del pasado y deseos de futuro. Al explicar el desarrollo de la trama nos encontramos con un tiempo de la disposición muy variado que va:

a.- desde una acción cognoscitiva-retardativa por la expectación que se crea (escenas I, VIII y X) con aportación de un ritmo más ágil y variado a la vez que una gran tensión dramática;

b.- hasta acciones cognoscitiva-digresiva-empática que ralentizan la acción por las introspecciones que hacen los personajes, aunque son variadas las escenas II y IX;

c.- acciones cognoscitiva, digresiva, que paralizan la acción (escenas IV y VI);

d.- acciones cognoscitiva y empática que hacen de la escena V variada;

e.- acciones retardativa, regresiva y cognoscitiva, que dan a la escena VIII un ritmo rápido, tenso emocionalmente y estático en el tiempo;

f.- y acciones cognoscitiva, empática y retardativa que otorgan a la escena XI una gran variedad y suspense final.

Todo este Acto II está caracterizado por una fuerte tensión emocional que va creciendo a medida que se desarrolla. Así se comprueba por ejemplo en la escena I, tan impactante por la novedad de la presentación en escena de Alejandro del que el espectador sólo sabía lo que los demás personajes han opinado de él. El movimiento se consigue por la brevedad de la escena, pues en ella el autor sólo nos quiere comunicar el comportamiento de un Alejandro inquieto al entrar en el comercio de don Isidro, aunque este movimiento queda amortiguado por la excusa de la compra de biombos que es utilizada por Alejandro al no saber qué hacer, hasta que ve a un empleado conocido,

Bonifacio: “Alej. Déjame á mí de biombos. No han sido más que un pretexto... Bonif. ¡Don Alejandro, por Dios!” (II, I, 35-36).

La acción de la escena v transcurre velozmente. En ella se vuelve a los hechos presentes: la propuesta de Rodríguez que quiere traspasarle su camisería a Isidora. Isidro está remiso a aceptar el traspaso e Isidora lo quiere e impone su enérgica actividad y su voluntad imprimiendo una gran vivacidad a sus intervenciones:

Isidora.	¿Es de veras? (...) ¡Jesús, qué dicha! ¡La camisería! ¡El colmo de mis anhelos!... Pero las condiciones serán duras.
(...)	
Isidora.	Pues aceptado. ¿Pero, papá, tú lo dudas?.
(...)	
Isidora.	(...) ¿Te dio el abuelo las condiciones escritas?.
(...)	
Isidora.	Dámelas.
(...)	
Isidora.	Es verdad. Vete pronto allá. No podemos descuidarlos.
(...)	
Isidora.	Sí, sí... Allá va todo, y si el saldistista acepta, que aceptará, no te vengas sin traer todo ultimado; y recoges el pagaré (II, V, 47).

Estas intervenciones truncan la inmovilidad de su padre con sugerencias expresadas con verbos de mandato. Esta rapidez se consigue también por frases entrecortadas, construcciones interrogativas y exclamativas, adverbios de tiempo, etc.

La trama de la escena VIII no tiene un desarrollo exterior, sino interior-psicológico pues nos presenta la noticia del desfalco de Guevara y las consecuencias que tiene en Alejandro, contadas por Luengo. Esto conseguirá que Isidora evoque el pasado: Alejandro. En ella el tiempo se vuelve estático con la aparente indiferencia de Isidora. Pero Luengo lo activará al contarle la presencia de Alejandro en su casa lo que motivará intensidad dramática expresada con frases breves, demarcadas en el tiempo y cargadas de sentimiento:

Isidora.	(Asustada.) ¡Aquí!.
Luengo.	Aquí, en tu casa.
Isidora.	¿Cuándo?.

Luengo. Hoy (II, VIII, 51).

La escena IX es la más larga de toda la obra, no sólo por el número de intervenciones sino también por la extensión de éstas. Es lenta, porque en ella se dan tres monólogos de Isidora y dos monólogos de Alejandro, descriptivos e imaginativos, que suponen una analepsis. Después se vuelve al presente por medio de una serie de diálogos que consiguen detener el tiempo; porque en esa conversación no hay auténtico diálogo, ya que cada uno habla en una esfera diferente: real (Isidora), ideal (Alejandro), y hasta el final en que se produce el acercamiento de Isidora a Alejandro. Isidora ve derrumbarse sus creencias por la influencia de Alejandro, al descubrir que vivía una vida no completamente real pues al rechazar de ella su realización sentimental. Esta concienciación se traduce en su aturdimiento mental: “Isidora. (Aturdida y desconcertada.) ¡No!... (Con vacilación angustiosa.) Sí... No sé... (...)” (II, IX, 59). Es una escena lenta porque es muy emotiva, y, a veces, alcanza momentos muy líricos.

La última escena de este Acto, la XI, es breve y con un ritmo psicológico rápido. Isidro expresa su ansiedad al ver la situación personal de su hija tras el encuentro con Alejandro. El ritmo de la escena también es rápido porque Alejandro está arruinado tras la huida de Guevara con la mayor parte de su fortuna. Estos imprimirán una mayor agilidad al desarrollo de la acción principal, pues facilitarán la unión final de los protagonistas. Esta fuga provocará la turbación psíquica de Isidora al conocer la ruina de Alejandro que se traduce en una mayor agilidad en los diálogos al no saber qué hacer: “Isidora. (...) ¿Con él... con nosotros? (...) ¡Ay de mí!... ¡no lo sé! (...)” (II, XI, 61).

El Acto III presenta un ritmo más rápido que los dos anteriores. Todo él es un avance progresivo hasta llegar al clímax de la obra que se da en la escena VIII con el

acercamiento de las posturas vitales contrapuestas de Isidora y Alejandro y la unión de ambos en la escena final, la IX. El tiempo de la disposición es diferente en cada escena. Sigue un eje temporal diacrónico pero las digresiones son menos frecuentes y éstas se prefieren a un tiempo más mediato; es decir, los hechos sucedidos al final del Acto II: el encuentro de los dos enamorados y los efectos que produce en Isidora. Lo más significativo de este Acto es la escena I, que expone una acción digresiva para actualizar los efectos del encuentro de los enamorados esa misma tarde. Es una escena estática que tiene por finalidad el arranque a la acción. Así se inicia un ascenso de la tensión en la trama con unas escenas que plasman acciones cognoscitivas con un ritmo muy variado (escenas II, VI, etc.), unidas a acciones empáticas (escenas VII-IX) que agilizan la acción y suben el tono sentimental de la obra. Unas muestras de los distintos momentos de este Acto son

1.- La escena III, que tiene un ritmo veloz por la brevedad de las intervenciones y la concisión de las explicaciones expuestas en presente y sin incursiones en el tiempo pasado. Esta escena significa la actualización de la situación del negocio familiar, arrinconado debido al problema de Alejandro.

2.- La escena VI, que adquiere un ritmo más rápido que la anterior porque en ella los diálogos son más directos y concretos; no hay divagaciones. Se pasa de unos temas a otros, pero todos relacionados con el desarrollo de la acción principal: la carta mandada a Alejandro (ardid de Isidora para que éste se case con ella) y la reafirmación de la voluntad en Isidora.

3.- Con la escena VII entramos en el desenlace de la obra: el encuentro final de los enamorados y la estratagema utilizada por la protagonista para impedir que Alejandro se suicide al conocer su ruina. El ritmo en esta escena se ve agilizado por la presencia de verbos de movimiento y lenguaje entrecortado: "Isidora. (...) No saldrás. Alej. La noticia

puede ser falsa...Voy. Isidora. No lo es. Alej. Quiero asegurarme...” (III,vii,72). El ritmo se distiende momentáneamente por una intervención larga de Alejandro, plena de lirismo, sentimiento y profundidad psicológica.

4.- La escena VIII es la más larga y, a la vez, la más importante de este acto, puesto que en ella se da un cambio de mentalidad en Alejandro como consecuencia del poder de convicción de Isidora. Se recupera Alejandro. La acción no es tan rápida, pues se ve ralentizada por la evocación y análisis de las concepciones vitales de Alejandro e Isidora hasta conseguir un acercamiento de ambas. En ella se da más un tiempo psicológico que real; por ello decimos que el ritmo no es muy trepidante por la pérdida de vivacidad exterior y por la extensión de los diálogos.

5.- En la última escena, IX, los acontecimientos se suceden de forma vertiginosa: llega Isidro y quiere despedir a Alejandro al no querer casarse con Isidora. Éste accede. Es felicitado por los restantes miembros de la familia y todos se alegran del futuro que les espera. Esta escena se expresa con un lenguaje conciso, expresión de la emotividad plena de alegría.

El espacio.

Antonio Tordera Sáez (1978, 166-172) opina que “(...) El espectáculo como realidad existente que se da en el espacio y tiempo de una representación”. En VV. AA. (1978, 63) se indica que el espacio “es uno de los tres elementos constitutivos básicos del mundo dramático pues en él, unos actores representan un acontecimiento.” O. Zich considera que el espacio “es susceptible de albergar objetos cuya función significativa puede ser doble:

-caracterizar (sic): determinar eficazmente los personajes y el lugar de la acción.

-funcional: participar en la acción dramática” (en Bogatyrev, 1971, 174). Un ejemplo de esta segunda finalidad lo hallamos en la carta de Isidora a Alejandro.

A medida que la burguesía tiene más influencia, tiende no sólo a convertirse en el tema de las obras dramáticas sino a proponer una nueva ordenación social. De resultas de ello se elabora, en primer lugar, una nueva teorización de la escena que es presentada como lugar neutro, habitación de cuatro paredes abierta al espectador en donde mostrar la verdad de la naturaleza humana. En segundo lugar, de las técnicas de la puesta en escena tendentes a crear el efecto de ilusión (característico de todo el arte burgués) que se afirma como realidad.

Galdós siguió a Zola y dio más importancia al ámbito de la acción que a la acción misma. Por esta razón prestó una gran importancia a la solidez de los elementos escénicos: los objetos y muebles auténticos, puertas practicables y no decorativas. En su teatro hay una conexión entre objetos sociales y creación literaria. Ello, unido al desarrollo de las ideas elaboradas en torno al socialismo, le hará sentar las bases de una tradición teatral tan atenta a la justicia social como intrigada por la aparición de nuevas dimensiones psicológicas en los individuos profesionales de la clase media, de ahí que la ambientación de los hechos está cuidada escrupulosamente por el autor desde el inicio de la obra.

La trama dramática de *Voluntad* se desarrolla en Madrid, en la trastienda de un establecimiento comercial situado en la calle Mayor.

Al inicio del Acto I Galdós describe minuciosamente la disposición de esa trastienda (tres puertas en cada uno de las paredes del decorado), así como también la decoración y situación de los diferentes objetos: mesas grandes, sobre las cuales hay cajas, piezas de tela, vasos japoneses y otros objetos de comercio; mesa con los libros, papeles y utensilios de escribir de una casa de comercio; un velador; y sillas. E incluso cuida el autor los detalles mínimos: luz eléctrica en el escritorio y en el fondo del escenario, en el Acto III,

para conseguir la concentración de los espectadores en un punto y, a través de la luz resaltar, a los personajes con el contraste claridad/oscuridad.

No todos los detalles argumentales de la obra son vertidos en escenas para el espectador o aclarados para el lector; éstos tendrán que imaginárselos mediante el proceso de la representación dramática o de la lectura. Se da esta circunstancia con cada una de aquellas acciones evocadas que se desarrollan en un espacio diferente al presentado en el escenario. En esta obra, Galdós aporta una concepción compleja del espacio para darle más verosimilitud.

Veamos a continuación cada uno de los lugares evocados por los personajes, que son varios y aluden a lugares externos:

1.- espacio de la trastienda, no visible al espectador: anaquelaria del pasillo del fondo: “Isidro. Me parece que aquí... (Busca en la anaquelaria del pasillo del fondo.) (...)” (I, III, 10);

2.- sitios diferentes al espacio dramático: casa de Cebrales, casa de don Santos de Móstoles, casa de don Nicomedes, Juzgado, librería, casa del escribano, casa de Morales (entresuelo), Correos, casa del comisionista alemán, iglesia. Por ejemplo para incluir la casa de don Santos en Móstoles: “Santos. (...) ya saben que la mía de Móstoles (...) (I, IV, 14). (...) Santos. (...) veniros todos conmigo á Móstoles (...)” (I, VII, 23);

3.- lugar de venta al público del comercio de los Berdejo, tienda de Rodríguez: “Trinidad. Pues si van á la tienda de Rodríguez, salgan por el portal” (I, IV, 15);

4.- habitáculos de la casa-hogar-tienda de los Berdejo: comedor de la casa de

Isidora, habitaciones privadas, tienda de don Isidro: “Bonif. (...) Si después de comer echara una siestecilla, y los chicos se pusieran á estudiar ...” (II, II, 37). (...) “Isidora. (...) (Salen por la tienda.) (...)” (III, v, 70).

En todos estos lugares se desarrollan acciones que se realizan simultáneamente a la trama representada ante el espectador. Su función es la de caracterizar el espacio de la acción.

También hallamos acciones pasadas desarrolladas en lugares diferentes al espacio dramático y mencionados por los personajes de manera imprecisa; son lugar o lugares en donde se produce el encuentro de los enamorados, hogar de Alejandro e Isidora, tienda del padre de Alejandro. Por ejemplo: “Bonif. (...) Cuando yo era escribiente de su señor padre (...)” (II, II, 36).

En este tipo de acciones deben incluirse hechos futuros que evocan lugares distintos al del espacio de la representación. Por ejemplo la sede del Círculo de Historia y Literatura: “Trinidad. ¡Pero qué dirán sus amigos del Círculo de Historia y Literatura” (II, III, 44).

Esta variedad de escenarios que se dan en la dramatización imprimen una gran complejidad y movilidad a la acción representada, a la vez que verosimilitud.

A la de los lugares, hemos de añadir las referencias a objetos, diseminadas a lo largo de toda la obra y que actúan como ambientación escénica con valor funcional en la representación de las acciones. Su mención en la obra transmite un efecto realista que se utiliza para situar, por lo general, ese espacio escénico. Así la trastienda de un comercio especializado en productos de China y Japón: sedas chinas, sedas crudas, fardos, percalinas ordinarias, cuentas, pañuelos, biombos, maulas, artículos vendibles y muestrarios. Por ejemplo: “Lucas. Un señor en la tienda, que ya me tiene loco. Le he mostrado cien

biombos, y aún quiere ver más, los mejores” (II, I, 35).

Y también otros objetos que sustentan la forma de vida de quienes los portan o sus inquietudes:

1.- ambiente campesino y gusto por la caza en don Santos: “Santos. (...) ¡Mis alforjas, gandules! (...)” (I, III, 13);

2.- lecturas de Serafin: “Seraf. (...) me compre las obras completas de Lombroso, Garófalo y Mandsley” (I, VII, 23);

3.- vida de lujo de Isidora cuando vivía con Alejandro: “Isidora. Dinero, alhajas, vestidos, objetos preciosos regalados por él (...)” (I, IX, 26);

4.- gustos de Trinita en el vestir: “Trinita. (...) y no me has dado el rasete color malva, ni el pedazo de surah para la combinación” (II, III, 41).

Todos estos objetos aportan una función significativa: caracterizar eficazmente a los personajes. Contribuyen a que el espectador consiga una ilusión más perfecta que le haga encontrarse con el juego de la acción dramática. Nada debe aparecer en la representación que aleje al espectador de la percepción que tiene de la realidad.

Las acotaciones tienen la función de dar indicaciones al director, al actor o al lector de la obra con respecto a los personajes, la escenografía o la acción.

Las acotaciones ocupan un lugar muy importante en el desarrollo de la obra. Éstas no sólo se refieren a la ambientación escénica, como hemos explicado anteriormente, sino que el autor las plasma de una forma extensiva con una mayor profusión -yo diría minuciosa- a cada uno de los aspectos que conlleva toda representación: disposición de los personajes en el escenario; situación en la que se encuentran; incluso, a veces, indicaciones sobre su atuendo. Esto es constante al inicio de cada una de las escenas: “Dichos; TRINITA, SERAFINITO, que vienen por el foro, vestidos con relativa elegancia” (I, II, 7).

Las funciones que otorga Galdós a las acotaciones son:

- 1.- Explicar la actitud que tomará cada personaje ante determinados diálogos que deberá exponer: “Isidro. (Con tristeza.) No hemos hecho nada” (I, IV, 13).
- 2.- Indicar al personaje a quien tiene que dirigirse al hablar: “Isidora. (Á su hermana, con severidad.) ¡Que no consiento esto, vamos que no lo consiento” (II, III, 41).
- 3.- Aclarar lo que debe hacer al intervenir: “Santos. (Deteniéndola.) Aguarda, hija, No es conveniente...” (III, II, 65).

Los personajes.

Ricardo Salvat (1985, 271) considera que

el elemento activo del texto dramático es el personaje. El personaje de teatro no será sólo máscara; sobre todo ha de ser carácter, comportamiento frente a una situación. Carácter y situación están ligados por la voluntad, cuyo decidir se traduce en conducta. Un personaje teatral, pues, resulta de la interpretación de varios factores: carácter determinado, conducta, voluntad y situación, es decir, enfrentamiento con la conducta y la voluntad.

José Sanchis Sinisterra (1985, 98, 113-114) opina que

el personaje es el sujeto agente o paciente de los acontecimientos figurados, representados en - o por medio de- la palabra, sí; pero podría asimismo invertirse la definición y afirmar que la acción dramática es el resultado de los actos, conductas y situaciones atribuidos a esos sujetos agentes o pacientes que denominamos personajes (...) la acción dramática “actúa” mediante una materialización escénica en el comportamiento corporal y verbal de los actores que encarnan y especializan en su interacción los procesos figurados de la trama, que encarnan y especializan con su mera presencia y permanencia física la inmaterialidad del devenir, que resuelven, en su unidad y congruencia carnales todas las incoherencias, silencios y vacíos del discurso textual. A base de músculo y aliento, mirada y voz, memoria y ritmo, la corporeidad presente y dinámica del actor impone su lógica vital, habitando el verbo entre nosotros.

Galdós sienta las bases de una tradición teatral tan atenta a la justicia social como intrigada por la aparición de nuevas dimensiones psicológicas en los individuos de las clases medias profesionales españolas. Desarrolla la introspección de los personajes, indaga en el influjo de las normas sociales -para muchos de ellos ya deleznable- en el desarrollo

de su personalidad. Satiriza el desarraigo de las clases medias y nos revela el yo escindido de los personajes dramáticos en un contexto histórico lleno de contradicciones para subrayarnos su camino teatral.

Voluntad es una comedia de personaje. Se caracteriza por cierto relajamiento de la acción. La unidad no radica en la acción, sino en la personalidad de la protagonista. De ésta han de derivarse el principio, el medio y el fin de la obra. Esta figura protagonista es preponderantemente satírica, en este caso, respecto a la apatía de la burguesía española y, por extensión, a la de todas las clases sociales.

Galdós utiliza tres técnicas complementarias en el retrato de sus personajes dramáticos:

a.- La primera, la caracterización por ellos mismos, denominada espontánea.

b.- La segunda, la presentación de éstos a través de la opinión que sobre ellos tienen otros personajes. Esta técnica de caracterización directa es muy frecuente y sirve para configurar a casi todos los personajes.

c.- Y la tercera, la confirmación o cambio de esta personalidad a través de sus actos, como ocurre con Alejandro, caracterización indirecta fragmentaria que es producto de su conducta en relación con los hechos acontecidos (VV. AA., 1977, 26). Por ejemplo, la presentación de Isidora por Nicomedes, en la escena III del Acto I y el retrato de Alejandro por Luengo en la misma escena, que será confirmado por Bonifacio en la escena II del Acto II y que será ratificado por Alejandro sobre él mismo y sobre Isidora en dicha escena. Y, por ejemplo, las caracterizaciones espontáneas de Alejandro e Isidora en la escena VIII del Acto III.

El lenguaje que utiliza Galdós para comunicarse los personajes de esta obra es la expresión familiar. Con ella consigue imprimir un mayor realismo y sinceridad literaria de

los hechos comunes del mundo que refleja en esta comedia. Galdós nos muestra un mundo verosímil con sus luchas, tristezas y alegrías que encuentra su mejor modo de expresión en el uso del lenguaje familiar. Ya se ha señalado cómo el autor por su profundo conocimiento del lenguaje popular, la gran riqueza de locuciones familiares que manipula y transforma artísticamente logra dar a *Voluntad* la atmósfera más adecuada en cada uno de los momentos de mayor interés en su desarrollo: familiaridad, lirismo, etc. Al emplear esta clase de lenguaje “(...) no solo suaviza la realidad que pinta, sino que demuestra la bondadosa actitud del autor ante las miserias humanas” (Graciela Andrade Alfieri y J. J. Alfieri, 1964, 37). Una aplicación la hallamos en los ejemplos siguientes:

Luengo.	Querido don Isidro, ánimo. Una retirada honrosa, como dijo el otro, vale tanto como ganar la batalla.
Nicom.	Justo. El valor es plata, la prudencia es oro. ¿Que no puede usted vencer? Pues se retira en buen orden y... (I, I, 6).
(...)	
Trinita.	Cállate, sabihondo huero, mico de la Filosofía y de la Antropo... potro... no lo digo (I, II, 9).

Sánchez Barbudo (1968, 27) y Muñoz Cortés (1989, 261-269), entre otros críticos, han afirmado que la objetividad de Galdós no es ni pretende ser absoluta; por ello al introducir expresiones populares, modismos y giros, la palabra del autor aparece cargada de emotividad. Como ha señalado Gonzalo Sobejano (1966, 86-87) para el vocabulario de los amantes empleado por Pérez Galdós que se caracteriza por

(...) locuciones chocarreras con palabras de otro idioma; usa formas del lenguaje sugeridas por anécdotas, chascarrillos, pasajes graves y versos célebres; pone motes en lugar de nombres; sazona el diálogo con términos grotescos y con expresiones líricas. (...) Los amantes saben decir tonterías y las dicen; la manera de hablar de los amantes y su eventual vocabulario en cifra consiste en decir tonterías; las tonterías brotan del entusiasmo amoroso (...).

Un ejemplo de esta técnica de búsqueda de la emotividad por el lenguaje lo encontramos en *Voluntad*:

- Alej. (...) ¡Ay, mis ojos anhelan su rostro, como el ciego la luz! Sin oír su voz, pareceme muda toda la Naturaleza. Quiero que hablemos, que riñamos, que nos arrojemos de boca á boca terrezas ó injurias.
- (...)
- Alej. Ella es el reposo, la exactitud, la apreciación clara y justa de las cosas (...) en fin, que somos el sí y el no, el alfa y la omega (...) (II, II, 37).
- (...)
- Isidora. (...) ¡Qué bonitos números! Aquí tengo tres cincos, tan gallardos, con sus plumachos en la cabeza, y debajo un seis muy panzudo, agarrado de un tres, que parece desternillarse de risa... ¡Oh!, no sé que tengo hoy (...) (II, IX, 53).

Menéndez Onrubia (1983, 289) considera que Galdós se especializó en “(...) la inmediatez significativa del lenguaje artístico (...)”. Y para conseguir esa finalidad selecciona aquellos elementos que consigan de “(...) forma más directa y nítida materializar la imágenes en la sensibilidad del lector o del espectador. De modo continuo usa los símbolos, los contrastes (...)”.

Precisamente una de las críticas más insistentes respecto al estilo literario de Pérez Galdós es que peca de descuidado, de falta de pureza y elegancia, que usa en demasía el lenguaje familiar (Menéndez y Pelayo, 1908, V, 117-118; Valbuena Prat, 1953, III, 319, entre otros estudiosos). G. A. Alfieri y J. J. Alfieri (1964, 36-37) afirman que esta tendencia es debida a que Galdós utiliza un estilo natural y “(...) su naturalidad es la virtud de la vida misma que parece presentarse en su obra sin intermediarios.”

Veamos la configuración de los personajes galdosianos de *Voluntad*.

Isidora. La primera imagen que los espectadores tienen de la protagonista surge de las intervenciones de los otros personajes. Nicomedes realiza la presentación de Isidora, “(...) aquella Isidorita tan reguapa, tan simpática y hacendosa...” (I, III, 11), y el propio padre ratifica dicha opinión al añadir que no hay “(...) mujer de cualidades más extraordinarias” (I, III, 11). Don Santos, por su parte, justifica el proceder, la huida de su

sobrino con Alejandro: “(...) ha caído de sus ojos la venda que la cegaba. ¡Ah! la amorosa fiebre, el ansia de lo ideal, enfermedad tan horrible como pasajera, y que se cura con otra dolencia, con un buen empacho de la realidad de las cosas” (I, v, 16). En otro momento, don Santos afirma:

Ya ve claro su inmenso desvarío, y aquella inteligencia superior se ha despejado de las nieblas que la obscurecían. Voy, y me la encuentro en su ser antiguo. Parece milagro. Creí verla despertar de un sueño, recobrar de su estúpida embriaguez. Es otra vez tu Isidora, nuestra Isidora, tan simpática, tan dulce, tan inteligente...” (I, v, 17).

De este modo, Santos nos habla del amor como un sentimiento que produce un cambio de personalidad: la pérdida de las cualidades de una persona, que es trasladada por sus efectos a un mundo alejado de la realidad. De ahí que la vuelta a esa realidad signifique su regreso a su ser antiguo, y un distanciamiento de esa fuerza que atonta: el amor. Observamos cómo Santos repite una y otra vez el tópico de que el amor hace perder la razón, la voluntad al que está enamorado. La definición más completa de este tipo de caracterización directa la tenemos en un diálogo de Alejandro con Bonifacio, el ex-amante define a Isidora: “Ella es el reposo, la exactitud, la apreciación clara y justa de las cosas visibles, la paz, la dulzura (...)” (II, II, 37). Son cualidades opuestas a las de él, pero que con la fusión de sus almas “(...) debiera resultar la perfectísima y hermosa síntesis (...)” (II, II, 38). Y Bonifacio concluye el diálogo sobre el papel de la pareja con una ponderación de los valores de Isidora: “(...) ¡Cristo me valga! Creo que no ha nacido hembra de más disposición” (II, II, 38).

Isidora es un personaje presentado de una forma minuciosa, detallada en todos sus aspectos íntimos: el sentimiento, la compasión, la turbación ante los sentimientos contradictorios que, según ella, todavía siente por Alejandro:

(...) ¿Será cierto que estuvo aquí? ¡Pobrecillo! (...) ¡Es raro esto, que no pueda hoy apartarle de mi memoria! (...) Parece que le estoy viendo. (Dominándose.) ¡No, si no quiero verle! (...) ¡No, no! (...) ¡Bah!... ¡Cómo miente una, cómo miente, aun hablando consigo misma! Tenemos la mentira tan metida en el alma, que ni discuriendo á solas dejamos de decimos algo que no es verdad (...) (II, IX, 53-54).

Isidora es la mujer protagónica que representa el más alto valor moral. A pesar de su caída al convivir maritalmente con Alejandro sin casarse, se levanta y ejercerá en su familia y en todos los que la rodean “la función más trascendental (...) el ideal ejecutivo (voluntad: caridad).”

Las mujeres de Galdós aportan el bien en su seno, transmiten fe, obran misericordia, imbuen esperanza, derraman amor. Son mujeres espirituales y prácticas, en tanto los hombres aparecen como sujetos de una espiritualidad inoperante o como juguetes de la duda y de la indolencia” (Sobejano, 1979, 472). Finkenthal (1980, 217) estima que “(...) todos los protagonistas están hundidos en una lucha por dar sentido a sus vidas y por romper los límites que la sociedad le ha impuesto.”

A continuación exponemos los juicios críticos más representativos acerca de la protagonista: Isidora es una muchacha infeliz, pero que no tiene por qué serlo, porque Dios ha otorgado a su espíritu, templado por el infortunio, los alientos y las energías de una irresistible voluntad. Gracias a su poderosa virtud -según opinión de Shaw (1895, 3)-

(...) luchando siempre, pero triunfando al fin; rindiéndose a la desgracia para vencerla después -admirable personificación del ánimo entero y valeroso, lleno de esperanzas y de entusiasmo,- consigue salvar a su familia de la miseria que la amenaza, y logra que su amante emprenda el buen camino, “reconciliándole con la vida (...).

“Isidora es la comedia entera (...)”, la tesis que se demuestra sola, naturalísima, sin discursos enojosos por el hecho de obrar con lógica. “La voluntad es una fuerza que en Isidora ayuda a salvar su casa (...)” mal llevada, a su familia y a su amor, Alejandro. Esta

fuerza aparece en ella apenas vuelve al hogar paterno, que abandonó por seguir a un hombre, y “(...) asoma como puede y debe ser, dado el medio en que el autor la coloca, precisamente en los detalles del movimiento de una casa de comercio que tanto extrañó al público, sin darse cuenta de que no podía, de que no debía ser de otro modo” (Federico Urrecha, 1895, 1).

Isidora, según Gamero (1935, 112), es la encarnación de los valores que faltan a su padre, don Isidro. Es “(...) de inteligencia despierta, firme voluntad, amante del trabajo y poseyendo, en suma, cuantas condiciones se necesitan para dirigir una casa como aquella (...)”; su única falta está en haberse enamorado de cierto galán, huir con él y no haberse casado.

Ángel del Río (1969, 46-47) estima que

(...) lo que Galdós quiere decir al mostrarnos los desvarios de su héroe es que la razón, para dar sus frutos, debe conciliarse con el sentimiento y con la imaginación (...) La razón es el instrumento fundamental para el conocimiento de la realidad; pero el sentimiento y la imaginación son las facultades poéticas (...) las facultades eminentemente creadoras, en las que se revela la esencia del ser humano.

Pensamos que Isidora es portadora de esta fuerza -iniciativa, ambición, constancia, tenacidad- pero no es personificación de ella. Los logros de Isidora son extraordinarios, sí, pero no son milagrosos. Muy de carne y hueso es Isidora, y arrastrada por una pasión, al arrepentirse, nos revela la lucha que mantuvo consigo misma.

Es éste el *modus operandi*, creemos, que adopta al tomar la dirección de la casa Berdejo que se hunde sin directiva. A la personalidad cansada y caduca de su padre opone la suya vigorosa con “(...) sangre joven, músculos de aceros, nervios muy despabilados (...)” (I, IX, 28). Isidora evita el desastre económico mediante los recursos de la casa misma. La ruina de la casa no se debe a la falta de medios, sino al desarreglo. Por eso Isidora con su energía, ingenio y firmeza hace posible la utilización de esos medios antes inutilizados.

Isidro buscaba la salvación en un milagro o en el concurso de los buenos amigos. Para Isidora los medios y la solución están en la casa misma. Su contribución es la fuerza cohesiva de las dos acciones en las que se estructura esta obra.

Isidora no es una mujer fuerte, sino una joven cargada de las demás cualidades humanas que los demás, de ahí que, cuando se descuida, pueda resistir o caer. Una lucha tremenda entre el deber y el amor se desencadena en el corazón de Isidora al confrontarse con Alejandro.

En el proceso de reorganización, inspirados por la voluntad enérgica de Isidora, los dependientes se reaniman. Y aún el enfermo Isidro toma parte activa en los negocios y Trinita y Serafin en los trabajos de la casa.

Isidora tiene aspiraciones a picar más alto, a ensanchar sus actividades; y las personas que la rodean -un ejemplo es el viejo Rodríguez- se prendan de ella y contribuyen a sus pretensiones. La aprensión de que el éxito la incline a la inercia la empuja al cambio que engendra el progreso. Sin embargo, el exclusivo dominio de la voluntad conduce a excesos, a la voluntariedad, enfermedad tan condenable como la fantasía exagerada de Alejandro. Por esto, don Santos define a Isidora, propensa a desviarse: “Un demonio que anda demasiado suelto (...)” (II, VI, 49). Ella va adelantándose hacia el otro extremo de la oscilación: la locura del trabajo, el materialismo, para huir de sus sentimientos más profundos: el amor que siente todavía por Alejandro. Es un amor que quiere ocultar porque lo considera enemigo de su voluntad, de su energía. No es que el amor sea contrario a la voluntad, la energía, el trabajo como abstracciones, pero la realidad de ese amor en ella sí lo es por la concepción del amor-vida que detenta su todavía enamorado, Alejandro. Aunque ella quiere desterrarlo de su corazón no puede y esa es la razón por la cual cuando, aparece de nuevo en su vida (II, IX, 52-60) el alma de Isidora se debate entre las dos

poderosas fuerzas: el cariño que aún siente por su ex-amante y las obligaciones y respeto que debe a su familia que la ha acogido después de su deslíz. Y como la una no logra superar a la otra, la protagonista queda sin poder conciliar sus sentimientos contradictorios. Sólo luchando consigo misma puede salir del marasmo moral y resumir sus actividades; pero con un tinte de tristeza que Serafinito define como “(...) una perturbación encefálica y nerviosa que el vulgo llama amor (...)” (III, I, 64). Según Gilberto Paolini (1974, 66-69) será este nuevo estado mental lo que le permitirá encararse con Alejandro. Galdós nos proyecta en Isidora la tesis de que el hombre no es sólo energía, actividad, voluntad, ya que esta actitud sólo le lleva a la soledad y no a una realización plena del ser humano al querer romper con la dualidad de toda persona: materia y espíritu. Por esta razón es tan importante para Isidora (y para el desarrollo de la acción principal) el personaje de Alejandro, porque con él se equilibrará-completará la personalidad de la protagonista y, consiguientemente la consecución de la acción perseguida en esta obra: la energía, la voluntad, y el trabajo dan sentido al individuo; a la vez que generan el progreso de España.

Parece claro que Galdós pensaba que una mujer para ser feliz necesita a un hombre; y que la mejor manera de conseguirlo y retenerlo, en su época, era convertirse en su “complementario”. Pero creemos que también pensaba de los hombres que necesitan a una mujer para ser felices y que esa mujer no debía ser necesariamente ignorante ni falta de inteligencia.

Masae Kochiwa (1975, 387-410) afirma que Isidora tenía un temperamento autoritario y dominante. Su educación cultural era mínima: sólo sabía hacer las cuentas de la tienda. A este testimonio hay que añadir (según Marie Claire Petit (1972, 138-165)) que en la obra galdosiana la única inteligencia femenina que da buenos resultados es aquella que se aplica a la vida práctica, ya sea para conseguir un buen marido ya para prosperar en los

negocios, como sucede con Isidora. La inteligencia femenina no restaba encantos a una mujer, sino que formaba parte de la concepción que Galdós tenía de la mujer ideal. Y también nos dice Pérez Galdós que el ejercicio de la inteligencia, la demostración ante la sociedad de un don que está considerado como propio de varón, no hace a las mujeres más felices. Finkenthal (1980, 48) afirma que Isidora es una mujer superior: “(...) en ella se dan todas las cualidades positivas de una heroína galdosiana. Es honesta, muy trabajadora, práctica y no le asusta el presente. No depende en absoluto de los mitos sociales ni necesita ayuda metafísica para su salvación.”

Sebastián de la Nuez (1985, 267) considera esencial el factor político en *Voluntad* y afirma que existe un paralelismo entre Isidora y Cánovas, como aspiración del grupo liberal al que pertenece Galdós:

(...) entre Isidora y Cánovas, como ficción y realidad de la persona que necesitaba la familia nacional para redimirse de su inminente ruina, y recuperar, por medio de una enérgica sacudida de voluntad, su puesto en el concierto universal de las naciones, rehaciendo la economía y el poder. Haciendo del mismo modo que cuando le preguntan a Isidora de dónde va a sacar los medios para escapar de la ruina: ‘De aquí de la casa. Con energía, con ingenio, con firmeza de carácter, aquí mismo encontraremos la salvación.’ Pero para ello no sólo basta recurrir a los recursos propios del país, sino también rechazar los créditos usurarios, como Cánovas los de Rothschild e Isidora a los prestamistas, y aún más, en la política exterior, consolidando sus posiciones (colonialismo africano y afianzamiento en Cuba y Filipinas) traducido en la esfera vulgar de la familia burguesa, no sólo en la salvación del negocio de tejidos, sino en la adquisición de un nuevo comercio de camisería.

Isidora Berdejo es “(...) España y su símbolo (...) regenera al noble tronado y a la burguesía comercial (...)”. (Menéndez Onrubia, 1989, 428-429). Nosotros consideramos que Isidora simboliza mucho más. Es la encarnación de una mujer liberada, independiente, con los mismos temores, dudas e inquietudes y que aspira a realizarse en la vida. Y esta concepción vital chocaba con los convencionalismos de su época. De ahí, la valentía de Galdós para abrir nuevos caminos que sustituyeron a los existentes en su opinión ya desfasados. Creemos que ese anhelo de reforma social de Galdós aparece entretejido muy

especialmente en Isidora como núcleo fundamental de la nueva sociedad y como elemento moderador. A través de este personaje el autor cuestiona la ideología de la sociedad burguesa; critica, ironiza y parodia la moral convencional y la mentira reinante. Pérez Galdós quiere despertar a sus contemporáneos para que reemplacen sus delirios de grandeza por el trabajo paciente y pasen del mundo del ensueño al mundo de la realidad. Galdós cree en la capacidad de la mujer para regenerarse y quedar integrada dentro de un orden que incluye la materia y el espíritu.

A través de Isidora parece plantear también Galdós el problema del relativismo moral, pues denuncia la mentira y el machismo de una sociedad hipócrita que hace deliberadamente de la mujer un ser inferior.

Para Pérez Galdós, la mujer es elemento esencial en la regeneración de la vieja sociedad y en la construcción de la nueva.

Hemos de hacer unas aclaraciones. En esta obra observamos cómo Isidora administra el negocio y el hogar, en vida de sus padres. Esta situación es un tanto anómala en aquel tiempo pues jurídicamente la mujer soltera no tiene entidad y sólo puede administrar bienes la esposa cuando el marido esté incapacitado civilmente, por locura o en ausencia del cónyuge. De esta manera le hubiera correspondido la administración a doña Trinidad y no a Isidora. Pero lo que ocurre es que don Isidro y doña Trinidad están incapacitados por una enfermedad llamada abulia, apatía total por los negocios y por el hogar, lo cual justifica que jurídicamente ocupe tal cargo y dignidad.

E igualmente apreciamos que Isidora a pesar de todas las vicisitudes que atraviesa a lo largo de la obra se muestra como un ser vital y espiritualmente más equilibrado y sereno que Isidro y Alejandro, principalmente porque que son retratados como seres más abstractos. Es una voluntad clara ante la cual el varón, inerme y sin rumbo fijo, termina por

rendirse.

Alejandro. Si nos atenemos a la opinión que otros personajes emiten sobre él -caracterización indirecta- y la de él mismo -caracterización espontánea-, obtendremos la personalidad de Alejandro. Luengo nos dice de él: “Un sonámbulo, con la cabeza llena de fantasmagorías, palabra engañadora, buena figura... simpático él, eso sí (...) no mira por sus intereses, y es una mano rota (...)” (I, III, 12). No piensa más que en la música. Santos lo defiende “(...) sostengo que es más digno de lástima que de rencor (...)” (I, v, 18). Cuenta entre sus antepasados varios suicidas: don Guillermo, su padre, del cual dice don Isidro: “Un extravagante, un misántropo, que el día en que perdió su fortuna se pegó un tiro”. (I, v, 18); doña Margarita, su madre, de la cual dice Santos: “Fué que le dió por aprender á volar. Se tiró por un balcón (...)” (I, v, 18).

Y el propio Alejandro nos dice de sí mismo que es “(...) la fantasía, el ensueño, el más allá, la hipérbole, la querencia del ideal (...)” (II II, 37). Él mismo se define como el polo opuesto, la antítesis de Isidora: “(...) somos el sí y el no, el alfa y la omega, el fin y el principio, y por lo mismo, del choque, de la fusión de nuestras almas, debiera resultar la perfectísima y hermosa síntesis...” (II, II, 37-38). Igualmente nos habla de su concepción de la realidad, de las cosas: “Lo que te parece real, lo que ves y tocas, es tan ilusorio como lo que sólo habla á nuestro espíritu” (II, II, 39). En la intervención siguiente nos habla de su orientación vital:

¡Trabajar... yo”. No sirvo para emplear la vida en afanes, que al fin siempre resultan inútiles. Por mi suerte, ó mi desgracia, que esto no lo sé, no he trabajado nunca. Todo me lo encontré hecho. Mis padres me criaron en la holganza. Al quedarme solo, no pensé más que en el único trabajo productivo y consolador: vivir (II, II, 39).

Alejandro no es sino el reflejo de una manera de concebir la vida que se manifiesta cuando aconseja a Bonifacio:

(...) vive de lo que tengas, y despójate de toda ambición. Continúa en este oficio vulgar, mientras la necesidad te obligue á ello, privándote de la vida fácil, libre y sin humillación. Pero si te cae herencia ó lotería, ó te encuentras algún tesoro, no trabajes, Bonifacio: sacude esa esclavitud tan dura como tonta. Cultiva la dignidad, la estimación de tus actos; no admitas favores, ni protección, ni auxilio de nadie, con lo cual evitas la gratitud, que es otra cadena de una pesadez intolerable. Haz todo el bien que puedas á tus inferiores. Busca tu recreo en la Naturaleza y en las Artes, las cuales nos proporcionan goces que no tenemos que agradecer. Y, sobre todo, y ésta es la regla más práctica, Bonifacio: no te cases nunca, nunca, porque si el amor es lo más bello que el cielo nos ha concedido, el matrimonio es la más execrable invención de la tiranía social (II, II, 40).

Si analizamos la caracterización de Alejandro, según las dos técnicas empleadas, observamos como Pérez Galdós nos ha expuesto en las dos la misma pintura del personaje; aunque con una mayor profundidad en la primera (indirecta), porque el autor profundiza en las causas que propician la personalidad actual del personaje. E incide Galdós en la influencia de la herencia genética de los padres en la gestación del carácter de éstos. Esta redundancia en la exposición de la primera caracterización de Alejandro responde a un fin de Pérez Galdós: presentarnos la decadencia de la burguesía nacional, la apatía de ésta, que en lugar de enfrentarse con los problemas que surgen en la vida cotidiana, se evade de éstos. Por esta razón, Galdós nos explica la trayectoria vital de los padres del protagonista: el padre ante la adversidad económica se suicida al no tener fuerza para reiniciar la vida de nuevo sin nada. La madre, ante la misma causa, perdió la cabeza y se suicidio tirándose por el balcón de su casa.

Alejandro vive en un mundo ideal imaginario que se encuentra al margen de la cruda realidad de cada día. Al tener el protagonista esa concepción vital, cuando tiene que enfrentarse con la realidad, como es la pérdida de la mayor parte de su fortuna, reacciona en un primer momento queriéndose suicidar como su padre. Se siente perdido porque no

encuentra un asidero que le haga bajar del plano astral-evasión en el que se halla al plano real, y de este modo poder enfrentarse con los problemas que surgen en la vida cotidiana. Ese pretexto lo encontrará en Isidora que encauzará y salvará su vida.

A la vez, la finalidad de Alejandro en *Voluntad* será servir de complemento de Isidora que en un primer momento representa el polo opuesto a éste: la voluntad, la fuerza regeneradora; pero que manifiesta una personalidad incompleta, porque necesita el cultivo del espíritu, el amor encarnado en Alejandro.

Pérez Galdós es un autor, que como ya hemos explicado, no es un revolucionario, sino que pretende la regeneración de la sociedad española partiendo de la realidad que existe; por esa razón de la unión de lo viejo-Alejandro y de lo nuevo-Isidora saldrá la nueva sociedad que anhela Galdós para levantar a España de la apatía general en la que se encontraba en los últimos años del siglo XIX.

Alejandro sólo es un ser perdido en su propia ilusión que necesita una razón que le devuelva a la realidad de la vida. La responsabilidad ante la vida la encontrará en Isidora, quien le mostrará una nueva faceta de la existencia: ser útil a los demás. Así, se expresa del siguiente modo: “Isidora. Serás mi sostén, mi defensa, mi apoyo en esta lucha formidable; y mi victoria, si la consigo, será también la tuya” (III, IX, 76).

Alejandro, el amante, es la encarnación “del ideal insensato” (Shaw, 1895, 3). “Es un calavera soñador, escéptico, medio sonámbulo, que prescinde de todo miramiento social (...): un degenerado, según Lombroso, ó (sic) como rectifica con gracia doña Trinidad, (sic) según dicen los lombricistas (sic)” (X, 1895, 3).

Gilberto Paolini (1974, 68) manifiesta que “Alejandro, que está presentado, hasta poco antes del fin de la comedia, como el antagonista (...) no es malo. Sólo considerado así puede explicarse su cambio casi repentino, y la influencia de Isidora de disuadirle del

suicidio. La desesperación es aparente y breve.” Alejandro es un joven que, nacido rico y mimado, se entregó “(...) a una conducta irresponsable (...)” y vive “(...) en el mundo de la imaginación y del ensueño, enardecido por una educación superficial.”

Luis Lozano (1980, 323) precisa que “Galdós procura hacer de Alejandro una figura simpática, a pesar de su influencia negativa. Representa un factor real en la vida, que no se puede soslayar.” Como él mismo dice: “Si no existiera la disparidad de caracteres, no existiría el amor, el sentimiento universal que mueve los mundos. (II, IX).”

Asimismo Finkenthal (1980, 48-49) cree que Alejandro está incluido en “(...) la filosofía del rico y del ocioso: es un platónico (...) no puede ni quisiera vivir bien (...) Cuando se encuentra ante un revés financiero, se dispone a acabar con su vida.”

Sebastián de la Nuez (1985, 268) apostilla que Alejandro es un representante de la clase capitalista, en cierto modo desvirtuada, y lo describe como “el fantástico e irreal amante de Isidora, al que es necesario rebajar a la pobreza para redimirlo moral y vitalmente, es decir, integrarlo a la concepción burguesa del mundo.”

Y Maryellen Bieder (1989, 387) enjuicia que Alejandro se construye según las normas del teatro romántico:

De una familia rica (...) Alejandro es muy dado a gestos dramáticos y devoto del amor como valor absoluto, es decir, del amor libre. Un hombre abúlico, es por otra parte incapaz de afrontar la realidad económica, mezquina, cotidiana del mundo burgués en que le ha tocado vivir. Parece un hombre inútil, anacrónico, sin otro porvenir que sus sueños y visiones de lo ideal pero en combinación Isidora, ‘el ángel administrativo’ de la casa y comercio de su familia, Alejandro representa la locura necesaria para compensar el talento por las cifras de su futura esposa.

De todas estas afirmaciones, la aseveración de Shaw (1895) nos parece incompleta y, por tanto, desechable. Y errónea la visión de Alejandro como la encarnación de un ser “degenerado” que hace el crítico anónimo que firma como X (1895), porque al final de la obra es capaz de cambiar de actitud cuando Isidora le hace ver lo equivocado de su proce-

der. Coincidimos con Paolini (1974) en su tesis de que Alejandro no es “malo”, con Luis Lozano (1980) para quien su carácter es diferente a los demás, y con Finkenthal (1980) en su convicción de que se trata de un platónico como consecuencia de su riqueza y ociosidad. Y con Bieder (1989), quien opina que Alejandro está construido según las normas del teatro romántico.

Luis Lozano (1978, 323) opina que

(...) a la postre triunfa el tesón de Isidora, su ambición, su constancia, su tenacidad, pero sin descartar a Alejandro que representa un factor real en la vida que no se puede soslayar: ‘Serás mi sostén -dice ella- mi defensa, mi apoyo en esta lucha formidable, y mi victoria, si la consigo será también tuya’ (III, IX, 76).

Así de la unión de estos elementos, opuestos pero necesarios -como los que se encuentran en la sociedad española o en la misma alma de cada individuo- surgirá el equilibrio deseado, según lo proclama Santos: ‘(...) los hijos de estos hijos serán la perfección humana’ (III, IX, 77).

Maryellen Bieder (1989, 387-388) precisa que “(...) el hombre del pasado y la mujer nueva serán los padres del futuro (...) El matrimonio entre personas de carácter y formación contrarios se repite con un claro valor simbólico (...)”, en este caso con doble transformación de ricos a pobres y viceversa, en los protagonistas. “A la vez que cede el patriarca, se forja una nueva sociedad basada en la unión de la protagonista y su marido. La erosión de la estructura del poder junto con el nuevo alienamiento llevado a cabo (...)” por la protagonista cambia “la estructura de la sociedad, sobre todo en cuanto a los papeles respectivos de los dos sexos.”

Alejandro, junto con Isidora, protagonizaron una historia de amor vivida que tendrá consecuencias en el desarrollo de la acción principal. Ésta será enunciada en *Voluntad* para explicar aspectos de la trama iniciada *in medias res*. Debido a este aspecto estructural de la obra, Alejandro pasa a ser el antagonista más importante para la consecución de la acción, por razones culturales, sociales y filosóficas. Y al irrumpir en la acción dramatizada se convertirá en factor de inestabilidad emocional para Isidora, y de obstáculo para el fluir de

la acción, hasta que por influencia de Isidora, éste modifica su mentalidad hacia posturas vitales más cercanas a aquélla, guiado por el amor y porque su vida no tenía rumbo. Es así como observamos al final su vuelta al protagonismo, porque ambos encarnan en la obra una unidad espiritual-vital.

Don Isidro. Se manifiesta en escena como un hombre sin energía, que encuentra la solución a sus problemas en la intervención divina: “Isidro. (...) Si Dios no hace un milagro, no hay salvación para mi casa” (I, 1, 5). Se nos manifiesta como un ser fatalista, pero con una actitud estoica ante la vida, pues acepta este final si Dios no interviene.

Don Isidro muestra una personalidad inmadura:

1.- Se muestra vacilante.

Sale parcialmente de su letargo debido al efecto de choque que produce en él su mujer, doña Trinidad, y encuentra como solución única a sus males la ayuda de los amigos: “(...) Luengo querido, don Nicomedes, yo veo un medio de salir á flote, con paciencia, y tiempo por delante... pero necesito del concurso de los buenos amigos...” (I, 1, 6). Cuando estos amigos, le proponen el traspaso y doña Trinidad se opone, don Isidro se viene abajo, desfallece y sólo quiere evadirse: “Isidro. (Muy abatido.) Sí... luchar... (Irresoluto.) No sé... Dejarme... Estoy loco” (I, 1, 7). El se describe asimismo como un hombre sin fuerzas, pero también sin ilusiones para enfrentarse a la vida y defender a los suyos. Aparece como un comerciante pésimo.

La escena II del Acto I, nos revela otra cara de don Isidro, la del padre. Toda la escena es una presentación irónica de dos de sus hijos, Trinita y Serafinito, para, a través de ellos, mostrarnos la imagen de mal padre; pues sus hijos viven en mundo de ostentación, totalmente alejados de los auténticos problemas de su hogar, ya que no han

sido educados para desenvolverse en las labores del hogar ni en el comercio familiar, respectivamente. Y, sin embargo, don Isidro está muy contento con los resultados de la formación real dada a sus hijos: “Isidro. La niña es una monada, tan finita y tan... Me dan miedo estos chicos del día. Nacen sabiendo lo que antes ignoraban los viejos más estudiosos” (I, II, 9).

2.- Don Isidro es partidario de defender su tesis moral.

Es curioso el contraste que muestra la personalidad de don Isidro con respecto al tema del honor. Su actitud no es la abulia, sino la energía, la rotundidad, que muestra en defensa del tema del honor, que reafirmará ante su esposa: “Isidro. Para nosotros, como si no existiera. Nuestra dignidad no nos permite transigir en ninguna forma con el oprobio” (I, III, 12).

En otras ocasiones mantiene una postura más rigurosa, menos complaciente y no supeditada al poder de convicción de los demás, como ocurre respecto del perdón que Isidora pide a su hermano: “Isidro. Santos, Santos, ya vienes tú con tus componendas. No transijo con la deshonra” (I, V, 17). Pero esto es sólo momentáneo, pues lo normal es que se deje influir por los demás: “Isidro. Bueno, bueno, la perdonamos. Pero aquí no tiene que volver. (...) Isidro. (Con viva emoción.) ¡Qué débil soy! Siempre haréis de mí lo que queráis. Trinidad. Que venga, sí. Pronto... Isidro. Tráela” (I, V, 17-8).

Es un personaje débil de carácter; por esa razón cede en sus convicciones.

No obstante, a pesar de su falta de personalidad, perviven en don Isidro ciertos valores morales, de decoro, que le impedirán que claudique totalmente ante la presencia de Isidora. De ahí que, en gran medida, sea el representante de los valores tradicionales del honor, e indique su aceptación pero con condiciones: “Isidro. (Esforzándose en aparecer sereno.) No volverás á ser lo que fuiste para nosotros” (I, VI, 19).

Se mantiene todavía el tópico de que el deshonor conlleva la pérdida del puesto que ocupaba en el hogar, en la sociedad. E igualmente, Isidro rechaza interiormente la ayuda que le ofrece Isidora pues piensa que procede del dinero de Alejandro: “Isidro. (...) yo, primero pido limosna por los caminos que admitir dinero que nuestra hija recibió del hombre que nos ha deshonrado” (I, VII, 24).

Para él la honra, según el viejo tópico tradicional, sólo se puede restablecer con una satisfacción del mancillador, en este caso Alejandro, quien accede a casarse con Isidora:

Isidro.	No me doy por satisfecho con ese triunfo.
Alej.	Ni yo. Quiero más. La vida mía no es lo que más aprecio. Bien sé que no debo aspirar á vida más completa y dichosa. Soy pobre, nada valgo. No merezco ese bien.
(...)	
Isidro.	¡Oh! sí (III, IX, 76).

Un dato significativo del carácter de Isidro es la causa del embargo inmediato de su negocio. Es una consecuencia de la ayuda ofrecida a un vecino que no pagará, y él se tendrá que hacer cargo de la deuda: “Salí fiador por Romualdo Samaniego. El pobrecillo no puede pagar, y yo...” (I, IX, 27). Observamos cómo esa debilidad de temperamento es superior a su gran corazón, aunque este nuevo rasgo de su carácter muestra una belleza interior: la compasión por el prójimo.

Su abulia, su falta de interés, su debilidad de conducta le llevan a ser un mal comerciante, un mal administrador de su negocio:

Isidora.	Pero, papá, con este abandono, ¿cómo quieres prosperar? ¡Si tus dependientes y tú mismo desconocéis lo que hay en casa!.
(...)	
Isidora.	Y juraría que tienen multitud de cuentas por cobrar. El mal antiguo de esta casa. La pereza de los cobros. Toda la diligencia la guardas para los pagos (I, X, 28).

Don Isidro sentencia la discusión con su desinterés habitual: “Déjame; no acabes de volverme loco” (I, x, 29).

Santos da una opinión muy acertada que define el tipo de comerciante que es don Isidro: “Con lucha ó sin lucha, querido hermano mío, tú nunca has de ser rico” (I, iv, 14); afirmación muy rotunda, pues nos está queriendo decir que don Isidro no posee el auténtico espíritu de un comerciante y que su vida como tal será simplemente la de sobrevivir.

Pero ese desinterés se va poco a poco transformando en interés por influencia de la energía, la guía de Isidora: “Isidora. Vas allá. Él te espera. Si está conforme con lo que indico en mi nota, cierras trato, y la camisería es nuestra. Isidro. (Como resignándose.) Bueno” (III, v, 70).

La crítica se ha mantenido unánime al definir a este personaje:

En aquella trastienda se presenta al público el dueño del establecimiento, D. Isidro Berdejo, muy cariacontecido, porque está a punto de quebrar. Es un bendito que no sirve para nada: ni para comerciante, ni para padre de familia. Como comerciante se arruina por abandono y como padre, por abandono se le escapa Isidora y mal cría a sus otros dos hijos” (*La Iberia*, 21 de diciembre de 1895, 3).

Berdejo es un hombre de carácter débil e irresoluto, amigo de prestar servicios a cuantos le piden su concurso

(...) incapaz de apremiar a sus acreedores morosos; fiel y puntual cumplidor de sus obligaciones; desordenado, y sin energía suficiente para hacer que cumplan con sus deberes los empleados de su almacén, de modo que él no trabaja lo necesario -aunque sólo fuera para dar ejemplo- y tampoco sabe imponerse, y lograr que sus subordinados den el rendimiento a que están obligados. Vaya como disculpa (...) su escasa salud y la amenaza de embargo judicial que pesa sobre su industria (...) quebranto que llega cuando se encontraba bajo el peso del disgusto que le produjo la fuga de su hija mayor (Gamero, 1935, 111-112).

Sebastián de la Nuez (1985, 266) opina que en *Voluntad* se refleja la situación económica, débil y abocada a la ruina de la España, de la época a través de la estructura

social burguesa representada en la obra en el negocio de don Isidro que se encuentra al borde de la

bancarrota y el embargo. Y afirma

El Gobierno mismo, poco enérgico y débil, está representado en el mismo dueño, que por falta de una actuación eficaz y enérgica con su familia (la sociedad española) y con sus dependientes (la clase trabajadora) lleva la nación al desastre, pues como dice uno de los prestamistas de la comedia: 'En el comercio, queridísimo don Isidro, no hay enfermedad más peligrosa que el reblandecimiento...'

Nosotros pensamos que don Isidro es un estereotipo que encarna la concepción desfasada de la vida y los negocios de la burguesía mercantil de la clase media de la época. Su funcionalidad en la obra es la de ser el detonante, la excusa para que se desarrolle el nuevo espíritu mercantil y vital que el autor quiere imponer a través del personaje de Isidora.

Isidro es un personaje secundario pero muy significativo puesto que actúa como portavoz de cara a la sociedad de la labor ejercida por Isidora en la obra. A la vez cumple la función de personaje antagonista en tanto que sirve para contrarrestar y encauzar hacia moldes menos radicales las acciones de Isidora: no aceptar a Alejandro en su casa hasta que no se comprometa en matrimonio con su hija.

Trinidad. El personaje de Trinidad se presenta paralelo al de don Isidro, su marido. Pero al mismo tiempo representa la otra cara de esa misma moneda, pues se manifiesta una persona combativa aunque esta lucha sea en nombre del decoro, marcador vital del hombre del siglo XIX: "Trinidad. ¡Traspasar, rendirse cobardemente! ¡Ay, si viene la miseria no es decoroso que nos entreguemos a ella sin lucha!" (I, 1, 6).

Comparte con su marido la responsabilidad de haber educado mal a sus hijos en el lujo, la apariencia y no en el provecho, la realidad:

Seraf.	(...) Anteanoche, Pepe Canseco, que se metió en la Antropología criminal, me aludió de un modo tan transparente... Me llamó “el ilustre degenerado...” Porque yo soy un lombrosista furibundo.
Trinidad. (...)	¡Qué rico! Eres <i>lombrosista</i> ... ¡Qué criatura, qué prodigio! (I, II, 8-9).
Trinidad.	El niño si que es mono, con tanto talento, y ese pico de oro... Otro más oradorcito no le hay á su edad (I, III, 10).

Con respecto a la honra, Trinidad se muestra muy intransigente en un principio:

“Nicom. ¿Pero de verás, no se tratan ustedes con su hija?. Trinidad. No, señor... ¡No faltaba más!” (I, III, 12).

Sin embargo, cuando Santos le confirma que Isidora se ha arrepentido sinceramente, pierde su intransigencia; puede más su amor de madre, y sus principios éticos se derrumban: “Trinidad. Soy madre, y no puedo tener ese rigor. ¡Pobre hija de mi alma! ¿Pero estás de verás arrepentida?” (I, v, 17). Trinidad no se mantiene insensible y cambia bruscamente sus convicciones. Se da en ella una aceptación plena, sin reticencias. Pero ese carácter se tambalea ante ciertos atisbos de deshonor, de decoro, al pensar que la ayuda que le ofrece Isidora se pueda deber al dinero de Alejandro: “Trinidad. “Yo os ayudaré”, quiere decir, “yo tengo dinero y con él saldréis de vuestros apuros”. (...) Trinidad. Sí que es vergonzoso” (I, VII, 24).

Una vez recuperado el equilibrio Trinidad vuelve a ser la de antes. De ahí que sea ella quien se enfrente con sus temores y le pregunte abiertamente a Isidora sobre el tipo de ayuda que les ofrece.

La deshonor causada por su hija sólo se puede restablecer para ella en la más pura convención del tema del honor, a través de una reparación. Isidora se ha unido maritalmente a Alejandro y los amigos de los Berdejo, Nicomedes y Luengo, preguntan a sus padres por su hija mayor:

Trinidad.	No nos tratamos.
(...)	
Trinidad	No, señor... ¡No faltaba más!.
Isidro.	Para nosotros, como si no existiera. Nuestra dignidad no nos permite transigir en ninguna forma con el oprobio.
Nicom.	A menos que el alemán se case...
Isidro.	Cuando no lo ha hecho ya (...) Yo les suplico que no me hablen más de (...) (I, III, 12).
(...)	
Isidora.	No se trata de reparación.
(...)	
Trinidad.	¿Cómo? (III, IX, 76).

Sólo el matrimonio restablecerá el honor; por esta razón le entusiasma el próximo enlace de Alejandro e Isidora: “Isidora. ¡Bendígaos Dios! (III, IX, 77).

Trinidad participa también de la abulia, del desinterés hacia las labores de su hogar. Esa es la causa de que entregue la dirección de éstas a Isidora. Por todo ello subordina su orgullo, la falsa apariencia que quiere para Trinita a las sugerencias de Isidora para que no dimita de sus cargos: “Trinidad. Dimitir no. (Asustada.) ¡Jesús! Estás demostrando una disposición para el gobierno. Debemos obedecerte sin reparar en lo que mandas” (II, III, 42).

Las opiniones más significativas de la crítica acerca de este personaje son las siguientes:

Doña Trinidad, la madre, aparece en escena muy preocupada por la situación del negocio. Igual que su marido no sirve ni para comerciante, ni para madre de familia. Se le

escapa su hija que vive con su amante y mal cría a sus otros hijos (*La Iberia*, 1895, 3).

Esta definición es complementada por Masae Kochiwa (1975, 461-477) quien dice de Trinidad que “(...) su educación moral era transigente y en sus deberes era poco exigente (...) devota (...) su falta de tesón desordenaba toda la casa sin poder gobernar, así la casa y la tienda iba arruinando (...) Temperamento apático.”

Sebastián de la Nuez (1985, 267) opina que doña Trinidad representa a la nación y por eso le cede el gobierno de su casa a Isidora, lo mismo que España a Cánovas.

Estas definiciones nos parecen verdaderas, pero muy parciales en el estudio del personaje. Nosotros opinamos que doña Trinidad es una figura secundaria paralela a la de don Isidro. Su función en la obra es la de representar a la esposa-madre de la clase media de finales del siglo XIX, con sus virtudes, pero destacando todos sus defectos. Galdós se vale de este personaje para intentar erradicar los vicios de la sociedad a la que pretende sólo modificar, corregir, no transformar radicalmente. La presencia de doña Trinidad es necesaria para el desarrollo de la acción principal, pues actúa como contraste, a veces, de las tesis de don Isidro, movida por su amor natural. Por ejemplo, se impone primero a su marido para que éste acceda a que Isidora vuelva al hogar, para que no venda el negocio. Luego, ayuda a Isidora en la realización de sus planes; por ejemplo, media entre sus hijos pequeños e Isidora. Más tarde, anima a su hija mayor cuando ésta vacila en su empeño. Y por fin, influida por su hija reeduca a Trinita en la enseñanza de las labores del hogar (III, 1). La finalidad del personaje de Trinidad es la de colaborar en la trama a fin de representar el restablecimiento del hogar, el equilibrio y el decoro en su familia.

El resto de los personajes secundarios giran en torno a Isidora que con su dinamismo hace resaltar vivamente la ineptitud, la indolencia y la irresponsabilidad de éstos. En el proceso de reorganización, todos quedan inspirados por la voluntad de Isidora, y su

función será la de colaborar en la realización de esa fuerza.

Trinita y Serafinito aparecen en escena como dos figuras paralelas en su descripción y presentación. Intervienen para representar la mala educación recibida de sus padres. La puesta en escena de los dos hermanos será una excusa para censurar la costumbre burguesa de la apariencia (I, v), y para criticar el ambiente literario intelectual de la época (I, vii). Y para enjuiciar el sistema educativo (I, viii). Los dos personajes aparecen como concepción contrapuesta a la encarnada por Isidora. La finalidad de éstos será realzar la figura principal y señalar los efectos de una mala educación basada en el decoro. Isidora actuará como enlace con la realidad y como ejemplo en su reeducación. Ésta se convertirá en maestra y guía de ambos, aunque al principio la rechacen. Con ellos Pérez Galdós nos presenta la nueva cara de España que él desea.

Don Santos asume la función de consejero razonador; no sólo ante su hermano sino también ante la protagonista y sus hermanos, sustituyendo a tal respecto al padre. Contribuye con eficacia a la reconciliación de Isidora con sus padres y con Alejandro. Él es el mensajero de la carta de Isidora a Alejandro (III, ii) que posibilitará el acercamiento de ambos. Es el personaje que, al representar al hombre maduro, solitario, honrado y natural, contrasta con los ideales vitales de la burguesía además de servir de guía, de ejemplo para esa sociedad a la que quiere modificar e impulsar Galdós.

Nicomedes y Luengo son figuras paralelas en caracteres que en escena actúan uno después de otro. Pero sus convicciones son contrapuestas a las de don Isidro. La aparición de ambos en escena es la excusa para simbolizar la personificación de una España comercial, opuesta a la que muestra Isidro pero desechable como la de aquél por la falta de ética, de principios. La auténtica España es la que resulta de la fusión de la vieja y la nueva concepción que representan Alejandro e Isidora.

Nicomedes y Luengo son figuras del cuadro literario español. Galdós utiliza en su pintura las técnicas caracterizadoras espontáneas, directa e indirecta. Son dos personajes secundarios que funcionan en la trama como antagonistas, obstaculizando todo acto que tienda al resurgir del negocio de los Berdejo. Para tal fin se amparan en su hipocresía (I, II, IV, XI), hasta que Nicomedes se descubre (III, V) y se rompe la homogeneidad de ambos personajes. Son figuras simbólicas que proliferan desde los tiempos bíblicos en sus variedades del tacaño, del avaro, del usurero, con matices que, en distintas proporciones, concurren en cada uno.

Los dependientes del comercio familiar de los Berdejo son **Bonifacio** y **Lucas**.

Bonifacio es la excusa del autor para hacer posible la presencia de Alejandro en el Acto II. A la vez que hace posible de una forma práctica la conversión de Isidora en jefe-administradora (I, III, X) al presentar indirectamente el caos en el que se encuentra el negocio. Es igualmente el personaje que utiliza Galdós para convertir el paso del tiempo, el desarrollo de la acción, en tiempo dramático al explicar desde el presente el pasado, la aportación que hace Isidora al negocio familiar. Por ejemplo: “(...) Luego se dió sus mañas para negociar dos pagarés, uno á fecha próxima, otro á fecha lejana (...)” (II, II, 38). Es el confidente de Alejandro y su auxilio. Gracias a él se hace posible que dramáticamente se junten Isidora y Alejandro.

Lucas es el enlace del pasado (Alejandro) con el presente (Bonifacio). Fueron viejos amigos en la niñez de Alejandro, pues Bonifacio trabajaba para su padre.

Otro personaje que participa en la trama es el **Cobrador**. Es un personaje circunstancial que sólo aparece en la escena XII en el Acto I con la función de convertir en seguro lo que antes era posible: el embargo.

Jordé (1943, 22-23) afirma que en la producción dramática galdosiana destaca “(...) la creación de robustos caracteres morales y el análisis de pasiones, ideas y sentimientos humanos.” Esta tesis será compartida por José Ángeles (1963, 269) que indica que “(...) es un portentoso creador de caracteres (el primero, sin duda, de la literatura hispánica).”

Todos los personajes mencionados de esta obra son, según Salvador de Madariaga (1960, 86), “Son seres vivos que nos dan sus acciones, no sus móviles. Sus personajes no son estáticos, sino que se desarrollan a medida que la obra adelanta.”

Isaac Rubio (1974, 223) opina que en la creación

Galdós parte de la idea no del personaje. Se trata de expresar unas antinomias y de definir la verdad. Los personajes no tienen un destino que cumplir, sino la misión de revelar a través de ellos el destino de la humanidad y de la historia. Carecen de real autonomía, y su función es la de aclarar una verdad o una mentira absolutas. Desde este punto de vista son personajes de melodrama: buenos o malos. La causa que los mueve no es psicológica ni social, sino una ideología que se apoya en la trivialidad de una anécdota, generalmente, amorosa.

Influencias “en” y “de” *Voluntad*.

Las influencias más significativas que la crítica ha establecido acerca de esta obra son:

1.- Jordé (1943, 65) comenta que en esta obra se repite “(...) el tipo del rico arruinado, burgués o aristócrata, conocido en la producción teatral de Galdós, en contraste plástico con avarientos y usureros.”

2.- “La Isidora de *Voluntad* hereda no poco de Juliana de *Misericordia* (...) menestrala que convierte en profesión lo que en los altos niveles es adorno: la máquina de coser” (Sopeña Ibáñez, 1970, 95).

3.- Casaldueiro (1974, 128) comparando la Isidora de *Voluntad* con la de *La desheredada* defiende la opinión de que la protagonista de esta obra “se llama Isidora, como el personaje de *La desheredada*, y esto es significativo, porque Galdós nos muestra que, si se tiene que servir de las mismas palabras, les da un sentido diferente: Voluntad, imaginación, personalidad, Isidora.” Y matiza que los dos personajes son diferentes: “(...) la imaginación de la desheredada lleva a la destrucción y al aniquilamiento; su personalidad era una fábrica ridícula de sueños (...) La Isidora de *Voluntad* es una muchacha seria, formal y razonable que abandona su casa para ir a vivir maritalmente con un hombre todo pasión, idealismo, disciplina.”

En esta misma línea de compasión, Paolini (1974, 69-70) asegura que

(...) las dos Isidoras, no solamente difieren, sino que contrastan hasta representar el sí y el no, el bien y el mal; con todo, en el ideario galdosiano se complementan (...) Isidora Berdejo no es físicamente la misma Isidora de *La desheredada* ni de *Torquemada en la hoguera*; no obstante, pertenece a la misma concepción ideal (...) Isidora Berdejo (...) dominada por la imaginación, también huye de la familia para cohabitar con Alejandro; sin embargo, a los tres meses reconoce su error y, dando prueba de su firmeza de carácter, le abandona para volver al hogar. Es esta fuerza la que inspira entonces vitalidad en la familia y en su amante, con quien se une armónicamente en el amor. Esta Isidora es la nueva Isidora resultante de la aplicación de las recetas de Augusto Miquis. Es la Isidora de la fase positiva de Galdós.

Según Martinell (1986, 107) Isidora Berdejo coincide con Isidora Rufete (*La desheredada*) en esa energía, esa voluntad, que la lleva a reivindicar sus derechos.

4.- Finkenthal (1980, 197) opina que esa fuerza de Isidora (*Voluntad*) que salva a su amante y a su padre, la habríamos encontrado anteriormente en Augusta (*Realidad*), “(...) que no se someterá a Orozco, que la domina intelectualmente.”

5.- Para Finkenthal (1980, 48) hay dos nexos de unión de *Voluntad* con *La de San Quintín*: “(...) la importancia y dignidad del trabajo, y la unión de cualidades complementarias.”

6.- “Es interesante destacar que el dramaturgo noruego Bjornstjerne Bjornson, discípulo de Ibsen, presentaba un tema similar en su obra *La bancarrota* (1875). Sin embargo, el tema central de la obra de Bjornson era el mundo de los negocios, mientras que Galdós se ocupa más del efecto de dicho mundo en los individuos cuyas voluntades han sido puestas a prueba” (Finkenthal, 1980, 48).

Nosotros estimamos que no es necesario ir a Bjornson en esta obra para ver una similitud, sino al propio Galdós (aunque el punto de arranque fuese la influencia del autor noruego); pues el mundo de los negocios ya había sido llevado a la escena por Galdós en *La loca de la casa* (1892) bajo la misma perspectiva: un comerciante, hasta entonces rico, que al empezar la acción está arruinado. De aquí la angustia y trastorno consiguiente entre la familia. En *Voluntad*, como *La bancarrota*, trata Pérez Galdós de propagar los valores de una clase media reformada; así como también, atacar a las mentalidades arcaicas en un afán más de integración que de destrucción al crear una nueva clase social que es el resultado de la fusión de la vieja y nueva burguesía.

7.- Sainz de Robles (1970, 114-115) afirma que “Los espíritus sublimes de la patria (...) encontraron en *Voluntad* infinitas influencias: ¿Ibsen? ¿Nordau? ¿Sudermann? Cualquiera de los autores europeos que se andaban entonces por las ramas de la psicología experimental.”

8.- Maryellen Bieder (1989, 383) cree que, de forma general, se puede decir que “Cuando Nora, en *Casa de muñecas* de Ibsen cerró de golpe la puerta de su casa al final de drama y se marchó deliberadamente hacia su propio futuro, dejando atrás a su marido e hijos, el golpe reverberó por toda Europa. Las protagonistas de las obras dramáticas de Galdós coetáneas con la polémica en torno a Ibsen se declaran igualmente firmes y se comportan con igual resolución de cara al futuro, pero dentro de un marco totalmente

distinto.”

9.- Manuel Bueno (1909, 79) observa que “Cada obra de Galdós viene a ser, a la manera de *La Celestina*, algo intermedio entre el teatro y la novela.”

10.- Cardona y Sobejano (1973, 52-53) y Sobejano (1974, 479-480) afirman que salvando las profundas diferencias de época y carácter, Galdós se parece a Leandro Fernández de Moratín en “restauración de la verosimilitud y el decoro, e inclinación a enseñar desde la escena justicia, prudencia, humanidad.”

Las influencias que la crítica ha destacado de *Voluntad* sobre otras obras son:

1.- En 1903 resucitó Galdós el tema de la voluntad en otra comedia, *Mariucha*, que “aventaja considerablemente a *Voluntad*” (Deleito y Piñuela, sf., 194). Según Panaitescu (1977, 481) “(...) son dos piezas que tienen un punto en común: se trata de las dos heroínas principales: Isidora y Mariucha, que emplean toda su energía, fantasía, sentido práctico para salvar a su familia de un desastre económico (temas predominantes hasta ahora en las comedias galdosianas). Y lo logran (...) El final es un homenaje al trabajo.”

2.- Luis Lozano (1978, 323) opina que *La fiera* (1896) “su mensaje –como en otras obras- es un llamamiento a la paz y la concordia, a la piedad y el perdón.” Un personaje, Susana, que representa la razón, es descrita como ‘joven aristócrata.’ Influye en su amado para que éste deponga sus ideas: “Quiero que el sectario se humanice y arroje de su alma esas brasas del Infierno, perdonando para olvidar y olvidando para perdonar” (I, x) (op. cit., 324). De manera semejante a cómo actúa Isidora con Alejandro en *Voluntad*. Igualmente, hallamos influencias en otra escena, respondiendo “emplea palabras semejantes a las de Trinidad, en *Voluntad*: << Perdonadles a todos, para que os perdone Dios>>” (III, vii) (1978, 324). La frase precedente de Trinidad es: “... Perdonemos para que nos perdone Dios” (I, v, 18).

3.- Para Maryellen Bieder (1989, 383-386) la acción que unifica a las protagonistas de los dramas *La loca de la casa*, (1892) *La de San Quintín* (1893), *Voluntad* (1895) y *Mariucha* (1903) “es el sacrificio que hace el individuo, el abandono de una postura egocéntrica al asumir la responsabilidad por la familia (...) Galdós juntó su visión de la España del futuro con la potencia y la plasticidad (...) de la mujer al crear sus protagonistas dramáticas.”

Maryellen Bieder (1989, 383-384) puntualiza que Galdós se sirve de dos tipos de mujer: la “(...) frívola, fantaseadora, caprichosa (...) y la mujer sacrificadora, abnegada y ordenada (...)”, transmitidos por la literatura popular de la segunda mitad del siglo XIX. Pero en sus manos “este contraste fundamental heredado de la literatura moralizante casera entre la mujer heroica, el ama de casa idónea, y la mujer defectuosa, se transforma al invertir la consabida lección moral.” La que salva la familia con el sacrificio desinteresado de sí misma es “ ‘la loca de la casa’. Lo que en la literatura popular son defectos en la visión de la obra galdosiana son la grandeza y la fuerza necesarias para asumir el sacrificio requerido(...).”

Para Bieder Victoria, Rosario, Isidora, Mariucha son las cuatro protagonistas de las obras citadas anteriormente,

unidas por su acto decisivo que determina no sólo su propio futuro sino el de la familia y el del país (...) Las cuatro comparten unas características (...) que las separan de las demás protagonistas del teatro galdosiano; son jóvenes casaderas, independientes (o en trance de independizarse), burguesas o aristócratas, listas, con talento administrativo y habilidad económica. Mujeres fuertes, decididas tienen una gran capacidad, imaginativa que les deja ver y luchar para un nuevo futuro donde otros sólo saben desesperarse. Galdós plantea (con ellas) la necesidad de una mujer nueva a la altura del momento histórico, y las circunstancias económicas (...) todas marchan hacia el futuro dentro de la clase media (...) Estas mujeres encarnan el pasado, las tradiciones gastadas y las soluciones inválidas en el mundo de la burguesía industrializada que mira hacia el siglo XX (1989, 384-385).

2. DESCRIPCIÓN DE LOS TEXTOS.

MATERIALES DE TRABAJO: MANUSCRITOS Y EDICIONES.

Descripción de los manuscritos.

De la obra objeto de nuestro estudio se conservan cuatro manuscritos completos: tres en la Biblioteca Nacional (números **21.740**, **14.409** y **14.495³**)¹³ y uno en la Casa Museo Pérez Galdós, número **16-3**. También un quinto manuscrito número **16-3 Incompleto**, que incluye casi todo el Acto II, igualmente en la Casa Museo.

Finkenthal (1980, 102-103) habla de la existencia de tres manuscritos: 14.495³, 14.409 y 14.373 adquirido por la Casa Museo en 1960. Creemos que éste último pudiera referirse a uno de los catalogados con la referencia 16-3. Y Alan E. Smith (1985, 147) en el catálogo que hace de los manuscritos galdosianos sólo habla de dos: **14.495** y **14.409** a los que considera meras copias en limpio sin ninguna enmienda. No tiene razón el crítico americano, como quedará demostrado en esta edición crítica.

El manuscrito número **21.740**, denominado de ahora en adelante con la letra **A**, se conserva en la carpeta más habitual para estos textos: dos pastas de cartón rojas sujetas por cintas. Consta de 166 cuartillas, la suma de los tres actos, y un total de 186 hojas, que aparecen dispuestas de forma vertical (No es esta la forma más frecuente en los manuscritos galdosianos, pese según Beatriz Entenza de Solare adoptan la forma de "(...) cuartillas sueltas, apaisadas (...)") (1989, 149)). Todas están manuscritas por el propio Galdós. No todas las hojas que contiene la carpeta aparecen numeradas, como a continuación detallamos.

El manuscrito se inicia con una hoja carente de numeración donde se indica el reparto

¹³ No se trata de una nota a pie de página. La numeración corresponde al número tal como está catalogado en la Casa Museo.

de la obra: Isidora, D^a Trinidad, Trinita, Alejandro, Dⁿ Isidro Berdejo, Dn. Santos Berdejo, Serafinito, Luengo, Dn. Nicomedes, Bonifacio, Lucas y un Cobrador, especificando la edad -excepto de Bonifacio, Lucas y el Cobrador dada la poca importancia de éstos-, el parentesco existente entre los distintos miembros de la familia Berdejo y el papel que desempeñan los demás con respecto a ellos. (Véase lámina I) Las dos hojas siguientes, no numeradas, aparecen señaladas en el margen izquierdo con las letras "a" y "b)" y están dedicadas a la especificación de la *Decoración para los tres actos*.

Como separación entre el Acto I y el Acto II, y entre el Acto II y el Acto III, volvemos a hallar una hoja sin numerar, con el título de la obra y el número del acto que introducen.

A continuación ofrecemos una detallada exposición del número de hojas que corresponde a cada acto, señalando las peculiaridades que ofrece la ordenación de las mismas:

ACTO PRIMERO: Comprende las cuartillas 1 a 51, generalmente escritas sólo en su anverso, aunque dos de ellas (4 y 39) lo están también en sus reversos. En ellas el autor desecha algunas intervenciones de personajes con unos trazos verticales u horizontales, o ambos a la vez

dependiendo de la extensión de los parlamentos. Las dos hojas escritas en sus reversos presentan las siguientes peculiaridades:

a.- El reverso de la 4 expresa una idea que queda expuesta, aunque transformada en las hojas numeradas 3 y 4. El análisis de su contenido indica que se trata de una redacción más primitiva del autor.

b.- El reverso numerado 39 de la cuartilla 39, presenta las dos primeras intervenciones de la cuartilla 39 desechadas. La explicación podría encontrarse en que el autor no la consideró válida como continuación a la 38, en un primer momento, y la

reconsideró después como buena. Representa un titubeo del autor en el proceso de redacción de esta obra.

Aparte de estas dos hojas desechadas, y como es habitual en Galdós tal vez por escasez de papel, aprovecha el reverso en blanco de cuartillas ya usadas en redacciones anteriores para las posteriores versiones. De esta forma encontramos en el Acto III dos hojas aprovechadas correspondientes a una redacción anterior del Acto I:

a.- El reverso número 22 de la cuartilla 1 del Acto III tiene correspondencia argumental con las cuartillas 20 y 21 del Acto I.

b.- El reverso número 27 de la cuartilla 5 del Acto III tiene afinidad temática con parte de lo desarrollado en las cuartillas 24 y 25 del Acto I.

ACTO SEGUNDO: Comprende desde la cuartilla 1 a la 54, aunque hay realmente 59 cuartillas, porque las numeradas con 4, 6, 10, 23 y 44 presentan una continuación señalada con los mismos dígitos a los que se añade el ordinal 2º separado por un guión. Este procedimiento supone una redacción posterior.

Las cuartillas 11, 37 y 50 están también escritas por sus reversos. Las peculiaridades que ofrecen se señalan a continuación:

a.- El reverso número 10 de la cuartilla 11 presenta unos diálogos tachados que se corresponden con los presentados en la cuartilla 10 y principio de la 11. Empieza de la misma forma que la 10 y presenta la misma idea pero expuesta de manera diferente. Representa una redacción anterior.

b.- El reverso 37 de la misma cuartilla, en donde aparece la parte final de una acotación para aclarar una intervención de Isidora, tiene correspondencia con el inicio de la cuartilla 37, aunque no expone la explicación de la misma forma. En este caso se trata de la misma idea. Lo que ocurre es que Galdós rechaza la aclaración simplemente por ser

demasiado concisa. De forma que la definitiva del manuscrito queda más detallada y clara.

c.- El reverso 50 de la cuartilla del mismo número presenta un diálogo de D. Santos que tiene similitud con otro, también suyo, de la cuartilla 49.

Además de estos reversos, encontramos otros en el Acto III. Hacen un total de seis, distribuidos de la siguiente forma:

d.- El reverso 16 de la cuartilla 4 del Acto III reproduce parte de las cuartillas 15 y 16 del Acto II.

e.- El reverso 21 de la cuartilla 3 del Acto III se corresponde, en gran medida, con la cuartillas 20 y principio de la 21 del Acto II.

f.- El reverso 22 de la cuartilla 7 del Acto III se relaciona con parte de las cuartillas 21 y 22 del Acto II.

g.- El reverso 24 de la cuartilla 8 del Acto III se corresponde con las cuartillas: 22 (final) y gran parte de la 23.

h.- El reverso 25 de la cuartilla 2 del Acto III se relaciona con el final de la cuartilla 23 y con la cuartilla 24, excepto el principio.

Todos estos reversos nos muestran una versión más que la que hallamos en la versión definitiva de este manuscrito. Todos los reversos tienen como nota común la de indicar una redacción desechada por el autor en una elaboración posterior, y significan el aprovechamiento de la otra cara en la elaboración de los otros actos.

ACTO TERCERO: Las cuartillas de este acto comprenden de la número 1 a la 45. Sin embargo, se observa que algunas aparecen encabezadas por varios números: el número de la página y la repetición de estos dígitos, a los que se añade el ordinal 2º y 3º; son los casos siguientes: 25-2º) y 25-3º).

Una peculiaridad de este manuscrito A es la presencia de cinco páginas que repiten

numeración. Se trata de las numeradas: 4 a 8 y 4 a 8. Las cinco primeras presentan una grafía menos cuidada, lo cual parece denotar un titubeo del autor al concurrir varios hechos como: a) letra ilegible, tachones, diálogos sin el nombre del emisor, (folio, 5); b) elaboraciones en la misma hoja de parte de intervenciones anteriores (Isidora, hoja 5)); c) coloquios sin indicar el nombre del personaje (principio de la hoja 6ª) (Véase lámina I); d) eliminación de la mitad de la hoja 7; e) presentación de escena, hoja 8 sin especificar que número ocupa, a la vez que sólo se da el comienzo dejando un tercio de la hoja en blanco. La mayor parte de las intervenciones que presentan estas hojas aparecen introducidas por la abreviatura "D." sin especificar de qué personaje se trata, o incluso sin aclarar nada acerca del emisor. Argumentalmente, la 4ª sigue a la 3ª, corroborado por la continuación del diálogo de Santos, el 5 porque termina el diálogo de Isidora iniciado al final de la hoja 4ª. La 6ª sigue el argumento a la 5, a pesar de presentar ésta el último tercio en blanco. Lo mismo ocurre con la 7ª. La 8ª es el inicio de la escena nueva, teóricamente la tercera, puesto que todas las hojas precedentes pertenecen a la escena II.

Las siguientes hojas numeradas del 4 al 8 presentan una mayor similitud debido a varias causas: se observa una escritura más cuidada y reposada. Desarrollan estructuralmente las escenas IV, V y comienzo de la VI de una versión anterior a la definitiva de este manuscrito. La hoja número 4 empieza con el final de un diálogo que no indica el emisor, pues no es la continuación de ninguna de las hojas precedentes. Le sigue una intervención de D. Santos y D. Isidro. Todo aparece tachado con unos trazos inclinados. Se puede considerar un precedente de la hoja 8 anterior, puesto que esas ideas se desarrollan a lo largo de ella, por tanto pertenecen a la escena III, no numerada en el manuscrito, si nos atenemos al argumento expuesto.

El total es, por consiguiente, de 52 cuartillas de texto. A estos anversos hemos de

añadir los reversos escritos de algunas cuartillas, que en este acto son un total de 15. Algunos de estos reversos, como ya hemos explicado con anterioridad, corresponden a los actos anteriores, como ocurre con el reverso de las cuartillas: 1 a 5 y 7 y 8. Los otros reversos son de este acto, que se distribuyen de la manera siguiente:

1.- El reverso 22 de la cuartilla 22 es un precedente de la acotación del final de la cuartilla 21 e inicio de la 22.

2.- El reverso 22 de la cuartilla 23 se corresponde con las hojas 22 y 23 de este acto.

3.- El reverso 2 de la cuartilla 25-2ª se corresponde con diálogos de las cuartillas 21 y 22 de este acto. (Véase lámina III).

4.- El reverso 3 de la cuartilla 25-3ª se relaciona argumentalmente con las cuartillas 22, 23 y 24 de este mismo acto.

5.- El reverso 22 de la hoja 6 expone unas ideas que serán transformadas y expuestas a lo largo de las cuartillas 25, 25-2ª y 25-3ª. (Véase lámina IV)

6.- El reverso 24 de la cuartilla 24 presenta un renglón desechado con un trazo, que se parece a lo expuesto al principio de la hoja 24 de este acto.

7.- El reverso número 28 de la cuartilla 29 se corresponde con el inicio de la hoja 28 de este acto, la cual pertenece al final de un diálogo de Isidora dirigido a Alejandro:

Isidora. Bien sabes que no. Déjame seguir. Era pobre, y decirle al pobre que trabaja, no es enternecer (III, [XV] <XIII>, 28r.).

[[[[pobre, y no {escarna} decirle al pobre que trabaja no es encarnecerle. (con cariño, echándole los brazos) Ingratuelo]]]] (III, [XV] <XIII>, 29v.:28r.).¹⁴

8.- El reverso 43 de la cuartilla 42 reproduce casi exactamente el primer

¹⁴ Hemos respetado las abreviaturas de los nombres, la puntuación, etc. Tal como aparecen en la última edición de esta obra, revisada en el año 1907, y hemos destacado en negrita las peculiaridades que presentan la acentuación, la ortografía y la entonación con respecto a las normas actuales.

renglón de la cuartilla 42.

Los dos manuscritos, **B** y **C**, conservados en La Casa Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria están escritos en hojas de tamaño mayor que el folio (29'7 cm. de largo por 22'6 cm. de ancho). Constan de 22 líneas por página con una distancia de 1'2 cm. entre ellos, con un margen impreso que aparece señalado con un trazo de arriba abajo a 1'5 cm. y otro a 4 cm. en el margen izquierdo de los anversos. Los reversos tienen señalado el margen izquierdo con un trazo vertical a 3 cm. Los trazos de los márgenes están impresos con tinta azul y los renglones con tinta negra como es convencional.

La mayor parte del texto de ambos manuscritos fue copiado por un amanuense, y las correcciones posteriores son realizadas por el autor. Las correcciones están hechas directamente sobre la hoja, o a través de la incorporación de hojas enteras; y también introduciendo los cambios en papel superpuesto pegado.

El manuscrito **16-3 Completo**, será llamado a partir de ahora **C**. Consta de 90 hojas que incluyen los tres actos, numeradas independientemente y que hacen un total de 176 páginas. Presenta las hojas del Acto I y II grapadas con un papel doble, a modo de pastas que sirven para proteger, agrupar y separar las hojas de cada acto. La primera hoja de protección sirve de portada e indica la obra y el acto que introducen; y la última en blanco sirve únicamente de protección. La única numeración con que cuentan muchas hojas es la realizada por la catalogación de La Casa Museo Pérez Galdós. Otras presentan doble numeración: la de catalogación de la Casa Museo y la realizada por el copista o por Galdós. Las hojas quedan distribuidas en cada acto de la siguiente forma:

ACTO PRIMERO: Empieza en la hoja 1 y llega hasta la 30. De ellas, tan solo la

primera y la última están escritas sólo en el anverso; las demás, desde la 2 a la 29, lo están por ambas caras. También en este caso se trata de una copia efectuada por otra persona, excepto la hoja 22 que está escrita por Galdós. La paginación ha sido realizada por personal de la Casa Museo, salvo la de la 22 que presenta en el margen superior derecho el número 20 escrito por Galdós.

La hoja número 1 está dedicada a la relación de los personajes de esta obra. En la 2, por ambas caras, se detalla la decoración para los tres actos, y a partir de la hoja 3 se inicia el acto propiamente dicho. La ordenación realizada por la Casa Museo es la adecuada.

ACTO SEGUNDO: Consta de 32 hojas escritas por ambas caras, excepto la última: 30 (62) que aparece sólo escrita en el anverso. Presentan una doble paginación: la realizada por Galdós o por el copista - dependiendo de quién haya escrito la hoja - con los números del 1 al 30, y la asignado por la Casa Museo con la numeración del 31 al 62, que será una continuación de la del Acto I.

La razón de que haya 32 hojas y la última esté paginada con el número 30 se debe a la existencia de dos hojas con el número 1: la 1:(31) y la 1-2ª:(32), y dos con el número 28: la 28(59) y la 28-2ª(60) que presenta un dígito "2" indicando la ampliación de la número 28. Este reverso es el resultado de una ampliación posterior de Galdós.

La numeración de estas hojas, realizada en la Casa Museo Pérez Galdós, es correcta. Con ella queda resuelto el problema que presentan las cuatro hojas indicadas anteriormente.

El Acto, en su mayor parte, está copiado por el mismo copista que los otros actos, a excepción de las hojas: 1(31), 1-2ª(32), 16(47), el reverso de la 17(48), 28(59) y la 30(62) escritas por Galdós y fruto de redacción posterior al revisar la copia o al retocar la redacción anterior.

ACTO TERCERO: Está constituido por hojas numeradas tanto por Galdós como por el copista (de la 1 a la 28) y por la Casa Museo Pérez Galdós (de la 62 a la 88). Éstas aparecen sueltas, sin grapar, y con un papel de tamaño doble para protegerlas, como ocurre en los dos actos anteriores. En el dobléz del papel que sirve de portada, se especifica el título de la obra y el acto a que pertenecen las hojas. Esta introducción aclaratoria aparece escrita por Galdós. Las hojas presentan el mismo formato de los actos anteriores, salvo una hoja tamaño cuartilla, que aparece numerada sólo por Galdós con el número 8, y que presenta, a su vez, la peculiaridad de aparecer escrita por ambas caras: anverso borrado y reverso escrito en sentido contrario al anverso, es decir, no de arriba a abajo sino de abajo a arriba. (Véase las láminas V - VI). Todas las hojas aparecen escritas por ambas caras, excepto la 28(87), la 28(88) y la 14 que aparecen sólo en el anverso. (Véase las láminas VII-VIII). El acto presenta un total de 28 hojas cuya ordenación, realizada en la Casa Museo, no puede ser considerada correcta tras estudiar el argumento y el proceso de creación. Adelantamos aquí, con aquellas conclusiones, la ordenación correcta: 1(63), 2(64), 3(65), 8r., 4(66), 5(67), 6(68), 7(69), 8(70), 8v., 9(71), 14(77), 10(79), 11(80), 12(81), 10(72), 8v., 11(73), 13v.(75v), 12(74), 13r(75r), 13-2º(76), 14r.(77r.), 15r.(82r.), 14v.(77v.), 15r.(78r.), 15v.(82v.), 15v.(83v.), 15v.(78v.), 15v.(83v.), 16(84), 17(85), 23(86), 28(88), 28(87).

Este acto se ha conservado incompleto como lo prueba la falta de cinco hojas desde la 17(85) a la 23(86).

La hoja 14 constituye un caso especial, ya que por la paginación y por el contenido corresponde al folio 14 del Acto III del ms. **21.740**.

Casi todo el acto aparece escrito por Galdós, excepto las hojas: 8(70) salvo la acotación final del anverso y principio del reverso, 10(79), 11(80), 12(81), 15(82), 13(75), 13-2º(76) y 23(86). (Véase por ejemplo la lámina IX)

El otro manuscrito que aparece archivado con la referencia **16-3** es el **Acto II INCOMPLETO** de esta obra, que he llamado **B**.

Consta de 29 hojas numeradas del 2 al 30 por el copista y del 1 al 29 por la Casa Museo. Falta en este acto la hoja número 1 no conservada. El formato de las hojas es el mismo que el del manuscrito completo 16-3. No aparece escrito por Galdós, salvo un añadido para especificar la intervención del personaje "Doña Trini" en el diálogo que inician las palabras: "Vale más que cenés (...)" (I II, 8r.) - véase la lámina X - sino por un copista - el mismo que en el manuscrito **16-3 Completo**.

Las hojas aparecen escritas por ambas caras, lo que nos resulta un total de 58 páginas. La numeración de estas hojas sueltas es correcta.

Aparecen unidas y protegidas por un papel de tamaño doble al de las hojas a modo de carpeta donde se especifica, según la indicación de la Casa Museo, que constituyen el **Acto II Incompleto** de la *Adaptación* de *Voluntad*.

El cuarto de los manuscritos que hemos utilizado se conserva en la Biblioteca Nacional con el número **14.409: D**. Está encuadernado en cartón rojo y lomo en piel. Perteneció al *Teatro Español* de Madrid, que fue donde se estrenó. (Véase la lámina XI).

Los Actos I y II fueron copiados por el mismo amanuense que el resto de los manuscritos conservados de esta obra. (Véase la lámina XII). El Acto III aparece manuscrito por Pérez Galdós, excepto la modificación y ampliación que se hizo del final de la obra, reverso de la hoja 145 (última intervención del acto) que fue realizado por otra mano, diferente a la del copista y a la del autor; quizás alguien del *Teatro Español* al perderse la hoja del copista, y tal vez esa fuese la causa de que se encuadernase para evitar más pérdidas.

(Examínese la lámina XIII). La obra consta de 145 hojas, tamaño cuartilla con renglonadura, que hacen un total de 287 páginas escritas y que van distribuidas de la siguiente forma:

La hoja número 1 es la contraportada de esta encuadernación donde el autor indica el título de la obra: *Voluntad*, en un renglón; en el otro se especifica el subgénero y la estructura: "*Comedia en 3 actos*". Debajo aparece el sello del *Teatro Español*. Y por último, se recoge la firma de Galdós.

ACTO PRIMERO: Empieza en la cuartilla 2, que se indica el acto y la escena primera, y termina en la 52. Todas estas hojas aparecen escritas por ambas caras, lo que hace un total de 102 páginas. El orden es el correcto.

ACTO SEGUNDO: Comprende desde la cuartilla 53, (en donde aparece de nuevo el título de la obra, el subgénero, la estructura y la indicación de Acto II) hasta la 105. Todas están escritas por ambas caras; excepto la primera que sólo lo está por el anverso. El resultado es de 105 páginas. Todas ellas aparecen ordenadas adecuadamente.

ACTO TERCERO: Se inicia en la cuartilla número 106 (donde se indica: "*Voluntad*" *Comedia en 3 actos*. Acto 3º) y se extiende hasta la 145. Todas las hojas, excepto la primera, están escritas por ambas caras. El total de este acto es de 79 páginas, que siguen una ordenación correcta.

El último manuscrito conservado de *Voluntad* es el 14.495³, que será llamado desde ahora como E. Se preserva en la Biblioteca Nacional y perteneció al *Teatro Español* de Madrid, según se lee en el cuño de legado que aparece en la portada.

Las hojas son tamaño cuartilla con renglonadura, y aparecen agrupadas por actos. A su vez, las hojas de cada acto aparecen grapadas mediante un papel doble que les sirve de protección. En él se indica en el dobléz superior a modo de portada, la obra y el acto que

protección. En él se indica en el dobléz superior a modo de portada, la obra y el acto que introducen. Estos actos se encuentran protegidos por una carpeta: dos cartones corinto de medidas superiores a la cuartilla sujetos con dos cintas.

El Acto I está escrito por Galdós. El Acto II también lo está hasta el final de la escena III, hoja 73. (Véase como muestra la lámina XIV). A partir de aquí se repite la letra del copista del manuscrito anterior. (Revítese la lámina XV). El Acto III es también obra de este último. La obra presenta 142 cuartillas y un total de 279 páginas. Todas ellas correlativamente ordenadas.

El orden es el siguiente:

ACTO PRIMERO: En la cuartilla número 1 aparece el título de la obra, debajo el subtítulo: *Comedia en tres actos*, el sello del *Teatro Español* y la firma de Galdós. El desarrollo propiamente dicho de este acto se inicia en la hoja 2 y abarca hasta la 52. Es decir, suma un total de 102 páginas si incluimos la hoja introductoria con el título de la obra. Todas se encuentran ordenadas correlativamente.

ACTO SEGUNDO: Se inicia en la hoja 53, en donde se indican el título, el subtítulo y el número del Acto II y termina en la cuartilla 105. Es decir, supone un total de 53 cuartillas y 105 páginas, que se hallan dispuestas ordenadamente.

ACTO TERCERO: Comprende desde la cuartilla número 106, que introduce el acto indicando el título, el subtítulo y la indicación del Acto III que a continuación se desarrolla, hasta la 142. Hay, por tanto, 36 cuartillas y 70 páginas bien colocadas.

Descripción de las ediciones.

Las ediciones de esta obra que vieron la luz en vida de Pérez Galdós (Hernandez Suárez, 1972, 362) fueron dos:

1.- La edición *princeps*, denominada individualmente en nuestro trabajo con la letra **F**, fue publicada en 1896 por el Establecimiento Tipográfico La Guirnalda, Calle de Las Pozas 12, en Madrid, con el título *Voluntad* y con el subtítulo *Comedia en tres Actos y en Prosa*. Comprende 77 páginas. La página 4ª nos presenta una relación de los personajes de la obra, los actores que los interpretaron, el director de escena, y una pequeña acotación temporal sobre la misma. El inicio del Acto I se da en la página número 5.

2.- La última edición, la individualizaremos en nuestra edición con la letra **G**, se realizó en 1907 por la Librería de los Sucesores de Hernando, sita en la Calle del Arenal 11, en Madrid, con el mismo subtítulo, número de páginas, relación de personajes, actores, etc.

Orden cronológico de los manuscritos y ediciones.

Después de analizar todos los manuscritos existentes y las ediciones de la obra objeto de nuestro estudio, hemos llegado a establecer la siguiente ordenación cronológica:

1) El manuscrito más antiguo de todos los existentes de la pieza teatral *Voluntad* es el **A (21.740)**¹⁵ porque es el que presenta más diferencias argumentales: diálogos más ampliados, vocablos diferentes, muchas palabras tachadas y sustituidas por otras. El Acto III es muy diferente, temática, argumental y estructuralmente pues no hay una correspondencia entre sus escenas y las de los otros manuscritos y ediciones impresas. Por ejemplo, la escena I sólo tiene ciertas semejanzas con la escena I de los restantes manuscritos; las escenas III, IV, V, VI, etc. no tienen relación con sus homónimas de los otros manuscritos; las escenas XI y XII se relacionan con la escena VIII del manuscrito **C**, y así podríanse citar más ejemplos. E igualmente queda constatada esta antigüedad por la existencia de varias cartas de ese mismo año intercambiadas^{1º}.- entre Pérez Galdós y algunos corresponsales:

¹⁵ Véase lo referente a este códice las páginas 130-136 de la descripción de manuscritos.

a.- la actriz-directora María Guerrero (6 de mayo, 3, 15 y 22 de junio, 25 de julio, 8 de septiembre y 5 de octubre de 1895);

b.- el doctor-amigo Manuel Tolosa Latour (24 de mayo, 21 y 24 de octubre y 8, 12 y 18 de noviembre de 1895).

2º.- Cartas enviadas por María Guerrero a Galdós (10 de abril, 6 de mayo, 21 de julio, 3, 14 y 23 de agosto, 4 y 8 de septiembre y 21 de octubre de 1895).

3º.- Cartas de Manuel Tolosa Latour a Galdós (7 de julio, 6 de agosto, 22 de octubre, 10 y 19 de noviembre de 1895).

4º.- De Clarín a don Benito el 22 de septiembre de 1895.

5º.- De su amigo Francisco Navarro y Ledesma el 26 de enero y el 26 de agosto de 1895.

6º.- De José María Pereda a Pérez Galdós el 14 de abril de 1895.

7º.- De Juan de Macías y del Real a Pérez Galdós el 4 de septiembre y el 3 de noviembre de 1895.

8º.- Y la de su editor Eduardo Hidalgo del 18 de septiembre de 1895.

Todas estas cartas nos muestran a un autor inseguro, a veces, en sus opiniones que necesita reafirmarse a través del apoyo de los amigos a quienes hace partícipes de sus pareceres y de los que espera el apoyo, la rectificación de su labor literaria. A la vez, manifiestan un Pérez Galdós satisfecho de haber llegado a la versión definitiva de la obra que cumplía con todos los requisitos y transformaciones que le habían propuesto su amigo Manuel Tolosa Latour y las sugerencias-imposiciones de María Guerrero en el Acto I, tras el conocimiento escalonado de la obra según el autor se la ha ido entregando. Las aclaraciones, que aporta el autor sobre el Acto III en la carta que escribe el 8 de septiembre de 1895 a María Guerrero, son muy significativas a la hora de indicarnos el manuscrito a que se refiere a lo largo de la carta. Así, a la mención que hace a las escenas XIII y e XV del Acto III,

que sólo se conserva en el manuscrito **A** puesto que los demás tienen menos de trece escenas. María Guerrero hace nuevas objeciones: esta vez al Acto III (carta de Manuel Tolosa a Galdós del 10 de noviembre de 1895). El 18 de noviembre Galdós ya había solucionado el problema del Acto III tal como queda expuesto en la carta de ese mismo día a Manuel Tolosa.

Esto nos hace suponer que desde mediados de noviembre hasta unos días antes de la representación, el 20 de diciembre de 1895, Galdós sometió la obra a una serie de transformaciones tal como quedan explícitas en las correcciones del manuscrito **A** y en los restantes **B**, **C**, **D** y **E** que de *Voluntad* se conservan.

2) El siguiente manuscrito, cronológicamente, es el **B**¹⁶ 16-3 **INCOMPLETO** que continúa la versión del manuscrito **A**, pero que es posterior porque las palabras borradas y corregidas del manuscrito **A** aparecen en este manuscrito **B** en su última versión, es decir: diálogos rectificadas, modificados del manuscrito **A**, que reproducen en su forma última transformaciones realizadas en el manuscrito precedente (final escena I); suprime parte de los diálogos (p. 16, escena II); a veces presentan estos dos primeros manuscritos diferencias en el uso de las mayúsculas y en la puntuación. La mayor parte de las diferencias con las ediciones impresas son conservadas, sin las correcciones que se hallan en el manuscrito **A**. A su vez, el manuscrito **B** es anterior al **C** por presentar más diferencias que éste último con la edición impresa: no coincide en el uso de las mayúsculas y de la puntuación totalmente con el número **C**¹⁷ que se acerca más a la versión definitiva; se observan algunos diálogos diferentes, como el de Isidora (escena II) que luego aparecerán borrados en el manuscrito número **C**;

¹⁶ Véase de este capítulo la descripción de los manuscritos, págs. 136 y 139.

¹⁷ Revítese su descripción en este capítulo en la subparte dedicada a la descripción de los manuscritos, págs. 136-139.

aparecen algunas palabras diferentes en el manuscrito **B** que adquirirán su forma definitiva en el ms. **C** (p. 12, escena IV); en otras ocasiones como ocurre con el final de la escena x se da una versión diferente a la que aparece en el número **C**, más cercana a la definitiva.

3) Le sigue el ms. **C (16-3 COMPLETO)** que, como hemos expuesto con anterioridad, en su Acto II reproduce sustancialmente el ms. **B**, aunque introduce algunas modificaciones que lo acercan más a la versión definitiva.

El Acto I reproduce en general el Acto I del manuscrito **A**, pero es posterior por los cambios que introduce: modifica algunas intervenciones de personajes (p. 3-4, escena I), tacha algunos diálogos (p. 6-9, escena III), sustituye unos diálogos por otros (p. 21, escena VII), modifica el final de la escena IX, dándole la versión definitiva, etc. Todos estos cambios lo acercan más a la edición impresa. El Acto III representa una versión distinta a la del ms. **A**. Sólo mantiene con él algunas semejanzas argumentales en la escena I, coincide en algunos diálogos en la escena II en la VIII con respecto a IX del manuscrito **A**. En resumen, presenta una estructura formal y argumentalmente distinta del ms. **A**.

4) y 5) A continuación van los mss. **D (14.409)** y **E (14.495³)¹⁸**. Ambos constituyen un grupo homogéneo con respecto a los manuscritos precedentes, dadas las semejanzas temáticas y estructurales que se establecen entre las escenas de cada uno de sus actos. Ambos se diferencian del manuscrito **C** por la eliminación casi total de las acotaciones o la reducción de las mismas; la supresión de diálogos; los tachones de partes de intervenciones; la modificación de la puntuación, del uso de mayúsculas; la ampliación de diálogos; la presentación de finales diferentes en escenas (por ejemplo la escena VII, Acto II). En suma, se caracterizan por la eliminación, en gran medida, de todo aquello que diferencia al

¹⁸ Véase su descripción en este capítulo en la subparte dedicada a la explicación de los manuscritos, págs. 139-141.

manuscrito **C** de las ediciones impresas, aunque mantienen peculiaridades que los hacen diferentes a las ediciones impresas: ausencia de acotaciones, puntuación y ortografía diferente, aparición de palabras distintas, diálogos más ampliados y escenas con pequeñas diferencias.

No obstante, a pesar de las grandes semejanzas entre ambos, hay diferencias que nos permiten establecer que, cronológicamente, es anterior el ms. **D** al ms. **E**. Hemos de hacer notar que aunque presentan disparidad estos manuscritos con las ediciones impresas, en el manuscrito **D** hay más semejanzas en la puntuación, uso de mayúsculas, eliminación de algunas ampliaciones de intervenciones que aparecen en el **E**, como muestra de ejemplo, con la edición impresa que el manuscrito **E**. Pero el ms. **D**, a partir de la escena ix del Acto III hasta el final, escena xii, presenta muchos diálogos borrados que aumentan el número de hojas, tres -escritas por ambas caras- de este Acto con respecto al manuscrito **E**, en donde, por ejemplo, queda eliminado todo aquello que aparece tachado por el autor y se reducen varias intervenciones en una.

6) Una primera versión, **F**, la de la edición de 1896.

7) Y una edición última, **G**, la de 1907, que presenta correcciones: denominación, el paso de la abreviatura a la designación del nombre completo (como ocurre con Trinidad) puntuación diferente, a veces; acentuación algo diferente y algunos vocablos distintos.

Estudiamos ambas ediciones por ser las únicas publicadas en vida del autor.

LOS TIPOS DE CORRECCIONES. SU REPRESENTACIÓN.

Si simplificamos todos los tipos de correcciones que representan las distintas transformaciones realizadas por el autor o por el copista al escribir, o por el autor al revisar lo redactado, observamos que éstas quedan reducidas a dos:

1.- Suprimir con trazos ya sea en el renglón o entre líneas, una palabra, un sintagma oracional, una intervención completa, una hoja y una escena; o bien con un papel pegado parte de un diálogo o una o varias intervenciones.

2.- Añadir entre líneas a continuación de lo redactado en una redacción anterior; y agregar intervenciones si hay espacio en la hoja o por medio de un papel pegado y hojas enteras, en una revisión posterior.

Hemos de distinguir claramente dos momentos en la realización de dichas correcciones: un primer momento, la redacción -caracterizado por la ausencia de rectificaciones de Galdós-; y un segundo, la revisión -fácil de observar por las rectificaciones que introduce-. Las correcciones en la redacción son mínimas. Se reducen a la equivocación del copista al escribir, o del autor al redactar una frase, que se sustituye por otra en ese mismo momento.

La totalidad de las transformaciones en su complejidad son el producto del esfuerzo de Galdós por pulir, perfeccionar, dejar una obra bien hecha, tal como el autor la aprecia en cada uno de esos momentos de elaboración que son los manuscritos.

Estos dos tipos de modificaciones no se dan con la misma intensidad. Las tachaduras son frecuentes en intervenciones completas, y en hojas; menos reiterativas cuando inciden en una palabra o frase. Frecuentemente suelen ir acompañadas de otro recurso, como es la adición entre líneas en el caso de la tachadura de un fragmento o de parte de un enunciado; o la suma de nuevas hojas tras desechar previamente otras existentes para rectificar el estilo o modificar la trama.. Las adiciones en el mismo renglón son menos reiterativas, pues lo normal es que el autor añada lo nuevo entre líneas, sobre lo tachado. El autor se afana por revisar no sólo lo conservado de los manuscritos, sino también las hojas suprimidas que, previamente, habían sufrido igual proceso de transformación. Éste procedimiento es la causa de que encontremos tachaduras en el renglón y entre líneas en enunciados y en hojas dese-

chadas posteriormente, aunque en menor medida que en las conservadas. Este recurso es normal, pues la mayoría de las hojas desechadas por el autor cuyo reverso había utilizado para nuevas redacciones se han perdido; aunque, afortunadamente, se han conservado algunas en los mss. **A** y **C** que prueban lo afirmado.

Otro aspecto objeto de comentario es que tal proceso de redacción del texto no aparece con la misma incidencia en cada uno de los manuscritos. Observamos que el ms. **A** está muy trabajado y la prueba de ello es la abundancia de todo tipo de correcciones que se dan en él, aunque apreciamos que las adiciones en el renglón son menos constantes; no obstante hemos de resaltar que al ser autógrafo el manuscrito, este punto es más difícil de precisar que las adiciones de hojas enteras a través de la incorporación de nuevas hojas con dos dígitos. También son poco frecuentes los fragmentos tachados que no hemos podido descifrar a pesar del esfuerzo que hemos realizado revisando una y otra vez los manuscritos originales pues la letra de Galdós a veces- sobre todo en transcripción rápida- puede hacerse ilegible. En definitiva, las tachaduras parciales y sus sustituciones por medio de adiciones entre líneas son los dos tipos de correcciones más usuales en este manuscrito.

El ms. **B** es una copia del amanuense que presenta sólo algunas tachaduras de letras de una palabra, las más frecuentes; de palabras y de fragmentos, los más escasos. Éstos obedecen a la mano del copista, pues son equivocaciones al copiar el texto autógrafo.

El ms. **C** es el resultado de la labor del amanuense y de la revisión posterior del autor. Por todo ello, es un manuscrito donde las transformaciones son muy frecuentes. El Acto I es una muestra de todas ellas. Observamos una mayor incidencia de las tachaduras de fragmentos y su sustitución por adiciones entre líneas; una presencia notable de las supresiones y añadidos con un nuevo papel pegado. El autor nunca suprime hojas enteras en él, sino parte de ellas. Esto último es debido, quizás, a la falta de huellas de redacciones

anteriores. El Acto II, al contrario que el I, muestra una mayor revisión de Galdós y esto se revela en la supresión de hojas y su sustitución por otras nuevas de Galdós que inserta junto a las del copista. Las tachaduras de fragmentos son también notables e igualmente las adiciones entre líneas. Este tipo de transformaciones se complica aún más cuando el autor introduce nuevas hojas y éstas son el resultado de varias redacciones de parte de una escena que quiere conjuntar en una revisión posterior -un ejemplo de ello es el folio 28-2º (60).

La complejidad de las correcciones del Acto III es mayor que la de los anteriores pues en él se da un mayor número de hojas escritas por Galdós con las del copista. A la vez, observamos una menor modificación de este Acto. Todas las transformaciones expuestas anteriormente se dan pero no con la abundancia que en los otros actos, a excepción de las adiciones de hojas y de la tachadura de hojas completas.

El ms. **D** no está sometido a correcciones, excepto en las escenas x, xi y xii del Acto III, donde observamos la formación de nuevas intervenciones añadiendo posteriormente el autor un fragmento en el renglón en una primera intervención, y suprimiendo la segunda y parte de la tercera que es del mismo personaje que la primera; tachando fragmentos de intervenciones; tachaduras de fragmentos en el renglón y su sustitución con adiciones entre líneas, escasas; adición de intervenciones en el mismo renglón y la añadidura de un final igual al de las ediciones impresas realizado por una persona diferente al autor y al amanuense habitual.

El ms. **E** es el único que no está sometido a un proceso de transformación posterior a su redacción. Es por tanto el más semejante a las ediciones impresas, aunque no por ello es igual pues presenta una serie de peculiaridades.

Las correcciones del autor, o, a veces, del copista, en las distintas versiones del texto manuscrito son frecuentes y muy variadas. Éstas pueden ser el resultado de diversos

momentos de la redacción del manuscrito.

Correcciones inmediatas.

Son las realizadas en el mismo momento de la redacción en el renglón, pueden obedecer a diversas causas y pueden estructurarse de la siguiente forma:

Tachaduras parciales.

A menudo nos encontramos con una palabra o frase tachadas en el renglón -la cual representaremos entre corchetes- e inmediatamente, en la misma línea, la expresión que las sustituye. Las tachaduras se realizan en el mismo momento de escribir el texto y muchas veces obedecen a un titubeo del autor o del copista o a una equivocación de éstos al escribir- las, de ahí que éstas suelen estar inacabadas y a continuación vuelvan a escribirlas:

(...) [**Frega**] Fregatriz dilettanti, (...) (B₁, II, II, 9v.)¹⁹
(...) El [**val**] valor es plata. (A₁₁, I, I, 1r.)

Adiciones parciales.

Otras veces el autor tacha una palabra y a continuación la sustituye por otra sinónima:

(...) ¡Qué mayor [**gusto**] satisfacción (...) (A₁₁, I, v, 5r.)

(...) Tengo que [**hacer**] trabajar. (C₃, II, VIII, 19r.)

¹⁹

Ésta será la forma habitual para referirnos a los ejemplos: la sigla del manuscrito, el número romano escrito con mayúscula indica el Acto; el número romano en minúscula la Escena; el número arábigo grande la cuartilla, hoja, y el número arábigo pequeño el número de la nota.

El valor de los signos convencionales que empleamos a partir de este momento se encuentra explicado en este apartado y, de forma esquemática, en la hoja inicial de la edición crítica (tomo II).

Correcciones mediatas.

Las correcciones más frecuentes del autor son las mediatas, es decir, realizadas posteriormente, tal como nos lo confirma la letra del autor a continuación de la del copista; o la del mismo Galdós claramente distinguible por la tinta, diferente al resto del cuerpo central del manuscrito. Las modalidades de rectificaciones que encontramos son de índole muy variada:

Supresiones. Éstas pueden aparecer en diversas formas:

Tachaduras descifrables parciales.

Las tachaduras pueden encontrarse en diferentes contextos y modalidades:

Trazos.

Los trazos los hallamos en diferente casuística:

1.- Galdós puede optar por tachar una palabra o frase con un trazo o raya:

(...) angelitos!... [Ea, vamos. Sale Trinita de casa.] (A₁₂, I, VIII, 35r.).

(...) Sugestión [se llama] eso (C₄, I, VI, 18r.).

2.- También encontramos tachaduras en el renglón realizadas en un enunciado antes de ser desechado. (Esta(s) palabra(s) descifrada(s) será(n) representada(s) entre llaves, pero al pertenecer a un enunciado desechado con posterioridad irán dichas llaves entre los corchetes en los que insertamos dicho sintagma). Un ejemplo esclarecedor es el siguiente: el autor tacha una palabra dependiente del sintagma que la precede, y luego suprime el sintagma completo, que es sustituido por otro entre líneas; posteriormente suprime la última añadidura y la sustituye por otra entre líneas:

(...) Lo poseo **[en la admiración. {de}]** **[[tras de]]** **<admirando á>** los que (...) (C₅, II, X, 25r.)

Mírense las láminas II, XV, XVI y XVII.

Papel pegado.

Las supresiones de palabras o frases en el renglón no sólo se realizan por medio de trazos, como ocurría en los casos anteriores y que representábamos entre corchetes, sino que en algunas ocasiones el autor opta por superponer un papel que tapa lo escrito en una redacción anterior. Este tipo de supresiones las representaremos entre un triple corchete. Este último procedimiento será usado, aunque en mayor medida, para suprimir intervenciones en una revisión posterior:

[[[Isidora. No]]] (C₄, II, XI, 28-~~2^av.~~.)

Examínese la lámina: XVIII.

Trazos más papel pegado.

También hallamos el final de una intervención suprimida de dos modos: mediante un papel pegado y parte con trazos:

(...) ¡Oh! **[[[que no pudiera yo ser ahora Alcalde de]]]** **[Zalamea para mandar ahorcar al pillo que me ha robado el honor de mi hija.]** (C₄, I, V, 14v.).

Revísese la lámina XVIII.

Supresiones de intervenciones completas.

La eliminación de intervenciones completas, las realiza Galdós con diversos procedimientos:

Trazos.

La supresión de intervenciones completas la realiza en diferentes contextos:

1.- Las supresiones con trazos que afectan a una intervención completa serán representadas entre cuatro corchetes:

[[[D^a Trini. Pues si no es un perverso ¿que es?]]] (C₄, I, v, 15r).
[[[D. Trini. Pero dime, ese miserable...!]]] (A₁₀, I, v, 1v: [[22r.]]).

Véanse las láminas XVIII y XIX.

2.- Tachar dos intervenciones de un mismo personaje y su sustitución por una tercera opción después en el renglón:

[[[Bonif. No me explique usted nada, y considere que aqui no puede estar.]]]
(...)
[[[Bonif. Si...pero no es prudente.....]]] (C₄, II, I, 1-< 2^ov. >)
(...)
<< Bonif. No me explique usted nada, y considere que aqui no puede estar. No es prudente... >> (C₁₃, II, I, 3-2^ov.)..

3.- El autor suprime una intervención completa de un personaje, intermedia entre dos de un mismo personaje, para convertir los dos diálogos que quedan en uno: tachando del segundo el nombre del personaje que habla y el principio del mensaje y añadiendo entre líneas al final del primero lo tachado del inicio del segundo:

Isidora. Yo reconozco mi error. No me disculpo. << Vi en >>
 [[[D^a. Santos. Fascinación, fenómeno magnético.]]]
 [Isidora. Vi en] aquella persona un conjunto de cualidades que me parecieron admirables, (...). (C₄, I, vi, 17v.)

4.- Reducir dos intervenciones de personajes distintos, tachando parte de la intervención del segundo de ellos:

Alej. Si, alma mía: te lo juro. No dices que
 [Isidora. No ves] lees en mis ojos? Pues lee (A₁₁, III, XIII, 38r.)

5.--Crear una intervención diferente de una que existe, suprimiendo las dos intervenciones que le siguen y parte de la ulterior que es del mismo personaje que la primera y añadiendo en el mismo renglón en la primera:

D^a Trini. ¡Isidro, por la Virgen Santísima!... << Si, si, que >>
 [[[D^a. Isidro. He dicho que no.
 D^a. Santos. ¡Tanta resolución ahora tu, el hombre del si y del no y el veremos, y el quesé yo...!]]]
 [D^a. Trini. Pues si, que] venga. ¡Hija de mi alma! Tres meses que no le hemos visto[¡Isidro, por Dios!] (Le abraza) Es nuestra hija, es buena. Ha padecido un grave error. Al error todos estamos sujetos. Perdonemos para que nos perdone Dios. (Llora) (C₄, I, v, 15r.)

Véase la lámina VII.

Papel pegado.

Podemos encontrarnos con una intervención suprimida mediante papel pegado:

[[[D^a. Santos. [[No, pero sí he decir que no que no es un per-]] verso. Ciertamente que la benevolencia es otro de mis fuertes, como la esperanza.]]]
 << D. Santos. Yo le llamo desdichado, y sostengo que es >> (...) (C₅, I, v, 14r.)

Trazos más papel pegado.

También hallamos intervenciones suprimidas en una primera parte con trazos y en una segunda con un papel pegado. Las representaremos con los signos convencionales asignados en cada caso:

[[[Luengo. Examinaba estas muestras... (Retirándose)]]] [[[¿Se te ofrece algo?]]]
(C5, II, IX, 17v.)
[[[Dⁿ. Santos. ¡El aquí... y yo loco buscándole... Voy tras]]] [[[él (Corre tras Alejandro.
Isidora le detiene cogiéndole por un brazo.)]]] (C4, II, XI, 28-< 2^ov. >).

Examínese la lámina XIX..

Eliminación de hojas completas.

Esta supresión obedece a varias funciones:

1.- El autor escribe y corrige la cara de una hoja y en una revisión posterior la desecha. Utiliza entonces el anverso de la hoja para la nueva. Un ejemplo lo encontramos en el reverso de la hoja número 4 de la escena 1, del Acto I, en principio el anverso. El reverso de dicha hoja responde a la pregunta de Luengo, última de la hoja número 3, la cual aparecerá tachada:

[[[Luengo. (á D. Isidro) Me permite que le diga una verdad de las que duelen?]]]
(A10, I, 1, 3r.)
(...)
[[[D. Isidro. Pega, hija, pega.]]] (A10, I, 1, 4v.:[[[4r.]]]).

2.- Empieza a escribir el anverso de una nueva hoja que rechaza por no estar de acuerdo, y continúa en el reverso, convertido en anverso, redactando las intervenciones de la misma manera:

[[[D. Isidro. ¡Que pronto se dice!]]] (A10, I, IX, [[[39v.]]]).

D. Isidro. Que pronto se dice! (A₁₁, I, IX, 39r.).

3.- Otras huellas nos remiten a correcciones de hojas enteras en las cuales el autor desecha anversos de una redacción anterior para exponer esas mismas cuartillas en una revisión del manuscrito de manera semejante. Un ejemplo de ello son las hojas tachadas numeradas 3 y 7 que aparecen como reversos de las hojas 21 y 22 del Acto II, escenas III y IV del ms. A. Para una observación más detallada y exhaustiva de este tipo de transformaciones, remitimos al apartado dedicado al estudio de las versiones manuscritas. (Revisense las láminas: III, VI y XX).

Tachaduras parciales indescifrables.

Las palabras o fragmentos tachados con trazos no siempre pueden ser descifrados. Representamos esos casos como los fragmentos tachados, es decir entre corchetes, indicando con una X seguida del número aproximado de letras de la tachadura ilegible:

(...) os arreglaré yo... [x-nº 14] (...) (A₁₂, I, X, 44r.).

(...) la violencia... [x-nº 13] (con cierto arrobamiento) (A₁₂, II, I, 3r.).

Estas supresiones borran parte de una intervención. Otras veces lo que hace el autor es tachar y sustituir el texto de inmediato:

(...) luchemos, [... x-nº 10] < alma, luchemos. Cierto. > (Reanimándose) (A₁₂, I, I, 1r.).

(...) [x-nº 9] < Purita rompe plaza con la > marcha fúnebre (A₁₂, I, II, 5r.).

Tachaduras difíciles de descifrar.

En otras ocasiones el texto tachado no puede ser descifrado con seguridad. En este caso, el fragmento no descifrado se representará con una X seguida del número posible de

letras entre signos de interrogación; todo ello, a su vez, entre corchetes, como cualquier tachadura realizada en el renglón. Una muestra de ello son los siguientes ejemplos que nos ofrecen una parte descifrada con seguridad y otra no:

Serafinito. [(19 años) x-nº ¿hermano de Isidora?] (...) (A₁₃, I, 1, no numerada).
(...)
(...) yo no [sufriré mas x-nº: ¿au?] (...) (A₁₂, I, vi, 29r.).

Las intervenciones tachadas con trazos también presentan partes suprimidas previamente que resultan imposibles de descifrar. Estos casos los representamos con x-nº ¿? insertados entre cuatro corchetes, tal como representábamos las tachaduras de intervenciones completas. El siguiente ejemplo nos muestra una intervención tachada en la cual sólo ha sido posible descifrar con seguridad el nombre del personaje que habla:

[[[Isidora. x-nº ¿15?]]] (A₁₂, II, vii, 27r.).

Fragmentos tachados en una intervención completa.

También podemos hallar fragmentos tachados en el renglón en una intervención completa posteriormente desechada. Los representaremos del mismo modo, entre llaves, e insertas en esa intervención que estará expresada entre cuatro corchetes. Una muestra de ello es:

[[[(...) el peor gobernador de {una} casa que puede arruinarse]]] (A₁₀, I, v, 1v.:
[[[22r.]]]).

En este ejemplo observamos una tachadura realizada en una revisión posterior del autor. Es lo contrario de lo que apreciamos en los textos que siguen cuyas tachaduras han sido realizadas en el momento de su redacción:

1.- La primera muestra responde a un titubeo del autor:

[[[D. Santos. Pasa... No {temas} temas.]]] (A₁₀, I, VI, 5v:27r.).

2.- El siguiente texto muestra como el autor suprime al escribir una palabra y la sustituye a continuación por otra diferente que es sinónima:

[[[D. Isidro. ¡Que emoción! ¡Hija de mi alma! Disimularé. La dignidad es lo primero.(Procurando {serenar} vencer su emoción)]]] (A₁₀, II, v, 8v: [[[24r.]]]).

3.- Un tercer caso expone un fragmento desechado en una revisión posterior que no ha podido descifrarse con exactitud, inserto en una intervención desechada después:

[[[Isidor. Y { al x-nº ¿ terminar ? } te mandaré]]] (A₁₀, II, v, 8v.:24r.).

Las correcciones del autor pueden ser muy abundantes, responden a una finalidad: perfeccionar su estilo, su obra. Un muestrario son los ejemplos que siguen:

1.- Este diálogo nos muestra dos tachaduras en una misma intervención realizadas, en un primer momento, al redactarla y la eliminación de ésta posteriormente:

[[[D.S Viva el aguila del comercio madrileño. {Ella}. Tiene ambición. (...), aceptaria sin vacilar {eso} lo que te ha propuesto Rodríguez.]]] (A₁₀, II, iv, 3v:21r.).

2.- El autor rectificará el texto en un momento posterior al pulir lo redactado.

Después lo suprimirá:

[[[[Isidora. {Pero} Rodríguez {que quiere} prendado de mi. Pero]]]] (A₁₂, II, IV, 7v: [[[[22r.]]]]).

3.- Hallamos correcciones realizadas en un primer momento al redactar: {sin} y en un segundo momento, al corregir la obra: "{De}, {La camiseria} (...)":

[[[[Isid. {De} de veras? (con alegría) Jesus que dicha! {La camiseria}. Pero las condiciones seran {sin} duras]]]] (A₁₃, II, IV, 7v: [[[[22r.]]]]).

Examínese a modo de ejemplo la lámina: III.

Adiciones.

Representamos entre dobles ángulos las adiciones en la línea y las páginas nuevas incorporadas por el autor en una revisión posterior de los manuscritos. Observamos diferentes tipos de adiciones:

Adiciones en el mismo renglón.

Lo añadido en diálogos ya existentes suele aparecer en contextos muy diversos:

1.- Añadidura de un fragmento nuevo producto de una corrección:

(...) << Grosso modo >> lo has expresado bien (...) (B₂, II, I, 3v.).

Escena II << I >> (C₄, II, III, 7r.).

(...) me ayudes á mi <<, >> basta (...) (C₄, I, IX, 23r.).

2.- Agregación por eliminación de un fragmento y ampliación semántica o sustitución con una añadidura en el mismo renglón:

(...) déjame que mangonee, [todo] que me meta en todo... (...) << Quiero enterarme, >> (...)

(C4, I, x, 25v.).

(...)

(...)pobre gente se [ahoga] << hunde >> (...) (C4, I, III, 7r.).

3.- Fragmento tachado de un enunciado inserto en una revisión anterior que será suprimida toda la frase en el que éste se hallaba en una revisión posterior y que será sustituido por otro en el mismo renglón en una adición posterior, el cual presenta una tachadura realizada en el momento de su redacción:

Luengo [(Retrocede) Ah! se me olvidaba. Tenia que decirte... {una cosa}] << [Yo] Tengo que hablarte. >> (C5, II, IX, 17r.).

Adición de nuevas hojas.

La añadidura de estas nuevas hojas sobrepuestas puede ser de forma completa o parcial:

Completa.

Pérez Galdós añade hojas enteras como ampliación o transformación de lo expuesto.

Una referencia es la intervención de Isidora de la escena IV del Acto II del ms. A:

<< Isidora. Presento la dimision. >> (A₁₂, II, IV, 23-<< 2ºr. >>).

Y la intervención de Serafín de la hoja 16r.: <<47r.>> de la escena VIII del Acto II del ms.

C₁₃:

<< Serafín. Un plato riquísimo... ¡ah! >>.

Parcial.

Esta transformación consiste en que el autor añade sólo algunas intervenciones:

<< Alejan. Si >> (A₁₂, III, XIII, 27r.).
<< D. Santos. Yo le llamo desdichado, y sostengo que es (...) >> (C₁₃, I, v, 14r.).

Lo frecuente son las añadiduras parciales y la inclusión de hojas enteras. La adición de algunas intervenciones en el espacio en blanco de una hoja es menos habitual.

Correcciones sobrepuestas.

Estas modificaciones, como ocurre con las realizadas en el mismo renglón, se pueden clasificar en tres grandes grupos:

Adiciones.

Un recurso frecuente en las correcciones que hace Galdós es la adición entre líneas de palabras o fragmentos que completan semánticamente algo de lo expuesto en el renglón, y que por falta de espacio añade por encima. Estas añadiduras se representarán entre ángulos a continuación del sintagma que amplía o introduce. Esta adición puede responder a varias razones:

1.- Ampliación de un enunciado expuesto anteriormente:

(...) de mi alma, < D^a Trinidad >, bien saben que les quiero (...) (C₄, I, 1, 3v.).
(...) no hay quien < nos > alargue una mano (...) (A₁₂, I, 1, 2r.).

2.- La sustitución de una idea tachada en el renglón. En este caso la representamos a continuación del fragmento al cual sustituye:

(...) Pero [bien saben todos] < es publico y notorio > que mis corretajes (...) (C4, I, I, 3v.)
(...) Sí, sí. [La bondad] < Yo digo que la bondad > (...) (A12, I, I, 3r.)

3.- O la mezcla de ambas:

(...) < No > [campo] < transijo > con la (...) (A12, I, V, 19r.).
(...) dejarles < caer > y [entraran en razón] < cuando estén en tierra ya entrarán en razon. > (C4, I, III, 7r.).

4.- La eliminación de un fragmento del que sólo se puede descifrar el número de letras que lo integraba. Todo él sustituido en una revisión por una adición entre líneas:

(...) Eso [x-nº 5] < es, si >... Me voy á (...) (A12, II, III, 20r.).
(...) (Con entusiasmo [x-nº 9] < cogiéndole > las manos) (...) (A12, III, XIII, 37r.).

5.- Fragmento tachado descifrado sólo el número de letras que lo formaban, sustituido en una revisión posterior por una adición entre líneas, seguido de una tachadura realizada al redactar:

(...) ¡Estupendo, [x-nº 8] < colosal! > [Coci] (Haciendo (...)) (A12, II, II, 14r.)

6.- Fragmento suprimido y sustituido por otro en una adición entre líneas que tiene su continuación en el renglón de la primera redacción:

Señor mio, [no haga usted caso] <lo del présta-><<mo es broma.>> (...) (C4, III, X, 12r.-81).

7.- Añadidura del inicio de una intervención nueva entre líneas y su continuación en el renglón:

< Isidora. Si al menos te ajustaras á la realidad > <<de las cosas... Treinta y cinco >> (A12, II, X, 43r.).

8.- Fragmento añadido entre líneas al inicio de una intervención tras tachar lo primero de la primera redacción, seguido más adelante de una adición en el renglón:

Alejan. < ¡Vida mia, cuanto > [Que] me duele verte en este ardiente afán << ! >>
(C4, II, x, 26r.).

9.- Un tipo de añadidura poco frecuente es la que nos muestra el ms. A: una intervención posterior añadida parte de ella entre líneas y parte en un renglón:

< Isidora. Si al menos te ajustaras á la realidad > << de las cosas.... Treinta y cinco >> (A12, II, x, 43r.).

10.- Ampliación de la intervención existente en una revisión posterior con una adición en el mismo renglón, seguida la misma entre líneas cuya parte final será tachada en una revisión posterior:

(...) ¡Isidora! << (Isidora, paralizada por la >> < estupefacción, no contesta) > [[y se abraza]] (...) (C5, II, XII, 29r.).

11.- Eliminación de un fragmento en el renglón, su sustitución entre líneas por otro en el mismo momento de su redacción, y la añadidura de un parte en el renglón en una revisión posterior:

[D^a. Trini] < Dⁿ. Isidro >. ¡Todo sea por Dios! << (Con amargura.) >> (C4, I, I, 3v.)

12.- La adición entre líneas también la hallamos en una intervención que después será suprimida por el autor. La única diferencia es que ahora deberá ir la adición inserta entre cua-

tro corchetes al inicio y al finalizar la intervención del personaje en cuestión. Las razones por las cuales aparece son:

1.- La complementación de una idea expuesta anteriormente en el renglón:

[[[(...) haz pasado del bienestar <de la opulencia> á la miseria]]] (C5, III, IX, 13v.).

2.- La sustitución de una idea expresada anteriormente y que en una revisión posterior Pérez Galdós tacha y la sustituye por otra:

[[[Sant. Entra {hija mia} < chiquilla >...]]] (A12, I, VI, 5v: [[27r.]])

3.- El autor corrige un enunciado tachando parte de una palabra y añadiendo otra que la precederá:

[[[(...) recorre la escena y <lo> examina{ndolo} todo con gran]]] (C5, II, I, 1-< 2ºr. >- 32r.).

4.- La adición también puede sustituir un enunciado que había sido ampliado entre líneas y que posteriormente será suprimido:

[[(..) Pues alla van {No} {te api} {{dudes}} < Vive > de lo que tengas < sin afanarte de lo que tienen otros >. No]]] (A10, II, I, 10v.:10r.).

[[[Bonif. Sería mejor {(con inquietud) Quiero ver su rostro como el rayo la {{de}} luz} < (mirando por la izquierda) Tardaran en salir... >]]] (A13, II, I, 4r.).

Una muestra de ello lo podemos observar en las láminas numeradas: XVII, XXI y XXII.

Supresiones en intervenciones no eliminadas.

Para la representación de los términos tachados entre líneas, se usará el doble corchete. Éstas parecen responder a un momento posterior a la redacción, y obedecen a varias causas:

1.- El autor amplía una idea anterior, añadiendo una palabra o una frase entre líneas, que en una revisión posterior será tachada:

(...) mi desvario, **[[horrible]]** y en un instante (...) (A₃, II, II, 4r.).

(...)

(...) (riendo) **[[riend]]** Y tu trabajando (...) (A₁₂, III, XIII, 32r.).

2.- O sustituye una idea tachada, pero ésta, a su vez, será suprimida y sustituida por la misma o por una nueva idea. De ahí que nos encontremos, a veces, con dobles tachaduras. En esos casos, las nuevas opciones las colocaremos a continuación:

¡Ay, Dios mio! **[No siempre]** **[[Alguna vez]]** < No siempre > se hereda la riqueza (...) (A₃, III, I, 1r.).

(...) Alejandro **[no se que...]** **[[Hermann]]** < Hermann >, hijo de aquellos (...) (C₅, I, III, 8v.).

3.- También se da el caso de encontrarnos con una tachadura entre líneas sustituida por otra y ésta, a su vez, por otra añadidura entre líneas:

[Pídele que me dé buena puntería] **[[ojo]]** **[[Bueno mano, y buen ojo]]** < Pulso y ojo de cazador machucho > (C₅, II, IV, 11v.).

4.- Otra función que se da a la tachadura entre líneas es la de ser el medio de dividir la intervención de un personaje en dos diálogos distintos, pero después el autor los rectificará y los volverá a la versión primitiva:

D^a. Santos. A casa de Morales Subiré. Pero antes veré á los Guevaras, que son sus íntimos. Como que en poder de ellos tiene todo (...)
 [[D^a Trini. Dicen que sale á su]] ó casi todo su capital (...) (C₅, II, IV, 11r.).

5.- Supresión de una añadidura entre líneas al tachar el resto del enunciado que le sigue y su cambio por otro en una adición a continuación de lo expuesto anteriormente:

D.S. (riendo) [[Renueva el mundo]] [No es que lo trastornara. Es que lo hacen] << Esto no es trasponiarlo: es hacerlo. Adelante >> (A₃, III, II, 7r.).

6.- La eliminación de una tachadura entre líneas que, a su vez, sustituía a otro fragmento eliminado en el renglón:

(...) Cuando tu [niña] [[Isidora]] < la niña > empezo á recobrase (...) (A₃, III, I, 1r.).

7.- Fragmento tachado y permutado por otro entre líneas y todo suprimido en una revisión posterior:

Luengo, corredor [({50} < 48 >] (A₁₃, I, inicio no numerado).

-Segmento mutilado en el renglón que será reemplazado por una adición entre líneas borrada después, seguido éste de un fragmento que presenta una adición entre líneas que será suprimida con el enunciado, el cual presenta tachaduras no descifradas en el texto en el cual está inserto. Todo lo expuesto anteriormente será cambiado por una adición entre líneas que será tachada posteriormente:

(...), que ordeno [que corriera] [[correr]] [tras el que] [[suplicandole]] [con un lazo, ó á tiros le echase el lazo pa, que cobrar [[Isidora]] guardale pero x-nº 3, el guarda y... en toda regla y si tuviera prisiones x-nº 15 por un nombre] [[que corriera tras él y le trincara, le tuviera bien seguro]] Temo, mejor dicho (...) (A₃, III, I, 1r.).

Unos ejemplos de estas modificaciones las podemos verificar en las láminas: VII y XV.

Supresiones en intervenciones desechadas.

Representamos entre doble llave los fragmentos añadidos entre líneas desechados, que pertenecen a un enunciado que será desechado posteriormente. Este tipo de tachaduras pueden darse en contextos muy diversos:

1.- Palabra tachada entre líneas, inserta en una frase suprimida en el renglón, la cual, a su vez, pertenece a un enunciado que también será desechado, de ahí que todo esté inserto entre corchetes:

**(...) [conseguido cobrar multitud de facturas atrasadas. En, que {reunio la cantidad y la casa {{Isidora}}. } Donde Isidora pone la mano, ganancia segura, y la casa sale a flote...]
(...) (A₁₃, II, I, 7r.).**

2.- A veces, el autor añade un fragmento entre líneas incluido en una revisión posterior desechada que representamos entre doble llave, inserto, a su vez, en una intervención completa eliminada después y que representaremos entre dos grupos de cuatro corchetes:

[[[[[Isi. Sí, ya sé, ya sé. Alla te mando todo {{ abona la parte del pedido de genero alemán }} si Requejo acepta, como creo no vengas sin traer todo ultimado! y recoges el pagaré]]]]] (A₁₂, II, v, 8v:24r.).

3.- El ejemplo siguiente nos muestra un fragmento tachado y sustituido por otro entre líneas que después desechará. Transformaciones insertas en una intervención que posteriormente suprimirá:

[[[[Isidora. {(Con desesperación} {{ (Como espantada de si misma.}} ¡Oh, no puedo salvaros]]]] (C₅, II, XII, 29v.).

4.- Fragmento tachado al redactar y reemplazado por otro que, a su vez, será ampliado entre líneas; y que será tachado antes de ser desechado el enunciado completo -intervención- al que pertenece. El segmento suprimido entre líneas se expone antecediendo al enunciado que introduce:

[[[[L. Pues me retiro... Alla él... Quedate con Dios.... Pobre hombre... {le desplu } {{ Aquí le }} {acaban de desplumar. Vaya una gente}]]]] (A₃, III, ?, 23v.:3r.).

5.- Intervención completa borrada en la que el autor en una revisión anterior había eliminado dos fragmentos en el renglón y los había sustituido por otros dos entre líneas y que ésta presenta una tachadura al final del renglón que es realizada en el momento de su redacción:

[[[[D.S. No es preciso, ni conviene llamar la atención. {Ademas, tengo} < Atrevernos > que estar aqui, porque se que vendra D. Nicomedes y Luengo {espada en mano} < con las garras muy afilada s> y quiero recibir á {esos} esas aves]]]] (A₃, III, II, 7r.).

Una muestra de ello lo podemos constatar en las láminas: III y XX.

Correcciones con papel pegado.

Las modificaciones con papel pegado pueden ser de diversos tipos:

Adiciones.

Otro recurso que utiliza el autor para introducir nuevos diálogos y ampliaciones argumentales es redactarlas en una parte de una hoja nueva y pegarla a la ya existente. Esta

transformación está justificada cuando es utilizada para tachar intervenciones y sustituirlas por otras. Pero otras veces observamos que introduce nuevas intervenciones que no sustituyen a otras que ya están expuestas. La explicación a ésta última modificación la hallamos -en algunos casos en los cuales suprime y sustituye intervenciones e introduce algún nuevo diálogo que expresan dudas, titubeos del autor- en economizar espacio en esa parte de papel, igual al que tacha, escribiendo con una letra más pequeña y separando menos los renglones para exponer todo lo que quiere expresar y que de otro modo sería imposible. En otros momentos donde sólo inserta nuevas intervenciones con las ya existentes, éstas aparecen justificadas al utilizar el espacio en blanco existente -en medio de renglones o entre una intervención y otra- para pegar el papel que expone la nueva intervención escrita con letra más pequeña. Esta última transformación no tiene una explicación práctica, pues podía haberlas expresado directamente. Claro que podríamos pensar que al autor le resultase más fácil esta nueva recomposición, debido quizás a razones fisiológicas: vista, pulso, etc. Este tipo de adiciones las representaremos insertándolas entre dos grupos de tres ángulos. La incorporación de nuevos diálogos los podemos encontrar en contextos muy diversos:

1.- Añadido de intervenciones:

<<< Alej. **Que me duele verte en este ardiente afan. Para librarte de el, y salvar tu casa, dispon de lo mio >>> (A₁₂, II, x, 45r.).**
<<< Isidora. **Ya, ya saldrá quien os haga sacudir la pereza >>> (C₄, I, x, 26v.).**

2.- Intervenciones expuestas en un papel pegado a una hoja añadida en una rectificación posterior de lo redactado. En este caso representamos esta nueva intervención entre triples ángulos y éstos, a su vez, entre dobles ángulos que indican que la hoja a la cual se pegan es añadida:

<<<< D. Santos. (avanzando, junto á Isidora) Sobrinita, ya tienes á la envidia junto á ti con las uñas muy afiladas. Era el único floron que faltaba á tu corona >>>>
>> (C₁₅, III, v, 7r.).
<<<< Isidora. ¡Valiente caso hago yo de los envidiosos! >>>> (C₁₅, III, v, 7v.).

Supresiones descifrables.

Los fragmentos tachados con un papel pegado también presentan modificaciones insertas en un enunciado más largo, el cual el autor suprimirá en otro momento. Los más significativos son:

1.- Las palabras desechadas en un primer momento, las transcribiremos entre llaves, pero al estar incluidas en un enunciado más largo, a su vez estarán insertas entre triples corchetes:

[[[Yo digo á usted que pasaré... cuando me acomode ({Estan})]] (...) (A₁₁, II, I, 1r.).

2.- La añadidura entre líneas, < >, también puede darse en un enunciado desechado por medio de un papel pegado. Esa enunciación la hemos representado entre triples corchetes:

[[[(...) Vaya... aliviarse. < Sobrinita, ya tienes frente á ti á la envidia con las uñas muy afiladas. Era el único floron que falta >]]] (C₁₅, III, v, 7v.).

Examínese como muestra la lámina XXIII.

3.- También encontramos el añadido como sustitución de un fragmento, todo ello inserto en un enunciado desechado por un papel adherido que reproduce una nueva exposición:

[[[;Tanto trabajo! {Holgazanes ya os hare trabajar} < Ya, ya vendra quien os haga mas diligentes >]]]] (C5, I, x, 26v.).

Tachaduras indescifrables.

La parte tachada que no se puede descifrar con seguridad la podemos encontrar también en aquellas supresiones que se han eliminado con un papel pegado, en cuyo caso las representaremos con la $x-n^o$ ¿? pero todo aparece inserto entre triples corchetes, como corresponde a este tipo de tachadura. Un ejemplo muy significativo es el siguiente, en el cual podemos observar partes no descifradas. Debido a ello, las representamos no indicando ningún número en la interrogación:

(...) [[[$x-n^o$ ¿?. Lo más lejos posible. La gratitud, cosa vacia, cuando es de ley, $x-n^o$ ¿?]]] (A₁₂, III, XIII, 38r.).

En otras ocasiones sólo es posible descifrar, aunque sin seguridad, el número de letras que constituían el texto:

(...) ten [[[$x-n^o$ ¿20?]]] (...) (A₁₂, II, IX, 31r.).
(...) amo [[[$x-n^o$ ¿70?]]] (...) (A₁₂, II, X, 37r.).

Supresión más adición.

Igualmente podemos encontrar, como procedimiento común, la utilización de un papel pegado para suprimir intervenciones que no son del gusto del autor y que las sustituirá por otras nuevas. Este procedimiento lo hallamos en diversos contextos:

- 1.- Exposiciones tachadas con un papel pegado que presenta la nueva intervención:

- D. Santos. **[[[Afiladito, eh? Vaya, adios...]]] <<<Como que lo está usted afilando siempre... en las casas de los amigos... Vaya, adios >>> (C4, I, IV, 12r).**
 (...)

 D^a. Trinidad. **[[[Siempre tus vacilaciones. Yo me determino, ea. Al menos, salgamos de esta duda.]]] <<< Es más propio que se lo digas tú... (Llamándola Isidora... >>> (C4, I, VII, 20v.).**

2.- Intervención tachada en el final con un papel adherido cuyo número de letras no ha podido ser descifrado. Su sustitución presenta una corrección posterior añadida entre líneas:

(...) ten **[[[x-nº ¿20?]]] <<< franqueza con el mejor amigo de la casa. Dime: ¿no tienes tu planes, nobilísimos planes... [ceja y ceja algun plan... ciertas miras] < algun proyectillo tocante > á ese sujeto? >>> (A12, II, IX, 31r.).**

3.- Fragmento de una intervención tachada de la cual sólo es posible descifrar su número aproximado de letras y que el autor suprime pegando un papel encima con la nueva versión:

(...) no amo **[[[x-nº ¿70?]]] <<< á lo que fué causa de tu arrebato de celos; sabes que, de cuantas mujeres existen en el mundo, no puedo amar mas que á una sola, á ti. >>> (A12, II, X, 37r.).**

4.- Parte de una intervención tachada que no ha podido ser descifrada ni en el inicio ni en el final. Toda ella será sustituida por una nueva redacción pegada a la antigua:

Isidora. **[[[x- nº ¿?. Lo más lejos posible. La gratitud, cosa vacía, cuando de ley, x-nº ¿?]]] <<< Lo más lejos posible miquito ... (con intención). La gratitud, cuando es de ley, se parece al amor y á los celos: crece con >>> la distancia (A12, III, XIII, 38r.).**

5.- Segmento de una intervención borrada de la cual sólo es posible descifrar el número aproximado de letras y que el autor suprime con un papel adherido que especifica la nueva versión:

(...) no amo [[[x-nº ¿70?]]] <<< á la que fué causa de tu arrebató de celos; saben que, de cuantas mujeres existen en el mundo, no puedo amar mas que á una sola, á ti >>> (A₁₂, II, x, 37r.).

6.- Inicio de una intervención tachada que será sustituido por una adición entre líneas que Pérez Galdós eliminará y cambiará por otra adición entre líneas. La intervención continuará con una sección borrada con un papel pegado del cual sólo ha podido ser descifrado su número de letras. Este último fragmento tiene un papel adherido que presenta una tachadura en el renglón y una adición entre líneas:

[D S] [[Dª. Trini]] < Dª. Trini > (¡Quía! nos lastimariamos [[[x 9]]] <<< [las manos] <los pies>;) >>> (A₁₂, III, xv, 41r.).

Véase al respecto las láminas numeradas: XIX, XXIII y XXIV.

Adición de nuevas hojas.

La inclusión de nuevas hojas por Galdós para perfeccionar el estilo de la obra lo tratamos ahora por separado porque todas las transformaciones expuestas anteriormente suelen ser frecuentes en las intervenciones añadidas en una revisión posterior del autor. Las modificaciones las representaremos como las hemos explicado anteriormente, pero todas ellas insertas entre dobles ángulos que indican que se dan en una intervención añadida con posterioridad a la primera redacción. La adición de hojas nuevas presenta la siguiente casuística:

1.- La adición entre líneas de un fragmento:

<< Isidora. (con la mano en el corazón) Es verdad. (vuelve al proscenio) El vivir á expensas de una mujer!... El desmentir por pura conveniencia su aversión al matrimonio, < aversión > que también es orgullo >> (C₁₄, III, vi, 9v.).

2.- La supresión de un fragmento en el momento de su redacción:

<< Alej. Obedezco... Adíos (Vacila al fin se decide á partir) [Adíos,...] Hasta luego... Te espero... adios >> (C₁₄, II, x, 28v.).

3.- La eliminación de un signo ortográfico:

<< Isidora. Adios. (Le despide con un veso volado. ¡) Cae anonadada en una silla, sollozando >> (C₁₃, II, x, 28v.).

4.- Un fragmento tachado sin descifrar:

<< Bonif. [(x-nº 6)] No, no... con toda la familia. Ahora es imposible... >> (A₃, II, I, 10r.).

5.- Un fragmento tachado no descifrado totalmente, que será reemplazado por una adición entre líneas, al que sigue una segunda corrección:

<< Isidora. Descuida... Anda, papáito (caríño [samente) y no vengas x-nº 8] < samente) Tienes tiempo de sobra. No > [es preciso que] aceleres el paso, que te sofocará el asma >> (A₁₃, II, IV, 23-<2ºr.>).

6.- Supresión de un fragmento y su sustitución por otro entre líneas en una revisión posterior:

<< D. Isidro. No, sí no corro... [adios] <ya ves.> (vase con paso tardo) >> (A₁₃, II, IV, 23 <2ºr. >).

<< Isidora. (...) Algo tenía en poder de Morales. [Me lo dijo] < Lo sé por > Luengo >> (C₁₄, III, II, 4v.).

7.- La adición entre líneas de un fragmento posteriormente y la supresión de otro al redactar:

<<Alejan. <No, no.> Adios (Vacila: al fin se decide á partir) [Adios,] Hasta luego...
Te espero... adios>> (C₁₄, II, XI, 28v.).

8.- La tachadura de la inicial de una palabra al redactar y la inclusión de otra entre líneas en una revisión posterior:

<< (...) á nosotros [P] mas que <para> agravar nuestras desdichas >> (C₁₄, I, IX, 22r.).

9.- Una adición entre líneas en cuya redacción el autor modifica lo inicialmente redactado supliéndolo por otro al tachar una parte:

<< Alej. (extendiendo el cheque) Pues todo... No son mas que < treinta [mil] y siete mil quinientas..... > >> (C₁₅, III, VII, 10v.-72v.).

10.- Fragmento tachado que es incluido en un enunciado desechado posteriormente y que será cambiado por una adición entre líneas, seguido de un fragmento borrado:

<< A. Yo no [tengo {por} restos de fortuna] < poseo nada. Ese dinero es suyo >
> Es [es tuyo] >> (C₉, III, 8v.).

11.- Fragmentos tachados y permutados por adiciones entre líneas en una revisión posterior:

<< (...) Alejandro, te lo [suplico] < ruego >... (tachando por recobrar su voluntad) Te [lo suplico... si... te lo mando] < pido que salgas de aqui..... > ¿Quieres que [te lo mande... de rodillas?] < me arrodille para suplicártelo? > (hace ademan de arrodillarse) >> (C₁₄, II, X, 28v.).

12.- La adición posterior de una parte del enunciado en el renglón y del resto entre líneas donde encontramos una tachadura. Todo inserto en una intervención añadida:

<< Isidor Para qué. Ya sabes la triste verdad. << Eres pobre. Brus->> < ca-
mente has pasado del [v] bienestar á la miseria > >> (C₁₄, III, IX,
12v.-74v.).

13.- Añadidura posterior de un fragmento entre líneas al inicio de lo expuesto anteriormente y adherido al final de un nuevo enunciado: una parte primera con una tachadura realizada en el momento de su redacción que aparece escrita en el renglón y una segunda parte entre líneas al no quedar espacio en blanco en el mismo raya:

<< D. Santos. << (cogiendole del otro brazo) >> Al lado nuestro. << (aturdido. [y] Su estupor no
le permite enterarse >> < de lo que le dice > >> (C₁₄, III, IX, 12v.-74v.).

14.- La supresión posterior de un diálogo añadido en un momento posterior a su redacción inicial:

<< [Isidora. Dejese, usted de tiros... Otra cosa: sí al bajar, entrara un momento
aquí, yo le daría la noticia, y.....]]]] >> (C₁₄, III, II, 3v.).
<< [I. Que se alivie.... (sin dejar de escribir)]]]]] >> (C₈, III, ?, 8r.).

15.- La eliminación de un parlamento añadido en el cual hallamos un fragmento borrado al inicio:

<< [Luengo. {Yo creo} Tengo para mi que ese sonambulo no soporte la miseria, y
hará lo que su padre. No cree usted]]]]] >> (C₈, III, ?, 8r.).

16.- La eliminación de una intervención añadida que previamente había sufrido un proceso de supresión total en su redacción y que será sustituida con una adición entre líneas:

<< [Isidora. {Si no es tan pobre como yo creo. Alejandro tiene en poder de

Morales...} <Yo no le puedo decir que haga lo que quiera... >]]]] >>
(C₉, III, ?, 8r.).

17.- Enunciado tachado al redactar y su sustitución por otro en cuya composición hallamos tachaduras de fragmentos y su cambio por adiciones entre líneas. Todas estas modificaciones aparecen insertas en una intervención añadida:

<< Isidora. [¿Ya se arreglo] ¿[a] < A > l fin [papá..] < papá... > lo arreglaste todo
>> (C₁₄, III, III, 5v.).

18.- Suprimir en una hoja, añadida posteriormente por el autor, una intervención intermedia entre dos de un mismo personaje; y convertir éstas en una sola, añadiendo en el renglón un fragmento que introduce el segundo diálogo y suprime de este último el inicio:

<< Alej. No bromes. Esto es muy serio. << Reconoce que >>
[[[[Isid. No delires tú? A tu romanticismo desenfrenado, no puedo conttestar de
otra manera.]]]]
[Alej. Resueltamente (Concretando sus argumentos)] ningun objeto, ningun fin me
ofrece la vida, ni por mí, ni por ti >> (D₃, III, X, 135v.).

19.- Formar una intervención nueva a partir de tres intervenciones existentes: la primera y tercera del mismo personaje y la segunda de otro. Para conseguir tal fin suprime parte de las tres intervenciones:

<< Isid. Y ahora, [miquito, despues que cenemos], separación, distancia.
[Aleja.] (Triste y preocupado) [Distancia, sí.]
[Isid.] Yo [que] estoy en todo y todo lo preveo, me temo mucho que, sino te
alejás, re caiga sobre tí la sátira social. [No hay que pensar en casorio.
Ni tú, ni yo lo deseamos] >> (D₃, III, X, 138v.).

20.- Eliminar una intervención en una hoja añadida pegando sobre ella un papel en el cual se redacta la nueva:

<< [[[Isidora. Si; Dios protege á los tercios. (creyendo sentir ruido en la puerta) Ah!.....]]]
<<< Isidora. Sí. Dios protege á los tercios. (creyendo sentir ruido en el portal)... Ah! Ahora
sí... >>> >> (C₁₄, III, VI, 10r.-72r.).

<< [[[D. Santos. (haciendose cruces) El demonio, el demonio en figura de niña bonita]]]
<<< D. Santos. (haciendose cruces) El demonio, en figura de niña bonita >>> >> (C₁₄, III,
VII, 11r.-73r.).

Examínese una muestra de ello en las láminas numeradas: IX y XXV.

3. DIFERENCIAS DE LA ÚLTIMA EDICIÓN CON RESPECTO A LA EDICIÓN *PRINCEPS* Y MANUSCRITOS.

Las modificaciones más significativas son:

1.- Intervenciones más amplias en los manuscritos e, incluso, con pequeñas diferencias semánticas entre la edición princeps y la última edición impresa en vida de Gal-dós:

Isidora.	Hiciste pedidos absurdos.... Bien te lo dije. [Tienes la casa abarrota-da.....] <No hiciste caso. Y tu á pedir, á pe->dir.... Pero en fin, [será cierto que ese] <ese embargo....? > (A ₁₂ , I, IX, 39r.).
Isidora.	[Hiciste p] <P >edidos absurdos... Bien te lo dije. No hiciste caso. Y tu á pedir, á pedir.... Pero en fin, ese embargo...? (C ₄ , I, IX, 24r.).
Isidora.	Pedidos absurdos... Bien te lo dije. No hiciste caso. Bien á pedir, á pedir... Pero en fin, ese embargo (...) (D ₁ , I, IX, 42r.). (...) Pero en fin ese embargo (...) (E ₁ , I, IX, 42r.). (...) Pero en fin, ¿ese embargo?... (...) (F, I, IX, 28).

2.- Diferentes signos gramaticales en la exposición de algunos enunciados, a veces, contrarios en los manuscritos que en las ediciones impresas que conllevan -forzosamente- una diferencia de entonación:

Bonif.	Toma, á salvar la casa. (A ₁₁ , II, I, 7r.), (B ₁ , II, 4v.), (C ₃ , II, I, 4v.), (D ₁ , II, II, 62r.), (E ₁ , II, II, 62r.).
Bonif.	¡Toma, á salvar la casa! (F y G, II, II, 62r.).

El autor corrige en las ediciones errores -posibles olvidos- de los manuscritos.

3.- Puntuación diferente de los manuscritos y de la edición princeps con la última edición:

Isidora.	(...) una casa, y se da (...) (A ₁₁ , II, II, 17v.), (B ₁ , II, II, 10r.), (C ₃ , II, III, 10r.), (D ₁ , II, III, 73v.), (E ₁ , II, III, 73v.), (F, II, III, 45).
----------	--

Isidora. (...) una casa y se da (...) (G, II, II, 44).

4.- Palabras de enunciados que aparecen de otra forma en la última edición realizada en vida del autor porque éste corrige el mensaje para que tenga una mayor propiedad y precisión en el uso de la lengua lo que conlleva una adecuación con el contexto en el que están insertas, por ejemplo:

Isidora. (...) Allá irá todo (...) (A₁₁, II, IV, 22r.), (B₁, II, IV, 13r.), (C₃, II, v, 13r.), (D₁, II, v, 79r.), (E₂, II, v, 79r.) y (F, II, v, 48).
Isidora. (...) Allá va todo (...) (G, II, v, 47).

5.- Palabras escritas con ortografía diferente. En muchas ocasiones observamos cómo el autor cambia la ortografía de algunas palabras, a veces, sin una razón aparente. Unas muestras al respecto son:

1.- Simplificación y conservación del grupo culto de consonantes "bs":

Seraf. (...) oráculo de la insubstancialidad (E y G, I, II, 9r. y 9).
y
Seraf. (...) oráculo de la insustancialidad (A, C, D y F, I, II, 7, 6r.-6v., 9r. y 9).

El autor duda entre la utilización de la forma simple o no del grupo de consonantes cultas latinas y, después de un titubeo entre el último manuscrito y la edición princeps, opta por la forma más culta y no por la más usada y aceptada.

2.- Amparándose en una relación de paronimia confunde dos voces que tienen semejanza fonética pero que proceden de distinta etimología y ambas pertenecen a categorías gramaticales diferentes, por ejemplo:

Santos. (...) miles de millones por ciento. Conque ya ve (...) (G, I, IV, 14).
y
Santos. (...) miles de millones por ciento. **Con que** ya ve (...) (F, II, IV, 4).

3.- Rectifica don Benito la ortografía de dos nombres que deben ir con mayúscula por tratarse, en este caso, de disciplinas científicas:

Isidora. (...) que hacen aborrecible el Arte y la Ciencia (G, II, II, III, 43).
e
Isidora. (...) que hacen aborrecible el arte y la ciencia (A, B, C, D, E y F, II, II, III, 15r., 8v., 9r-40r., 71r. y 44).

4.- Nombres comunes que el autor antes los había enfatizado para destacarlos, después los rectifica y los ajusta a la ortografía, por ejemplo:

Isidro. (...) es castigo del Cielo (A, B y F, II, XIII, XI, 52r. y 62).
y
Isidro. (...) es castigo del cielo (C y G, II, XIII, XI, 30r., 61).
y
Trini. (...) castigo del cielo (D y E, II, XII, 105r.).

5.- Corrige Galdós los errores ortográficos en la edición G, por ejemplo:

<< Trinita. (...) achícorías, peregil (...) >> (C, III, I, 2r.-64r.).
y
Trinita. (...) achicorias, peregil, tomillo (F, III, I, 64).

6.- Enmienda Pérez Galdós la ortografía cuando se percata de que se trata de juicios nuevos que se suman a los expuestos por el mismo personaje, por ejemplo:

Isidora. (...) **no díscurris ni lo mas elemental...** ingratos, (...) (A, I, X, 45r.).
e
Isidora. (...) **no díscurris ni lo mas elemental],...** ingratos, (...) (C, I, X, 27r.).
e
Isidora. (...) **connmigo...** ingratos (...) (D y E, I, X, 47v.).
e

Isidora. (...) conmigo, ingratos, (...) (F, I, x, 31).

7.- Intervenciones que aparecen en algunos manuscritos y después se eliminan en los últimos manuscritos y ediciones impresas:

D. Santos. Si, si, y lo que has de pedirle al Señor es que me dé buena puntería (A₁₁, II, v, 24r.), (B₁, II, v, 14r.) y (C₃, II, vi, 14r.).

8.- Escenas nuevas (como ocurre por ejemplo con la escena VIII del Acto II de los mss. A₁₁ y B₁) que no aparecerán –como sucede con la escena antes mencionada- en el manuscrito C, excepto algunas intervenciones tachadas, y nada en los demás manuscritos y ediciones impresas. Esta escena es una continuación argumental del final de la escena VII e inicio de la escena VIII del Acto II de las ediciones impresas:

Lucas. ¡Y mas tirana.! Nos tiene hechos unos esclavos (A₁₁, II, VIII, 29r.)
(B₁, II, VIII, 17r.).
[[[[Lucas. ¡Y mas tirana...! Nos tiene hechos unos esclavos]]]] (C₄, II, VIII, 17r.-48r.).

9.- En algunas escenas hay semejanza, por ejemplo en el Acto III observamos sólo ciertas semejanzas entre la escena I del ms. A con la del C y una gran similitud la de éste último con la de los demás manuscritos y ediciones impresas. En otros casos, como sucede por ejemplo en el ms. A, encontramos que ciertas ideas expuestas a lo largo de las escenas IV, V, VI, VII y VIII aparecen concentradas en la escena IV de los mss. C, D, E y en las ediciones F y G. Otras escenas, como la escena XI del ms. D, x del ms. E, no tienen correspondencia con los manuscritos anteriores ni con las ediciones impresas.

4. LAS VERSIONES DE *VOLUNTAD*.

Las versiones manuscritas.

Una vez hemos realizado una descripción formal de los manuscritos y su ulterior ordenación y correspondencia en este capítulo segundo dedicado antes a la descripción de los textos, observamos en ellos la existencia de determinadas huellas que evidencian los diversos momentos de la creación. A continuación explicamos las distintas versiones que hallamos en los distintos manuscritos:

Manuscrito A.

En el manuscrito A entraña una gran complejidad el establecimiento de los distintos momentos o etapas de su elaboración, debido a la extraordinaria dificultad que acarrea descifrar sus diferentes huellas. No obstante, podemos apreciar diferentes momentos gracias a los restos que se han conservado. Igualmente, observamos que los restos de determinadas versiones no se conservan en todos los actos de la obra, sino que unas veces se dan sólo en algún acto, aunque otras sí que están explícitas en todos. Ese vestigio queda manifiesto a lo largo de los reversos. Éstos nos permitirán establecer la existencia de las primeras versiones.

Designaremos las versiones con la letra A más el dígito que le corresponde por cronología. La primera versión, A₁, se encuentra en las cuartillas numeradas del 1 al 8 del Acto III (Escenas I, II y supuestamente la Escena III, ya que ésta aparece sin numerar), que, como ya explicamos antes en este mismo capítulo, presentan grandes diferencias con el resto del manuscrito: letra descuidada, intervenciones sin indicar el emisor, sumas y restas en alguna de sus hojas (la número 5); es decir, sin la presentación de los dos actos anteriores y del tercero en el que a partir de la cuartilla número 4 se retoma la misma letra y presentación

que se observa casi en la totalidad del manuscrito.

También hallamos otros dos indicios que ratifican nuestra observación:

1.- Las tres escenas apenas presentan similitud argumental con la versión definitiva escrita, salvo algunas palabras

D. Tri. Sobresaltada, nerviosa. Esta tarde al [salir de la crisis] volver de su transtorno, rehizo [en un periquete] < cuidadosamente > las notas, con lo cual pudimos ultimar de prisa y corriendo la operación con Requejo. (A₁, III, I, 2r.).

Una intervención al principio de la Escena II:

Isidora. (con ansiedad) Le ha encontrado V., tío? (A₁, III, II, 3r.).

Y otro diálogo en medio de la hoja, que desarrolla la Escena siguiente sin numerar:

D. Al fin, lo arreglaste todo (A₁, III, III?, 8r.).²⁰

2.- La cuartilla número 4 empieza con unas intervenciones tachadas de la Escena III y el comienzo de la Escena IV. Esos diálogos finales de la Escena III no aparecen expresados de esa forma en las hojas números 8 y 4. Un ejemplo lo hallamos en

1.- la intervención de don Santos de la cuartilla número 8 se expone así:

D.S. Y, sabes que ese tarambana de Alejandro, no se ha enterado aun de su [desdicha] ruina? (A₁, III, III?, 8r.).

2.- y en la cuartilla número 4 que aparece tachada de esta forma:

²⁰ La Escena va inserta entre signos de interrogación porque el número de ésta no aparece indicado por el autor.

[[[D^o. Santos. Y entiendo que ese loquinario ignora aun su desventura.]]] (A₁, III, III,4r.).

Además el número de esta cuartilla, 4, nos indica que se han perdido las tres primeras cuartillas donde se debían desarrollar las tres primeras escenas, salvo la parte final de la Escena III que es el inicio de esta cuartilla número 4. Pensamos que estas primeras ocho cuartillas, sin los tachones y añadiduras a que fueron sometidas después, corresponden a la primera versión de la obra en la que Galdós expone de forma germinal la trama que posteriormente va a desarrollar en las versiones posteriores, reestructurándola y añadiendo otros personajes, tal como queda expreso en los siguientes manuscritos y ediciones impresas.

Estas hojas presentan un problema sin resolver para nosotros: ¿por qué no aparecen tachadas?

También pensamos que son restos de esa misma versión en la cual el autor apunta, unas ideas que después dará forma en redacciones posteriores. Esta es la razón por la cual el autor cataloga de nuevo con los números 2 y 3, porque corresponden a la enumeración de otros aspectos diferentes de la trama que aparecerán expuestas después en la hoja tachada número 22 y posteriormente 23, etc., y las hojas suprimidas numeradas 2 y 3 que aparecen respectivamente en los reversos de las cuartillas 25-2^a y 25-3^a de este Acto III. El reverso tachado (número 2) desarrolla esta noción: Isidora dice a Luengo que no se entrometa y ordena a Alejandro que no salga. Don Santos le pide que lo deje. La protagonista se mantiene en su idea, Luengo se va no sin antes decir que secuestran a Alejandro para desplumarle.

Estos elementos de la trama que el autor expone en media carilla son desarrollados, junto a otros nuevos, a lo largo de las cuartillas 21 y 22 de este Acto. El resto de la cuartilla

número 2 y la 3 desarrollan el comienzo de una escena sin numerar y exponen unas intervenciones que quedan plasmadas de la misma forma que el final de la escena anterior a lo largo de las hojas 21, 22 y 24 de este Acto que son parte de las Escenas x y xi de este manuscrito y no de una sola escena como aparece en estos anversos. Lo confirma el diálogo de don Santos con Alejandro, al principio de una escena tachada y sin numerar:

[[[[D S. (cogiendole por un brazo) **Quieto... la generala lo manda. < Soy un simple ejecutor de > la voluntad de la niña (...)**]]]] (A₁, III, ?, 25-2^ov.:2, 25-3^ov.:3r.).

Y la intervención don Santos transmitida a un nuevo interlocutor, Luengo, en una escena anterior, la X (aunque esa escena que está sin numerar, por la explicación de sus personajes, mantenga más similitud con la xi de este manuscrito):

D Santos. Soy el brazo ejecutor de [x-nº 2] los mandatos de la santísima voluntad. (á Alejandro, que está profundamente ensimismado) **Caballerito [nuestra generala manda ordena que no salga usted de aqui] < de aqui no se > sale** (A₁, III, x, 22r.).

La versión segunda, A₂, es el resultado de un proceso de revisión de A₁ que depara una serie de correcciones. Una prueba de estas transformaciones es este texto tomado de las ocho primeras cuartillas:

D. Tri. **Sobresaltada, nerviosa. Esta tarde al [salir de la crisis] volver de su transtorno, rehizo [en un periquete] < cuidadosamente > las notas, con lo cual pudimos ultimar de prisa y corriendo la operación con Requejo.** (A₂, III, I, 2r.).

Y esta muestra tomada de los reversos:

L. **Pues me retiro... Allá él... Quedate con Dios.... Pobre hombre... {le desplu} {{Aqui le}} {acaban de desplumar. Vaya una gente}** (A₂, III,

?, 25-2^ov.:2r).²¹

La versión **A₂** sufre una serie de correcciones. Surge entonces **A₃**. En el caso de las hojas números 1 al 8 del Acto III, queda expuesta esta versión en las tachaduras de algunos añadidos entre líneas que ahora serán de nuevo suprimidos y sustituidos:

D. S. Podra ser... Pero dejemos [eso] las causas y vamos á los efectos. Cuando tu [niña] [[Isid.]] < la niña > empezo á recobrarse de aquella... crisis, batalla formidable ante la pasión y la voluntad, que ordeno [que corriera] [[correr]] [tras el] [[suplicandole]]... (**A₃**, III, l, 1r.).

Y en la eliminación, tras una posterior revisión, de las hojas 2 y 3 que aparecen en los anversos de las cuartillas 25-2^a y 25-3^a que serán sustituidas por otros textos incluidos en versiones posteriores.

La cuarta versión, **A₄**, la encontramos en el reverso de la cuartilla 23 en donde aparece tachada la cuartilla número 22. Ésta presenta una redacción posterior a la que tenemos en el reverso de la hoja 25-2^a, que tiene suprimido el anverso de una versión anterior con el número 2. Esta versión nueva no es nada más que una transformación del final de la Escena x, que en la versión anterior no queda expresada por la falta de enumeración de la escena siguiente, y principios de la Escena xi, cuyo antecedente es la escena sin numerar. Estas escenas presentan una mayor similitud con las x^a y xi^a de la versión que encontramos en los anversos de este manuscrito. Esta evolución la podemos observar, por ejemplo, en el diálogo final de Luengo de la Escena x de la versión **A₃**:

²¹ Cuando se trata de ampliaciones de hojas que contienen en su reverso hojas tachadas. Éstas las expresaremos de la siguiente forma: primero expondremos el número de la hoja en la que está el reverso, y en segundo lugar el número de la hoja tachada.

[[[[Luengo Nada que lo secuestran para acabar de desplumarle... Vaya una gente. (Vase por la tienda)]]]] (A₃, III, ¿X?, 25-2^ov.:2r).

El mismo diálogo en la versión A₄ queda así:

[[[[Luengo. (Pobre hombre... Le secuestra para acabar de desplumarle... Vaya una gente... Contaré el caso á d. Nicomedes...) Abur. (vase por el portal)]]]] (A₄, III, x, 23v.:22r.).

Y en la versión posterior que presenta la cuartilla número 22 de este manuscrito que como podemos observar dicho parecido queda manifiesto en el mismo número de la hoja, aunque ambas no exponen las mismas intervenciones, ni empiezan de la misma forma. Este diálogo aparece de la forma siguiente:

Luengo. **Gracias. (retirándose) ¡Pobre hombre! Le secuestran para acabar de desplumarle. ¡Vaya una gente! Contaré el caso á D. Nicomedes.) Abur. (vase por el portal) (A, III, x, 22r.).**

Las diferencias más significativas las apreciamos entre la versión A₃ y A₄, pues en ésta última se fija prácticamente la intervención que después aparecerá en la hoja 22 de este manuscrito.

Otro ejemplo que constata esta transformación -y por consiguiente una nueva versión- es la aclaración de los personajes que intervienen en la Escena XI, versión A₃:

[[[[Escena

Dichos, menos Luengo; poco después Trinita]]]] (A₃, III, ¿XI?, 25-2^av.:2r.).

La versión A₄ presentará así el inicio de la escena:

[[[[Escena XI

Dichos, menos Luengo; {después Trinita}]]]] (A₄, III, XI, 23v.:22r.).

Y en la versión final, que presenta el manuscrito A, se plasmará de la siguiente forma:

Escena XI
Dichos, menos Luengo (A, III, xi, 22r.).

La versión quinta, A₅, es el resultado de someter la relato A₄ a supresiones posteriores:

[[[[Alej. Oh, {la} miseria!... No, no te quiero. Me rebelo contra {ella} ti... No me tendras nunca. Vosotros educados para la adnegación, para la paciencia]]]] (A₅, III, xi, 23v.:22r.).

Versión sexta, A₆:

Una última revisión de la hoja número 22 (que encontramos en el reverso de la hoja número 23 del Acto III) supone su sustitución y transformación por la nueva hoja número 22 bis la cual hallamos en el reverso de la hoja número 6 del manuscrito. Consideramos que la hoja número 22, reverso de la hoja 23, tras sus transformaciones y al ser sustituida por otra, es producto de esta nueva versión.

El reverso de la cuartilla número 6 del Acto III presenta una nueva hoja suprimida (número 22) que desarrolla el final de las Escenas xi, xii y parte de la xiii. Estimamos este texto como una sexta versión, A₆, y no como parte de la A₄. Esta afirmación se debe a dos razones: primera, porque el final de la Escena xi no tiene correspondencia con el homónimo del manuscrito A, y segunda, porque el número 22 asignado a esta cuartilla es el mismo dado al final de la Escena x y principios de la xi tachada. Estas precisiones nos han llevado a creer que las Escenas x y xi son anteriores a la xii, ya que la última hoja tachada con el número 22

corresponde a una versión posterior. Además, las Escenas XI y XII aparecen condensadas, transformadas y ampliadas en la Escena XIII de este manuscrito A. Y también observamos en la misma línea de lo que venimos diciendo que la última intervención de esta hoja, 22, correspondiente a la Escena XIII que es como sigue:

[[[[D Sant. (por el foro, trayendo á Alejandro cogido del brazo. Alejandro muy escitado) Yo no te suelto, {No} amiguito. {A donde} {{Esta x-nº 3 Me agarro}}]]]] (A₆, III, XIII, 6v.:22).

Este diálogo tiene un claro precedente en la versión A₅ en donde encontramos:

[[[[D {Ale es la caz} No suelto. Tengo más fuerza que V. {No es} Ella es la cazadora, yo el perro]]]] (A₅, III, ¿XII?, 25-3^av.:3r.).

La versión séptima, A₇, es el resultado de transformar el autor el diálogo final de D^a Trinidad y D. Santos de la Escena XIII, el que aparece en la cuartilla tachada número 22 y que encontramos en la hoja número 6 del Acto III. Un ejemplo es la intervención de D^a Trini:

[[[[D^a. Trini. Ay, no puedo tenerme... ¡Que emociones! {Es este} aun {No dudo}. Pues señor, mi hija es un talentazo, no lo dudo; pero en este caso no lo veo, no veo mas que {un} un desvario.....]]]] (A₇, III, XIII, 6v.:22r.).

Debido a la imposibilidad de saber con exactitud a qué redacción de las tres anteriores A₁, A₄ y A₆ corresponden los reversos numerados 22 y 27 del Acto I, que son los restos de una nueva versión más ampliada que la del cuerpo central de este manuscrito. Aceptamos como una nueva versión, la octava, A₈, la que está constituida por estos reversos. Esta opinión queda comprobada en la cuartilla número 20, que se identifica con el reverso 22, y las 24-25 que se corresponden con el reverso 27, representan una versión más ampliada que la

conservada en la redacción definitiva de este manuscrito, el cual suprimirá parte de las intervenciones, e incluso diálogos completos. Una muestra la hallamos en la intervención de don Santos como respuesta a la de doña Trinidad en la que la pregunta “¿qué va a ser de Isidora, si ellos la rechazan?”:

[[[[D.San. Oh. En ese caso yo la acogeria Pero no, aqui es á donde ha de venir
]]]] (A₈, I, 1v^o, 1v.:22r.).

Con respecto al reverso número 27, su correspondencia es grande con los anversos números 24 y 25 de este Acto I, a excepción de las tachaduras y alguna que otra palabra que sustituirá Pérez Galdós en la versión posterior, la cual representa los anversos de este manuscrito. Véase por ejemplo, la intervención tachada de don Santos:

[[[[D Santos. Descansa, {pobrecilla}, Vaya, no la atormenteis ahora. Ya veis cuanto
padece]]]] (A₈, I, vi, 5v.:27r.).

Y el diálogo que el autor establece, de momento, como buena en el anverso del manuscrito:

D Santos. Descansa. No la atormenteis ahora./ Ya veis cuanto padece./ (A, I, vi,
25r.).

Así como también incluimos, los números 22 y 27 de estos reversos que pasarán a ser las hojas números 20 y 24-25 respectivamente de la última versión de este manuscrito. Lo que nos hace suponer que la versión a la que correspondían estas hojas era más ampliada que la que se va a reproducir posteriormente en los anversos.

Esta versión está formada igualmente por una serie de reversos completos repartidos en el Acto II. Se conservan 5 reversos. Sus números, y el de los anversos a que corresponden, son:

R.	10	16	21	24	25
A.	10	16	20-21	22-3	23-24

Estos reversos tienen en común el ser un claro precedente de la redacción que observamos en sus homónimos, los anversos de dicho Acto. Representan una elaboración más ampliada de la cual surgen los anversos. E igualmente, observamos cómo los tachones y añadidura de estos reversos no aparecerán en los anversos. La numeración de los reversos 24 y 25 no se corresponde con la de los anversos. Creemos que se trata de una equivocación del autor, ya que del reverso 21 pasamos al 24 observándose en su correspondencia con los anversos que sólo falta el número 22, el cual se identificaría con el final del 21 y parte del 22. Una vez estudiados, deducimos que los reversos números 24 y 25 son en realidad el 23 y el 24.

Un ejemplo de este paralelismo lo podemos observar en el primero de estos reversos:

[[[[bardes; pero que á mi no me hace pestañear
Bonif.	¡Cristo me valga, qué loco!
Alej.	¿Quieres oír unas cuantas advertencias, ó mas bien daros consejos, de gran utilidad para la vida? Pues...]]]] (A ₈ , II, I, 10v.:10r.).

Este reverso se inicia igual que su correspondiente anverso:

	bardes; pero que á mí no me hace pestañear. Cuestion de caracter, de raza....
Bonif.	¡Cristo me valga, qué loco!
Alej.	¿Quieres oír [unos] un par de consejos de gran eficacia para la vida? Pues... (A,II, I, 10r.).

La versión novena, A₉, es la resultante de someter la versión anterior a un proceso de supresiones y añadiduras entre líneas. Una muestra es el diálogo de D. Isidro de la Escena IV, tachada, que encontramos en el reverso número 21 de la cuartilla número 3 del Acto III:

[[[[D Isid. Pues si Requejo {nos} toma esas telas, ya estamos de la otra parte. No nos metamos en unas aventuras; contentemonos con conservar lo {que tenemos}, < presente > sin abarcar mas negocios]]]] (A9, II, IV, 3v.:21r.).

La versión décima, A₁₀, aparece configurada por la supresión de las hojas de las versiones A₇, A₈ y A₉ al crear una nueva versión que constituye el cuerpo central de este manuscrito, y también forman parte de su corpus las huellas previas de este manuscrito A. Estos vestigios los podemos seguir a lo largo de una serie de reversos tachados, repartidos por los tres actos, que tienen en común

a.- el reproducir el inicio de una nueva cuartilla que continúa una intervención,

b.- o exponer una o dos intervenciones nuevas que son iguales o muy semejantes (o se sustituyen diálogos por otros que exponen una idea más culta como ocurre con el reverso número 47 del Acto II). La numeración de estas hojas es la misma que la de su homónimo del anverso. Estas peculiaridades nos hacen creer que se trata de una versión rechazada por el autor cuando redactaba los anversos por no estar de acuerdo, en ese momento, con el resultado de la redacción. Sin embargo, en una etapa posterior cambiará de opinión y considerará válidos los reversos y los pasará a anversos del manuscrito. Hay un total de 8, que se distribuyen de la siguiente forma:

1.- En el Acto I se contabilizan 2 reversos. Su número y el anverso a que se corresponde son:

R: 4, 39

A: 4, 39

2.- Se conservan 3 reversos del Acto II. Su organización es la siguiente:

R: 37, 48, s.n:

A: 37, 46, 49

3.- El Acto III presenta también 3 reversos. Su orden es el siguiente:

R: 24r, 28, 42

A: 24, 28, 42

Un ejemplo que corrobora lo expuesto es el reverso número 28 que aparece en la cuartilla 29 del Acto III, y que reproduce la continuación de la intervención de Isidora de la hoja número 27:

[[[[pobre, y no {escarn} decirle que trabaje, no es escarnecerle. (con cariño, echándole los brazos) Ingratuelo]]]] (A₁₀, III, XIII, 28r.).

Este final de diálogo se corresponde con el inicio de la cuartilla número 28r. del manuscrito:

(...) pobre, y decirle al pobre que trabaje, no es escarnecerle (A, III, XIII, 28r.).

Los reversos antes mencionados no presentan correcciones posteriores aunque el reverso número 28 del Acto III tiene una tachadura. Esta supresión corresponde a una palabra no acabada y sustituida en ese momento por otra a continuación. Este procedimiento no nos hace considerar un segundo momento o

versión en dicho reverso. Una muestra es:

[[[pobre, y no {escarn} decirle al pobre...]]] (A₁₀, III, XIII, 28r.).

La versión undécima, A₁₁, está formada por la casi totalidad de los anversos del manuscrito A, con excepción de las correcciones posteriores realizadas sobre ellos, las hojas numeradas con un segundo dígito (por ejemplo la 4^o-2^a del Acto II) y los añadidos posteriores realizados a continuación de lo expuesto en ese renglón, o a largo de los renglones siguientes. Es decir, la versión A₁₁ es el texto primitivo incluyendo las palabras, intervenciones, etc. tachadas en una revisión posterior y excluyendo todo lo que es adición nueva.

Por ejemplo:

D. Santos. Que pues la tenemos sinceramente arrepentida, no debemos regatearle el perdon (A₁₁, I, v, 19r.).

O la intervención de D. Isidro:

D. Isidro. En [cuestiones] cuestiones comerciales si te concedo que no sirvo para el caso... Pero en cuestiones de familia, de honra... (A₁₁, I, v, 20r.).

La versión duodécima A₁₂, está conformada por todas las adiciones realizadas entre líneas en la versión A₁₁, por ejemplo:

Luengo. Y [accederan al traspaso, en las] < traspasarán, no lo dude usted, > en condiciones ventajósísimas (A₁₂, I, III, 8r.).

[Trinita] < D^aTriní >. Bueno, bueno; [ya todos nos esforzaremos] < pero me aparece que... > (A₁₂, II, II, 13r.).

Dⁿ. Isidro. < (con dificultad en el aliento) > Que me has puesto en ridículo. Requejo ha creído que nos burlábamos de él. (A₁₂, II, XII, 50r.).

Los aditamentos posteriores realizados en el mismo renglón o en los siguientes. Una muestra son estos ejemplos:

Luengo. (Después de vacilar, buscando un pretexto para quedarse) Quiero ver estos muestrarios.
<< (Bonifacio [sale] < entra > por la izquierda, y, sale por la puerta del portal.) >>
(A₁₂, II, VII, 28r.)

D Nico. En vista de esa obstinación temeraria y provocativa, Sr. de Berdejo,
<<< (amenazante) lo dicho dicho>>> (A₁₂, III, VIII, 11r.).

Las transformaciones efectuadas añadiendo una nueva cuartilla, con el mismo número que la precedente pero con un dígito. Este recurso lo podemos observar en el Acto II en las hojas numeradas: 4-2^or., 6-2^ar., 10-2^or., 23-2^a y 44-2^ar.. Y en el Acto III en las siguientes: 25-2^ar. y 25-3^ar. Una muestra la tenemos en estos ejemplos:

<< Bonif. Lo dudo.
Alejan. Entonces... tendré que volver..... >> (A₁₂, II, I, 4-2^or.).
(...)
<< D Santos Humorada que no entendemos; pero [que] su intringuelis tendría seguramente >> (A₁₂, III, XII, 25-2^or.).

Y las modificaciones que resultan de suprimir intervenciones o parte de ellas pegando un papel encima con nuevos diálogos, por ejemplo:

Alej. [[[Yo digo á usted que pasará... cuando me acomode ({Estan})]] <<< Bueno... Ya lo sé... >>> (A₁₂, II, I, 1r.).

D. Nicom. [[[la doy. Pues esto es lo mismo que]]] <<< En el campo, poco importa una mala >>> puntería... (A₁₂, I, IV, 15r.).

Isidora. [[[x-nº 8]]] <<< Tengo que darte >>> una explicación de <<< esto... (mostr->>>ándole el cheque) Habrás visto en ello un acto de egoísmo brutal; y no es eso: es todo lo contrario (A₁₂, III, XIII, 26r.).

La versión decimotercera, **A₁₃**, es el resultado de la supresión de añadidos y adiciones a la versión anterior, por ejemplo:

D. Isidro. Allá me voy, [quedamos en que no pasa del 27] [[le concedo]] < y mientras discuto con el las > condiciones del descuento, tu lo dispones todo, y nos mandas [alla]..... (**A₁₃**, II, IV, 22r.).

Isidro. [x-nº 11] [[¿simplemente? por miserable]] Porque tu, con tu estúpida benevolencia, serías capaz de atenuar su falta (**A₁₃**, I, v, 21r.).

Manuscrito B.

En el manuscrito **B** observamos dos versiones: una primera, que designaremos como **B₁** y una segunda, que llamaremos **B₂**.

La versión **B₁** está constituida por todo el manuscrito sin corrección, más algunas palabras que aparecen tachadas por equivocación del copista. Estos antecedentes aparecen en las hojas numeradas: 3v, 5v., 9r. 10v., 12r., 17v. y 19v., 23v. Una muestra son los siguientes ejemplos:

Alej. ¡El dinero! Ficción, convencionalismo! Lo aprécio como un medio de [satisfaccion] satisfacer mis necesidades físicas y espirituales. Pero no sé crearlo, ni quiero; no sé ganarlo, vamos... y mientras lo tenga, vivamos... vi- viendo (**B₁**, II, II, 6v.).

Seraf. [Fregra] Fregatriz dilettanti, hasta luégo. (Vánse Trinita por la izquierda, Sera- fin por el foro) (**B₁**, II, II, 10v.).

Dⁿ Isidro. Hija de mi alma: temo que sea carga demasiado gravosa para nuestros hom- bros, que aun estan [ba] muy débiles (**B₁**, II, IV, 12r.).

Isidora. ...¿Pero, estás [ton] tonta? A trabajar, niña.... (Escribiendo) Diez y ocho de a metro diez, a nueve pesetas metro.... (**B₁**, II, X, 19v.).

La versión segunda, **B₂**, está representada por las palabras y letras suprimidas, por la inclusión de nuevas palabras y signos de puntuación por parte del autor al revisar el texto copiado por el copista. Una referencia son los ejemplos:

- Bonif. Según oí, parece[me] que usted y ella no congeniaban,... no casaban << ... >> como quien dice (B₂, II, I, 3r.).
- Alej. << Grosso >> modo lo has expresado bien. ¿Pero cual de los dos es la seda? Creo que la seda soy yo (B₂, II, I, 3v.).
- <Doña> Trini[ta] Vale[s] mas que cenas con tus amigos. Ya sabes que esta noche tiene que hablar... (B₂, II, II, 8v.).

Manuscrito C.

El manuscrito **C** presenta una gran complejidad para el establecimiento de sus versiones. Esto se debe a la huella de diversas momentos en su elaboración, sobre todo en el Acto III, el último. Apreciamos en él dos momentos en su redacción: uno, las huellas del copista a lo largo de los tres actos, y otro, los vestigios de Galdós a lo largo del manuscrito, que serán más abundantes en el Acto III.

Estos indicios de Galdós en el último acto, nos obliga a modificar nuestra opinión a priori. Pensábamos que al ser la mayor parte de este manuscrito **C** producto de una copia de una mano ajena, esta parte debería ser la versión primera de este manuscrito, y las marcas del autor en una segunda versión. Pero en las huellas conservadas directas del autor en el Acto III observamos vestigios de momentos diversos en la gestación de la obra, lo que dificulta la labor de la clasificación de materiales.

Constituye una primera versión, **C₁**, aquellas hojas conservadas manuscritas por Galdós pero desechadas que reproducen una versión igual a la del manuscrito **A**. Igualmente, estas hojas tienen en común que son un precedente, aunque mínimo de algunas intervenciones de la hoja número << **14** >> (77) que sí se conservarán igual o transformadas en la última versión del manuscrito **C**. Todas estas peculiaridades demuestran que el manuscrito **A** es el punto de partida de las transformaciones que efectuará el autor en este manuscrito **C**. La hoja número << **14** >> (77) se presenta escrita en una cara, que es copia de la hoja número 14r. del manuscrito **A**, excepto la ausencia de ceceo en la caracterización del personaje; además permite distinguir lo tachado en la penúltima intervención de Isidora del manuscrito **C**:

Isidora. **No sé... Siento como una inspiracion... [vaga] (C₁, III, IX, 14r).**

Esta intervención se diferencia vagamente de su antecedente del manuscrito **A**:

Isidora **No cé... Siento como una inspiracion... [x-nº 5] (A, III, IX, 14r).**

Esta hoja 14 (77) (que presenta la misma numeración que otra posterior escrita por ambas caras) quedará entre la 9 (71) y la << **10** >> (79) del Acto III pues, aunque las intervenciones corresponden a la Escena IX de los manuscritos **A** y **C** en una primera versión, posteriormente parte de esa escena formará parte de la Escena VI del manuscrito **C**, que será la Escena IV de las ediciones impresas. Se trata de una huella clara del manuscrito **A**.

Las otras cuartillas correspondientes a esta versión son las numeradas como << 10 >> (79), << 11 >> (80) y << 12 >> (81) que son eliminadas, aunque no tachadas (no sabemos la razón) en la versión posterior. Estas láminas reproducen parte de la hoja 15, toda la 16, 17 y 18 además del principio de la hoja número 19 de la Escena x del Acto III. Con ellas Galdós suprime intervenciones y condensa la acción a lo largo de los anversos 10 (72), 11 (73) y 12 (74). Por esta razón las hojas << 10 >> (79), << 11 >> (80) y << 12 >> (81) preceden a la 10 (72), 11 (73) y 12 (74) y conforman la Escena VII, ahora abreviada. Sirva de ejemplo la intervención de la hoja 12 (81)

<< Isidora. ¿Tienes ahí tu libro de cheques? >>

Este diálogo se convertirá en

Isidora. Tienes ahí tu libro de cheques...? (C₁, III, VIII, 10r.(72r.)).

La versión segunda, C₂, es la que resulta de las transformaciones de la versión primera. Éstas pueden derivar de tachaduras de palabras como sucede en la hoja número << 14 >> (77):

<< Santos. Pájaro herido en el ala [pajaros que no vuela] es pájaro cogido >>
(C₂, III, IX, 14r.).

En esta intervención observamos como las palabras suprimidas se sustituyen entre líneas. Igualmente ocurre en el reverso de la hoja número << 10v. >> (79v.):

<< Isidora. (Sin saber por donde salir) Pues <le> [te] llamé... >> (C₂, III, X, <<10v.>>, (79v.)).

La tercera versión, C₃, está constituida por lo que pudiera ser el texto conservado tras la versión definitiva del autor. Estas huellas del copista son mayoritarias en los dos primeros actos respecto a las cuartillas manuscritas del autor. Los anversos manuscritos copiados por el amanuense son más antiguos que los añadidos por el autor como transformación de éstos que representaban para Galdós, en ese momento, la última versión del manuscrito. Sin embargo, las muchas transformaciones de los códices siguientes demuestran que la obra aún no ha llegado a ser definitiva. Esta versión C₃ representa la búsqueda de la obra perfecta. Una muestra la encontramos en el ejemplo que exponemos a continuación:

D^a Isidro. (Dando un gran suspiro, cierra el libro de cuentas.) Si Dios no hace un milagro, no hay salvación para mi casa. (Pasa al centro) (C₃, I, 1, 3r.).

En esta versión C₃ incluimos las siguientes hojas, numeradas con dos dígitos en el Acto II: 1-2^a (32) y 28-2^a (60); la hoja número 1-2^a (32) porque era primitivamente la número 1, y a la que se añadió el dígito < 2 > al ser hoja nueva; la 1 (31). La número 28-2^a (60) porque sigue a la hoja número 27v. (58v) en una primera versión, pero Galdós posteriormente transformará la hoja número 27 v., al incluir la 28 (59) y añadir el dígito < 2 > a la primitiva 28, haciendo que ésta sea en la nueva versión la continuación de la cuartilla nueva añadida, 28 (59).

El Acto III de esta versión C₃ presenta una clara diferencia con respecto a los anteriores:

1.- Las hojas del copista conservadas son pocas en el acto, al contrario de los otros dos actos.

2.- Las cuartillas conservadas no forman la versión definitiva que el autor quiere dar a este Acto; por ejemplo el anverso 8 (70) se mantiene, aunque con transformaciones. Otra muestra de ello la encontramos en las intervenciones de los personajes Dⁿ Santos e Isidora, que pertenecen a la Escena VIII tachada que aparece en reverso de la hoja número 8 (70) que al ser suprimidas pasarán a formar parte de la Escena V de la versión definitiva que Pérez Galdós quiere dar al manuscrito C:

[[[Escena VIII
Dichos - Isidora, que vuelve de la tienda
Dⁿ Santos. < á Isi. > Sobrinita ya tienes la envidia frente á ti con las uñas muy
afiladas. Era el único florón que faltaba á tu corona.
Isidora. ¡Valiente caso hago yo de los envidiosos]]]]

En la versión C₃ el Acto III también incluimos la hoja número 13v.(75v.) sin los cambios de numeración (pues era primeramente la número [14]) ni las añadiduras ni la supresión total que realiza el autor. Este anverso eliminado precede al número 12 (74) por ser un antecedente de éste, ya que reproduce una versión anterior del final de la Escena VIII y principios de la Escena IX.

La hoja << 13 >> (75) era el reverso de la [14] [[13]] (75) que al ser tachada, se convierte en anverso. Sigue a la 12 (74) por ser una continuación argumental de lo desarrollado en ella.

La hoja << 13-2^a >> (76), sin las transformaciones realizadas en ella, pertenece a esta versión, porque originariamente era la [14], luego la [[15]] y por último la << 13-2^a >> (76); es decir, no es una hoja de creación posterior, sino que es el resultado de las transformaciones posteriores. En el Acto sigue a la 13r.

(75r.) porque es una continuación de la intervención de Alejandro.

La última hoja que incluimos en esta versión C₃ es la número 23 (86) que no tiene precedente mediato, puesto que faltan 5 anversos desde el 17 (85) que precede al 23 (86); faltan también las hojas siguientes, pues tras la 23 (86) aparece la 28 (88).

La cuarta versión, C₄, es el resultado de someter la versión C₃, a una serie de transformaciones, tales como

1.- Supresión de palabras y añadido de otras entre renglones:

Luengo. (Interrumpiendo) Ahí, ahí duele... En el comer queridísimo Don Isidro, no hay enfermedad mas peligrosa que < el reblandecimiento... Del > [un] corazón. [blando] (C₄, I, I, 4v.).
(...)
Isidora. [¿Hablar? Ya lo veremos] < Pero antes he pedido yo la palabra. En fin, > [¿] Mando yo ó no mando? (C₄, II, III, 39v.).

2.- Eliminación de diálogos:

[[[D^a. Isidro. Si, pero....
Luengo. Lo que yo le digo]]] (C₄, I, IV, 11v.).
(...)
[[[Bonifa. No me explique usted nada, y considere que aqui no puede estar.
Alejan. ¿Que no? La prueba de que puedo estar es... que estoy]]] (C₄, II, I, 1^o<< 2^ov. >>).

3.- Anulación de intervenciones y su sustitución por otras nuevas que incorpora Pérez Galdós pegando un papel encima de las que elimina:

D^a. Santos. [[[Afiladito, eh? Vaya, adios...]]] <<< Como que lo está usted afilando siempre... en las casas de los amigos... Vaya, adios >>> (C₄, I, IV, 12r.).
Luengo. [[[[Yo] Examinaba estas muestras..... (Retirandose) ¿Sé te ofrece algo?]]].
<<< Tengo que hablarte >>>

<<< Isidora. (Sorprendida) A mi? >>> (C₄, II, IX, 17v.).

4.- Ampliación de intervenciones añadiendo nuevas palabras, frases por Galdós en el mismo renglón; tal como podemos apreciar en la hoja número 23r. (86r.):

Alejan. [Sin humillación] << Como quiera que sea >> (C₄, III, x, 23r.-86r.).

O en la hoja 17v. del Acto I:

Isidora. Yo reconozco mi error. No me disculpo. << Vi en >> (...) (C₄, I, VI, 17v.).

5.- Modificación de la numeración de las hojas, por ejemplo la 1^o << 2 >> del Acto II, que era originariamente la hoja número 1, o la << 13-2^o >> (76) del Acto III que era en una primera versión la [15] y en una segunda la [[14]].

6.- Y transformación de varias intervenciones en una, a través de la supresión de parte de ellas. Esta modificación la podemos observar en la hoja número 11v. de la Escena IV del Acto I en:

D ⁿ [Santos]	< Isidro. > [Eres] < En suma, que soy > una calamidad mercantil: <<
	¡Vaya un >>
[D ⁿ Nico.	Justo] << consuelo! >>

La versión quinta, C₅, es el resultado de una segunda transformación de la C₄, según se puede observar en el ejemplo que sigue de la Escena IV del Acto I en el que apreciamos tras una primera versión, la supresión de parte de lo redactado y la modificación con nuevas ampliaciones entre líneas; una tercera exposición que suprime toda la intervención mediante un papel superpuesto en el que se elimina la intervención de Isidora:

[[[Isidora. ;Tanto trabajo!... {Holgazanes ya os hare trabajar} {{Ya, ya vendra quien os haga mas diligente}}]]] (C5, I, IV, 11v.).

El mismo procedimiento lo observamos en la hoja número 32v. de la Escena II del Acto II:

[[[Alejan. Me dijo {el otro} {{uno de los}} chicos que estaba solo.}]]]

La versión sexta, C₆, está configurada con el anverso tachado de la hoja número 8, que aparece en formato diferente al resto: está escrita en una hoja tamaño cuartilla. Toda ella responde a una primera elaboración del autor en donde concentra varias ideas que aparecían dispersas a lo largo de las Escena IV y X del manuscrito A y que tienen su correspondencia en las Escenas II y IV de este manuscrito C, a través de las hojas 4v. (66v.), 6 (68); e, incluso, ideas expuestas en la Escena X, hoja número 10v. (79v), 16 (84) y 15 (78). Un ejemplo es la intervención de L. (Luengo) que aparece en el reverso tachado de la hoja número 8 :

[[[L. {Yo creo} Tengo para mi que ese sonambulo no soporte la miseria, y hará lo que su padre. No crees usted.]]]]

El mensaje de Luengo se conserva en las intervenciones de D Santos y D^a. Trini de la Escena X de este mismo manuscrito:

D. Sant. Nada; que á este le llama su padre... desde el otro mundo.
[Alej.] < D^a Trini > [(con emocion) Al despedirme de ti] (aterrada) Ah... la monomanía suicida... Y no, no se la quitaran de la cabeza... (C, III, X, 16r.).

Y también en el reverso de la hoja 15 de este mismo Acto III:

D. Sant. (dudando) No sé... El condenado tiene la monomanía suicida... Es de familia (C, III, IX, 15r.-78r.).

Otra muestra es el diálogo de L. (Luengo) de esta misma hoja número 8:

L. Porque d. Nicomedes, hombre muy cabal y **muy seguro**, con su aquel de negra honrilla, **como el que mas** no soporta que Rodríguez, faltando á su palabra, traspase á V. su establecimiento, ni menos tolera que V.

Éste quedará transformado de la siguiente manera en este manuscrito C:

Luengo. Porque D. Nicomedes, hombre muy cabal, y con su aquel de negra honrilla, no soporta que Rodríguez, faltando á su palabra, traspase á usted... (C, III, IV, 6r.-68r.).

Este anverso tachado que llamamos C₆ presenta palabras suprimidas, tal como hemos observado en el primer ejemplo expuesto, pero no presupone una nueva versión puesto que las transformaciones se realizan en el mismo momento en que escribe el autor y no afectan de forma significativa a la intervención; así {Yo creo} se sustituye por [Tengo para mí].

No obstante, sí que encontramos en ese mismo reverso intervenciones tachadas y sustituidas por otras que afectan al pensamiento expuesto. Estos cambios que afectan a su significado constituirán la séptima versión, C₇. Unas referencias son los textos siguientes que pertenecen a la hoja 8 de la Escena sin numerar que aparece en el Acto III:

[[[D. Isid.	{Callate. Eso no es cuenta tuya << Al fin tiene que saberlo... que castigo. >>]]]
(...)	
[[[Isidora.	{Si no es tan pobre como yo creo Alejandro tiene en poder de Morales...} < Yo no le puedo decir que haga lo que quiera. >]]]

Este anverso está colocado en el Acto III, antes de las hojas que desarrollan más extensamente esas ideas antiguas.

La versión octava, C₈, está constituida por la supresión de todo el anverso de la hoja número 8 con unos trazos. Y creemos, por lógica, que dicha eliminación es realizada por el autor en un momento posterior, al redactar el reverso de dicha hoja, para evitar equivocaciones. Esta exégesis también está conformada por el reverso de la cuartilla número 8 del Acto III. Esta cara representa un momento distinto en la creación de la obra al del anverso porque el autor suprime con posterioridad el anverso y utiliza el reverso en blanco para poder seguir escribiendo. Igual que el anverso de dicha hoja representa una acción concentrada que responde a un primer momento de elaboración del Acto III, pues condensa ideas que había expuesto con anterioridad a lo largo de las Escenas XII y XIII del Acto III del manuscrito A y que en el manuscrito C desarrolla, aunque con menor similitud que en el manuscrito A, a lo largo de las hojas 9v (71v.), 11 (73), 14 y 14 (77), es decir, a lo largo de las escenas VIII, IX, X a las que pertenecen dichas hojas. Un ejemplo es el siguiente del reverso de la cuartilla número 8, hoja suelta del Acto III que expone una idea que será ampliada y modificada en la Escena VI de este manuscrito C. Los dos diálogos representan la respuesta de Isidora a la opinión de Alejandro de no vivir del trabajo de ella:

<p><< I. e Isidóra.</p>	<p>Oh, el maldito orgullo, la [maldita] ridícula vanidad, la estúpida mil veces estúpida delicadeza >></p> <p>(con la mano en el corazón) Es verdad. (vuelve al proscenio) El vivir á expensas de una mujer!... El desmentir por pura conveniència su aversión al matrimonio, < aversión > que también es orgullo, complicado con el afan de originalidad!... No, tío, no espere usted eso. Yo no aspiro más que á salvarle de la desesperación, que lejos de mí puede ser funesta.... (C₈, III, VI, 9r.-71).</p>
---------------------------------------	--

También encontramos esta idea plasmada en la hoja número 14 de este Acto III según el texto siguiente:

Isidóra. **Orgullo tan extremado y tan absorbente, que cuando el caso llegue, ahogará en su alma todo sentimiento y hasta el instinto de conservación. ¡El vivir á expensas de una mujer! ... él recibir auxilio, que ha de parecerle limosna infamante! ... él desmentir, por pura conveniencia, su aversión al matrimonio, que tambien es orgullo complicado con el afan de originalidad. No tío, no espere usted eso. Yo no pienso mas que en salvarle de la desesperación, que, lejos de mi, puede ser funestísima.**

El reverso, número 14, presenta correcciones del autor, algunas de las cuales se realizan en el mismo momento y responden a un titubeo de Galdós en su redacción. De ahí, la eliminación de palabras que a continuación Pérez Galdós repite de la misma forma, o que cambia por una sinónima, como sucede en

D. Santos. **Pájaro herido en el ala [pájaro que no vuela] << es pájaro cogido. >>**

Otras modificaciones no obedecen a titubeos del autor, sino a una reelaboración posterior y responden a una intencionalidad culta. Estas transformaciones constituyen la que denominaremos versión novena, C₉. Por ejemplo:

A. **Yo no [tengo {por} rectos de fortuna] <poseo nada. Ese dinero es suyo.> Eso [es tuyo] (C, III, 8r.).**

La versión décima, C₁₀, está formada por los restos de la versión posterior a la del copista en el Acto III, y anteriores a la versión C₁₃. Estas huellas están documentadas en las hojas << 15 >> (83), << 16 >> (84), << 17 >> (85), << 28 >> (88) y << 28 >> (87). La prueba de esta opinión nos la confirma la hoja << 15 >> (83) que representa una versión

posterior a la 15 (82) del copista y anterior a la última hoja de la versión definitiva que ofrece Galdós en la hoja << 15 >> (78). Un ejemplo clarificador de este hecho es la intervención de Alejandro que hallamos en estas tres hojas que repiten con ligeras diferencias una misma idea correspondiente a la Escena [xv] < xiii > en el manuscrito A y a la Escena x en el manuscrito C. En el manuscrito A y en la hoja 15 (82), obra del copista, observamos la intervención de Alejandro exactamente igual en ambos manuscritos:

Alejan. (Sin comprender bien) **Déjame... No me gusta recobrar lo que doy. (con hastio) Tu me conoces... Sabes que mi carácter....**

La misma intervención será ampliada en la hoja << 15 >> (83) del manuscrito C:

<< Alejan. **Déjame... < Mejor está en tus manos que en las mías > No me gusta recobrar lo que doy (con hastio) Tu me conoces... Sabes que mi caracter >>**

A su vez, este último diálogo quedará transformado de la siguiente forma en la hoja número << 15v >> (78v.):

<< Alejan. (apartándose del escritorio, sombrío) **Déjame... Esas migajas, mejor estan en tus manos que en las mías. >>**

Ésta es la explicación por la que dichas hojas se enumeran así: 15r. (82), << 14v. >> (77), << 15r. >> (78r.), 15v. (82v.), << 15r. >> (83r.), << 15v. >> (78v.), << 15v. >> (83v.). La <<15v.>> (83v.) figura en último lugar porque este reverso nos presenta una versión más ampliada y completa que la del << 15v. >> (78v.).

También incluimos en esta versión las hojas << 28 >> (88) y << 28 >> (87) porque aparecen como final de unos anversos que no se conservan pues, si nos atenemos a las huellas del copista, la última hoja es la 23 (86) y, si seguimos los indicios de Galdós, las últimas

son la << 17 >> (85) (resultado de una transformación de la versión del copista) y la << 15 >> (78), que es la última conservada de una versión modificada de la anterior. La hoja número << 28 >> (88) nos presenta una versión posterior a la que presenta el manuscrito A, puesto que en ella el autor ha pasado a limpio los tachones que presentaba el manuscrito A. Un ejemplo es la intervención de

D^a. Trini. ¡Oh, que [dicha!] alegría! (A, III, [XVI] <<XIX >>, 39r.).
y
<< D^a. Trini. ¡Oh, que alegría! >> (C₁₀, III, XI? ó XII?, << 28 >> -88).

A la vez, la versión del manuscrito C es mas reducida, condensada, pues el autor suprime las intervenciones de Alej. -Isidora- D. Santos -Trinita y D^a. Trini- que siguen en el manuscrito A a la intervención anterior de “D^a. Trini. ¡Oh, que [dicha!] alegría!” y se pasa directamente a la intervención de Isidora que cierra la obra y que en el manuscrito A aparece de forma incompleta.

Igualmente, adjuntamos en esta versión la hoja <<28>> (87) que es la **Variante del final** tal como queda indicado por Galdós. A dicha Variante parece referirse el autor en la carta que escribe a María Guerrero el 8 de septiembre de 1895 y que corresponde al manuscrito A. En esa carta el autor hace referencia a la Escena XIII y esa numeración de escena sólo se da en el manuscrito A, que presenta un total de xv escenas. Esta argumentación nos haría pensar que al ser un vestigio del manuscrito A, deberíamos incluirla en la versión primera, C₁. Y la razón para no englobarla en ella se debe a que este anverso ofrece una versión que no es un calco de la que presentaba el manuscrito A, es decir, muestra un final que será cambiado por dos veces hasta ofrecernos un final modificado y más del gusto

del autor en ese momento:

[[[D. Santos. ¡Union dichosa, providencial! (A Isidora y Alejandro) Vuestros hijos serán la perfección humana. mia. Fin de la Comedia mi apoyo, mi consuelo. mi apoyo, mi consuelo.]]]]
<< [[[[D. Santos. (abrazandoles) Y los hijos de estos hijos seran la perfección humana.]]]] >>
<< mi apoyo, mi consuelo >>
<< D. Santos. Y creedlo, porque os lo digo yo, los hijos de estos hijos seran la perfección humana. Fin de la comedia. >>

La razón de enumerar esta hoja después de la << 28 >> (88) es porque esta última versión del final de la obra se acerca más al que ofrecen los manuscritos **D** y **E**.

En esta versión englobamos todos aquellos errores que haya podido cometer el autor al redactar. Un caso lo encontramos en la hoja << 28 >> (88):

<< Isidora. (dirigiendose al público) Señores y caballeros: si os ha parecido bien este ejemplo de los triunfos de la voluntad, dignaos alentarme con vuestra indulgencia. Y si creyerais que, en esta sencilla fábula, el arte no corresponde a la enseñanza que [encierra] se ha querido encerrar en ella, rechazad la fábula y aceptad la lección, que, de seguro, entre todos los que escuchan, habrá pocos, muy pocos que no la necesiten. He dicho. >>

La versión undécima, **C₁₁**, es el resultado de someter la exposición décima a una primera transformación que consiste en la

1.- Supresión de palabras y añadido de otras nuevas. Un ejemplo de ello nos lo ofrece la hoja << 15r. >> (83r.):

<< Isidora. [Si] < Ah > [que te] < le > conozco < bien >... Pues decia que con este dinero te constituyo un capitalito.... por el cual te daré un interés.....>>

2.- Ampliaciones en el mismo renglón, pero en un momento posterior. Una referencia nos la ofrece la misma hoja << 15r. >> (83r.):

<< D^a. Trini. Trabajando algo, bien podría <<(D. Santos la manda>> <callar>) >>

3.- Modificación en la asignación de personajes y supresión de parte de la intervención. Una muestra es la hoja número << 16r. >> (84r.):

<< [Alej.] < D^a. Trini. > [(con emoción) Al despedirme de ti] (aterrada) Ah... la monomanía suicida... Y no, no se la quitarán de la cabeza.... >>

4.- También hallamos la supresión de una intervención y su sustitución por otra. Esta transformación la podemos observar en la hoja número << 28 >> (87):

[[[D. Santos. ¡Union dichosa, providencial! (A Isidora y Alejandro) Vuestros hijos serán la perfección humana. Fin de la comedia]]]]
<< [[[[D. Santos. (abrazandoles) Y los hijos de estos hijos serán la perfección humana.]]]] >>

La versión duodécima, C₁₂, es el resultado de someter las transformaciones de la versión anterior a otras nuevas modificaciones. Estos cambios los encontramos en la hoja número <<28>> (87) en la cual observamos como la intervención modificada de D. Santos añadida por el autor será de nuevo tachada y sustituida por otra nueva:

<< [[[[D. Santos. (abrazandoles) Y los hijos de estos hijos serán la perfección humana.]]]] >>
<< D. Santos. Y creedlo, porque os lo digo yo, los hijos de estos hijos serán la perfección humana >>

La versión decimotercera, C₁₃, aparece configurada por una serie de hojas manuscritas de Galdós y repartidas a lo largo de los tres actos. Estas son: la hoja número << 22 >> del Acto I; las hojas números << 1 >> (31), << 16 >> (47), << 28 >> (59), << 30 >> (62) del Acto II y las hojas números << 1 >> (63), << 2 >> (64), << 3 >> (65), << 4 >> (66), << 5 >> (67), << 6 >> (68), << 7 >> (69), << 9 >> (71), << 10 >> (72), << 11 >> (73), << 12 >> (74), << 14 >> (77), << 15 >> (78) del Acto III.

Todos estos anversos representan la versión definitiva que el autor quería dar al manuscrito, que, en lo que respecta al Acto III, es más significativa dada la existencia en él de restos de exposiciones escritas por el autor pero anteriores a la que nos ofrecen estas hojas.

Esta versión está constituida por todas aquellas cuartillas que son la redacción primitiva de Pérez Galdós, en ella también incluimos las tachaduras de titubeos del autor al redactar y excluimos todas las demás transformaciones posteriores por arrepentimiento del autor.

Un ejemplo de titubeo en la redacción lo encontramos en la hoja número << 11r. >> (73r.) del Acto III:

<< Alejan. [adelántandose] (Adelántase, dejando el cheque sobre la mesa del escritorio) **Dispense usted, señora...** >> (C, III, VIII, 11r. (73r.)).

O en la hoja número << 15v. >> (78v.):

<< Isidora. (andando tras él) [Y con] En mis manos estan; pero es para constituirte con ellas un [capit] capitalito, por el cual te daré un interés..... >>

La versión decimocuarta, C₁₄, está configurada por

1.- La inclusión de palabras nuevas añadidas encima del renglón, tal como podemos observar en la hoja número << 22 >> del Acto I:

<< D^a. Trini. Como has vivido á lo grande, en atmosfera tan distinta de la modestia y rectitud que de nosotros aprendiste, has llegado á creer que el dinero lo resuelve todo. ¡Ay! el tuyo por la malicia de su procedencia, no nos sirve á nosotros [p] mas que <para> agravar nuestras desdichas >> (C₁₄, I, IX, << 22r. >>).

2.- La eliminación de partes de la versión anterior. Una referencia nos la ofrece la hoja número << 1r .>> (31r.) del Acto II:

<< Lucas. [(que aparece por la vidriera izquierda)] Bonifacio.. >> (C₁₄, I, I, 1r.).

3.- La supresión de intervenciones pegando un papel encima con las nuevas intervenciones. Una muestra la hallamos en la hoja numerada <<16r.>> (47r.) del Acto II, en la cual apreciamos la eliminación de dos intervenciones que serán sustituidas por dos iguales, a excepción de la puntuación:

[[[Luengo. ¿Como?
D. Santos. Con una cuerda, sogá, ó cabezal, segun los casos, que se llama marido]]]
<<< Luengo. ¿Como? >>>
<< D. Santos. Con una cuerda, sogá ó cabezal, segun los casos, que se llama marido >> (C₁₄, II, VIII, 16r.).

4.- O el ejemplo de la hoja número << 10r. >> (72r.) del Acto III que presenta ligeras modificaciones:

[[[Isidora. Si; Dios protege á los tercos. (creyendo sentir ruido en la puerta) Ah!.....]]]
<<< Isidora. Sí. Dios protege á los tercos. (creyendo sentir ruido en el portal)... Ah!... ahora sí... >>> (C₁₄, III, vi, 10r.).

5.- La anulación de intervenciones tal como ocurre en la hoja número << 14v. >> (77v.) del Acto III:

<< [[[[Isidora. Ya lo has comprendido. No te pedí esto para mi. Tengo un proyectillo.. Este poquitín, estas migajas de tu riqueza, parte devorada por ti, parte por depositarios desleales, yo te las guardo, yo te las administro.]]]] >>

6.- Y también hallamos añadidos en el mismo renglón como podemos observar en la hoja número << 12v. >> (74v.) del Acto III:

D. Santos. < (cogiendole del otro brazo) > Al lado nuestro. << (Aturdido. [y] Su estupor no le permite enterarse >> < de lo que le dicen >).

La versión decimoquinta, C₁₅, es el resultado de aplicar a las hojas << 3 >> (61) y <<7>> (69) nuevos cambios.

Un ejemplo lo encontramos en la hoja número << 7v. >> (69v.) en la que el autor en un primer momento redacta una intervención de D. Santos, en un segundo la amplía añadiendo una adición entre líneas, y en un tercero la tacha y la sustituye por una nueva modificada, mediante un papel encima de la anterior transformada:

[[[D. Santos. (avanzando) Un demonio angelical, ó angel diabolico... Vaya... aliviarse. <Sobrinita, ya tienes frente á ti á la envidia con las uñas muy afiladas. Era el único floron que falta >]]]

<<< **D. Santos.** (avanzando, junto á Isidora) **Sobrinita, ya tienes á la envidia junto á ti con las uñas muy afiladas. Era el único floron que faltaba á tu corona** >>>
(C, III, v, 7v.).

Manuscrito D.

El manuscrito **D** es el resultado de una serie de transformaciones que nos permiten establecer en él cuatro versiones:

La primera, **D₁**, agrupa a la totalidad del Acto I y del Acto II, ambos copiados por el mismo copista que los dos manuscritos anteriores. Estos dos actos no presentan correcciones ni añadidos. Una muestra son los siguientes ejemplos:

Luen.	Ahí, ahí duele... En el comercio, queridísimo D. Isidro , no hay enfermedad mas peligrosa que el reblandecimiento del corazon (D₁ , I, 1, 5r.-5v.).
Bonif.	¿Que quieres, hombre? ¿Que hay? (D₁ , II, 1, 54v.).

La segunda versión, **D₂**, está constituida por casi todo el Acto III, excepto el último renglón del anverso y el reverso de la hoja final, la número 145. Estas cuartillas aparecen escritas por el autor y son fruto de la transformación que realizó Galdós al no estar de acuerdo con el resultado de este Acto una vez copiado por el copista. A su vez, también podemos establecer dos momentos distintos en la elaboración de esta versión, tal como queda manifiesto desde la hoja numerada 134r., por la diferencia de tinta en la intensidad del color respecto a las precedentes. No podemos hablar de una versión distinta pues ese anverso es

una continuación argumental de la intervención iniciada en el reverso de la anterior. Esta versión agrupa estas hojas sin las transformaciones a que serán sometidas posteriormente por el autor. Unos textos explicativos

Isid. Preso y sí tú lo quieres en capilla (D₃, III, IX, 132r.).
(...)
[[[[Isid. No delires tú? A tu romanticismo desenfrenado, no puedo contestar de otra manera]]]] (D₃, III, IX, 135r.-135v.).

La tercera versión, **D₃**, es el resultado de someter la versión **D₂** a una serie de transformaciones:

1.- Tachar palabras en intervenciones y añadir encima otras nuevas escritas a lápiz:

D^a. Tri. Tu padre [llama] < viene >... [La llave...] (Isidora le dá la llave.) **Por Dios,**
[retírese usted... por aquí-] << que salga >> (D₃, III, IX, 142r.).

2.- Insertar nuevas intervenciones:

<< **Alej.** Si ya no me voy. Quiero hablarle >> (D₃, III, IX, 142r.).

3.- Eliminar diálogos y partes de otros:

[[[[Alej. Con su permiso, aquí me quedo.
Isid. Abre mamá.]]]] No importa que le vea (D₃, III, IX, 142r.).

La versión cuarta, **D₄**, está configurada por el último renglón del anverso de la hoja número 145 y por todo el reverso de ésta misma hoja, que aparecen escritos con una letra pequeña que no es de Galdós, ni la del copista. Así mismo, también por la nota que indica que todo ello es un añadido copiado de un ejemplar impreso en 1896. Parece indicar esto

que el enmendador fue alguien cercano al Teatro Español, quien incluye la última intervención de don Isidro de la primera edición impresa a Isidora, y añade la última intervención de Isidora (y de la obra) según la edición princeps, quizás para una representación posterior de la obra en el mismo teatro. Lo añadido es lo siguiente:

Isid. [Señores y caballeros...] << Nuevo milagro es este de tu constancia,
(145r.) de tu espíritu valiente. >>
<<Isidora. ¡Oh! ¡preciosa fuerza del alma! Aquí te tengo, aquí. Contigo salvé á
los míos de la miseria. Contigo he de hacer aún grandes cosas (x)
Fin >>
<< x Este final está copiado de un ejemplar impreso en 1896 >> (D₄,
III, x, 145r.-145v.).

Manuscrito E.

El manuscrito E, último de los conservados de *Voluntad*, aparece escrito por el mismo copista que redactó parte de los anteriores y por Galdós. Estas peculiaridades que presenta este códice nos ha permitido establecer dos únicas versiones al no existir en él las abundantes y variadas transformaciones que encontramos en los manuscritos anteriores, a excepción de la sustitución de parte de él, copiada por el copista, y reemplazada por otra que es más del agrado del autor en ese momento.

La primera versión, E₁, agrupa a todos los vestigios que quedan de la labor del copista respondiendo a una versión anterior redactada por don Benito. Abarca desde la hoja número 73, Escena III del Acto II, hasta el final de la obra, cuartilla número 142. Un ejemplo es:

Dª. Tri=	Tu padre llama.... Por Dios, retírese usted... por aquí.
Alej=	Con su permiso aquí me quedo.
Isid.=	Abre mamá. No importa que le vea (E1, III, x, 139r.).

La versión segunda, **E2**, es la formada por todas las cuartillas que Galdós introduce en lugar de las copiadas por el copista. Aparecen escritas con pulcritud, sin correcciones ni añadidos:

D. Isi.	Si lo tiene que se lo guarde
D. Tri.	Que se lo guarde, si (E2, I, vii, 35v.).
(...)	
Bonif.	Qué quieres, hombre? ¿qué hay? (E2, II, i, 54v.).

Las versiones impresas

El trabajo esmerado del autor no se acabó con la redacción del último manuscrito puesto que la comparación del manuscrito final con el texto impreso descubre cambios realizados en las pruebas. Lástima que no se hayan conservado las galeradas de esta obra. Gracias a ellas se podrían observar las diferencias de puntuación y de ortografía entre la primera edición, versión **F** y la última en vida de Pérez Galdós, versión **G**.

LÁMINAS

Personajes

Isidora. (25 años)

D.^a Trinidad. (50 años) hija de ~~Isidora y la Tor.~~

Trinita. (22 años) ~~hija de Isidoro~~

Alejandro. (35 años)

D. Isidro Berdejo. (58 años) ~~hijo de Isidoro y la Tor.~~ ^{hijo de Isidoro y la Tor.}

D.^a Santos Berdejo. (60 años) ~~hija de Isidoro y la Tor.~~ ^{hija de Isidoro y la Tor.}

Serafinito. (19 años) ~~hijo de Isidoro y la Tor.~~

Luengo, corredor. (48)

D.^a Viomedes, pretañista. (60)

Bonifacio

Lucas. — } dependientes

Un cobrador.

La acción en Madrid, calle Mayor. Época contemporánea.



(A, s.n.)

6. d. i. Au sujet, la sœur,
 Approuvés. Une fille unique? a
 pour son mariage
 7. Le d'ensemble
 7. No way mes sœurs. Le d'ensemble noté
 en caractères p^{er}mi.
 8. Paton, entree. 1 pour ceux en 22000
 pour un d'ensemble, ce n'est pas
 guère en premier, guère.
 9. Tra^{te} re^{te} tie? une réponse d'ensemble
 10. Le d'ensemble
 11. Tra^{te} re^{te} tie? impossible.
 12. Pas une de d'ensemble; s'ensemble, s'
 ensemble y a d'ensemble.
 13. ~~no way mes sœurs~~
 14. ~~Respectablement. Je n'ensemble~~
 15. ~~ensemble~~
 16. Proposer un ensemble ensemble
 Ensemble ensemble.
 17. Ensemble ensemble?
 18. ~~no way mes sœurs~~
 19. Ensemble ensemble, ensemble ensemble
 ensemble, ensemble y a d'ensemble
 ensemble y a d'ensemble ensemble ensemble
 ensemble, ensemble ensemble?
 ensemble ensemble. Ensemble
 ensemble y a d'ensemble ensemble ensemble
 ensemble ensemble, ensemble ensemble.
 Ensemble ensemble ensemble. Ensemble
 ensemble ensemble, ensemble ensemble
 ensemble ensemble. Ensemble ensemble, ensemble
 ensemble ensemble.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital. 2004

2/7.
27.

~~Dafta j... cu Dya...~~

~~7. pr.
Mitar un... cu... le... sub...
on... aut...~~

~~P... ..
an... ..
... ..~~

~~... ..~~

~~Ap... ..
... ..~~

~~... ..
... ..~~

~~... ..
... ..~~

~~... ..
... ..~~

~~... ..
... ..~~

~~... ..
... ..~~

~~... ..
... ..~~

(A, III, [III I-II?], <25-2^a v.>: 22 r.)

22/

de vicio y su guerra contra el papa
de vicio y su guerra, en el siglo

lección XII

de vicio y su guerra, por el siglo, en mano

de vicio y su guerra

lección. Que se me queman los pechos, como
se hace el reynado de Juan de

de vicio y su guerra (a la hora) se fue

de vicio y su guerra (en nombre de Juan de)

de vicio y su guerra, en el siglo

de vicio y su guerra, en el siglo

de vicio y su guerra, en el siglo

de vicio y su guerra

de vicio y su guerra, en el siglo
de vicio y su guerra, en el siglo



lección XIII

de vicio y su guerra, de vicio y su guerra, en

de vicio y su guerra

lección. Que se me queman los pechos, como
se hace el reynado de Juan de
de vicio y su guerra, en el siglo
de vicio y su guerra, en el siglo

de vicio y su guerra, en el siglo
de vicio y su guerra, en el siglo

(A, III, [[XII-XIII]], 6 v.: [[22 r.]])

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital. 2004

8/ d. ind. ~~Carta de su excelencia...~~
Al Sr. D. Juan de...
L. En un tiempo que me ha sucedido...
pelo no se puede la envidia, y...
lo que me ha sucedido. No...
Juicio
L. ~~En un tiempo que me ha sucedido...~~
L. A mi me ha sucedido...
en otro por necesidad, y...
toda la que he podido...
Cabeza de la...
L. Pues yo a la que he...
...
L. ...
L. ...
L. ...
L. ...
L. ...
L. ...

(C, III, [[[8 r.]]])

24. En fin, veus m'ieu, m'eu hign' a l'administracion
 i r. administrall' et verte de en politione.
- A. Acepte r. i' no
 no hoce nada. ~~Se desee as uss~~
~~de no hoce nada. Se desee as uss~~
- S. Ella no lo tomari, ~~accepte r. i' no~~
 opere i' r. lo ~~no~~ ~~hoce nada~~, ~~en forma de una~~
~~funcion funcional.~~
~~funcion funcional~~ administracion total. a
 accepte r. i' i' o no
 no hoce nada ~~accepte r. i' no~~
 l'any, te armentare' el reedre.
 no hoce nada ~~accepte r. i' no~~ como un establec
 de r. i' a ~~hoce nada~~ para que
 me de' buena vida!
 no hoce nada ~~accepte r. i' no~~ a l'administracion.
 M. Por di' me han tomad' i' m'eu per
 un l. ~~hoce nada~~? no veu parte y
 me' ~~hoce nada~~ aut, mas ~~hoce nada~~
 per m'.
- J. O, el malist' ~~hoce nada~~, lo ~~hoce nada~~
 no veu ~~hoce nada~~, lo ~~hoce nada~~, veu
 veu ~~hoce nada~~ de ~~hoce nada~~. no
 veu ~~hoce nada~~, veu ~~hoce nada~~ que ~~hoce nada~~
 veu ~~hoce nada~~.
- J. no hoce nada ~~hoce nada~~.

(C, III, [III 8 v. III])

Tudora. I abona us ce apucaram a' que mi' masi-
atenc con nosotros.

2.º Pini. (diciendo) Bendig'os Dios.

D. Ludr. abraza a' Tudora y Alejandro. Hijos míos! Creis

~~que~~ ~~esta~~ ~~es~~ ~~la~~ ~~perfeccion~~ ~~humana~~

~~que~~ ~~esta~~ ~~es~~ ~~la~~ ~~perfeccion~~ ~~humana~~

~~que~~ ~~esta~~ ~~es~~ ~~la~~ ~~perfeccion~~ ~~humana~~

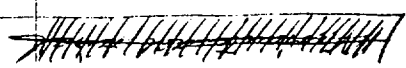
~~que~~ ~~esta~~ ~~es~~ ~~la~~ ~~perfeccion~~ ~~humana~~

D. Ludr. (suspirando) ~~Y~~ ~~esta~~ ~~es~~ ~~la~~ ~~perfeccion~~ ~~humana~~

~~que~~ ~~esta~~ ~~es~~ ~~la~~ ~~perfeccion~~ ~~humana~~

D. Ludr. I creedia, porque es lo dijo yo, los hijos
de estos hijos sean la perfeccion humana

En vch comedia.



(C, III, [XIII] << x >>, << 28 r. >> - 87 r.)

Thidora. T'ahora no se opoubran a' que mi marido
cene con nosotros.

D. Indr. Bendigay Dios.

D. Trin. Ohi, que alegría!

Thidora. (dirigiéndose al público.) Señores y caballeros: si os
ha parecido bien este y' ejemplo de los triunfos
de la resurrección, digan, alcutarme con vuesa-
tra indulgencia. Y si creyeris que, en esta
lencilla fábulu, el arte no corresponde a'
la enseñanza que ~~se~~ se ha querido
cursar en ella, rechadad la fábulu y acep-
tad la lección, que, de seguro, entre todos
los que me escuchan, habrá pocos, muy
pocos que no la necesiten. Fue Dios.

Fui de la comedia.

13-2^o

(16)

infierno de la vida, no me tendrías. Solo caen en ti los cobardes. Yo sé como se libra un hombre de tus horribles tormentos....

Yo me salvo, sí, soy libre, libre como el aire, como la idea.

re. (En el colmo de la exaltación, se queda sin aliento. cae en una silla fatigado.)

Csidora ; Por Dios, que delirio!

D. Santos Calma, hijo mío, esto no es propio de un cristiano.

Alejan. (Abrumado y con cierto devorismo, cogiendo la mano de Csidora que se acerca a consolarle.) Alma mía, no soy tan digno de lástima como creéis... No me compadezcas. (Se cubre el rostro con ambas manos.)

D. Terim. Pobre señor, el caso no es para menos. (Dirige el corazón)

Alejan. (Retregándose la cara como quien despierta de un sueño.) ; Pobre, miserable!... ¿Estoy soñando, Csidora?

Csidora No. Quirás es la primera vez en tu vida que estás despierto. Sonabas cuando eras rico. Has abierto los ojos a la realidad.

D. Santos Se acabaron los sueños, y las correrías a caballo y a pie por los ~~espacios~~ ^{imaginarios} las nubes, y el cielo y la...

(C, III, IX, [14 r.] << 13-2^a >> - 76 r.)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital. 2004

Todo eso se acabó.

Gertrudis. Pero ya sabes cuanto le alaban....

Cidra. ¡Taya una ciencia la de estos micos! Sedan-
tería, ideas y frases sueltas, tomadas de aquí y
allá, vistas en los cornillos, o pescadas en lec-
turas rápidas....

Gertrudis (burlándose) El precocísimo filósofo, el joven
pensador... ¡a, ¡a...

Crafer. (a Gertrudis) Tera's tu...

Mamma. ~~No te forjes ilusiones~~

Cidra. Mamma, no te forjes ilusiones. No es más
que uno de tantos niños habidosores, bueros
y cargantes, que hacen aborrecibles el arte
y la ciencia. Tiempo tiene de aprender
con fundamento. Condono a reclusión tem-
poral las librerías que tu no entiendes. Que
los estudios sociológicos y antropológicos
se vayan a hacer compañía a la Mar-
cha fúnebre, y la Danza macabra. Esta
noche me escribirá el niño sabio unas
cincuenta lecturas, y me escribirá veinte
o más cartas.

(B, II, I, 9r. -8r.)

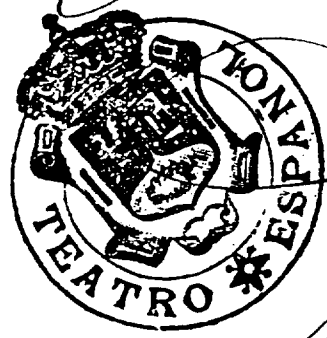
34

4



"Voluntad"

Comedia en 3 actos.



Acto 1º

P. Puga J. L.

(D, I, Ir.)

Octo 1^o

3^o

Escena 1^a



Don Isidro - botia
Trinidad - don Nico
medes - Luengo

Erastienda de un es-
tablecimiento comercial
de importancia, con un
rótulo que dice "La Pri-
mera de la Chica"

Don Isidro - Li vis no hace un

(D, I, I, 2 r.)

bajo.

Qui: Será mi sosten, mi defen-
sa mi apoyo en esta lucha
formidable, y mi victoria si
la consigo, será también len-
tuya.

Mej: Gracias a Dios. La pareció un
fin para mi pobre opisteneia.
D. Tri: Bendigaos Dios.

D. Lu: Hijos míos, mi alegría, mi
consuelo.

D. San: Merecdlo por que os lo digo
yo: los hijos de estos hijos serán
la perfeccion humana...

Qui: Señoras y caballeros...
Hueso milagro es este de tu constancia.

(D, III, XI, 145 r.)

Acto 2.º

La misma decoración

Escena 2.ª



Donitacio Lucas despues
Alejandro

Don = Se ha ido a comer. Fin!
gracias a Dios que puedo res-
pirar un poco! Qué mujer
qué actividad, qué andar por
el trabajo! Desde que se
puso al frente de la casa
andamos de coronilla

(E, II, I, 54 r.)

bien. Padre, madre, herma-
nitos míos, arrojadme
de vuestro lado... Ya soy
vuestra Jidora... soy la
otra, la otra... la suya.

d. Fri = Pero hija de mi alma ¿don-
de está tu santa energía?

Sant- ¡tu bendita voluntad!

Jid = ¿Mi voluntad?...

d. Fri = ¡Con él!

d. Fri = ¿Con vosotros?

Jid = Con él... con vosotros?...

¡Ay de mí! ¡no lo sé!

Fri.

(E, II, XII, 105 v.)

4/

contaba cosas de novelas y dramas, y me enseñaba versos, y que se yo... y cuando su señor padre me veía para cualquier falta, antes mi ^{defensa} ~~defensa~~ y hasta se declaraba autor de mis frases divertidas para evitarme el castigo.

Alcay. Ya me acuerdo, Señor. Pues ahora, si ~~para~~ ^{por} permítteme estar aquí, te despiden con Berdejos, yo te colucure' con mas suelta en otra casa.

Dorotea. Buena... Conveniente.

Alcay. Con que... padre' veía...?

Dorotea. Aquí?

Alcay. Y a' veras.

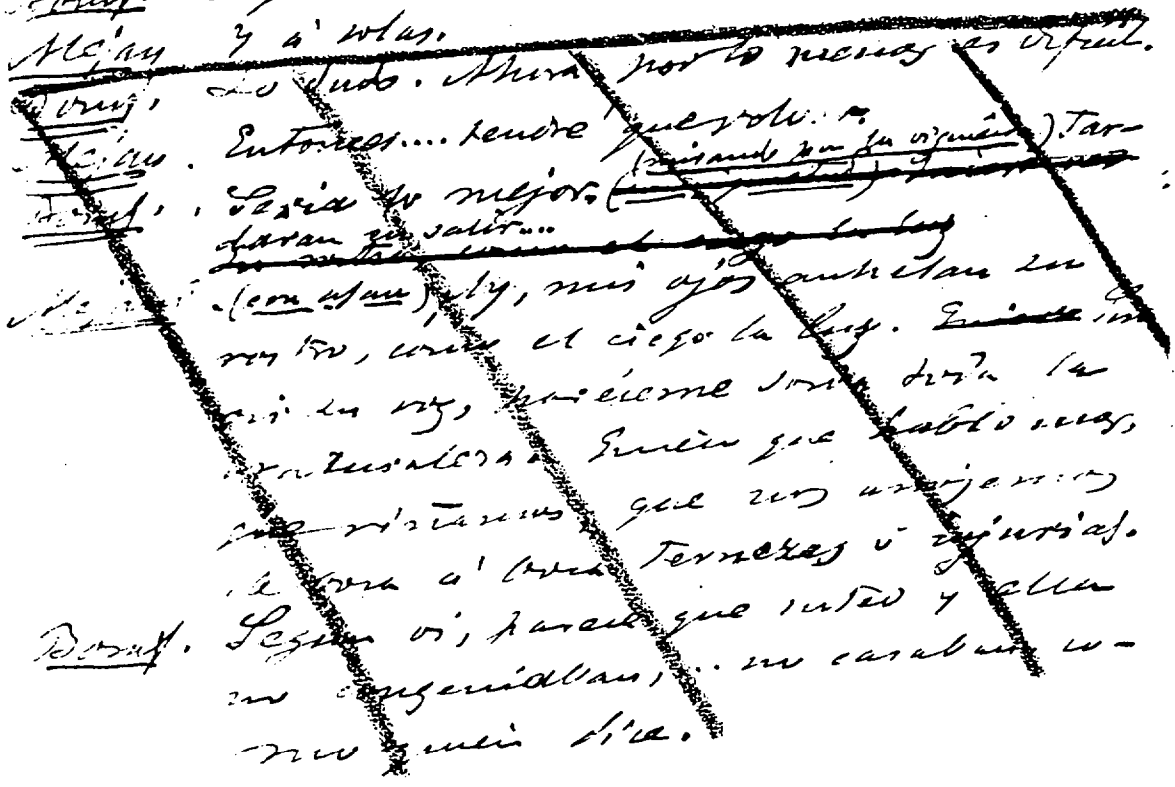
Dorotea. Sin duda. Ahora por lo menos es verdad.

Alcay. Entonces... tendré que volver ^(pensando en su opinión) Tar-

Dorotea. ~~deja de mejor~~ ~~dejarán ya salir...~~

Alcay. ~~(con apuro)~~ Ay, mis ojos ambliaban en vuestro, como el ciego la luz. Quiéreme ver en vros, poré como sona d'vra la voz vuestera. Quién que habló mas, que vos unijamos de vros a' vros ternuras e injurias.

Dorotea. Según os, parece que antes y ahora me engañadlan, no casaba con un quien d'vra.



(A, II, 1, 4r.)

tal grueso. Se acabaron los rascos, crepiones
y muselinas. Dispongo el descanso de las
pobrecitas teclas; condeno a destierro los
Nocturnos y Fantasías, y a muerte a
las Marchas fúnebres y Danzas macabras.

Serafin. (riendo) (Ja, ja...; Estupendo, colosal!) (tra-
ciendo burla a su hermana) Cocinera! ¿Pues lo que
es yo, no como aquí esta noche.

Clidora ¿Pues no?

^{de} ~~Serafin~~ ^{Trinita} Tales mas que como con tus amigos. ¿Sa-
rías que esta noche tiene que hablar....

Clidora ¿Hablar? ¿A lo veremos. ¿Mando yo o no man-
do?

De Trinita Tu mandas, si... pero el niño....

Serafin. (con terror cómico) (¡Ay, pobre niño!... ya estás
en capilla.)

Clidora. Pues si mando....

Serafin. (Se me escabullo)

Clidora. (agarrándole por un brazo) Ten acá mequetrefe.

Trinita (burlándose de él) Ja, ja, ahora le toca al sabio.

Clidora ¿Con que sabiduría de alferique, y discursi-
tos de los que se pronuncian con manutiro?

(B, II, II, 8 v. -7 v.)

perjura que no quiere casarse ni con el ni
con nadie.

Quisidro ; ¡Ese infame se quedará riendo!... ¡Oh!

D. Santos Dejale ^{ahora} de mi cuenta. Quizás yo pueda hacerte
entrar en razón.

~~¿Santos ¿para qué quieres que me vaya a casa?~~
que me ha robado el honor de mi hija.

D. Santos Si tal hiciera, recibiría una ~~compensación~~
inútil; y además imbediría la ~~palabra~~ ^{palabra}
que puede ofender a ~~quien~~ ^{el} ~~procurador~~ ^{procurador}.

D. Trini ; Pero no has dicho que ella no quiere...?

Quisidro ¿Tu confías...?

D. Santos No no desespero nunca. Ya sabes que mi
fuerte es la esperanza. Espero, espero, espe-
ro siempre.

Quisidro Santos, tu estás en babia. ~~Conque te fijas~~

D. Trini También es tu fuerte la benevolencia.

D. Santos Sí...

Quisidro Y cuando nosotros llamamos a ese hombre can-
dido, perverso, ladrón...

~~D. Santos Sí, pero ¿qué quieres que le haga?~~
~~verlo, burlarlo que lo burlamos a los otros~~
~~de sus fuertes, como de un extranjero~~

D. Santos Yo le llamo desdichado, y sostengo que es

(C, I, v, 12 v. -14 r.)

~~Don~~ Tu padre viene ~~de~~ ~~la~~ ~~tienda~~

(Lidoro le da la llave.)

Por Dios, ~~retírese un momento~~
~~aquí~~ qui salga

{ Queriendo que se oculte en la tienda

Alej- Con su permiso, aquí me quedo.

Lid- Abre mamá! No importa

que le vea. (Abre D. Trinidad)

Alej- Si ya no me voy. ~~Quero hablaste.~~
Es una intima.

P y

Lidora- Alejandro- D. Trinidad-

Don Lidoro- Don Santos- al fin de la

escena Trinita y Serafinito-

...votar al paro) No habrá que recurrir a la fuerza. Yo respondo.

Luengo Ahora es ella la caradura, y usted el perro.

Dr. Santos Soy el bravo ejecutor de los mandatos de la santísima voluntad. (a Alejandro, que está profundamente enojado) Caballerito, de aquí no se sale.

Luengo ¡Preso!

Dr. Santos Tú sí: (cerrándole la puerta) te pongo en libertad... sin fianza.

Luengo Gracias... (retirándose) ¡Pobre hombre! Le secuestran para acabar de desplumarle. ¡Taya una gente! Contaré el caso a Don Nicomedes. ¡Buen... (que por el portal)

Escena XI

Dichos, menos Luengo

Alejan Dejame salir.

Caradura ¿Para que? Ya sabes la traste, verdad, y yo te doy fe de ella. Eres pobre. Pasa de la opulencia consiente una parada del bienestar, a la miseria espantosa.

D. Termino (Con D. Santos en el centro) ¿Qué?

D. Santos Toda la mañana, desde que llegué de Moritales, he andado como un aracaen buscando a ese caballero. No sé donde de moria se mete. Le he buscado en su casa los de Kayas, sus que solían por la música,.... y en la de ~~todos sus conocidos~~

D. Termino Dicen que al entremeto viene a menudo.

D. Santos ¡A casa de Morales? Subiré. Pero antes ve-
ré a los Guevaras, que son sus íntimos.

D. Termino Dicen que sale a ~~la~~ ^{Demonia de epico!}
a casa todo su capital. ~~Exagera esto~~

D. Santos Dicen que sale a su padre, buen hombre, pero que si ~~buena y voluntaria~~
~~muere~~ ^{Dicen} ~~fui~~, como sabe, muy fringo

de su padre, buen hombre, pero ~~apros-~~
taba a extravagante no había existia-

D. Termino no que le ganara. ~~Para~~ ^{Este si} este da quisee
Pues, este da quisee y raya
y raya al padre, a la madre, y a toda
la familia, y a toda la Alemania del
Norte y del Sur, con la confusión y el
barullo de su destornillada cabeza; El
ideal, oh!...; La proca, uf!...; El amor,
~~este~~ ^{este} ~~delicia!~~...; El matrimonio, horror!...
quer

(C, II, [II] <<v>>, 11r. -42r.)

Dios quiso devolverme mis ^{propias} ~~otras~~ facultades,
lo primero que hice fue conagarme a mi
familia, a mi cara familia, a enmendar
los errores causados por mi desvario, y en un
instante extender concientemente las notas,
y todo se arrojó de un modo feliz. Ahora
necesito atender algo al remedio de otras
cosas, y a mi misma: porque no de-
cibo, a necesidades de mi alma, y a
certaindas cosas de mi corazón y mi
Conciencia.

Santos. Con todo, reflexiona...

Judva. Tre' a tu casa.

Santos. Me voy.

Judva. Pues, vuelve V. arriba... Dígame...

Santos. Ya sabes a lo que voy. francamente, hija, en esta
el hombre en situación de que yo le diga: "O te ca-

das con mi doctrina, o te voy a pegar un tiro. Y él me
contestaría: Suberbio! tú me aborreces antes el trabajo
~~dejaros unida de esta... con una idea de bajar, antes
de pegarme yo.~~

Judva ~~ya me voy a casa... aquí, ya le voy a dar un tiro...~~
(diciendo) dígame usted de tiro, por Dios. Otra cosa: si el
~~dejaros unida de esta... con una idea de bajar, antes
de pegarme yo.~~
bajar a cogerse aquí un momento.....

Judva ~~Me voy a casa... aquí, ya le voy a dar un tiro...~~

(C, III, II, << 3 v. >> - 65 v.)

Tiudra. ~~Enmudecida y con el rostro pálido~~ Se siento; pero...

D. Nu. Le anuncio a V., Sr. D. Tiudra, que tendremos
un disgusto. (Marcos. Santo por la suerte)

Lucea. Como amigo... de corazón, te anuncio un desastre.

Tiudra. (Desmita y sale del escenario); Si a la Providencia
me la pro protegirme! Veau, veau como está
mi tienda (Non quedade abiertas las puertas, y vean
señora comprando); Si solo con entrar yo aquí he
excitado la parroquia hasta un punto increí-
ble! Y es por el angel que tengo, porque
tienen los compradores a mi casa como los
moscas a la miel... ^{señores} Ya, hechos concluido.

Escena V

Dichos, D. Santos.

D. Nu. (a Lucas, aturdido y ruborizado) Es un demonio.

Lucas Nos trae locos la dichosa rima.

D. Santos (asegurando, junto a Tiudra) Sobrineta, ya tienes a la envidia
junto a ti con las uñas muy afiladas. Era el único
flor que faltaba a tu corona.

Tiudra. Valiente como nago, yo de los envidiosos!

D. Tiudra Señores, calma... de este corpo se encuentran
una fórmula con la ayuda de concordia...

D. Nu. Señores, usted de fórmulas. Se empeñan en

(C, III, IV-V, << 7 v. >> - 69 v.)

dinero, y con él podreís salir de vuestras
apuros. »

D. Sidro. Eso quiso decir sin duda. Pero yo, pri-
mero pido licencia por los carneses, que
admitir dinero que nuestra hija recibió
del hombre que ora ha deshonrado.

Caterina. Si que es vergonzoso.

D. Sidro. Si lo tiene, que se lo guarde.

D. Trini. Que se lo guarde, di.

D. Sidro. Con hallarnos en situación tan aflictiva,
amenazados de un embargo, preferiremos
siempre la miseria a la ignominia.

D. Trini. Es verdad. Interrogala tú. Dile que si pre-
tende salvarnos de la ruina con el precio
de su deshonra, no podremos tenerla en casa.

D. Judu. Díselo tú. Mi conciencia se sableva. Hasta
para rechazar sus auxilios, me entristece,
me abochorna hablar de este asunto.

D. Trini. Es más propio que se lo digas tú... (llamán-
dola) Isidora....

23 - 20

Tu'ora. Te me oporto remestamente a las gratificaciones mentales en entusiasmos en vías de prosperidad... Si tu lo quieres, se cura; how go....

D. Lucio Tu... que?

Tu'ora Presento la dimisión.

D. Lucio Ya en campo..., hay un gaucho! A presento, hombre, a presento.

D. Lucio. Pues me dijó nada. (Se va y retro-
cede) Otra cosa. (con calma)

Tu'ora (mirando) Mas? Papa, por Dios, eres el hombre de los olvidos. Pero en un llago a tiempo a ninguna parte.

D. Lucio Pero si lo que quieres decir es que me andas todo antes de la hora de Dolsa, porque se va Rajuajo, y...

Tu'ora Los cuida... ~~está~~ papáite (seriamente) y... ~~tiene tiempo de sobra. No~~ aclaras el punto, que te sofizará al asno.

D. Lucio No, se no corre... ~~ya ves.~~ (pasa un poco tarde)



(A, II, IV, << 23-2ª r. >>)

5.- TRANSCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO A.

Los signos convencionales que hemos utilizado para la transcripción de este manuscrito son los mismos de la edición crítica²².

²²

Véase a este respecto la introducción de la edición crítica donde enumeramos y explicamos los distintos signos convencionales que hemos utilizado para explicar los distintos cambios que reflejan los manuscritos.

PERSONAJES

- Isidora: [(25 años)]²³
- D^a Trinidad: [{40}<50> años] **{hij} madre de Isidora, {y} de Tri/[Trinita y de Serafinito]]/**
- Trinita: [(22 años)]/
- Alejandro: [(35 años)]/
- Dⁿ. Isidro Berdejo [(58 años)]**{{(jefe de la familia)} {padre de Isidora y}/ [[esposo de d^a Trinidad y]]/**
- Dⁿ. Santos Berdejo: [({58}) <60> años] **hermano de don Isidro]/**
- Serafinito: [(19 años) x-nº 16: ¿hermano de Isidora?]/
- Luengo, corredor: [({50} <48>)]/
- Dⁿ. Nicomedes, prestamista: [(60)]/
- Bonifacio }/
dependientes/
- Lucas.- }/
- Un cobrador./
- La acción en Madrid, calle Mayor. Epoca con/temporánea./

²³ Todas las transformaciones realizadas por el autor, así como las diferencias con la última edición impresa en vida del autor van en negrita. Incluimos los subrayados tan frecuentes en este manuscrito de las acotaciones, así como también hemos actualizado la acentuación, destacando estas diferencias en negrita.

Decoración para los tres actos

(a)

Trastienda de un establecimiento comercial/ de importancia. En el fondo tres puertas,/ que comunican con la tienda, de la cual se ve/ el mostrador y los °escaparates. Entre las dos/ puertas, en alto, un rótulo con el nombre/ de la tienda La Primera de la China, y / la fecha de fundación: 1780./

Anaqueleria en el fondo y costados, llena de/ piezas de tela y objetos de comercio de/ Oriente, vasos japoneses, cajitas chinas,/ alguna tela rica bordada, pendiente de la/ pared entre las dos puertas. Del techo cuelgan/ faroles japoneses y chinos, sombrillas, ese../ Dos [asientos] <grandes> tibores en los angulos. [O juntos] [[Las puert/]] [tas tienen cortinas de gusto que se correran/. En cuento lo indique la acción]/ <Pueden por/nerce los retratos de Ayún y Senqua: artistas chinos, bordado/res de pañuelos llamados de Manila. Las puertas de/ la tienda tienen [cortinas de gusto] vidrieras.>/

En el costado derecho, una puerta, cerca/ [ya] del fondo, la cual conduce al portal de la/ casa. Tiene llave y cerrojo. En el mis/mo lado [y mas hacia la rampa, en la primera]/ <un escritorio con carpeta, dispuesto/ de manera que el que se sienta en [él] la ban/queta de él para escribir esté de/ espalda á la pared de la derecha. Dicho/ escritorio puede tener enrejado de madera/ en la puerta [alta, ó bien] que mira/ á la escena, ó bien columnitas que contienen la tabla en que se ponen los/ libros comerciales./

(b)

En el costado de la izquierda, una/ puerta que conduce á las habitaciones/ de los dueños del establecimiento. Entre esta/ puerta y el bastidor de ropa, frente á/ frente del escritorio, un estante especial/ para biombos japoneses, arrimado á la/ pared. Algunos biombos pueden estar fue/ra, abiertos, donde no estorben al movi/miento escénico. Frente á dicho estante/ una mesita [de pelo forrado de halambre] <de bambú, estilo japones,...>/ con muestrarios./

Sillas de [est] Viena, elegantes. Alum/brado eléctrico para las escenas de noche./

Derecha é izquierda se entiende/ del espectador./

[La acción en Madrid. Epoca actual]/

[La acción en Madrid calle Mayor. Epoca actual.]/

V o l u n t a d /

Acto primero /

Escena I/

Don Isidro²⁴, en el escritorio, examinando un libro de/cuentas, **D^a Trinidad**, en el centro, sentada; junto a/ella, **Dⁿ. Nicomedes**, sentado, como en visita, **Luengo**/ en pié./

Don Isidro. (Dando un gran suspiro, cierra el libro de cuentas.) Si/Dios no hace un milagro, no hay salva/ción para mi casa. (**Pasa al centro**)/

D^a Triní. (afligida.) ¡Jesús nos valga!/
 Luengo. Querido **D. Isidro**, ánimo. Una retirada/ honrosa, como dijo el otro, vale tanto/ como ganar la batalla./

Don Nico. Justo. El [**val**] valor es plata, la prudencia/ oro. ¿Que no puede usted vencer? Pues se/retira en buen orden, y.../

Luengo. Y acepta el traspaso que le propuse./

D^a Triní. ¡Traspasar, rendirse [**x-nº 1**] cobardemente! ¡Ay,/ si viene la miseria no es decoroso que nos/ entreguemos á ella sin lucha[**r**]/

D. Isidro. (con gran abatimiento.) ¡Luchar! ¡Qué bonito para dicho!/
 Pero, en fin, [**lucharemos**] si <luchemos> <al> [... reanimándose. **Cierto**]/ <ma, luchemos.> (Reanimándose.) Cierto que aún podríamos... **Luengo** querido, **Don/ Nicomedes**, yo veo un medio de salir/ á flote, con paciencia, y tiempo por de/lante... pero necesito del concurso de los buenos amigos.../

²⁴ Todos los nombres de los personajes aparecen subrayados dos veces. Nosotros hemos convenidono subrayarlos pues no es pertinente ya que al sangrarlo queda clara la intervención.

- Luengo. D. Isidro de mi alma, bien sabe **usted/** que le quiero como un hijo... ¡Ah, si yo/ tuviera capital, ya estaba usted salvado./ **Pero bien saben todos** que mis corretajes/ no me dan mas que lo comido por lo/ servido. El amigo **D. Nicomedes, á** quien/ hablé esta mañana de parte de usted,/ ha tenido la bondad de venir conmigo/ para manifestarles.../
- D. Isidro.** ¿Que?/
- Don Nico.** Que lo siento mucho, amigo Berdejo,/ que lo siento en el alma... Pero me coge/ sin fondos, absolutamente sin fondos./
- Dª Trini.** ¡Todo sea por Dios!/
D. Isidro. ¡**Sin fondos** (con amargura.)/
D. Nico. (con afectación de cariño) Bien sabe que le quie/ro como un hermano./
- Dª Trini.** Sí, sí; todos nos quieren como **[hijos]** her/manos, como hijos, pero nos hundimos,/ y no hay quien <nos> alargue una mano,/ un dedo, para que nos agarremos y podamos/ salir.../
- D. Nico.** ¡Que mas quisiera yo, mis amigos/ del alma!... (dudando.) En último caso...../
- Luengo. (ap. á d. Nicomedes, pasando a la izquierda.) Cuida/do, no ablandarze. {}/
- D. Nico.** Imposible, imposible... Busque por otro/ lado... ¿Por**que** no intenta usted algo con su/ vecino del entresuelo, el amigo Morales?/
- Dª Trini.** ¡Oh! Morales no hace préstamos./
- D. Isidro.** Es triste cosa que un establecimiento como/ este, tan acreditado, tan antiguo... **vean/ la fecha de fundación..,** (señalandola) haya/ existido **[tanto tiempo]** más de un siglo/ con vida próspera y robusta, para venir/ á deshacerse en las

manos del último/ de los Berdejos, tan honrado como el que mas./

D. Nico. Como el primero, eso sí. Digno sucesor/ de los honradísimos, de los intachables/ Berdejos./

D. Isidro. Siempre cumplí fielmente mis com/promisos. He favorecido á cuantos a/migos se acercaron á mí en deman/da de [un] apoyo.../

Luengo. (interrumpiendo.) Ahí, ahí duele... En el comer/cio queridísimo D. Isidro, no hay [x-nº 14] <enfer>/medad más peligrosa que/ un corazon blando./

D. Nico. Sí, sí. [La bondad] <Yo digo que la bondad>, la escesiva bondad y/ confianza pesan mucho. Son como el/ oro. Nada, que forrado en [estas] esas/ virtudes, se va uno al fondo./

[[[[Luengo. (á D. Isidro) Me permite que le diga una/ verdad de las que duelen?]]]]/

[[[[D.Isidro. Pega, hijo, pega./

(4v:4r.)

Luengo. Pues que no es Vd. de madera de co/merciante/

Dª Trini. Lo que importa es ser de madera de/ buen cristiano./

D. Nico. Eso si. Pero cuando se vive del compra/ y vende, hay que saber guardar el/ equilibrio, para no caerse del lado/ del negocio,... ni del lado cristía/{mis} mismo... eh?/

D. Isidro. Bah... Deje V. ahora el balancin, y/ caígame, ó inclínese del lado de/ acá./

]]]]

²⁵

En el reverso de la hoja número 4, tenemos una cara tachada con el mismo número que reproduce una serie de intervenciones que responden a la última intervención tachada de la hoja número 3. Es pues ésta una versión anterior a la que presenta el anverso de la hoja número

- 0Luengo. (riendo) Está bien./
- Dⁿ. Isidro. **Está mal. Con forro ó sin él** querídisí/mo Dⁿ. Nicomedes, venga [us] usted en/ mi ayuda./
- D. Nico. Oh! Si pudiera... ¡Qué mayor [gusto] sa/tisfacción para mi!... Pero crea usted/ que.../
- Luengo. A decidirse pronto. Traspase el estable/cimiento en los términos que le indiqué.../
- D^a Trini. No, no. Lucharemos aún. ¿Verdad, Isí/dro?/
- Don Isidro. (muy abatido) Sí... luchar... (irresoluto) No sé.../ Dejarme... Estoy loco./
- D^a Trini. (viendo entrar por el foro izquierda á Trinita y/ Serafinito) Oh aqui estan ya mis niños./ (va á su encuentro)/

Escena II /

Dichos-Trinita, Serafinito, que vienen de/la calle vestidos con relativa elegancia./

- Luengo. (por Trinita.) ¡Qué elegantita, la niña de la casa./
- Trinita. (saludando.) Don Nicomedes.../
- D Nico. ¡Que monada de chiquilla!/
/
- Luengo. (por Serafinito.) ¿Y dónde me deja Vd. á/ este sabio en leche?/
- Serafí. Quita allá, bruto (con desprecio.)/
- D. Nico. (saludándole.) Serafín, <asi asi> estas hecho un hom/bre. (Serafín le saluda con frialdad.)/

- Trinita. Papá, el tío Santos ha venido del/ pueblo esta mañana. ¿Cómo no está/ aquí?/ (5r.)
- Dn. Isidro. [dis] (distraído.) No sé.../
- Luengo. Sí; yo le vi entrar en su jaco por la calle/ de Toledo.../
- Dª Triní. Es raro que no esté ya en casa./
- D. Isidro. Ya aparecerá./
- Dª Trini. (á Trinita cariñosamente) ¿Y que tal? [x-nº 12] <Venis/ de casa de las de Cabra-
les? ¿Como va ese ensayo?>/
- Trinita. Divínamente./
- Dª Trinidad. Acordado ya el programa del concier/tito?/
- Luengo. ¡Dichoso programa! Mis sobrinas me/ traen loco. Purita [x-nº 4] <rompe
plaza con> la marcha fúnebre./
- Trinita. Rosario Cuadrado canta el non posso/ vívere, que le acompaño yo./
- Luengo. Y tú tocas el Nocturno de Chapa./
- Trinita. De Chopín... Luego la Danza macabra/ á cuatro manos... [Y] Esta noche, no
hay/ remedio... tengo que volver á ensayar./ Pero el señorito éste dice que no
puede/ llevarme./
- D. Isidro. ¿Como no?/
- Serafin. (gravemente.) Papá, no puedo./
- Luengo. Ah! es verdad. El [niño tiene] <chiquitín> habla/ esta noche en el Circulo
historico /literario./
- D. Nico. Sí; ya lo decía anoche el periódico:/ "tiene pedida la palabra el joven orador/
don Serafin Berdejo"/ (6r.)

- D. Isidro. Ah, sí... la discusión de la Memoria de/ tu amigo Porras./
- Seraf. Sobre la Solidaridad de las funciones/ sociales. Anteanoche, Pepe Canseco, que/ se metió en la Antropología Criminal,/ me aludió de un modo tan transpa/rente... Me llamó "el ilustre degenera/do..." Porque yo soy un lom-brosista/ furibundo./
- D^a Trini. ¡Qué [ri] rico! Eres lombricista... ¡Que cría/tura, que prodígio!/
 D. Isidro. Me dan miedo estos chicos del día./ Nacen sabiendo lo que antes ignora/ban los viejos más estudiosos./
- D^a Trini. Pues niña, esta noche, tu hermano no/ puede acompañarte... Ya ves.../
 Trinita. [rabia] (displicente.) ¿Y me fastidio yo por/ estas [tonterias] <simplezas> de los discursos de [muchachos] <sonsonete>/, y de las Memorias pegadas con sa/liva?/
 Serafín. Simplezas tus conciertos, y tus soireés de/ niñas cursis. Unas aporrean [x-nº 1] teclas,/ otras imitan-[do] el canto de los grillos,/ y todas le han declara-do la guerra á/ la [diosa] musa Euterpe, y á los tim/panos de la pobrecita humanidad./
- Trinita. Cállate, sabihondo huero, mico/ [de la sabiduria] de la filosofía y de la/ (7r.)
 Antrapo Tropo... no lo digo./
- Serafín. Cállate tú, lumbrera de la ignorancia,/ oráculo de la insustancialdad.../
 D^a Trini. (apaciguándoles.) Vaya, no reñir. [Este niño,/tu te quedas en casa estudiando tu Noc/turno (á Serafín) y tu a prepararte cir/cula] <Vete á/ estudiar el Nocturno, (á Serafín), y tú a prepa/rarte...>/

Trinita. ¡Qué fastidio! Este lo que quiere... (Siguen/ disputando.)/
 Serafín. Es ella la que.../
 D^a Trini. ¡Silencio! (llevándoles [á la] hacia la izquierda.)/
 Trinita. No se le puede aguantar./
 D^a Trini. Juicio, niños. Mirad que no estamos/ hoy para bromas. (Van los dos hermanos/ hacia la puerta de la izquierda riendo. D^a/ Trinidad trata de calmarles amorosamente./ Sale Bonifacio, que se dirige á d. Isidro bajan , Luen/go y Don Nicomedes al proscenio.)

Escena III /

Díchos, menos los dos chicos,- Bonifacio. /

D. Isidro. ¿Que buscas?/
 Bonifac. Muselinas negras./
 D. Isidro. Me parece que aquí... (Busca en la anaquele/ria del pasillo del fondo.)/
 Luengo. (con don Nicomedes en el proscenio.) Francamente,/ temi que usted se [nos] ablandara.../
 D. Nico. ¿Yo?... **Estas tu fresco.**/
 Luengo. Porque está pobre gente se **ahoga.**/
 D. Nico. Y no hay más que dejarles dejarles/ [x-nº 8]... ya entrarán en razón./
 Luengo. Y [accederan al traspaso, en las] <traspasarán, no lo dude usted,> en condí/ciones ventajosísimas./

(8r.)

- D. Nico.** Para nosotros... y para ellos también.../ pues á qué más podrían aspirar...
(Con/templando el local) ¡Hermoso establecimien/to!; y abarrotado de artículos de Euro/pa y Asia./
- Dⁿ Isidro.** (cansado de buscar.) Veamos aquí. (pasa con/ Bonifacio á la mesa [anaquelado] <ana-guelería> de la dha.)
- D. Nico.** ¿Y no podría suceder que recibieran/ auxilio de la otra hija, Isídora...?/
- Luengo.** Imposible. No se tratan con ella./
- D. Nico.** (dudando) Hum... [**Trataremos de averí/guar...**] <¿Estás seguro? Lo **averiguare/mos.**>/
- D. Isidro.** (con displicencia) Pues se acabaron. Dí que/ no hay. (Vase Bonifacio. Vuelve D. Isidro/ al proscenio, y D^a Trinidad, despues de des/pedir á los chicos por la izquierda)
- D^a Trini.** ¡Ay, que criaturas!/
Luengo. Están ustedes babosos con los tales crios./
- D. Isidro.** La niña es una monada, tan/ finita y tan.../
- D^a Trini.** El niño sí que es mono, con tanto/ talento, y ese pico de oro... Otro mas/ oradorcito no le hay á su edad./
- D Nico.** Si, **muy monos** los dos. Pero yo le/ diré á V. amigo Dⁿ. Isidro, si no ce/ enfada, que este par de mocosos, el uno/ con su ciencia de [**cascaron**] <**huevoito pasado**>, la otra con/ sus tocatas y sus [**perendenques**] <**perifollos**>, no/ valen para descalzar el zapato á la/ hija mayor de usted... ¡ah! aquella Isi/dorita tan reguapa, tan simpática/ y hacendosa.../
- Dn Isidro.** (afligido.) [Por Dios] <Ay> amigo mio!/
D^a Trini. ¡Hija de mi alma!/
(9.)

- D. Níco.** Sí; ya sé cuanto han sufrido ustedes.../
- D. Isidro.** **La hemos perdido**, perdido para siempre./
- Dª Trini.** (deceando [que] cortar la converzación) No nos/ hable [Vd] <usted...> por Dios.../
- Dn Isidro.** Renueva usted la tremenda herida./
- Dª Trini.** ¡La queríamos tanto!,... **tanto...!**/
- D. Isidro.** La adorábamos./
- D. Níco.** Y que lo merecía./
- D. Isidro.** Porque usted no puede figurarce, Sr/D Nícomedes, mujer de cualidades/ mas extraordinarias./
- Luengo. Un talento de primer orden./
- Dª Trini.** Y á mas del talento, una energia/ colosal./
- Luengo. ¡Y una gracia! ¡Ay, qué gracia, y qué/ angel, y qué.....!/
(10r.)
- D. Isidro.** ¡Y de disposición para todo!... [El/ año que estuve enfermo] <Hace/ dos años, cuando caí malo>, tomó á su car/go el establecimiento, y llevaba los ne/gocios de un modo admirable. Mejor/, mejor que yo./
- D Níco.** Lo creo./
- Dª Trini.** Y para mí era un descanso... porque/ gobernaba la casa... vamos, mejor que/ yo misma./
- D Níco.** Tambien lo creo. Y de la noche á/ la mañana, el amor, el gran disol/vente, vino á trastornar todas esas/ perfecciones y á reducirlas á cero./
- D. Isidro.** Como por brujería ó encantamiento, Sí./ Aquella hijita tan buena, aquella/ que parecía la razon misma hecha/ mujer, ve á un hombre [... de hablar] <en

- casa de**>/ nuestros amigos los Vallejos, le habla,/ le trata dos ó tres días, se enamora/ de él perdidamente, se ciega, en/loquece.../
- Dª Triní.** Y llega hasta el extremo de **[flambearse]** <huir de noso>/ tros, de abandonar (11r.)
padres, familia, esta/ honrada casa.../
- D Níco.** ¡Que desdicha! Y el tal es Alejandro/ no sé que... hijo de aquellos alemanes
que/ tuvieron el negocio de maquinaria,/
- Luengo.** Un sonámbulo, con la cabeza llena de/ fantasmagorías, palabra **[engañado]**/
engañadora, buena figura... **[formal]** <simpático>/ **[eso]** él, eso sí./
- D. Níco.** ¿**Es hombre rico?**/
- D. Isidro.** Así parece./
- Luengo.** Heredó un buen capital. Pero como/ no **[x-nº 10]** <mira, por sus> intereses, y
es una/ mano rota, ya se le ha filtrado más de/ la mitad. No piensa más que en
co/sas de esas... de esas que no se ven, que/ no se tocan... en toda esa musica/
que anda por los espacios imaginarios./
- D. Nico.** **[Demonios]** Pues á ese paso..../
- Luengo.** Gasta, se divierte, viaja, sueña des/pierto, adora la música, los cuadros/, los
libros que hablan de,... de de to/do aquello que no ce ve, vamos./
- D. Níco.** ¿No es ese el que tiene **[todo]** su dinero/ en poder de Guevara?/
- Luengo.** Justamente./
- D. Níco.** (á D. Isidro) Y jamas le pide cuentas,/ ni se ocupa... ¿que le parece?/
- Dª. Isidro.** No cé... **A mi** no me pregunte/ usted nada de ese hombre/ (12r.)
- Dª Triní.** No nos tratamos./

- D. Nico.** ¿Pero, de veras, no se tratan ustedes/ con su hija?/
- D. Isidro.** No señor./
- D. Níco.** Ni la ven?/.
- Dª Trini.** No,... no faltaba más!/
 D. Isidro. Para nosotros, como sí no existiera./ [No] <Nuestra> dignidad [cristiana] no nos permite/ transigir en ninguna forma con el/ oprobio./
- Dª Níco.** A menos que el alemán [le] <se> case.../
- Dª Isidro.** Cuando no lo ha hecho ya... (con pena)/ Yo les [suplico] suplico que no me ha/blen mas de... (oyese la voz de Dª Santos)/
- D. Santos,** (antes de salir, grita en la tienda) Mis/ alforjas, gandules... Donde estan/ mis alforjas.../
- Dª Trini.** ¡Ah! ya está aquí tu hermano./
- D. Nico.** El buen Dª. Santos./
- D. Isidro.** Como siempre, alborotando la casa./

Escena IV /

Dichos,- Don Santos, [por el fon] /

- Don. Sant.** Mis alforjas... Ah! aqui estan... aca/báramos (En la puerta del [la tienda] foro. Recibe/ [unas] <las> alforjas de manos de un dependiente.)/
- Dª Trini.** Hombre, no grites./
- Dn Isidro.** A ver. ¿Qué traes ahí?/

(13r.)

- Don Santos. (saludando fríamente) Señores... (Saca un par de per/dices de las alforjas.) Mirad./
- D^a Tríní. ¡Que hermosura!/
 D. Santos. Parecen pavas. Esta mañanita las maté./ (Saca otros dos pares) Nos las pones estofaditas./
- D^a Tríní. Venga. (Recoge las perdices y se va por la izquierda)/
- Luengo. ¡Bien por los grandes cazadores! ¿Y no convida?/
 D. Santos. A ti no./
- D. Nico. ¿Y á mí?/
 D. Santos. Tampoco. ¿Está bien que salga yo á des/pernarme por esos campos, para que/ el fruto de mi trabajo y de mi ha/bilidad vaya á parar á manos/ del rico avariento? (Risas.) Ustedes,/ cazadores de negocios, cuando apun/tan bien y ponen la res patas arri/ba, ¿me convidan á mí... á monedas/ de cinco duros?/
 D. Nico. ¡Já, já!... (Ríen D Nicomedes y Luengo.)/
- Luengo. ¡Qué d. Santos!/
 D. Nico. Síempre tan bromista...../
 D. Santos. ¿Y que [sabe] tal? (á su hermano.) ¿Se arre/gla eso? ¿Estos señores...?/
 D. Isidro. (con tristeza.) No hemos hecho nada./
- D. Santos. (con socarronería) Naturalmente. (á D. Nicom.)/ Tiene usted capitales colocados... Justo.../ lo mismo que yo, que todo mi dinerito lo/ tengo dado á rédito, en (14r.) condiciones venta/josísimas, estupendas, fabulosas... Figú/rese usted, D. Nicomedes: poseo en Mós/toles las finquitas que heredé de mi/ esposa... nada... cuatro terruños... una de/cencia pobre... ó una pobreza decente, como/

usted quiera. Pues todo lo que saco del/ trigo y de las patatas, lo pongo en un saquito.../

Luengo. ¡Que celebre!/

D. Santos. Y lo voy dando á los pobres del pue/blo que lo necesitan... hasta que se a/caba... y entonces, ya no doy mas./ Dicen que esos dñeros pasan á las arcas de Dios, [donde] y allí [consolidan] <se constituyen> en/ deuda consolidada, y que en bienaven/turanza y gloria le dan [lu] luego á/ uno los intereses... a razon de tantos/ miles de millones por ciento. Con que/ ya ve... que negocio se pierde usted./

D. Níco. (riendo.) ¡Famoxo! ¡Qué viejo más salado!/

D. Santos. Con que, hermano mío, no te apu/res. Si viene la catástrofe, y se te cae/ la casa al suelo, ya sabes que en la mía de Móstoles, que es bien grande/ y desahogada, no faltará un hueco para/ vosotros, ni en la mesa las buenas caldera/das de patatas, las [excelentes] <riquísimas> migas, el ex/celente cabrito... Luégo salgo yo á dar un/ paseo con mi escopeta... y pum... la cena./ Adoba todo esto con la paz del alma/ y la amenidad campestre, échale/ encima unos granitos de olvido, y un/ buen espolvoreo de conformidad con la/ voluntad de Dios, y tendrás la vida mas/ deliciosa y mas santa que un hombre/ puede soñar./

Dⁿ. Nico. ¡Bien, bravísimo!... Que se deje de impo/sibles luchas, y se retire á descansar./

Luengo. Que acepte el traspaso...../

- D. Isidro. (meditabundo). Imposible/
- D. Santos. Con lucha o sin lucha, querido her/mano mío, tu nunca has de ser rico./
- Dⁿ. Isidro. Ni lo pretendo./
- D. Santos. Si no puede ser. Ni tu ni, yo naci/mos para [tener] <guardar> dinero. Veame a [[[x-nº;?]]] <<<mi: no tengo una peseta, y cuando por rara/casualidad entra alguna en mi saco, re/sulta que no la necesito... y claro, la/ doy. Es nuestro sino. Tu vez el dinero/ corriendo, corriendo, que no hay galgo/ que lo coja. Apuntas, tiras... ¡pero quía!/ nunca das...>>> [no lo necesito, y claro]/ [[[la doy. Pues lo mismo que]]]/
- D. Nico. <<<En el campo, poco importa una mala>>> punteria.../
- Luengo. Pero en el comercio.../
- D. Santos. Eres una calamidad mercantil./
- D. Nico. Justo./
- Luengo. Exactísimo./
- D. Santos. No cobras sino al que quiere pagarte,/ fias a todo el mundo, y sales fiador por/ los amigos tramposos; favoreces á/ cuantos necesitados se te acercan, te/ apuras por los pagos, y los cobros se que/dan siempre para las Kalendas griegas./
- D. Isidro. Si; pero.../
- Luengo. Lo que yo le digo/
- D. Santos. (bruscamente, queriendo despedirles.) Con que...../ [señores] queridísimos amigos...../

- Dⁿ. Nico. ¿Pero nos echa?/
- D. Santos. Como echarles no; pero estoy deseando que/ se larguen. Tengo que hablar con mí/ hermano de un asunto reservado./
- Luengo. En ese caso.../
- D. Santos. De un asunto doméstico./
- D^a Tríní. (que vuelve por la izquierda, y oye las últimas/ expresiones) ¡Qué será!/
- D. Nico. Don Isidro, no olvide que en caso de traspasar, yo.../
- D. Santos. (impaciente.) Ea, despéjenme el terreno./
- Luengo. Ya, ya nos vamos./
- D. Nico. ¡Qué don Santos! ¡Nos expulsa, despues/ del increíble desaire de no querer/ convidarnos./
- D. Sant. Hombre, no. Si fué broma. Vengan/ á probar las perdices./
- D. Nico. Sí que vendremos... **já, já/** (17r.)
- D. Santos. Me gusta á mí ver comer á los/ tacaños, que en las mesas ajenas desplie/gan un apetito formidable./
- D. Nico. Ja, ja... No lo dirá por mí, que en mi/ casa, tengo un diente./
- D. Santos. **[Bien...adios.] Afiladito, eh?.** Vaya, adios./
- D. Nico. Vamos, ahora á casa de Rodríguez, que/ también traspasa./
- D. Santos. Sí; el abuelo **[Rodríguez]** se retira con más dinero que pesa./
- D^a Tríní. Pues si van á la tienda de Rodríguez, salgan por el portal. (Les indica la puerta <de la> dha.)/
- Luengo. Sí, por aquí. Abur. (Dirigense á la puerta.)/

- D. Isidro.** (Llamando á Luengo.) Luengo, hijo mio....../
- Luengo.** (bajando al proscenio.) ¿Que?/
- D. Isidro.** Hazme el favor [**de**] pasarte por el juzgado, á ver si el juez ha decretado el embargo./
- Luengo.** Creo que sí. Iré [**por x-nº 3**] por la **notaria**./ Pronto le traeré á usted alguna noticia./
- D. Isidro.** (apenado.) Dios nos tenga de su mano./
- Luengo.** [**Adios**] Hasta luego. (vánse Luengo y D./ Nicomedes por la puerta de la derecha.)/

Escena V /

D. Isidro, D^a Trinidad, Don Santos /

- D. Santos.** Adiós, canalla... cuervos que [**bajan**] <**acudís**> graz/nando á/ donde os atraen los olores de muer/te...! (18r.)
- D. Isidro.** (impaciente.) Dí ¿de qué querías hablarnos?/
- D^a Tríní.** Has dícho: de un asunto [**reservado**] <**doméstico**>./
- Dⁿ Santos.** ¿Pero no lo adivináis?/
- Dⁿ Isidro.** Buena está mi cabeza para adivina/ciones. ¿Es algo que pueda darme esperanza de solución?/
- D. Santos.** No es [**es**] nada de negocios. (Por D^a. Tríní.) ¡A que lo adivina ésta?/
- D^a. Tríní.** ¡Será...! Dios mío, lo que se me ocurre!/

- D. Santos. Que te quemas/
- D. Isidro. ¿Pero qué [es] es, por los clavos de Cristo?/ (Muy impaciente) **Acaba.**/
- D^a. Tríní. Me da el corazon que es algo referen/te á nuestra hija./
- D. Isidro. Oh, no quiero saber nada./
- D Santos. Pues la pobre...../
- Don Isidro. (incomodado.) No quiero que me hables de ella, vamos, no quiero./
- D. Santos. ¿Y por qué no?/
- D^a. Trini. Yo sí quiero que hable... (con ansiedad) A ver,/ dílo pronto./
- D. Santos. Pues... me escribió una carta, ¡Pobrecilla!/ Es tan desgraciada! Hay que tener lás/tima./
- D. Isidro. No./
- D^a. Tríní. Sí. Lástima por lo menos.../
- D. Isidro. **Concluye. Pero ya sabes que no tran/sijo, que no quiero verla mas... que/ aqui no puede volver.**/
- D. Santos. Total: que ha caído de sus ojos la venda/ que la cegaba. ¡Ah! la amorosa fiebre, el/ ansía de lo ideal, enfermedad <tan> horrible como/ pasagera, y que se cura con otra dolencia,/ [el **desengaño,**] con un buen empacho de/ la realidad de las cosas./
- D. Isidro. Es tarde. ¿En fin, que...?/
- D. Santos. Que pues la tenemos sinceramente arre/pentida, no debemos regatearle el/ perdon./

- D. Isidro. Santos, Santos, ya vienes tu con tus/ componendas. <No> [campo] <transijo> con [el deshonor] <la deshonra>./
- D^a. Trini. (muy afligida) Soy madre, y no puedo tener/ ese rígor. ¡Pobre hija de mí alma Pero/ esta de veras arrepentida?/
- D. Santos. Dejadmé seguir. Fuí á verla esta ma/ñana en cuanto llegué del pueblo ¡In/feliz muchacha! Ya ve claro su inmenso/ desvarío, y aquella inteligencia superior/ se ha despejado de las nieblas que la oscurecieron. [Huy] <Voy, y> me la encuentro/ en su sér antiguo. Parece milagro./ Creí verla despertar de un sueño, re/cobrase de su estúpida embriaguez./ Es otra vez tu Isidora, nuestra Isidora,/ tan simpática, tan dulce, tan inte/ligente, **tan dispuesta para el trabajo.**/
- D. Isidro. Bueno, bueno, la perdonamos. Pero/ aquí no tiene que volver./ (20r.)
- D^a. Trini. Hay que pensarlo.../
- D. Santos. No, si ya está pensado y resuelto. Vol/verá./
- D. Isidro. ¡Santos!/
¡Isidro!/
En mi casa mando yo./
- D. Santos. **¿Que has de mandar tu en tu casa;/ ni en parte alguna?/ Si tus irresolu/ciones y tu falta de energía para todo te han traído á ser el peor gobernador/ de casa que [se] puede imaginarse!/
En [cuestiones] cuestiones comerciales si/ te concedo que no sirvo para el caso.../ Pero en cuestiones de familia, de hon/ra.../**

D. Santos. Bah.../

D^a. Trini. Isidro, por Dios, que vuelva, que re/cobre nuestro afecto, y un puesto en/ esta pobre casa... Pues si nosotros/ la rechazamos, que va á cer de esa/ infeliz?/

Isidro. Pero dime... Ese miserable.../

D^a. Trini. Ese bandido.../

D. Santos. Poco á poco..... Ese hombre.../

Don Isidro. (irritado) Pero que... también eres ca/paz de defenderle.?!/

[[[[**D. Sant.** Qué has de mandar tu aquí ni/ en parte alguna. Si tus irresoluciones/ (1v.:22r)²⁶ y tu falta de voluntad para todo/ te han traído a ser el peor gobernador/ de {una} casa que pueda arruinarse./

D. I. En cuestiones comerciales sí, te conce/do que no miro para el caso. Pero/ en cuestiones de familia, de honra./

D. S. Si, si... Muy bien. Pero la honra/ ni se pierda ni se gana que/ porque cierres la puerta á tu des/caminada hija./

D. Trini. Isidro por Dios, que vuelva que re/{cobre} cobre nuestro afecto, y un puesto/ en esta nutrida casa. Pues si/ nosotros la rechazamos, que va a ser/ de esa infeliz./

²⁶

Esta hoja numerada 22 por Galdós corresponde a una versión anterior desechada, y utilizada la otra cara para escribir la número 1 del Acto I. De ahí que aparezca como reverso de la hoja número 1 de este Acto. Argumentalmente se relaciona con lo expuesto en la hoja número 20. De ahí que la ponga a continuación.

- D. San.** Oh. En ese caso yo la acogeria/ Pero no, aqui es á donde ha de/ venir./
- D. Trini.** Pero dime, ese miserable...!/
Ese bandido!.../
- D. I.** Ese bandido!.../
- D. San.** Calma, ese miserable, y bandido... lo/ que queraís es un hombre que.../
- D. Isid.** Tambien eres capaz de defenderle./
- Don Santos.** No, no se defiende. Se ha porta/do mal, muy mal. Ya ves, es/perabamos que se casasen al fin.,]]]]/
- D. Santos.** No le defiendo. Se ha portado mal,/ muy mal. Ya véis: **[esperabamos]** (21r.)
<contábamos con>/ que al fin se casaría. Pero la niña se ha/ cansado de esperar, y ahora es ella la/ que le abandona á él, y jura y per/jura que no quiere casarse con/ él ni con nadie./
- D. Isidro.** ¡Y ese infame se quedará riendo! ¡Oh!/ que no pudiera <yo> ser ahora Alcal/de de Zalamea para mandar ahor/car al pillo que me ha robado el honor de mi hija!/
Si tal hicieras realizarías una/ venganza inutil, y además impedi/rias la reparación que puede ofrecerte/ el porvenir./
- D^a. Trini.** ¿Pero no has visto que ella no quiere...?/
Tu confías.../
- Don Isidro.** Tu confías.../
- D. Santos.** Yo no desespero nunca. Ya sabeis/ que mi fuente es la esperanza./
Espero,/ espero, espero [hasta] siempre./
- Dⁿ. Isidro.** Santos, tu estas en babia. Y en que/ te fundas para esperar...? Le has/

visto á él./

D. Sant. No... [Repito que no Serafin x-nº 6]/

Isidro. [x-nº 11] [[¿simplemente? por miserable]] Porque tu, con tu estúpi/da benevolencia, serías capaz/ de atenuar su falta./ (22r.)

D. Santos. [No a lo que digo no.] No; pero si de venir/ que no es un perverso./ Cierto que la bene/volencia es [mas mi pauta otro de mis]/ <otro de mis fuertes, como la esperanza.>/

Dª Trini. Pues sí no es un perverso ¿que es?/

D. Santos. Un desdichado, más digno de lastima/ que de rencor... Cuando <él> era un [joven] jo/venzuelo, yo le trataba mucho. Co/mo que era yo muy amigo de su pa/dre, el buenísimo Dⁿ. Guillermo./

D. Isidro. Un extravagante, un misántropo, que/ el día en que perdió su fortuna ce/ pegó un tiro./

D. Santos. Cabal. No ce resignaba á ser pobre./ Todo lo perdió y dijo: hago dímisión/ de la vida. Cada uno tíene su ma/nera de ver las cosas. Yo soy bené/volo hasta con los suícidas./

Dª. Trini. ¡Jesus!/

D. Santos. También conocí [A] á su hermano, d./ Oto, tío de Alejandro, el que le dejó/ su [fortuna] riqueza.../

Dª. Trini. Pues la madre del seductor de mi/ hija, también debió de ser loca./

D. Santos. Fué que le dió por aprender á/ volar. Se tiró por un balcón. ¡Po/bre Dª Margarita!/

- D. Isidro. Familia de dementes, degenerados, idió/tas, ó no sé qué... ¡Oh, qué rabia (23r.)
sien/to./
- D. Santos. Fuera rabia, fuera recentimientos./ Preparaos á recibir á la hija pródiga que
vuelve al hogar, y del otro yo me/ encargo./
- D. Isidro. Imposible, aqui no entra./
- D^a. Trini. ¡Isidro, por la Virgen Santísima!./
- D. Isidro. He dicho que no./
- D. Santos. ¡Tanta revolución ahora, tu, el hombre/ del si y el no y el veremos, y el
que/ sé yo...!
- D^a. Trini. Pues si, que venga. ¡Hija de mi alma! Tres/ meses que no la hemos visto.
Isidro, por/ Dios (La abraza) Es nuestra hija, es/ buena. Ha padecido un grave
error./ Al error estamos sujetos todos. Perdo/nemos para que nos perdone
Dios (Llora)/
- D. Isidro. (con viva emoción) ¡Qué debil soy! Siempre/ haréis de mí lo que querais./
- D^a. Trini. Que venga, sí. Pronto.../
- D. Isidro. Tráela./
- D^a. Trini. No tardes. ¿Esta lejos?/
- D. Santos. No, muy cerca de aqui./
- D^a. Trini. ¡Oh, el corazon me dice que está cer/ca... Aquí tal vez. (Mira hacia el foro./ Aparece (24r.)
Isidora en la puerta izquierda de la tienda/ y allí permanece inmóvil, apretándose el/ pañuelo
contra los ojos./
- D. Isidro. Aquí está... oh!/
D^a. Trini. ¡Hija de mi alma! (se echa á llorar, per/maneciendo á distancia de ella.)/

[[[[Escena VI /

D. Isidro, D. Santos, D^a Trinidad-Isidora/

(5v.:27r.)²⁷

D. Santos. Pasa... No {temas} temas./

D. Isidro. ¡Que emoción! ¡Hija de mi alma! Disimularé. La dignidad es lo primero
(Procurando {Serenar} vencer su emoción.)/

Sant. Entra {hija mía} <chiquilla>... (Avanza Isidora/ lentamente, siempre con el pañuelo
pegado a los ojos.)/

D^a Trini. ¡Hija de mi alma! Tu falta es grave. {Tus padres}. Nos habíamos
propuesto/ ser inflexibles. Pero no podemos olvidar/ que... Si tu
arrepentimiento es verdadero..../

D. San. Verdad, chiquilla mía, que estás/ arrepentida, <atrozmente> arrepentida
<[ísima]> <a> (Isidora contesta afirmativamente con la cabeza) Y que reconoces
que procediste/ con ligereza, con locura.../

Isidora. (sollozando) Si señor./

Don Isidro. (Sofocando su emoción) No volverás a/ ser lo que fuiste para nosotros./

D. Trini. Siéntate./

D Santos. Descansa, {pobrecilla}, Vaya, no la/ atormentéis ahora. Ya veis cuanto/
padece./

D^a Trini. Pobrecilla. (La hace sentar) Se sienta a su/ lado)]]]]]/

²⁷

Esta hoja numerada 27, aparece como reverso de la hoja número 5 de este Acto, pero la exponemos aquí por presentar una versión anterior del inicio de la Escena VI.

Escena VI /

D^a Isidro; D^a Trinidad, Don Santos,-Isidora /

- D. Santos. Pasa... no temas./
- D. Isidro. ¡Qué emoción! Hija querida... Disimularé./ La dignidad es lo primero.
(Procurando do/minar su emoción/
- D. Santos. Entra, chiquilla. (Avanza Isidora lentamente/ con el pañuelo pegado á los ojos./
- D^a Trini. (sollozando y secándose las lágrimas) Tu falta es/ grave... Nos habíamos propuesto ser infle/xibles... Pero no podemos olvidár que...../ Si tu arrepentimiento es verdadero...../
- D. Santos. ¿Verdad, **[chiquilla]** <niña> mía, que estás arre/pentida, atrocemente arrepentida? (Isi/dora contesta afirmativamente con la cabeza)/ ¿Y **[que]** reconoces que **[padeciste con/ rigor]** <padeciste> **[[ligereza,]]**/ locura...?/
- [Isidoro]** <Isidora>. (sollozando.) Sí, señor./
- Isidro. ((suspirando no muy)) Esforzándose en aparecer sereno) No volverás á ser lo que fuiste para nosotros./
- D^a. Trini. Siéntate. (Presentándole una silla en el centro)/ (25r.)
- D Santos. Descansa. No la atormentéis ahora./ Ya veis cuanto padece./
- D^a. Trini. ¡Pobrecilla! (La hace sentar, y se sienta á su lado)/
- D. Isidro. (acercándose á su hija, y poniendole la mano en el hombro) Por ti, hemos pasado grandes/ amarguras./
- D. Santos. Dejaos ahora de amarguras. No podeis ne/gar que os alegráis de verla./

- D^a Trini. Sí, sí... Vaya; no se llora mas./
- D. Santos. [Vaya no se llora mas] Basta ya; [de] <no>/
- [[[D. Isidro. [Basta de llanto, de lágrimas; hija mía.]]]]/ mas lagrimas, no mas pucheros./
- D. Isidro. Y sepamos ahora á qué se debe la sana/ resolución que has tomado./
- D. Santos. Pues... nada... que... En fin, quédese la/ historia para otra ocasión./
- D. Isidro. No, no: yo quiero saber..../
- D^a. Trini. Es que al fin, algo tarde, abriste los/ ojos, y vista que ese malvado te lleva/ba al abismo. ¿No es eso?/
- D. Santos. ¡Malvado! No exagerar. Exaltación en las/ ideas, una [f] fantasía desenfrenada, fal/ta de disciplina en la conducta, como/ persona criada con demasiada liber/tad.....)
- Isidora. Eso es. Carácter imposible, malvado/ no. Pero yo no podía seguir á su lado./ Resistí, luché algún tiempo, creyendo,/ ó queriendo creer que mi error podía (26r.) en sí mismo encontrar remedio. ¡Qué/ descengño! Tomada [al fin] la resolu/ción de abandonarle, por dos ó tres/ veces no encontré **fuerzas** en mi vo/luntad para realizarlo. Al fin, Díos/ quiso devolverme la voluntad en/ toda su fuerza, y cerré los ojos, y/ adelante, y esto se hace, y esto de/be hacerse, y lo hice, y aquí estoy./
- D^a Trini. Bien, hija, bien./
- D^a. Isidro. Pero la causa determinante... Celos/ quizas./
- Isidora. (collosando) Pues... sucedió que.../

- D. Santos. Repito que no hacen falta historias/ ni lloriqueos./
- D. Isidro. ¡Que locura, que locura has hecho,/ hija mía!/
 D. Santos. ¡Dale!/
 D. Isidro. Por lo mismo que eras tan adora/ble, tan juiciosa, que no parecía sino/ que el [orden] método, el don de go/bierno, la gracia y la simpatia se/ habían encarnado en ti, por privi/legio de Dios, por eso, por eso mismo fué/ mas (27r.) extraña la locura que te entró tan/ de improviso, como [un mal] <una infección> contagiosa./
- Dª Trini. Sí, porque **chiflarce** la razon misma,/ y torcerce las voluntades muy derechas/ son cosas que dificilmente tienen explica/cion./
- D. Santos. Pues **la tienen, y aun** s on cosas muy na/turales y que caen bajo el fuero de lo/ común. ¿Un momento de debilidad quien/ no lo tiene? Los santos pecaron, y los/ más rectos se torcieron alguna vez. San/ Pedro negó á Cristo, y el santo Rey Da/vid.... en fin, ya lo saben ustedes./
- Isidóra. Yo reconozco mi error. No me discul/po./
- D. Santos. **Fascinación, fenómeno magnetico./**
- Isidora. Vi en aquella persona un conjunto de/ cualidades que me parecieron admira/bles, realizadas por una imaginación/ ¿como diré? brillantísima, y una pa/labra tan, tan./
- D. Santos. Seductora, vamos./
- Isidóra. Me arrastraba, me atraía con una/ fuerza poderosa, contra la cual nada/ pudo entonces mi razon, nada el res/peto de mis padres, á quienes/ ado/raba/ y/

adoro, nada tampoco la opinión del mundo. Todo se me empequeñecía ante la grandeza... ¿como diré?.../

D. Santos. Soñada.../

(28r.)

Isidora. Soñada, ante la grandeza soñada, <ilusoria>, de [s] la/ persona que [x-nº 1] me llamaba, que me...../

Santos. Sugestión se llama eso./

Isidora. Luego, ante la realidad, ví todas las cosas/ de otro modo. ¡Ay! de las cualidades que yo soñaba, no encontré mas/ que algunas. Las reconocí y las reconozco. Otras [que eran] no existían/ sino por obra y gracia de mi pensamiento, y en su lugar ví defectos gravísimos./

D. Isidro. ¡Pobre víctima! Tan buena eres que aun/ defiendes á tu verdugo.../

Dª Triní. Y ves en él cualidades./

Isidora. Porque las tiene: no puedo negarlo./ Al separame de él para siempre, por/que gracias á Dios, he llegado á horrorizarme del deshonor, y á [lastimarce] sublevarme contra la humillacion,/ veo muy clarito lo bueno y lo malo/ que hay en él, y lo juzgo con frialdad. No es un monstruo, no; no es/ un perverso. Es un.../

D. Santós. Temperamento borrascoso./

(29r.)

Isidora. Justamente. Y un soñador incorregible./ (Siguen hablando madre e hija. D. Santos pasa a la derecha, junto á d. Isidro.)

Don Isidro. (ap. á Dª. Santos.) Mira tu si es desgracia la/ nuestra. Ahora, con esta resolucion de/ [mi hi] la niña, que hay que aplaudir.../ si, hay que aplaudirla... se deficul-

ta mas/ el matrimonio. Ese pillo dira: **pués/** ella me abandona.../

D. Santos. Deja, deja correr los acontecimientos./

Isidora. (á D^a. Trini) No, mamá, yo no [**sufriré más/x-nº 2 ¿au-?**]/ quiero casarme ya, ni con él, ní con na/die. Hoy no tengo más aspiración/ que vivir oscura y olvidada en un/ rincon de mi casa, procurando ayu/dar **á** mis padres, y hacerles olvidar/ la terrible pena que les he causado./

D^a Trini. ¡Pobre alma mía!/
/

D. Isidro. (muy triste) Vuelves **á** nosotros en cir/cunstancias muy tristes./

Isidora. (Levantándose resuelta) Sí, he oído que la/ casa no anda bien. No hay que desan/nimarse. Yo os ayudaré./

Escena VII /

Dichos- Trinita, Serafinito, por la izquierda. /

(30r.)

Trinita. (que se sorprende y se corta al ver á su hermana) Isidora... ah!/
/

Serafin. Mi hermana... (cohibido)/
/

Isidora. (va hacia ellos, y D. Isidro y D^a Trinidad que/dan al otro lado, [derecha] proscenio derecha)/ Yo soy, yo./

D. Santos. Abrazad **á** vuestra hermana, tontos. (Se/ abrazan los tres. Queda este grupo con D. Santos/ en el proscenio izquierda)/
/

D. Santos. Teníais ganitas de verla, ¿verdad?/
/

Trinita. Si que las teníamos./

- Serafin. Vuelves [**a cas**] á casa... ¡que alegría!/
 Isidóra. (á Trinita) ¿Y qué tal, estudias mucho?/
 D. Santos. Ya se sabe todita la Danza Macabra/ á no sé cuantas manos./
 Trinita. Estoy estudiando un Nocturno pre/cioso para el concierto que dan el/ do-
 mingo las de Cabrales./
 Isidóra. ¿Y tu? (á Serafinito) Ya sé que estas/ hecho un sabio./
 D. Santos. Y un orador capaz de volver tarumba/ al verbo divino./
 Serafin. Hablo regular. Me voy soltando./
 Isidóra. Ya he leído, sí.../
 D. Santos. Ya le llaman el joven pensador./ (31r.)
 Trinita. (burlándose) Y el precocísimo filósofo.../
 Serafin. Calla, simple./
 D. Santos. ¡Pero si [**dice que**] <para él> la Filosofía es [**para**]/ una antigualla. ¿Verdad,
 monin?/
 Serafin. Me gusta más la Sociología, la ciencia/ social. Mis ídolos son Durkeim,
 Novi/cow, Aquiles Leria, Greef.../
 Trinita. ¡Uy, que nombres!/
 D. Santos. ¡Pero estos **mamones** del día lo que sa/ben!/
 Serafin. (á Isidora) Oye: vas á decirle á mamá,/ yo no me atrevo, que me compre las/
 obras completas de Lombroso, Garófalo/ y Mandsley./
 D. Santos. ¡Atiza! ¡Bueno esta ahora tu padre para/ <esas bromas.>/
 Isidora. Los negocios de la casa van mal [**necesi/tamos ayudar todos.**] <Es nece-

sario/ que ayudemos todos.>/

Trinita. ¡Pobre papaíto, cuanto cavila!/
(32r.)

Serafin. Pues yo haré oposicion á una cátedra,/ la ganaré, tendré mí sueldo, y.../

Dⁿ Santos. Sí, hijo, si, gánala, aunque cea/ por intrigas, que los tiempos estan/ mal. Sí
esto no ce arregla, tendréis que [venirnos] <veniros> todos conmigo á/
Móstoles, á comer sopas de ajo. A/ ti (Serafin) te dedicaremos á la carrera
eclesiástica. Tu (por Isidora) cerás/ maestra de escuela; y [tú] <á tí>, (Trinita), la/
perla de la familia, te casaremos con/ el hijo del Alcalde, un chicarrón muy/
bruto y que no cabe por esa puerta;/ pero que tiene mucho trigo..... (Siguen
hablan<do>)/

D. Isidro. (á D^a Trinidad, en el proscenio dha) Pues sí, me/ atormenta esa idea. Hace poco,
cuan/do le hablamos de nuestra situacion,/ dijo ella: No desanimarce: yo os
ayudaré./

D^a Triní. [A ver si has pensado lo mismo que yo]/ <Sí que lo dijo. A ver si has
pensado lo/ mismo que yo.>/

D. Isidro. Yo he pensado... No me atrevo á decir/lo, porque si el pensarlo sólo me
abocho/na, el decirlo, figúrate.../

D^a. Triní. Pues yo lo digo sin avergonzarme./

D. Isidro. Dilo, á ver sí coincidimos./

D^a Trini. "Yo os ayudaré" quiere decir: "yo/ tengo dinero, y con él podreis salir/ de
vuestros apuros"/

D. Isidro. Eso quiso decir sin duda. Pero yo, pri/mero pido limosna por los caminos,/

que admitir dinero que [nos] <nuestra> hija re/cibió del hombre que nos ha des/honrado./

D^a Triní. Sí que es vergonzoso./

D. Isidro. Si lo tiene, que se lo guarde./

D^a Triní. **Pero las circunstancias, hijo... En nuestra/ aflictiva situación, amenazados de/ hoy á mañana con un embargo, quí/zas no habrá mas remedio que.../**

D. Isidro. **No, por Dios, no hables. No tienes deli/cadeza, ni paladar moral./**

D^a Triní. (con desaliento). **Ay, la extrema necesidad/ embota los paladares./**

D. Isidro. **Pues yo no quiero, no me determino...../**

D^a Triní. **Siempre tus vacilaciones. Yo me deter/mino, ea. Al menos, salgamos de/ esta duda./**

D. Isidro. (titubeando) **Pregúntaselo tu... No, no.../ no le preguntes nada... Si ella nos o/freciera... Pero no; tampoco mi... no.../**

D^a Triní. **Cuando [veamos que] brilla en el horizonte/ una lucecita de esperanza es locura/ cerrar los ojos para no verla (deter/minan/dose) Isídora./**

Isidora. (Corriendo hacia ella) Qué, mama?/

D^a Triní. (cohibida) Tu padre quiere hablarte./

Don Isidro. (asustado) No, yo no... tu madre.../

D^a Triní. Yo? Pues yo tampoco me atrevo. No,/ no era nada... Que... (Don Santos continua/ disputando con los chicos en el proscenio izquierda)/

(33r.)

Escena VIII /Dichos,- Bonifacio, por la tienda /

- Bonif. Don Isidro, me piden sedas chinas en colores./
- Don Isidro.** Creo que no hay./
- Isídora. ¿Que no hay? ¡Cuanto habeís vendido!/ Hace tres meses, había unas dos/cientas piezas en el almacen./
- Dⁿ. Isidro.** Busca en el almacen. ¿Hay mucha/ gente en la tienda?/
- Bonif. Alguna hay./
- D. Isidro.** Voy yo. (Vase D Isidro á la tienda, y Bonifa/cio sale por la puerta de la derecha/)
- Isidora. (con D^a Trinidad, en el proscenio, centro) Y de las/ sedas crudas de medío ancho, bien me/ acuerdo, había en el almacen una existencia enorme./
- D^a Trini.** Se ha vendido mucho, segun creo./ En fin no sé. Hija, hablemos de/ otra cosa./
- D. Santos.** (que ha sostenido una viva discusión con los/ chicos) Vaya, me dejo conquistar/ por estos pillos, y les llevo á dar un/ paseo./
- Trinita. ¡Que gusto! [**Voy por mi sombrero** (vase)]/
- [[[[Seraf.** (aplaudiendo.) **Bravísimo. Entraremos.**
- Trinita.** Y de paso compraré el fichú que necesi/to. **Voy por mi sombrero.** (vase por la izqda)]])])/
- Serafin. ¡Bravísimo! (aplaudiendo)
- D^a Triní.** [**Váyase**] Me parece bien. Váyanse á dar/ una vuelta./

[Serafín] <Trinita>. Y de paso me compro el fichú que ne/cesito. Voy por mi sombrero.

(vase)/

Serafín. Y entraremos un momento en la lí/brería./

Dª Tríní. Pero no pienses en comprar libros./

Serafín. No hace falta. Veo los títulos, hojeo/ un poco, leo los índices...../

D. Santos. Y esta noche largas un par de citas,/ y les dejas. con la boca abierta. ¡Buena/ está la ciencia en manos de estos an/gelitos!... [Ea, vamos. Sale Trinita de casa.]

Trinita. (que sale de sombrero, poniéndose los guantes) Ya/ estoy./

D. Santos. Con que... Me llevo á esta tropa. [menuda] <menuda.>/

Dª Tríní. Y vuelvan pronto... Hasta luego./

D. Santos. Adios... Soy feliz con las criaturas./ (vanse por el foro)/

Escena IX /

Doña Trinidad, Isidora, Don Isidro, que se asoma/ma por la puerta de la tienda, y escuch.] <asoma por la puerta de la tienda, y escucha y observa.>/

Isidora. ¿Qué tienes que decirme?/

Dª Tríní. (¡Qué trabajo me cuesta! Razon tenía/ Isidro) Pues... hija mía, yo queria/ decirte... Ya ves... el conflicto en que nos/ encontramos es tan grave.../

Isidora. Por Dios, no seais pesimistas. Tened [,] va/lor, energia./

(36r.)

Dª Trini. ¡Energía, valor! Tu padre es un santo, pero/ carece de esas cualidades tan necesarias/ en el comercio. Ello es que.. (Y de fijo/ lo tiene.) Voy al

asunto./

Isidora. Acaba de una vez./

D^a Trini. Es de presumir que tu... Has vivido á/ lo grande... (con mucha dificultad para emi/tir el pensamiento) Por consiguiente.../ tu... quiero... decir... En fin, mucho me/ duele hablarte de estas cosas... Pero la/ picara necesidad... Yo creo que si es/tuviera en tu mano aliviar de algun/ modo la situación de tus padres..../

Isidora. Oh, sí, creo que podré, creo que sí./

D^a Trini. ¡Luego vienes...! (con alegría espontánea)/

Isidora. ¿Alientos para trabajar? Oh, sí, mu/chos./

D^a Trini. No es eso. Me refiero á.../

Isidora. (comprendiendo) Mí... Dinero./

D^a Trini. (bajando los ojos) Podrías tener... Es natural/ que...

Isidora. Ay, mamá (con gran desconsuelo) No tengo/ nada.... pero ni un céntimo, todo/ cuanto allí disfruté, allí lo he dejado./

D^a Trini. Mas vale así. Si, mas vale... Pero al/ menos, tendrás... buenas alhajas... Es (37r.) muy natural que las tengas... tu las tenías; yo/ sé que las tenías./

Isidora. Las tuve, sí, allá... Pero no he querido/ traermelas. Todo lo he dejado allá. No he/ traído mas que lo puesto, lo mismo que/ llevaba cuando fuí.../

D. Isidro. (que ha oído el diálogo, sale) Nada... Ya res/piro. Prefiero la [agon] agonía franca [,]/ [sin rremedio] con mí conciencia tranquila/ (Avanza hacia ella.)/

D^a Trini. ¿Que dices, hombre?/

- Dⁿ.** Isidro. Hija mía, eres grande en tu arpen/timiento. Asi te quiero. (La abraza y la besa)/
- Isidora. Pero, papá querido. ¿Es cierto que es/tas tan mal? Pues si de algun/ alivio puede servirte que yo trabaje/ hasta que no pueda mas, cuenta/ conmigo. Ya sabes que cuando/ estuviste enfermo, no lo hice tan mal./
- D.** Isidro. Pero aquello era coser y cantar. En/tonces, todo iba **bien**. Ahora la casa/ se agrieta, se hunde... **[Ayuda, ayu/da á tu madre.]**/
- Isidora. **Una voluntad poderosa** puede mu/cho. **La mía, ha flaqueado** en/ un solo (38r.)
caso, en uno solo, **perturbada**/ por una pasión, ahora no flaqueará,/ yo te lo juro./
- D^a** Trini. (que se ha sentado abatida y cavilosa) **Con que**/ me ayudes **á mí**, basta./
- Isidora. (á su padre) Pero, díme, ¿qué has resuel/to ante el peligro?/
- D.** Isidro. (confuso) Nada... no sé... veremos.../
- Isidora. Papa, ese "no sé", ese "veremos" han/ sido [,] y son tu perdicion. Yo no digo/ eso nunca./
- D^a** Trini. (con desaliento) Porque no estas como noso/tros, cansados de luchar inutilmente/
de dos meses acá./
- Isidora. ¿Tu también te acobardas?/
- D^a** Trini. (con muestras de fatiga) Sí, no puedo mas./ El gobierno de la casa me abruma.
So/mos ahora cinco de familia, y cin/co dependientes... No tengo ya cuerpo/
ni espíritu para tanto trajín./
- Isidora. (con decision) Dame las llaves./
- D^a** Trini. (dandole un manajo de llaves) Tómalas./

Isidora. Desde hoy, gobierno yo. (D^a Trinidad/ se ha levantado. A su vez, siéntase Dⁿ. Isidro muy abatido) Vamos, papa, no te/ amilanes./

[[[[Don Isidro. ¿Que pronto se dice!/
Isidora. ¿Y qué conflicto es ese que nos amena/za?]]]]/

(39r.:39r.)²⁸

D. Isidro. ¡Que pronto se dice!/
Isidora. ¿Y que conflicto es ese que nos amenaza?/
D. Isidro. Pues no es cosa... Un embargo./
Isidora. ¡Embargo! **[Y que tan mal van las ventas?]**
D. Isidro. Si. Salí fiador por Romualdo Samanie/go. El pobrecillo no puede pagar, y/
yo..../
Isidora. Tienes que pagar por él. **[El deudor no]**/
D. Isidro. **[q.]** Justo. El **deudor** no quiere **[p]** dar pró/rroga, y en eso estamos./
Isidora. **Pero tus recursos...? [Es que]**/
D. Isidro. **Se agotaron con el pago de los pedidos/ del semestre pasado./**
Isidora. **Hiciste pedidos absurdos... Bien te lo/ dije. [Tienes la casa abarrotada...]**
<No hiciste caso. Y tu á pedir, á pe>/dir... Pero en fin, [será cierto que ese]/ <ese embargo...?>/
D. Isidro. Lo tengo por inevitable./
Isidora. ¿Cuando?/

(39r.)

²⁸

El reverso de la hoja número 39 presenta dos intervenciones desechadas que posteriormente las utilizará en el anverso de la hoja número 39. Pertenecen a una redacción anterior.

- D. Isidro. No sé... mañana quizás./
- Isidora. Pues hay que evitarlo, papá, evitarlo/ á todo trance./
- D^a. Triní. ¡Hija, con que frescura lo dices!./
- Dⁿ. Isidro. ¿Y como, desventurada?/
- D. Isidro. Ahora digo yo como tu: no cé, ve/remos... Díme, el establecimiento/ está bien surtido..../
- D. Isidro. Eso sí./
- Isidora. Tengo yo que ver... **Pues franca/mente, no me parece imposible levan/ tar** (40r.)
de la postración La primera de la/ China.
- D. Isidro. **¡Levantarla!** (con gran desaliento) <¡Ay!> es demasia/do para esta osamenta [viej] cansa/da y caduca./
- Isidora. (con entusiasmo) La mía es vigorosa, y/ ademas, [x-nº 6] sangre joven, múscu/los de acero, nervios muy despabilados/ y una inteligencia... que <no> es paja, aun/que me esté mal el decirlo./

Escena X /

Dichos:-Bonifacio, que vuelve por la dha/ [con unas piezas de seda] con unas piezas de tela./

- Bonif. Pues sí, había sedas chínas en colores/ Lo que no hay es sedas crudas de me/dio ancho./
- Isidora. Tonto, si habia tres fardos de ellas que/ no llegaron á abrirce, porque dijísteis/

que ce le[s] cedían á los Sobrinos de Gan/diola./

D. Isidro. No se cedieron,... me parece... (recordando)

Isidora. ¿Los habeis vendido?/

Bonif. No./

D. Isidro. Creo que no./

Isidora. (incomodandose) Pero aquí nadie sabe/ nada. ¿Que casa es esta? ¿Que co/mercío (41r.)
es este?/

D. Isidro. Los fardos, sí, allí estan./

Bonif. Pero son de precalinas ordinárias./

D. Isidro. (dudando) Habrá que verlo.../

D^a Triní. Pues sería gracioso que acertara esta./

D. Isidro. Vamos allá. (levantándose)

Bonif. No; yo iré. (Vase Bonifacio por la derecha)

D. Isidro. Si... no puedo moverme. (se vuelve á/ sentar fatigado) Luego, esta maldita/ asma...
En cuanto me agito un poco,/ no puedo respirar./

Isidora. Pero, papá, con este abandono, ¿como/ quieres prosperar? ¡Si tu mismo, y/
esos dependientes/ malditos [no sabeis] <desconocen>/ lo que hay en la
casa!/
/

D. Isidro. (con displicencia) Hija, tu que sabes?/

D^a Triní. Déjala, hombre, déjala. ¡Vaya sí sabe!/
/

Isidora. Y juraría que tienen multitud de/ cuentas por cobrar. El mal antiguo/ de esta
casa. La pereza de los cobros./ Toda la dilígençia la guardas para los/ pagos. /

- D. Isidro. Hija [ya v.] bien comprendes que.../
- Bonif. (volviendo por la puerta de la derecha) Tenia/ razon la señorita... He abierto los fardos,/ y son de sedas chinas./
- D^a Triní. ¡Oh!/
- Isidóra. ¿Lo veís? (á Bonifacio, enojada) **Soís/ unos gandules./** (42r.)
- Bonif. Señora, yo.../
- Isidora. (muy nerviosa, paseándose) Y habrá mas,/ mucho mas, género riquísimo, mien/tras haceis pedfdos de maulas. Sí dígo/ que [no] aquí no hay cabeza... Que no/ la hay, vamos, que no la hay./
- D. Isidro. (aturdido, levantándose) Déjame, no acabes/ de volverme loco./
- D^a Triní. Pues sí, tiene razon la niña.../
- D. Isidro. (incomodado) Vete á la tienda... Y otra/ vez... que no vuelva á pasar./ (Vase Bonifacio)/
- Isidóra. Papá, por Dios, déjame que mangonee,/ que me meta en todo.../
- D. Isidro. Si; pero.../
- D^a Triní. **Déjala. Ya sabes que como disposi/cion para todo, no ha nacido quien/ le iguale./**
- D. Isidro. [Pero] Sí... pero vosotras no entendeis.../
- Isidora. Ya veras, si entiendo. Lo que veo es que/ tienes el [almacen] <sótano> lleno de preciosi/dades./
- D^o Isidro. ¿Que no se venden./
- Isidora. ¿Como se han de vender las telas, per/didas en los rincones de un alma-

- cen?/ **Papa, por Dios, déjame** enterarme,/ disponer, gobernar.../ (43r.)
- D. Isidro. [Sí, **díspan**] Bueno, enterate, **díspan**,/ gobierna cuanto quieras. Ojalá que tu.../
- D^a Trini. (á su marido) No le pongas trabas. Veras que/ bien se desenvuelve. Tiene un talento, y/ una **alegría**...../
- Isidora. (que ha ido al escritorio, ha abierto la carpeta/ y saca de él un fajo de papeles) Pero que/ es esto? Cuentas por cobrar...?/
- D. Isidro. Echales un galgo./
- Isidora. Lo que **voy á echar yo** es los tiempos/ al que no pague. (Examinando rapida/mente las cuentas.) Pero sí veo aquí/ casas, familias/[,) que pagan siempre/ muy bien. Es que os dormis, papá, es/ que no servis para nada. (Al dejar **dejar las/** cuentas da un fuerte golpe sobre la carpeta)/
- D. Isidro. (asustado). No... sí se cobrarán... algunas,/ otras no... Habrá que esperar./
- Isidora. El comercio no espera. (coje un libro/ que examina rapidamente) A ver el li/bro de facturas (viene al proscenio con/ el libro y lo hojea) En el tiempo que/ yo lo llevé, mira, mira que clarito/ todo.../
- D. Isidro. Despues... notarás algun desorden.../
- Isidora. (hojeando) ¡Jesus!... Que barbaridad (lee) Pa/ñuelos alfombrados... doscientos, (44r.)
trescientos.../
- D. Isidro. Es que.../
- Isidora. (con sorpresa y enojo) Y aquí se ven algunos/ claros [**partidas**] partidas en que falta **su/** cifra de [**precios**] precio... ¡Que atrocidad!.,. que/ desorden! (Llamando) ¡Bonifacio! [**Alli**]/

- Dⁿ. Isidro. (Con timidez) Hemos tenido tantos que/braderos de cabeza que el libro de factu/ras no está como debiera. [**Alli es que no**] <El genero de>/ la China, lo anotamós en este otro li/bro. (Coge otro libro del escritorio y se lo da./ Isidora lo hojea rapidamente)/
- Bonif. (por la tienda) ¿Qué manda?/
- Isidora. (con autoridad severa) **No sé que os haria/** por tener los asientos tan descuidados./ Esto es escarnecer el buen nombre de/ la casa, destruirla, deshonrarla, ¡la/ casa, Bonifacio, que es vuestra/ madre, y os da la vida, el pan!/
 Bonif. (asustado) Nosotros, la verdad... somos po/cos. Hay tanto trabajo!/
 Isidora. ¡Tanto trabajo! **Holgazanes, ya/ os arreglaré yo... [x-nº 14]/**
 D. Isidro. **Sí, es preciso.../**
 Bonif. ¡Vaya un geniecillo!... Señorita, descuí/de, que ahora.../ (45r)
 D. Isidro. Sí... todo se hara en regla... [**Ya ves, ya/ ves Bonifacio**] <á **Bonifacio Ya/ ves, ya ves... Aprended...>/**
 Isidóra. (examinando el libro) ¡Bueno está todo! (asom/brada de lo que lee) ¡Dios nos asista! Tene/mos género de la China para [**surtir á/ medio mundo.**]/ <un siglo.>/
 Bonif. ¿Me retiro?/
 Isidora. (deja el libro, y va al escritorio y saca las cuen/tas por cobrar, todo esto con mucha rapídez)/
 Aguarda... Os ha caido que hacer,... Ya/ veremos si jugais connigo,... **Inútiles,/ torpes, desmañados, que no díscurris ni lo/ mas elemental...**
 ingratos, que no mí/rais con interés la prosperidad y/ el crédito de la casa...
 [los demas de/pendientes se asoman asustados á las/ puertas del foro]/ (sic)

- D. Isidro. (reprendiéndoles) Ois... ¿eh?... lo mismo que/ os digo [ya] <yo> todos los días./
- Isidora. (revolviendo entre las cuentas y escogiendo/ algunas) A ver... pronto... Manda á/ Pepe que vaya á cobrar estas fac/turas... Esta, esta, esta otra.../ ¡Pronto!... volando... **presteza, agili/dad, sangre torera!** (Vace Bonifacio á es/cape, con las cuentas. Se retiran los otros de/ las puertas) Y el libro **de apuntes** de/ caja?/
- D. Isidro. Aquí lo tienes. (con indolencia) Por Dios,/ no marees.../
- D^a Triní. Sí no es marear, es enterarse.../
- Isidóra. (hojeando un libro pequeño) Salidas, salidas.../ Aquí todo es **salidas**... No entra na/da/
- D. Isidro. Te diré... Las entradas, las tengo yo/ bien fijas en mí memoria./
- Isidora. Vencimientos... El día 15... Hoy... **Con/ que** es hoy cuando vence...? (Continúa en el escritorio con D. Isidro. D^a Trinidad en el/ proscenio)/

(46r.)

Escena XI /

Díchos- Luengo por el foro./

- Luengo. Isidora, bien venída. (con adulación) Mí/ enhorabuena [mis] querídisimos Don/ Isidro y D^a Trinidad; [por haber/recobrado {ustedes} esta joya.] <ya sabia yo/ que habian recobrado ustedes> esta cordera,/ esta paloma.../
- Isidora. (sin hacerle caso) **Hola, corredorcillo.../**
- D. Isidro. **Tu enhorabuena es el atenuante/ de las malas noticias que me traes./**

(47r.)

- Luengo.** Sr. D. Isidro de mí corazón, no es/culpa mía que las noticias que traigo sean malas...../
- D. Isidro.** ¡Ay Dios mío! (sale del escritorio)/
- Luengo.** No serían malas ciertamente, si usted/ aceptara el traspaso honroso que le propuse./
- Isidora.** (saliendo del escritorio) ¡Traspasar, rendirnos!/ Nunca./
- Luengo.** ¿Tu que sabes, ní que dispones tu?/
- Isidora.** (con firmeza) Díspongo. Mí padre me/ permite [,] aconsejarle en sus negocios,/ mas que aconsejarle, dirígirle./
- Luengo.** ¡Ay, que gracioso...! Pero tu entiendes...?/
- Isidora.** Mas que [tu] usted./
- Luengo.** Pues yo opino...../
- Isidora.** Nadie [te] <le> pide [tu] <su> opinion./
- Luengo.** Como amigo leal de la casa...../
- Isidora.** Ni es usted <amigo>, ni leal, ni sabe lo que/ se pesca./
- Luengo.** ¡Vaya unas ínfulas que se trae/ la niña!/
- Isidora.** (con autoridad, llamando) ¡Bonifacio, Lucas! (Se asoman á la puerta los dos dependientes)
Hoy/ mismo. tenemos que hacer el inventa/rio del genero de la China. (48r.)
Velaremos/ todos si es preciso./
- [[[[Luengo. A buenas]]]]/**
- D. Isidro.** ¿Inventario? No es mala idea./
- Dª Trini.** Sí, sí./

Luengo. A buenas horas mangas verdes. Isídora,/ hija mía, no te tomes ese trabajo...
Yo,/ que les quiero de veras.../

Isidóra. Sí usted nos quisiera de veras, nos/ ayudaría, en vez de echarnos el dogal/ al
cuello./

Luengo. No soy yo quien lo echa, es el señor/ juez, que ha decretado el embargo./

D. Isidro. ¡Ay de mi!/
Dª Tríní. ¡Jesus me valga!/
Isidora. (a sus padres) Valor, teson, alma para/ afrontar las dificultades.../
Dⁿ. Isidro. Pero, hija, si es imposible/
Isidora. Déjame á mi... Me dejas, sí ó no?/
D. Isidro. (aturdido) No cé..... estoy loco./
Dª Tríní. Que la dejes... Veras tu./

Escena XII /

(49r.)

Dichos-Dⁿ. Nicomedes, por la puerta dere/cha del foro. Por la izquierda Dⁿ. Santos. Trínita y Serafínito, que entran con él, se/ quedan en el fondo, como asustados de lo que/ pasa, y hablan con los dependientes, que ce/ asoman á las puertas. Despues un Cobra/dor de casa de Banca, con gorra galonada y/ cartera./

D. Nico. Amigo mío, ya sabe V. por Luengo...../
D. Isidro. ¿Y cuando?/
D. Nico. Mañana á la una se procederá al/ embargo. Por no querer seguir el conse/jo de

un amigo desinteresado.../

D. Santos. (que pasa al proscenio izquierda) **Embargo,/ perdición... Pues ya lo sabeis: á Móstoles/ todo el mundo (Por Luengo y D. Nicomedes.)/** ¡Bien por los amigos desinteresados,/ que vienen á recoger el último alfen/to de la víctima...!/
(50r.)

D. Nico. ¡Oh, no...!/
(50r.)

D. Santos. **Pero somos generosos, y se les convida/ á probar las perdices./**

Isidora. **No. Dispéñeme, señores. Ahora yo/ gobierno la casa. Se acabaron las co/milonas. Cada cual coma donde lo ten/ga, ó en la fonda./**

D. Nico. **Bien, bien. ¡Que graciosa!/
(50r.)**

D. Isidro. (ap- á su hija) **Pero, hija no nos conviene/ indisponernos.../**

D. Santos. (¡Canalla, víboras....!)/
(50r.)

Isidora. **Y en cuanto al embargo, digo... que/ no se verificará./**

Luengo. ¿No lo crees?/
(50r.)

D. Nico. ¿Lo duda? Pues aqui tenemos al cobra/dor [**del**] de Ruiz Ochoa, que está bien/ informado. Eh, Felipe (El cobrador, que/ estaba en la puerta de la tienda con los de/pendientes, entra, descubriéndose) Es ó no/ cierto que mañana se **procede al em/bargo?**

Cobrador. Desgraciadamente es cierto, **Sr. Don/ Isidro.** Vengo de casa del **notario.**
Ma/ñana á la una./

Isidora. No hay embargo./

D. Isidro. ¿Que dices?/
(50r.)

Isidora. (con energí(a)) He dicho que no./

D. Santos. (¡Anda, valiente!... Pillos; atreveos/ con esta.)/
D. Isidro. Pero, h́ija, de donde sacaremos....?/
Isidora. De aqú, de la casa. Con enerǵa, [, y]/, con ingenio, con firmeza de caracter,
aqú/ **[med]** mismo encontraremos la salva/ci3n. (asombro de todos) Usted... eh!
no/ es usted el cobrador/
[D. Santos] de Ruiz Ochoa,/ á quien debemos...?/
Cobrador. Ś seńora./
Isidora. Pues mańana á las doce... ¡á cobrar!/
D. Isidro. (asustado) Hija!/
Isidora. Se pagará... He dicho que se pagará./
D. Isidro. ¿Pero de donde?/
D^a. Triń. ¿Como?/
Isidora. Aun no lo sé... Pero se pagará. (Es/tupor de todos)/
D. Nico. (pasando al lado de d. Isidro) Pero está loca?/
D. Isidro. No sé... porque dinero, no ha traído/ á casa./
D. Nico. No? (asombrado)/
[[[[Luengo No?]]]]/
Isid3ra. Pero he traído lo que haća mas/ falta aqú. ¿No sabéis lo que es?/ Ya lo ireis
viendo./

(telon ŕpido)/

Fin del acto I /

<<VOLUNTAD>> /

Acto II /

Acto Segundo/

(1r.)

Escena I/

Alejandro, por la puerta izquierda del foro: <Viste traje de mañana, elegante./ con cierto desaliño>/, tras él/

Lucas, como queriendo detenerle; poco despues/ Bonifacio/

Lucas. Caballero... ¿Adonde va usted?/

Alejand. Entro... por que sí./

Lucas. ¡Que frescura!.. Haga usted el favor de/ volver á la tienda. Los biombos, allá se/ los mostraré (va al estante de los biombos, y/ saca algunos)/

Alejan. Déjeme usted á mí de biombos. No han/ sido mas que un pretexto..../

Lucas. ¡Pero qué señor tan desahogado.. y tan..!/(Incomodándose al ver que Alejandro recorre/ la escena, examinándolo todo [] con gran interes)/ Le digo á usted que pase á la tienda./

Alejan. [[[Yo digo á usted que pasaré... cuando/ me acomode ({Estan})]]] <<-
<Bueno... Ya lo sé...>>>/

Bonifacio. (que entra por la puerta de la derecha) ¡Don/ Alejandro! (sorprendido) Pero como se atreve..../

Alejan. Te lo explicaré!/
</p></div><div data-bbox="138 735 466 753" data-label="Text"><p>Bonif. (á Lucas) Vete á la tienda./</p></div><div data-bbox="138 770 610 787" data-label="Text"><p>Lucas. (comprendiendo) Ah... ya! Este sera!... (Vase)/</p></div><div data-bbox="138 803 791 821" data-label="Text"><p>Bonif. No me explique usted nada, y considere/ que aqui no puede estar./</p></div><div data-bbox="138 837 739 855" data-label="Text"><p>Aleja. ¿Que no? La prueba de que puedo estar/ es... que estoy/</p></div><div data-bbox="138 871 490 888" data-label="Text"><p>Bonif. Si... pero no es prudente..../</p></div><div data-bbox="495 895 537 912" data-label="Page-Footer"><p>299</p></div><div data-bbox="946 415 961 580" data-label="Page-Footer"><p>© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital. 2004</p></div>

(2r.)

- Alejan. No será prudente; pero es preciso. Suce/da lo que quiera, he de verla hoy mismo./ Dos semanas hace que me abandonó./ Esperaba yo que volviese á mí... pero ¡ay!./ tanto tarda, que no resisto mas el de/seó, la ansiedad de verla./
- Bonif. No será flojo escandalo..../
- [[[[Alejan. Pero no... ¿Sigues?]]]]/
- [[[[Bonif. Un gran disgusto.]]]]/
- Alejan. [Vengo]... Me dijo el otro chico que/ estaba sola/
- Bonif. Sí está con toda la familia menos/ Dⁿ. Isidro. Hace un rato se han sen/tado á la mesa./
- Alejan. ¿Y Don Santos? Ese [ese] m[é] conoce: fué/ muy amigo de mi padre./
- Bonif. Dⁿ. Santos y D. Isidro han ido á al/morzar á casa de Rodríguez, el de/ la tienda próxima. Pueden venir/ de un momento á otro.../
- Alejan. ¿Que me importa. Todo lo arrostro, el es/cándalo, la violencia... [x-nº 13] (con cierto arrobamiento) Oh, aquí vive, aquí/ respira, aquí trabaja.... y estos son sus/ libros de cuentas! (Revolviendo en el escri/torio, coge uno de los libros, que abre) ¡Oh,/ delciosos números, materia vil: la ma/no <de> esa divina mujer os ánima, os/ da existencia espiritual, hermosa, poé/tica!... Su mano... sí... aquí la veo,../ su inteligencia reposada, su sereni/dad encantadora. (Besa con efusion/ el libro, y muy abíerto, lo aplica á su/ rostro) ¡Oh, que números! Me los be/beria... (Dejando el libro)
- Ríete de/ mí sí quieres, Bonifacio, al verme/ hacer estas locuras./
- Bonif. No me rio yo de usted, Sr. D. Ale/jandro. Ademas, que ya estoy he/cho á sus rarezas. Cuando yo era/ escribiente de su señor padre... ¿se/ acuerda?/
- Alejan. Sí, hombre./
- Bonif. Usted me queria mucho, [y] me/ contaba cosas de novelas y dramas, y me

(3r.)

(4r.)

enseñaba versos, y que sé yo... Y cuando **su señor padre** me reñía por cualquier falta, usted me [**disculpaba**] <**me defendía,**> y/ hasta se declaraba autor de mis trave/surillas para evitarme el castigo./

Alejan. Ya me acuerdo, sí. Pues ahora, si [**por**]/ por permitirme estar aquí, te despiden/ los Berdejos, yo te colocaré con mas suel/do en otra casa./

Bonif. Bueno... convenído./

Alejan. Conque... ¿podré verla...?/

Bonif. Aquí?/

Alejan. Y á solas./

[[[[Bonif. **Lo dudo. Ahora, por lo menos es difícil.**/

Alejan. **Entonces tendré que volver.**/

Bonif. **Sería mejor** {(con inquietud). **Quiero ver/ su rostro como el rayo la {{de}} luz**} <(mirando por la izquierda). **Tar/daran en salir...>/**

Alejang. (con afan) **¡Ay, mis ojos anhelan su/ rostro, como el ciego la luz. {Quiero} Sin/ oír su luz, paréceme sorda toda la/ Naturaleza. Quiero que hablemos,/ que riñamos, que nos arrojemos/ de boca á boca ternezas ó injurias./**

Bonif. **Segun oí, parece que usted y ella/ no congeniaban,... no casaban co/mo quien díce.]]]]/**

<<Bonif. **Lo dudo.**/

(4-2ºr.)

Alejan. **Entonces... tendré que volver.../...**

Bonif. **Calma. Si después de correr, Dª Trí/nidad echara una siestecilla, y los/ chicos se pusieran á estudiar.../**

Alej. (impaciente) **En fin, ¿que debo hacer?/ ¿Vuelvo, ó me quedo?/**

Bonif. Aguarde usted á que concluyan de/ comer. (Mira por la puerta de la izqda.)

Alej. ¿Tardarán mucho?/

Bonif. Un ratito./

Alej. (con afan.) Ay, mis ojos anhelan su/ rostro, como el ciego la luz. Sin/ oír su voz, paréceme muda toda la/ Naturaleza. Quiero que hablemos,/ que riñamos, que nos arrojemos de/ boca á boca ternezas ó injurias./

Bonif. Segun oí, parece que usted y ella/ no congeniaban... no casaban,/ como quien dice.>>/

Alejan. Pues por lo mismo, tonto, parecíamos/ destinados, ó condenados, como quieras,/ á eterna concordia./

Bonif. ¿Sí? Cosa mas rara!/
(5r.)

Alejan. Ella es el reposo, [el método, la exac]/ la exactitud, la apreciación clara y justa de las cosas visibles, la paz, la dul/zura; yo la fantasía, el ensueño,/ el mas allá, la hipérbole, la queren/cía del ideal... en fin, que somos el/ si y el no, el alfa y la omega, el fin y principio, y por lo mismo, [de/ la fusiones] del choque, de la fusion/ de nuestras almas debiera resultar/ la perfectísima y hermosa síntesis.../ Pero tu no me entiendes... no sabes/ lo que <es>... síntesis.../

Bonif. Quiere decir que... vamos, como esos/ tejidos en que la urdimbre es seda, y/ la trama lana... de lo que resulta/ una tela hermosa, verbígracia como/ el poplin de cuatro pesetas la vara./

Alejan. Grosso modo, lo has expresado bien./ ¿Pero cual de los dos es la seda? Creo/ que la seda soy yo./

Bonif. No, la seda es ella... que es lo que/ [mas luce...] <brilla...>... ó no, la lana,

(6r.)

que es lo que/ abriga, y da cuerpo... En fin... vale mucho/ esa mujer <¡Cristo me valga!> Creo que no ha nacido hem/bra de mas dísposicion./

Aleja. Ya oí... Ha salvado la casa./

Bonif. Por lo menos, camino de eso va./

Aleja. Todo ello desplegando actividad ar/diente, su energía, su inteligencia. [, será.] /

Bonif. Verá usted. Lo mismo fué llegar á esta/ casa, quince días ha, que empezó á bru/jular **por aquí** y <á> querer gobernarlo todo./ Nos reíamos... pero pronto conocimos/ que la cosa **[iba]** iba de veras. Anuncia/ron el embargo para el día siguiente./ Pues la niña se cuadro, y dijo: se pa/gará... ¡Cristo, y se pagó! /

Alejan. [¿Cómo?] Esa sí que es buena. Y como...? /

Bonif. Valiéndose de mil arbitrios, todos de/ la mejor ley. Descubrió porción de gé/nero que teníamos olvidado, <y> realizó/ una **[x-nº 2]** escelente operación con el saldis/ta. Luego se dió unas mañas para/ negociar dos pagarés, uno á fecha/ próxima, otro á fecha lejana. ¡El de/[monio de la niña/ **Pues á fuerza de/ constancia, prontitud y astucia, ha]** monio de la niña! **A fuerza de cons/<<tancia, prontitud y astucia, ha conse/guido cobrar multitud de** (6-2ºr.)
cuentas/ atrasadas ¿Pues y las ventas? Conoce/ y halaga el gusto de las señoras,/ sabe explotar la moda y el capricho del/ día... Baja los precios de las maulas,/ refuerza los artículos de gran salida,/ y con su gracia y su mónita, atrae/ la parroquía de un modo increí/bre. (sic) Entra el dinero en casa que da/ gusto./

Alej. ¡Incomparable mujer! Pero no se/ cansa? /

Boníf. ¿Cansarse [esa!]... esa? ¡Cristo me val/ga! ¡Sí á todos nos trae locos, y

nos/ hace trabajar como [negros, ella ha >>/ conseguido cobrar multitud
de facturas/ atrasadas. En, que {reunio la cantidad y la casa {{{Isidroa}}}
} Donde Isidora pone la mano,/ ganancia segura, y la casa sale á flote.../

[[[[Alejan. ¡Incomparable mujer! ¿Pero no se cansa...?]]]]/

[[[[Bonif. ¡Cansarse?... {¡ella!}... ¿esa? ¡Cristo me valga!/ si á todos nos {trae locos
y nos hace/ trabajar como}]]]] negros, ella la prime/ra! Como que no
dúerme mas que/ tres horas, y hasta las tantas de la ma/drugada la tiene
usted en el escritorio.../ ¡Y qué cacamen el suyo! Qué cosas/ se le
ocurren!... [que] Vamos, no parece/ sino que el mismísimo Espiritu
Santo/ le [x-nº 2] sopla al oído. Es un asombro... Todos estamos aquí pen-
dientes de su/ autoridad, y la obedecemos ciega/mente, empezando por su
padre, que es un alma de Dios./

Alejan. ¡Divina mujer!... Pero en su divinidad/ esa es menos soñadora que yo. Por que
toda/ esa energia, esa inteligencia ¿á que/ conducen, amigo Bonifacio?/

Bonif. Toma, á salvar la casa./

Alejan. Y que importa que la casa se salve/ ó perezca? ¿A que tanto afan por/ este
monton de trapo? ¿Qué vale esto, ni/ que significa lo que vemos aqui?/ (8r.)

Bonif. ¡Cristo, es la vida, el crédito, el honor/ de una familia./

Alejan. ¡Qué inocente! Fijate bien, medita en ello/ un poco, y comprenderás que
cuanto en/ el mundo impresiona tus sentidos es/ pura ilusion. Vivimos en
medio de/ fantasmas, de representaciones quimé/ricas, unas bonitas y otras
no.../

Bonif. (alelado) (Qu[é]?.../

Alejan. Lo que te parece real, lo que ves y tocas,/ es tan ilusorio como lo que sólo

habla/ á nuestro espíritu./

Bonif. Vamos, desvarios de hombre rico y/ desocupado. Sí tuviera [x-nº 2] usted que/ trabajar para ganarse el pan, no/ pensaría esas cosas./

Alejan. ¡Trabajar... yo! No sirvo para emplear/ la vida en afanes, que al fin siempre re/sultan inútiles. Por mi suerte, ó mi/ desgracia, que esto no lo sé, no he tra/bajado nunca. Todo me lo encontré/ hecho. Mis padres me criaron en la/ holganza. Al quedarme solo, no pensé/ mas que en el único trabajo pro-duc/tivo y consolador: vivir./

Bonif. Vivir... para vivir. Ya lo creo, con mu/cho parné...../

(9r.)

Alejan. ¡El dinero! Ficción, convencionalismo!/ Lo aprecio como un medio de satis- fa/cer mis necesidades físicas y espirít/uales. Pero no sé crearlo, ni quiero./ No sé ganarlo, vamos... y mientras lo/ tenga, vivamos... viviendo./

Bonif. Pues por ese caminito, facil es que/ vaya usted.../

Alejan. ¿Á donde? [A]/

Bonif. Á San Benardino./

Alej. ¡La miseria! bah... otra ficcion, como/ la riqueza. Y en último caso, á mi/ no me espanta. El día en que yo no/ pueda vivir, no viviré./

Bonif. Se matará... ya... le viene de familia./

Alejan. La muerte, ah! (meditabundo)/

Bonif. (vivamente) Otra ficción?/

Alej. No, esa no es ficcion, Bonifacio. Hay/ [tres] <dos> verdades, [Dios, el amor] aparte de/ lo fundamental, Dios... dos verdades:/ el amor y la muerte... En esta, si te/ fijas bien, no verás más que cambios/ de vida. ¿Se nos hace imposible la pre/sente? Pues nos dirigimos á otra por/ un procedimiento que

aterra á los co/

[[[[bardes; pero que á mi no me hace pestañear/

(11r.:10r.)²⁹

Bonif. ¡Cristo me valga, qué loco!/
¿Quieres oír unas cuantas advertencias, ó mas bien daros consejos, de gran u/tilidad para la vida? Pues alla van {No}/ {te api} {{dudes}} <Vive>/ de lo que tengas. <sin afanarte de lo que tienen otros> No te {afanes} <afanes>/ neciamente por llenar tu plato ni por/ ensanchar tu celda en este mundo <misero> tene/broso y carcelario. Haz todo el bien que/ puedas á tus semejantes. Busca tu re/creo en la Naturaleza, en las artes. Y/ sobre todo, y esta es la regla más practi/ca, Bonifacio: {sobre todo} no te cases {...}/ nunca, {no} nunca, porque si el amor/ es lo mas bello que <el Cielo> nos ha concedido,/ el matrimonio es la mas {nefanda} <execrable> in/vencion de la tirania social.]]]]/

Alej.

bardes; pero que á mí no me hace pes/tañear. Cuestion de caracter, de raza.../ (10r.)

Bonif. ¡Cristo me valga, qué loco!/
¿Quieres oír [unos] un par de/ consejos de gran eficacia para la vida? Pues allá/ van: Vive de lo que tengas, y despójate de toda ambición. Contínua en/ ese oficio vulgar mientras la necesí/dad te obligue á ello, privándote de/ la vida fácil, libre y sin humillacion./ Pero si te cae herencia ó loteria, ó/ te encuentras algun tesoro, no tra/bajes, Bonifacio, sacude esa esclavi/tud tan

Alejan.

²⁹

Esta hoja numerada por Galdós con el número 10 aparece como reverso de la hoja número 11. En ella se reproduce casi la totalidad de lo expresado en la hoja número 10, que es una versión posterior de ésta.

dura como tonta. Cultiva la/ dignidad, la estimacion de tus ac/tos; no admitas favores, ni protec/cion, ni auxilio de nadie, con lo/ cual evitas la gratitud, que es/ otra cadena de una pesadez into/lerable. Haz todo el bien que pue/das á tus inferiores. Busca tu re/creo en la Naturaleza y en las Ar/tes, las cuales nos proporcionan go/ces que no tenemos que agrade/cer. Y, sobre todo, y esta es la re/gla mas práctica, Bonifacio:/ no te cases nunca, nunca, porque/ <<si el (10-2r.) amor es lo mas bello que el/ Cielo nos ha concedido, el Matrimo/nio es la mas execrable invencion/ de la tirania social./

Bonif. No es nada doctrina; pero.. (Brusca/mente, sintiendo ruido por la izquierda)/ ;Ya salen!.../

Alej. Ella?... Sola?/

Bonif. [(x-nº 6)] No, no... con toda la familia./ Ahora es imposible.../

Alej. ¿Y á que hora crees que la encon/traré sola?>>>/

Bonif. (inquieto) No sé. Lo mejor es que se suba/ usted al entresuelo./ (11r.)

Alej. ¿A casa de mi amigo Morales? Sí./

Bonif. Y si luego, á media tarde, han salido/ todos, como creo.../

Alej. Me avisas./

Bonif. Pero váyase pronto; que vienen. Salga/ por el portal, (Le lleva á la puerta de la dha)/

Alej. Y por aquí volveré?/

Bonif. Sí./

Alejan. De modo que me avisas.../

Bonif. Mandaré un recado con el chiquillo./

Alej. ¿Tendré que llamar?/

Bonif. Dejaré abierto... Pronto.../

Alej. Bueno. En ti confío. (Vase por al dha)/
Bonif. Ya estan aquí... <Y> la maestra con las/ disciplinas en la mano./

Escena II /

Isidora, D^a Trinidad, Trinita, Serafínito,/ este comiendo el postre, y leyendo un libro./

Isidora. (á su hermana con severidad) Que no consiento/ esto, vamos, que no lo consiento./
D^a Triní. Bonifacio, **á** comer. (Vase Bonifacio por/ la izquierda) Déjala que estudie./
Trinita. Pero lo que digo: antes quisiera aca/bar mi vestido. (á Isidora) Y no me has/ (12r.)
dado el rasete color malva, ní el pe/dazo de **sourah** para la combínacion./
Isidora. Yo no tengo rasete, ní **sourah**, ní paciencia, [**ya**]/
Serafín. (Duro en ella.)/
D^a Triní. Pero, hija, la niña.../
Trinita. (con mimo.) ¡Y ahora que estamos sin/ doncella! Tambien es tema haber
des/pedido **á** la Calixta, que me ayudaba./
Isidora. La he despedido, **por que** no servía para/ nada./
D^a Triní. Amalía, que no sabe cocinar, la po/bre, será doncella desde hoy, y esta tar/de
misma tomaremos **[[nueva]] [cocinera]** mu/chacha para la cocína./
Isidora. No, no. Ni esta tarde, ní mañana/ ní nunca./
D^a Triní. [**Hija**] ¿Y como nos vamos **á** arreglar?/
Isidora. A ver ¿Soy yo la que manda aquí?/
D^a Triní. Hija de mi alma, desde que con tu/ energía; [**gobierno y**] determinacion y/
talento extraordinario salvaste la casa,/ tu padre y yo hemos delegado en ti/

nuestra autoridad./

Isídora. Pues, [**dispongo que mi hermana Trini/ta no**]/ <mamá, no te molestes en **buscar/ cocinera, que ya la tenemos.**>/

D^a Trini. ¿Quién?/

(13r.)

Isídora. **Esta.** (coge á su hermana del brazo.)

Trinita. ¿Yo? ¡Que barbaridad!/
(cerrando el libro) (Prepárate... Cuando las/ barbas de tu vecino veas arder.....)/

Seraf. **Pero, hija, lo dices de veras?/**

Isídora. ¡Y tan de veras! Estamos amenaza/dos de ruína. Aquí no hay ya se/ñoritos./

Serafín. (¡Ay, Dios mio!)/

Isídora. Todos somos criados de todos. Se aca/baron los perífollos elegantes, in-

com/patibles con nuestra pobreza, y **el/ piano, y.../**

Trinita. ¡Pero si yo no sé guisar! (lloriqueando)/

Isídora. Aprendes... Mas facil es **guisar unas patatitas que tocar... el Nocturno./**

Serafín. (riendo) (Divino, delícioso!)/

Isídora. Mamá sabe [**guisar**] cocinar. Yo tam/bien. Veras que pronto te enseña/mos./

[Trinita] <**D^a Trini.**> Bueno, bueno; [**ya todos nos esforzaremos**] <pero me parece que..-

.>/

Trinita. (llorando) Yo no quiero./

Isídora. Pues si no se conforman todos... dimíto./

Trinita. No, no./

- D^a Triní. Dimitir no. (asustada) ¡Jesus! Estas de/mostrando una disposición colosal/ para (14r.)
el gobierno. Debemos obedecerte/ sin reparar en lo que mandas./
- Isidora. Nada, nada Real decreto nombran/do á la niña cocinera. Anda, ponte/ el
delantal grueso. Se acabaron los ra/setes, crespones y muselinas. Dispongo/ el
descanso de las pobrecitas teclas; con/deno á destierro los Nocturno y
Fan/tasías, y á muerte á las Marchas/ Fúnebres y Danzas macabras./
- Serafín. (riendo) (Ja, Ja... ¡Estupendo, [x-nº 8] <colosal!>/ [Coci] (Haciendo burla de su
hermana) Cocinera!/ Pues lo que es yo, [ya] <no> ceno aquí esta/ noche./
- Isidora. ¿Qué no?/
- D^a Triní. Vale mas que cenas con tus amigos./ Ya sabes que esta noche tiene que/
hablar....../
- Isidora. ¿Hablar? Ya lo veremos. ¿Mando yo ó/ no mando?/
- D^a Triní. Tu mandas, sí... pero el niño...../
- Seraf. (con terror cómico) ¡Ay, pobre niño!... ya estas en capilla./
- Isidora. Pues si mando..../
- Serafín. (Yo me escabullo.)/ (15r.)
- Isidora. (agarrándole por un brazo) Ven aca, me/quetrefe./
- Trinita. (burlándose de él) Ja, ja [ahora] <ahora> le toca al/ sabio./
- Isidóra. ¿Con que [memorias] sabidurías de alfeñi/que, y discursitos de los que se
pronuncian/ con manubrio? Todo eso se acabó./
- D^a Triní. Pero ya sabes cuanto le alaban..../

Isidora. ¡Vaya una ciencia la de estos micos!/ Pedantería, ideas y frases sueltas, to/madas de aquí y alla, oidas en los/ corrillos, ó pescadas en lecturas [**rap**]/ rápidas.../

Tríñita. (burlándose) El precosísimo filósofo, el/ joven pensador... ja, ja.../

Serafín. (á Trínita) Veras tu.../

Isidora. Mamá, no te forjes ilusiones. No/ es mas que uno de tantos niños ha/bladores, hueros y cargantes, que/ hacen aborrecible el arte y la ciencia./ Tiempo tiene de aprender con fun/damento. Condeno á reclusion tem/poral los librotes que tu no entien/des. Que [**la Sociología y la Antro/pología**] <los estudios sociológicos, y an/tropológicos> se vayan á hacer/

[[[[no sirven mas que para marear á los/ mayores, se hacen aborrecibles (4v.:16r.)

la musica/ y el arte. Tiempo tiene de apren/der con fundamento. {Con} Condeno/ á reclusión temporal los librotes que/ él apenas entiende, y que la Socio/logia y {demas} ciencia social se vayan/ á hacer compañía a la marcha fune/bre y á la danza macabra. Esta noche me copiaras unas cincuenta/ facturas muy filosoficas, y á escribirme veinte cartas... /

Trínita. Ja, ja.../

Seraf. Bueno lo hare cuando vuelva./

Isidora. No, si de aqui no sales ya. Te pon/go el grillete. Mama, sacale unos/

³⁰

Este folio número 16, desechado por el autor, aparecerá en el reverso de la hoja número 4 del Acto III. Es una versión anterior de lo expuesto en parte de la hoja número 15 y en la 16 del Acto II.

manguitos./

Dª Trini. Señor, el niño al mostrador?/

Isidora. ¿Que no? Pues dimitó./

Dª Trini y Todos. No, no (alborotados)/

Isidora. Y porque no ha de salir al mostrador/ No salgo yo?/

Trinita. Y yo tambien, si hiciere falta./

Isidora. No, tu á la cocina. Y tu preparete/ Empezarás ahora mismo tus nuevas/
funciones./

Serafin. ¿De veras? No tengo mas remedio/ ... Procuraré que no lo {sepan} sepan
mis]]]]/

compañía á la Marcha fúnebre y á la/ Danza macabra. Esta noche me copiará/
el niño sabio unas cincuenta facturas, y me/ escribirá veinte ó mas cartas. /

Trinita. Ja, ja.../

Serafin. (cortado) **Bueno:** Lo haré cuando vuelva../

Isidora. No; si de aqui no sales ya. Voy á po/nerte el grillete. Mamá, sácale unos/
manguitos./

Dª. Triní. ¡Jesus, el niño al mostrador...!/
/

Isidóra. ¿Que no?... Pues dímito./

Todos. (asustados) No, no./

Isídora. ¿Y por qué no ha de salir al mos/trador? ¿No salgo yo?/

(16r.

- Trinita. Y yo tambien, si [**eso precisa**] <hicera> falta./
- Isidora. No, tú **á** la cocina./
- D^a Trini.** (consolando á Serafin) Hijo, resígnate, has/ta que pasen estas circunstancias.../
- Isidora. (á Serafin, afectuosamente) Mira, para que/ la transicion no sea brusca, hoy te/ dedico **á** tareas fáciles. Ven aca (va al/ escritorio) Empieza por ir al correo. Cer/tificas estos dos [**pliegos**] paquetitos de/ muestras sin valor. Y a la vuelta (17r.)
te/ pasas por [**la**] casa del comisionista ale/man...../
- D^a Trini.** Harmann./
- Serafin. El autor de la Filosofía de lo inconsciente?/
- Isidora. No sé de qué es autor. Tú vas, y le pides/ el muestrario de percalinas asar-
gadas, y/ me lo traes./
- Sserafin. Bien. Hare todo lo que mandes./
- Isidora. [**Cabecit**] (acariciándole) Cabecita llena de/ viento, no se estudia solo en los
libros./ Hay que aprender antes un poco de/ ciencia de la vida, en la vida
misma./ **Tiempo habrá de resolver un poco en/ los libros./**
- Serafin. Bueno, hermana. Tu nos subyugas,/ nos fascinas; tienes sobre todos tal po/der
sugestivo, que no hay manera de/ resistirte./
- D^a Trini.** ¡Pero que diran sus amigos del Círcu/lo de Historia y Literatura!/
Isidora ¡Valiente caso hago yo de la opinion/ de los señores discursistas! ¡Que ven-
gan,/ que vengan aquí con sus retóricas **á**/ salvarnos de la miseria, y **á** ense-
ñar/nos cómo se restaura el crédito de una/ casa, y se da de comer **á** una

familia!/
(18r.)

Serafín. No hay mas que hablar./

Isidora. Ya estas andando./

Trinita. Y yo á mí cocina./

Dª Trini. Empezarás por dar de comer á los chi/cos./

Trinita. (á Serafín) Adios, hortera precocísimo./

Serafín. Fregatriz dilettantí, hasta luego./ (Vanse Trinita por la izquierda, Serafín por el foro.)

Escena III /

Isídora, Dª Trinidad- D.º Isidro, D.º Santos, por el foro/

Dª Trini. ¿Y que tal os ha tratado el viejo Ro/dríguez, nuestro vecino?/

D. Isidro. Un almuerzo de principes./

D. Santos. (á Isidora) ¡Ah, sí supieras qué sorpresa te/ traemos!... ¿Se lo digo?/

D. Isidro. No, es una locura, un delirio. Somos/ muy prácticos./

Dª Trini. Pero dilo, hombre./

D. Isidro. Luego. Esta me ha enseñado el método,/ y.../

Isídora. Sí, lo primero á nuestro negocio. A ver.../

D.º Isidro. Pues fuí á casa de Requejo á proponer/le que nos tome las existencias de sedas/ bordadas, que no necesitamos./

- Isidora. Con el 25 por 100 de rebaja sobre el pre/cio de factura./ (19r.)
- D. Isidro. (con timidez) No, hija; no me atreví á tanto, y/ le propuse el [25] 35./
- Isidora. Ay, papá, siempre eres lo mismo. Por esas/ timideces, estás como estás...
 Considera que las/ sederías han subido el precio. Míralo, [mira/ las facturas lo que] convéncete. (Los dos pasan/ al escritorio, donde examinan papeles [D]/
- D^a Trini. (con D. Santos en el centro) ¿Y que?/
- D. Santos. Toda la mañanita, desde que llegué de/ Móstoles, he andado como un azacan/ buscando á ese caballero. No sé donde de/monios se mete. **Le he buscado en su ca/sa, y en la de todos sus [amigos] <conocimientos>./**
- D^a Trini. Dícen que al entresuelo [suele] viene á me/nudo./
- D. Santos. ¿A casa de Morales? Subire. Pero antes/ [me acercaré á casa de] <veré á> los Guevaras, [sus prin/cipales amigos] <que son sus>/ íntimos. Como que en poder de <ellos>/ tiene todo ó casi todo su capital. Veras/ tu: [en cuanto] **esta eres brava y voluntario/sa no se me escapa; vive Dios! Fui, co/mo sabes, muy amigo de su padre, buen/ hombre, pero sí apostaba á extravagante no había cristiano que le ganara./ Pero** este da quince y raya al padre, a/ la madre, y á toda la familia, y/ á toda la Alemania del Norte y del **Sur, con la confusión y el barullo de su destor/nillada cabeza. ¡El ideal, (20r.)**
oh!... ¡La prosa,/ ref!... ¡El amor, oh delicia!... ¡El matrimo/nio,! horror!...
Ya, ya te enseñare yo idea/les y prosas... Déjale estar. Verás como co/bro esa fiera y se la traigo atada de pies/ y manos á tu niña... y casaremos al/

fin [est] á esta perla de Oriente, aunque/ él no se la merece ¡quia! ní se la/
merece nadie./

[[[[D^a Trini. Ay, Santos, Dios te dé buena mano/ (3v.:21r.)³¹

D. Sant. Pídele que {te} <me> dé buena puntería/

D^a Trini. Si, si... Me voy á dar a la pequeña la/ primera lección de cocina. Luego
nos ire/mos un ratito a la iglesia (Vase {d^a}/ por la izqda)/

Escena IV /

Dⁿ. Isidro, Isídora, Dⁿ. Santos/

D. Isidro. Tenías razón. Se hara como dices./

Isid. Lo ves? (Bajan al proscenio)/

D. Isid. Pues si Requejo {nos} toma esas telas, ya/ estamos de la otra parte. No
nos metamos/ en unas aventuras; contentemonos/ con conservar lo {que
tenemos}, <presente> sin abar/car mas negocios./

D. Sant. {La} <A la> niña no le faltan alientos para mas/

Isidora. Ya lo creo./

D. Isidro. Pues yo no. Mis aspiraciones <son> muy/ modestas/

³¹ La hoja número 3 del Acto III tiene como reverso la hoja número 21 tachada correspondiente a una versión anterior de lo plasmado en parte de las hojas números 20 y 21 de este Acto II.

- Isidora.** Las mias {muy} pisan alto./
- D. Isidr.** Yo no tengo ambición./
- Isidora.** Yo sí./
- D. S.** Viva el aguila del comercio ma/drileño. {Ella}. Tiene ambicion. Pues que/ le falta, si tiene tambien talento, sere/nidad, orden? No le cortes las alas,/ y vereis hasta donde se remonta./ yo que tu, aceptaria sin vacilar {eso}/ lo que te ha propuesto Rodriquez./ (7v.:22r.)³²
- Isid.** (curiosísima) ¿Que, que es?/
- D.S.** No se lo has dicho?/
- D.I.** No se lo he dicho, porque temo que se/ {nos} entusiasme, y pierda la chaveta/ y quiera meterse en aventuras peligrosas/
- Isido.** Pero que es?/
- D. Isidr.** Nada: que el viejo Rodriguez, nuestro/ vecino, que deja la camiseria para re/tirarse a un pueblo... {esta riqui/simo} <está loco contigo> prendado de tu talento, {y desea/ si do}/
- D. Santos.** todo el barrio se hace lenguas de ti <¿Que crees?>/
- Isidora.** {Pero} Rodríguez {que quiere} prendado de/ mi. Pero que? quiere casarse conmigo/ Pobre señor (riendo)/
- D.S.** Lo que quiere es que nos quedemos con/ su establecimiento/
- Isid.** {De} de veras? (con alegria). Jesus. que dí/cha! {La camiseria}. Pero las

³² Esta hoja tachada número 22 aparece en el reverso de la hoja número 7 del Acto III. Reproduce parte de las hojas 21 y 22 de este Acto II. Es una continuación de la anterior. Representa una redacción anterior.

condicio/nes seran {sin} duras/

D.I. No, condiciones escelentes, hija./

Isi. Pues aceptado. Pero; papá, tu lo/ dudas?/

D.I. Hija, temo que sea carga demasiado/ gravosa para nuestros hombros/
que aun estan muy debiles. Mas/ adelante..... veremos...]]]]/

Dº Trini. Ay, Santos, Dios te dé buena mano./

D. Santos. Pídele que me dé buena puntería./

Dª Trini. Eso [x-nº 5] <es, sí>... Me voy á dar á la pequeña/ la primera leccion de
cocína. Luego/ nos íremos un ratito á la iglesia. (Vase/ por la izq)/

Escena IV /

Dⁿ. Isidro, Isídora, Dⁿ. Santos/

D. Isidro. Tienes razon. Se hará como dices. (Bajan/ los dos al proscenio) Si Requejo acepta,
ya/ estamos de la otra parte. No nos me/tamos en mas **aventuras**. Con-
tenté/monos con conservar lo presente.../

D. Santos. [A la niña no le faltan alientos para/ mas.]/ <Alientos tiene la niña para
mucho más.>/

Isídora. Ya lo creo./

D. Isidro. Yo no: mis aspiraciones son modestísimas./

- Isidora. Las mías pican alto./ (21r.)
- Dⁿ. Isidro. No tengo ambicion./
- Isidora. Yo sí./
- D. Santos. ¡Viva el águila del comercio [madrileño] <matritense.> ¡/No le corteis las alas y veras hasta don/de se remonta. Yo que tu, aceptaría/ sín vacilar la proposición de Rodríguez./
- Isidora. (curiosísima) ¿Qué, qué es?/
- D. Santos. ¿No se los has dñcho?/
- D. Isidro. No, porque temo que pierda la chaveta/ y quiera meterse en aventuras peli/-grosas./
- Isidora. (muy impaciente) ¿Pero que es? díganmelo./
- D. Isidro. Nada que el viejo Rodríguez, nuestro/ vecino, está loco contigo.../
- Isídora. **Se ha prendado de mi./**
- D. Santos. De tu talento, de tu disposicion para/ los negocios.../
- Isidora. Y quiere sociedad conmigo?... (riendo)/ [x-nº 8]/**
- D. Isidro. [Niña] Ya sabes que se retira [x-nº 5] <Desea> que nosotros nos quedemos con su establecí/miento./
- Isidora. ¿Es de veras? (Batiendo palmas) ¡Jesus, que/ dicha! ¡La camisería! El colmo de/ -mis **ambiciones!**... Pero las condicio/nes seran duras./
- D. Santos. ¡Quia! Escelentes./
- Isidora. Pues aceptado. ¿Pero, papá, tu lo dudas?/ (22r.)

- D. Isidro. Hija de mi alma: temo que sea carga/ demasiado gravosa para nuestros hom/bros, que aun [son] <estan> muy débiles/
- Isidora. (vivamente) ¿Te dió el abuelo las condiciones escritas?
- D. Santos. Sí; ahí las tiene./
- Isidora. Dámelas./
- Dⁿ Isidro. Luego... ten juicio... No olvidemos el/ asunto mas urgente... Requejo... ese/ no espera./
- Isidora. Es verdad. Vete pronto allá. No pode/mos descuidarnos./
- D. Isidro. Allá me voy, **[quedamos en que no pasa/ del 27] [[le concedo]] <y mientras discuto con el las>/** condiciones del descuento, tu lo dispones todo, y nos mandas **[alla]...../**
- Isidora. La nota de las piezas de seda borda/da, con los precios de factura, y otra/ nota **[con] <de los>** cincuenta pañuelos de cres/pon que le cedemos./
- D. Isidro. Pero pronto, hija, mía./
- Isidora. A prontitud nadie me gana./

[[[el vendi, firmado por mi. Apuntas/ {los} el genero, los precios.../ (8v.:24r.)³³

Isi. Sí, ya sé, ya sé. Allá te man/do todo y {{abona la parte del pedido/ de

³³ Esta hoja numerada 24 aparece borrada como vuelta de la hoja número 8 del Acto III. Es una versión anterior a la que representa la parte final de la hoja número 22 y gran parte de la número 23 de este Acto II.

género alemán}} si Requejo acepta, como/ creo no vengas sin traer todo ultimado! y/ recoges el pagaré./

D. I. Bien descuida./

Isidor. Y {al x-nº ¿terminar?} te mandaré también la mues/tra del pedido de género alemán/ para que á la vuelta./

D. Isidr. Luego á casa de Hartmann. corriente./

Isidora. Pues ya esta andando./

D. I. Abur. (se va y retrocede) Ah! no/ me acordaba. Hija mia, los de/pendientes trabajan ahora con es/ceso. Los tienes aqui hasta las 12/ de la noche. Es preciso darles una/ gratificación, hoy que es día de pa/ga.../

D. Sant. Angelitos!./

Isid. ¡Gratificación! {Nulid} Tu estás loco./ Buenos estan los tiempos para gra/tificaciones/

D. S. Tiene razón. Cuando caiga el maná.../

Isidora. El que no esté conforme, que se marche/

D. S. Así, a... Vaya un genio! Ah! Apren/de hombre, aprende./

D. Isid. Pues no digo nada. (se va y retrocede) Otra cosa/

(2v.:25r.)³⁴

Isidora. (impaciente) Mas! Papá! {cuando} por dios.../ Eres el hombre los olvidos...

³⁴

El reverso de la hoja número 2 del Acto III presenta tachada la hoja número 25 que se corresponde con el final de la hoja número 23 y parte de la 23-2ª de este Acto II.

Por {eso llegas} <eso>/ no llegas á tiempo á ninguna parte./

D. Isidr. Pero si lo que quiero decirte es que man/des eso antes de las tres, la hora de/ Bolsa, porque se va Requejo, y/

Isidora. Irá... irá... descuida./

D. Isidro. {Voy volando vase despacio. Voy... Pero...}/ Voy/

Isidora. Oye papa, {{No puedes correr}} no es preciso que corras. Te sofoca el asma.../

Escena V /

Isidora, D. Santos- D^a Trinidad.- /

D^a Trinidad por la izq. con mantilla) Ya esta la/ pequeña bien instruida por hoy. Y/ como nada de tus negocios puedo/ ayudarte, hija mia, me voy un/ ratito á la Iglesia, á pedir al Se/ñor que te ilumine.../

Isidora. Ay, mama; yo estoy ya bastante/ iluminada... Pero en fin, no {mer}/está de mas que reces/

D^a Trini. (a D.Santos). Vienes tu./

D. S. A la Iglesia no; pero te acompa/ñaré hasta la puerta de San/ Gines; voy á casa de Guevara/ {que} la esquina de enfrente./

Isid. (muy sorprendida) Y que vas tu allá,]]]]/

Dⁿ. Isidro. Ahí tienes el vendí, firmado por/ mí. Añades las.../

- Isidora. Sí, sí... **[bastantes el quiere, precisa]**/ Allá irá todo, y si **Requejo** acepta,/ que aceptará no te vengas sin traer/ todo ultimado, y **[recogé]** recoges el pagaré./ (23r.)
- Dⁿ. Isidro. **Perfectamente...** /
- Isidora. Te mandaré también la nota del pedido/ de género alemán, para que á la vuelta.../
- D. Isidro **Perfectísimamente. Abur... (retrocede) ¡Ah/ no me acordaba... Hija mía, los depen/dientes trabajan con exceso. Les/ tienes ahí hasta las doce de la noche./ Es preciso darles una gratificación, hoy/ que es día de paga./**
- D. Santos. **¡Angelitos!**
- Isidora. **¿Gratificación? Tu estas loco, papá. Bue/nos estan los tiempos para gratificio/nos!**
- D. Santos. **Tiene razón. Cuando caiga el maná..../**
- [[[[Isidora. **El que no esté conforme que se marche./**
- D. Santos. **{Ah} ¡Ya escampa! ¡Vaya un genio! Así.../ Aprende, hombre, aprende.../**
- D. Isidro. **Pues no digo nada. (se va y retrocede) Otra/ cosa.../**
- Isidora. **(impaciente) Mas? Papá, por Dios, eres/ el hombre de los olvidos. Por eso no/ llegas á tiempo á ninguna parte./**
- D. Isidro. **Pero si lo que quiero decirte es que/ mandes todo antes de la hora de Bol/sa porque se va Requejo, y.../**
- Isidora. **{Irá, irá}... <Lo mandaré> descuida...]]]]/**

- <<Isidora. Yo me opongo resueltamente á las/ gratifica<ciones> mientras no entre- (23-2r.)
mos/ en vias de prosperidad... Si tu lo/ quieres, se hará; pero yo.../
- D. Isidro. Tu... que?/
- Isidora. Presento la dimision./
- Dⁿ. Santos. Ya escampa... ¡Vaya un genio! A/prende, hombre, aprende./
- Dⁿ. Isidro. Pues no dígo nada. (se va y retro/cede) Otra cosa. (con calma)/
- Isidora. (impaciente) Mas? Papa, por Díos,/ eres el hombre de los olvidos. Por eso/
no llegas á tiempo á ninguna/ parte./
- D. Isidro. Pero sí lo que quiero decirte es que/ mandes todo antes de la hora de/
Bolsa, porque se va Requejo, y.../
- Isidora. Descuida... Anda, papáito (cariño/[samente]) Y no vengas x-nº 8]/ <samente)
Tienes tiempo de sobra. No>/ [es preciso que] aceleres el paso, que/ te
sofocará el asma./
- D. Isidro. No, sí no corro... [adios] <ya ves...> (vase con paso/ tardo)>>/

Escena V /

(24r.)

Isidora, Dⁿ. Santos,- D^a Trinidad, por la izqda/ con mantilla)

- D^a Trini. Ya está la pequeña bien instruida por/ hoy. Y como en nada de tus [nego]
queha/ceres de aquí puedo ayudarte, hija mía, me voy un ratito á la
iglesia, á pe/dirle al Señor que te ilumine./

- Isidora. Ay, mamá, yo estoy ya bastante ilu/minada. Pero en fin no esta de mas/
que reces.../
- D. Santos. Si, si, y lo que has de pedirle al señor/ es que me dé buena punteria./
- Isidora. ¿Vas de caza, tio?/
- Dª Trini. Sí, á casa de los Guevaras./
- Isidora. ¿Cacería... en una casa de banca?/
- Dª Trini. Si señora, persígo á una res hermo/sa, de muchos pies, de mucho
sen/tido. Pero no le valdran sus tretas.../ Yo cojo ese soberbio animal, y te
lo/ traigo para tu recreo./
- Isidora. ¿Que bromas son esas? (sería,] seriamente)/
- Dª Trini. Y porque ha de ser broma?/
- Isidora. Con que una res... ¿res brava?/
- D. Santos. No... es un animal... doméstico./
- Isidora. Tio, no te metas en cacerías peligrosas./
- Dª Trini. Dejale [tu], que es cazador inteli/gente.../ Ea, vienes tu?/ (25r.)
- D. Santos. Si, vámonos (Se detiene al ver aparecer á/ Luengo por el foro) Vete tu. [Yo] Me
quedo/ un momento á ver qué quiere este/ pájaro./
- Dª Trini. No me entretengo mas. (á Isidora) No/ dejes de darte una vuelta por la
co/cina [vase por el foro]/
- Isidora. Descuida. (vase Dª Trinidad por el foro)/

Escena VI /

Isidora Dⁿ. Santos, Luengo, que entra rece/loso y mal humorado. [)] /

Luengo. Felices./

Isidora. ¿Que hay?/

D Santos. ¿Qué trae por aquí nuestro diligentí/simo corredor y zurupeto?/

Luengo. Pues... **he sabído** que haces mas pedidos./

Isidora. Si... ¿y que?/

Luengo. Que ni tú ni tu padre os dais por venci/dos.../

Dⁿ. Santos. ¡Rendirse esta! ja, ja./

Isidóra. Para mí no hay mas que dos térmi/nos: la victoria [y] <ó> la muerte./

D. Santos. ¿Que tal?/

Isidóra. Soy como los defensores de Zaragoza./ No me rindo. Los sitiadores, si entran,/ pisarán mi cadaver./

(26r.)

D. Santos. (aplaudiendo) ¡Bravísimo por la heroína!/
© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital. 2004

Luengo. Bravísimo... [Pues] Y ha corrido el rumor.../ por eso vengo... pero ¡quia! debe de ser bro/ma. ¡Lo que me reí cuando me lo/ dijeron!/
© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital. 2004

Isidóra. ¿Que?/

Luengo. Que no contentos mis queridísimos/ amigos los Berdejos con las dificultades/ que les agovian, aspiran á quedarse con/ la camisería de **Rodríguez**... ja, ja../
© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital. 2004

Isidora. No reirse, amiguito./

- Luengo. ¿Pero no es broma?/
- D. Santos. ¿Que ha de ser? El abuelo Rodríguez es/ quien pretende... **que Isidora.../**
- Luengo. (con estupor.) ¡Pero si el chico de don Nicome/des y mis sobrinos contaban con ese/ traspaso!... El abuelo les prometió./
- Isidora. Pues será en el caso de que nosotros/ rehusemos.../
- Luengo. (sulfurandose.) **[¡Claro] ¡Esto es increíble! ¡Que/ gente mas aprovechada! Todo lo/ quieren para si. Ni ellos viven ni/ dejan vivir á los demas. Pero, D. Isidro,/ el respetabilísimo Don Isidro, será capaz...?/**
- Isidora. Como siempre, mi padre teme; yo no...../
- Luengo. **[No] ¡Vamos, no sé como escucho...!/**
- D. Santos. **¡Pero á tí que te importa?/**
- Luengo. **Sí señor, me importa... (cambiando rapida/mente de la cólera á la hipocresia y viceversa)/ Como que no lo consentiremos..... digo...../ si me opongo... es por el bien de esta fami/lia que tanto quiero... ¡Vaya un egois/mo! Pues no será, digo que no será... Queri/dísimo Dⁿ. Santos, no me niegue **[usted que]/ usted que.../****
- D. Santos. Pero ven acá, bruto.. (Siguen disputando/ en voz baja)/

Escena VII /

Dichos.- Trinita, por la izquierda con delantal/ grueso;- poco despues Serafinito; Lucas, que se/ dirige á la estanteria de la dha, con cajas/

- Trinita.** (á Isidora) **Ya he pelado las patatas. Aho/ra pondré la carne al fuego./**
- Isidora.** **Todavía no. Primero haces la fritura..../** viendo entrar á Serafín) **Aguarda un poco.../**
- Serafín.** (Entra rápidamente con varios muestrarios) **Aquí/ estoy [?] Me pediste un muestrario y te/ .<te traigo>/ tres/**
- [[[[Isidora. [x-nº ¿15?]]]]/**
- Isidora.** Bien (Pone los muestrarios sobre el velador) **Aho/ra, vete á la tienda hasta que yo te/ llame. (Vase Serafín) Lucas ¿que haces?/**
- Lucas.** **Pongo aquí los pañuelos de talle, que/ no caben en la tienda./**
- Isidora.** **Vete á comer. (á Trinita) Voy contigo/ á la cocina. (vanse por la izquierda Isidora (28r.) y/ Trinita)/**
- D. Santos.** No hay quien pueda con esa chica./
- Luengo.** Es un demonio/
- D. Santos.** ..Un demonio que anda demasiado suelto/ y yo pienso atarle./
- Luengo.** ¿Como?/
- D. Santos.** [x-nº 11 un marido]/ <Con una cuerda, sogá ó cabezal, segun los casos, que se llama marido.>/
- Luengo.** ¡Un marido!/
- D. Santos.** En eso ando... **Con que, aliviarse... ¿vie/nes tu?/**
- Luengo.** (Despues de vacilar, buscando un pretexto/ para quedarse) **Quiero ver estos mues/trarios.**
 <<(Bonifacio [sale] <entra> por la izquierda, y, sale/ por la puerta/ del portal.)>>/

Escena VIII /

Luengo, Lucas /

Luengo. Por vida de la Chilindroina, que esta niña,/ la niña del mérito, la in-
guantable proví/dencia de esta hundida casa, nos [está]/ fastidia, como
[a] <hay> dio[']s. (deteniendo á Lucas/ que atraviesa la escena) Oye tu: me/ han
dicho que hoy estuvo aqui Ale/jandro./

Lucas. (cercionandose de que estan solos) Si; pero se/ fué sin verla./

Luengo. Volverá. Sin duda andan en tratos./ Por eso echan tantos humos. [Ese hon] (29r.)
<El sonán>/ bulo les dará dinero..../

Lucas. Lo es que es esta tienda, ya no la cogen [Vds]/ ustedes... Y la de al lado...
que sé yo./

Luengo. Lo que digo, aquí hay enredo./

Lucas. ¡Y ese d. Alejandro es hombre de ca/pital?/

Luengo. Algo le queda, en poder de Guevara./

Lucas. Pues á casa de los Guevaras va Don/ Santos...../

Luengo. Y dijo: yo le buscaré un marido../ Ciertos son los toros... Engatusan [al] á/
ese [tarado]... cabexa de chorlito... sacan/ cuartos, se crecen..../

Lucas. Y son capaces de apandar medio mun/do./

Luengo. Esta Isidorilla [x-nº 2 ¿Aleja?] es mas am/biciosa que Napoleon/

Lucas. ¡Y mas tirana...! Nos tiene hechos/ unos esclavos./

- Luengo.** Ah!... pues conmigo no juega [n].../ Voy á enterar á D. Nicomedes... (vuelve) Tu,/ observa todo lo que pasa aquí, si entra/ [Alejandro] <el sonámbulo>, si sale... Fijate, en las ven/tas, en los pedidos, en toda operación/ que... ¿Me entiendes? Y [d] me tendrás/ al corriente de todo./
- Lucas.** Descuide. Ya sabe lo convenido./
- Luengo.** Si al fin nos quedamos con esto, ó con lo/ otro, te daremos el sueldo que (30r.) hoy tiene Bo/nifacio./
- Lucas.** Corriente. (asustado, sintiendo que vuelve Isi/dora) Silencio, que viene el coco./
- Luengo.** Disimulo. (Pónese á hojear los muestrarios)/
- Isidora.** (Entrando por la izquierda. A Lucas) A comer. <<(vase Lucas)>>/

Escena IX /

Isidora, Luengo; al final de la escena, Bonifacio. /

- Isidora.** (con indiferencia, dirigiéndose al escritorio) Toda/via está [usted] usted aquí?/
- Luengo.** Examinaba estas muestras... (retirándose)/ ¿Se te ofrece algo?/
- Isidora.** (sin mirarle) No, gracias./
- Luengo.** (retrocede) Ah! se me olvidaba... Tenía/ que decirte...../
- Isidora.** [vuelve sola del escritorio] ¿Que?/
- Luengo.** (con misterio) Una cosa muy reservada,/ pero muy reservada./
- Isidora.** (sale del escritorio) A ver, hombre?/

- Luengo. He sabido que Guevara anda mal.../ La noticia es de buena tñta. Corre/ la voz de que suspende pagos./
- Isidora. (con frialdad) ¿Y á mi qué?/
- Luengo. (con malicia) Una persona que á ti te/ interesa.../ (31r.)
- Isidora. A mi?/
- Luengo. vamos, una persona que no puede serte/ indiferente... tiene todo su dinero en po/der de Guevara. Ya ves... ¡que peligro!/
- Isidora. (comprendiendo) Ah... ya (con [se] serenidad) En efecto, yo lo sentiría... Pero...
- Luengo. ¡Ay, hija, con que calma lo tomas! ¿Pero/ de veras, no te da frio ní calor que esa/ persona, esa... estimadísima persona, se quede en la miséria./
- Isidora. No puedo mirarlo con indiferencia. Al/ menos, por humanidad.../
- Luengo. ¿Por humanidad nada mas? (asombrado de/ la calma de Isidora) ¿Pero tu...? Vamos, ten/ [[[x-nº ¿20?]]] <<<franqueza con el mejor amigo de la casa./ Dime: ¿no tienes tu planes, nobilísimos/ planes... [ceja y ceja algun plan... ciertas miras] <algun proyectillo tocante> á ese sujeto?>>>/
- Isidora. <<<¿Planes yo? No por cierto.>>>/
- Luengo. <<<(Hipócrita, ¡qué bien finge!) Pues te dije/ lo de Guevara... porque tu previnieras>>>/ [á a] á.../
- Isidóra. (vivamente) Pero si yo no tengo trato ni/ relacion alguna con él. No he vuelto/ á verle./
- Luengo. ¡Que no! (¡Ay, que embustera!) Pues/ tengo entendido que el gran cazador/ D.

Santos anda detras de esa fiere/cilla para echarle el lazo, y traértela./ (32r.)

Isidora. ¡Que enredo! (con desprecio) Déjeme usted/ en paz./

Luengo. Y entiendo que Alejandro estuvo aqui./

Isidora. (asustada) ¡Aqui!./

Luengo. Aqui, en tu casa./

Isidora. ¿Cuándo?/

Luengo. Hoy./

Isidora. (con vehemencia) Eso no es verdad. Déjeme/ usted. No quiero oírle./

Luengo. (con hipocresía, humillándose) Perdona, hija,/ no te enfades. Ya me voy. **No hago mas/ que demostrarte el interés... el cariño/ que os tengo á todos/ á ti particular/mente, (marcando gradualmente la ironía)/ á tí, la niña del talento, la niña de la/ disposición, de la voluntad que no des/maya, la providencia [de la] salva/dora de las casas hundidas... Yo soy tu/ amigo, amigo leal de la familia, y en prueba de ello, volveré á traerte/ noticias, á saber de tí, de tus planes/... ¡oh! planes soberbios, atrevidísimos,/ que [atraen diferentes negocios comer/ciales... ya mandamos. Ya veras, ya/ veras lo que os quiero, lo que os ayudo,/ lo que]/ <han de regenerar el comercio, y la familia, y la humanidad... y el globo terra/queo. Adios... A trabajar la niña... Adios.>/**

[[[[Isidora. Adios, sí... Y no vuelva por acá... (Me/ da miedo este hombre (vase Luengo) Sa]]]]/

- Isidora. Adios, sí... Y no vuelva por acá... (Me/ da miedo este hombre (vase Luengo)
Sa/le Bonifacio por la puerta de la derecha, con piezas de tela/ (33r.)
- Bonif. (Ya está sola) (Al cerrar la puerta, no echa/ el pasador; la deja entomada. Márquese este movimiento/)
- Isidora. Que no pase nadie. **Cierra las vidrieras/ Tengo que hacer./**
- Bonif. Está bien. (Vase á la tienda; cierra la vidrieras/)

Escena [IIX] /

Isidora; poco despues [Alejandro] Alejandro/

- Isidora. (afanada, sentándose en el escritorio) ¡Dios mío, lo/ que tengo que hacer!... Aquí está el vendi.../ Pongamos la nota del género cedido. [esc] <(Escribe)> Primero: doce piezas de... (se detiene preocu/pada) Ese pillo de Luengo... No; imposible/ que Alejandro se atreviera á venir aquí./ (Escribe) Seis piezas de á metro sesenta/ de ancho... No sé por qué hoy no pue/do apartarle de mi memoria. (Entra/ Alejandro cautelosamente, y se desliza por/ el fondo de la escena) Hacen [de] <un> total/ de metros noventa, que arrojan, Pesetas/ 1.350. Bien... (pensando) Sí, le tengo aquí,/ aquí... Imposible olvidarle. Y lo que/ yo digo: ¿se acordará de mi? (Venciendo/ su distraccion y obligandose al trabajo) **¿Pero/ estas tonta? A (34r.) trabajar, niña... (Escribiendo)/ Diez y ocho de á metro diez, á nueve pe/setas metro...../**

- Alej. (contemplándola desde el ángulo opuesto, ocul/tandose tras un tabor ó un biombo.) Allí está/
la pobre, navegando en un oceano de/ números. ¡Qué bella, qué encantadora/
en su afán de hormiga diligente Es/ la loca del trabajo. Padece la mas inu/til y
vana [**locura**] <**demencia**> de las muchas que/ afectan á la desdichada
humanidad./
- Isidora. (Escribiendo) Pesetas 1.037. [(Suspendiendo el)] <(Pensando)> No/ sé qué siento
hoy. Hay en mi cabeza/ como un deseo de descanso, de... No/ sé qué es esto.
Si tendrá razon Alejandro,/ que sostiene que estos afanes embrutecen/ el alma,
amargan la vida, y secan/ la fuente del ideal y de los goces pu/ros, y tal y que
sé yo. Ello será así; pero/ como no vuelva la edad de oro,/ en que se mantiene
la gente con bellotas,/ habrá que trabajar. Eso le [**decia**] <**contestaba**> yo;/ y
él se reía, y decia unas cosas tan/ saladas, **tan originales...** (Dominando su
pensamiento) Anda, hija, [**arrea**] no te/ duermas. (Escribe) Añado los cincuenta/
pañuelos crepon Clase P. 14, P. 15. (coge una nota, entre los (35r.)
varios/ papeles que tiene delante)/
- Alejan. (Avanzando un poco hacia el proscenio) ¡Linda criatura, esclava de ilusorios debe/res,
de una abnegación artificiosa! Mu/jer [**genuina**] hechicera,... atacada de la/
[**demencia social de la**] epidemia hu/mana, **que es** la plétora de leyes y
prin/cipios... ¡Dichosos los salvajes, los pas/tores, los vagabundos, emanci-
pados/ por la **bendita** pobreza, por la bendíta ignorancia!/
Isidora. (contemplando gozosa su escritura) ¡Que bonitos/ numeros! Aquí tengo tres cinco,

tan/ gallardos, con sus plumachos en la/ cabeza, y debajo un seis muy pan-
zu/do, agarrado de un tres, que parece des/ternillarse de rísa... ¡Oh!, no cé que/
tengo hoy... Es la picara imaginacion,/ que se me quiere insurreccionar...
Nun/ca me habia pasado esto... hasta hoy. (oprimiéndose la frente) Imaginación,
ten/ juicio... no [**juegues**] enredes, [**no**] <**hija**>,... (pensando)/ ¡Vaya con lo que
me dijo Luengo! ¿Será/ cierto que estuvo aquí? ¡Pobrecillo!/ Sin duda está
loco por verme... Pues/ que se fastidie. (Recordando) Ay, lo que/ me falta (36r.)
todavía!... ¡El pedido de género/ alemán! **Lo despacharé [prontico]**
<**antes**>. **Luego/ acabo esto.** (Levántase, y rápidamente va/ al otro lado) [**Veamos**]
Aquí dejé los mues/trarios. (Los examina. Alejandro se ha ocultado en el fondo tras
cualquier objeto) Este no/ es. Aquí está el que [**se**] pedí. (hojeándolo)/ con las
[**marcas**] <**señales de lapiz**> que puse la semana pa/sada. Bonitas telas [!]
que novedad de/ colores... De este color [**no**] era el [**último**] ves/tido que me
compró Alejandro... ¡Es/ raro esto, que no pueda hoy apartarle/ de mi
memoria! (Quédase absorta. Y/ se sienta en una [banqueta] <silla baja>, junto á la [mesa]/
mesilla Alejandro se desliza paso á paso por/ el fondo, va al escritorio, y se sienta en/ la banqueta)
Páreceme que le estoy/ viendo. (Dominándose) ¡No, si no quiero/ verle! (con
energía) No, no (Transicion)/ Bah... ¡como miente una, como mien/te, aun
hablando consigo misma!/ Tenemos la mentira tan metida/ en el alma, que ni
discurriendo/ á solas dejamos de decirnos algo/ que no es verdad...
(Recobrándose) **Ea**, que el tiempo vuela, Isidorita. A/ trabajar. (Dirigese al escritorio.
Al ver/

[[[á Alejandro en el sitio en que ella trabaja,/ quédase un momento suspensa y aterrada,/ da un grito.,]]]/ (37v.)³⁵

á Alejandro en el [escritorio] <sitio que ella ocupaba antes> da un grito; qué/dase despues suspensa,a, aterrada, inmovil/ y muda, como no creyendo á sus ojos. []] ó/ como si se hallara en presencia de un vi/sión.)/ (37r.)

Alejangd. (sonriendo) Si, yo soy... ¿Me tomas por un/ fantasma?/

Isidora. (Da algunos pasos; retrocede) No, no eres.../ no eres... ¡Alejandro!... (acercándose mas)/
¿Eres tu de veras?/

Alej. Yo, sí, que me recreo, que me extasío/ mirándote./

Isidóra. ¡Óh, que absurdo!... tu... en mi casa.../ Por Dios, vete, vete pronto de aqui./

Aleja. Ten calma. Necesito hablar contigo./

Isidora. (muy agitada) Nada tengo yo que decirte./ Pueden venir mis padres, mí tío.../

Alejan. Sosiégate... Me iré, sí tú lo mandas.../ Pero no sin decirte que [me] me abandonas/te caprichosamente y sin motivo./

Isidora. (vivamente) No sigas. No te he pedido dis/culpas, ni las quiero, ni me hacen/ falta./

Aleja. [d]. Claro: sabes muy bien que no amo/ [[[x-nº ¿70?]]] <<<<á la que fué causa de tu arrebató de ce/los; sabes que, de cuantas mujeres exis/ten en el mundo, no puedo amar/ mas que á una sola, á ti.>>>>/

Isidóra. Déjame, déjame. Te tengo miedo./ Guárdate tu amor, que para mí es /tan (38r.)

³⁵ El reverso de la hoja número 37 representa una primera redacción desechada y redactada de nuevo en el reverso que se convierte en anverso.

incomprensible como tus ideas./ **Guárdalo todo para quién quiera pe/rece**
en ese torbellino. Yo me salvé!/ Al volver á mi casa, á esta casa del/ deber,
del trabajo., de la honradez os/cura [rechace á] <arranque de mi mente>
todas los desvarios. [de/ la mente]. Tus palabras bonitas no me/ trastornaran
otra vez. [el sentido] **Estoy/ curada de esa enfermedad que llaman/ ensueño.**
Soñador, vete, déjame./

Alej. **No has entendido mí intencion. ¿Crees/ que vengo á solicitarte, á pedirte**
que/ vuelvas conmigo?/

Isidora. **Sería inutil./**

Alejand. **Es que no he pretendido ni preten/do tal cosa. Bien sé que no te merez/co.**
Y si te merezo (sic), no he sabido demos/trártelo... ¡Me abandonaste! Bien
e[c]<s>ta. Res/peto tu rexolución (sic). Sólo vengo á conso/lar mi tristeza,
diciéndote que te quiero/ hoy; lo mismo que cuando vivias á/ mi lado./

Isidóra. **Bien, ya lo sé; puedes retirarte./**

Alej. **Y tu ¿nada tienes que decirme?/**

Isidora. **Nada./**

Alej. **Piénsalo bien. Si [te] tu podras decir/me que, aunque los desvarios de mi/ (39r.)**
imaginación, y el vértigo de mis ideas,/ y los desórdenes de mi conducta te
han/ separado de mí, siempre me tienes/ ley, siempre me quieres...
Confíesa/lo, y me voy en seguida../

Isidora. **No lo confieso: no es verdad... No quiero verte mas. Necesito e[c]<c>tar**

[sola/ausente de ti] <sola> para trabajar, y sal/var á los míos de la
misería./

Alejand. Quieres que te ayude?/

Isidorá. ¡Si tu no sabes! No sirves para nada./ Eres un sér inútil, un visionario, un
vagabundo de los espacios infinitos./ ¡Si no sé como te he querido!/
(40r.)

Alejand. Me has querido por eso, por eso/ mismo, por ser como soy, un soñador,
un espíritu inquieto, revoltoso,/ que ambiciona ver lo invisible, y/ pe-
netrar lo impenetrable./

Isidora. ¿Y qué tengo yo que [ver con esas/ cosas?] <ver con esos delirios?>/

Alejan. Es que en medio de estas realidades en que tu vives, piensas en mí... No/ lo
niegues./

Isidora. ¡Fatuo!/
(40r.)

Aaleja. Que no lo niegues, Isidora./

Isidóra. Bueno: pues que piense alguna/ vez, ¿eso que significa?/

Alejan. Significa, sí... significa que tengo/ motivos para envanecerme... Mi fatuí/dad,
como tu dices, [exced] mi orgullo, como/ digo yo, se funda en eso.../

Isidóra. ¿En que?/

Alejand. En que este soñador, este delirante, que/ aborrece los negocios, las carreras,
[ya]/ la política <y el Matrimonio>, que solo ama las ideas/ puras, que es
religioso á su modo,/ poeta á su modo, sin hacer versos, artista por entu-
siasmo, [que aborrecí/a del matrimonio, de la opresión/ y de todos los

artificios y rutinas socia/les] tiene **[un]** y tendrá siempre/ un lugarcito en el pensamiento/ de la mujer práctica. No podrás, no podras desterrarme de ti, Isi/dora, no podras, no podrás... Y/ cuando **mas** engolfada estés en tus/ números y **[en tus]** **mas** amarrada **á/** la realidad por tus obligaciones....../ dejarás volar tus miradas por el **[vaquo]** <va/go> espacio, buscándome **á** mí, al/ ensueño... No puedes, no, no pue/des.../

- Isidora. (Haciendo un supremo esfuerzo para/ vencer la sugestion) ¡Sí podré! (Apelando al/ [un] (41r.) <último> recurso [extraera]) Me impides trabajar.../ Trabajo urgentísimo, de que depende/ quizas la salvacion de mí casa./
- Alej. Eso no. **Tu** trabajas... y yo te admiro./
- Isidóra. No puedo. **Tu** presencia me trastorna./
- Aleja. Yo te ayudaré! (Ademan de sentarse en el/ escritorio) Díctame./
- Isidora. No, no: déjame el sitio. (Le echa del escri/torio y se sienta ella) Acabaré la nota/ para el **[saldista]** saldista./
- Aleja. ¿Quieres que **te** dicte yo? (Da la vuelta/ y se pone al otro lado del escritorio, vuelto/ hacia Isidora)/
- Isidora. (escribiendo rápidamente) No, no es pre/ciso. ¡Que malo eres!/
Alejand. No soy malo. Soy un hombre que se/ ha formado solo; que nunca conoció/ el trabajo, ni las dificultades de/ la vida./
- Isidora. (Muy nerviosa, escribiendo á prisa, y pro/curando abstraerse; pero sin poder conseguir/lo) Doce mil setecientos y... Ah! me/ olvidaba. (buscando un papel) Estoy en/ **babia**. Y **tu** robándome la tranqui/lidad, el tñempo. (Escribe) **Ademas/** cincuenta pañuelos

de crespon.../

Alejand. ¿Que yo te robo los pañuelos?/ (42r.)

Isidora. No... dígo... Cincuenta, desde 130 á [100]/ 800 pesetas... Sigue. ¿Que decías?/

Alejand. Quedé huérfano y rico. [Mis] Ni mis/ padres ni mi tutor supieron hacer/ de mí
lo que llamaís un hombre/ útil. No es que yo me queje de este/ abandono./

Isidor[á]. Vives en un mundo imaginario./

Alejand. Y tu en otro, porque eso que haces es/ tan imaginario y tan vago como las/
nubes que corren por el cielo, oscuras/ unas, otras iluminadas por el sol./

Isidora. ¿Ves? Ya me equivoqué por culpa/ tuya. Escribirelo otra vez. Treinta/ varas
á... ¿Con que las nubes?... el/ rayo de sol?... á [doce cin] 12,50... An/da, ya
equivoqué los números./

Alejand. ¿Qué más da? Todos los números <y cifras> son/ iguales. Podran parecemos
distin/tos; pero en la cuenta final y/ total no son mas que una sucesion/
infinita de ceros./

Isidora. (escribiendo con agitación) Con la rebaja/ del 30 por 100... Estas loco y quieres/
que yo tambien lo esté. Déjame á/ mí en la realidad, y vete tu á tus nu/bes./ (43r.)

Alejand. Todo es nubes, eso y lo mío./

Isidora. Ahora, el pedido. Coge **aquel** muestra/rio, y me vas dictando las cifras de las/
telas que veras marcadas <al margen> con lapiz/ azul./

Alejand. (coge el libro) Todo es cielo, espacio sin/ fin, la materia tan [í]nfnita como/ el
espacio, la diligencia tan ociosa/ como la ociosidad. [7] <>Dictando) 747./

- Isidora. (muy escitada, escribiendo con grandísima/ rapidez) ¡Pobre visionario!... De esta pido/
treinta piezas... Sueñas con el arte, **[que]** que/ no posees./
- Alejand. 749... Lo poseo **en la admiración de** los/ que lo cultivan. 781./
- Isidor[á]. Arte... ¡que bonito! (calculando) Cuarenta/ y cinco piezas... Más á prisa./
- Alejand. 801 bis. Sueño con el amor, cuyo/ ideal encontré en ti./
- Isidora. Anda, morena. (burlándose) ¡El amor,/ valiente tontería!... (calculando) De esta,/ ochenta piezas./
- Alejand. 810. **[Detesto la vulgaridad mas que/ en la que de números, en las ideas/ trilladas y rutinarias. 315]/**
- <Isidora. Si al menos te ajustaras á la realidad/ >/<<de las cosas... Treinta y cinco.>>/
- Alejand. Eso es mucho pedir./ (44r.)
- Isidóra. Que (creyendo que se refiere al pedido de género) ¿Mucho?/
- Alejand. No, dígo... 842. La realidad y yo no ha/cemos buenas migas. 847 bis. Mís ideas, ya sabes.../
- Isidóra. (impaciente) Dame acá: yo acabo mas pronto./
- Alejand. No, vida mia. 849./
- Isidóra. Dame el libro. (se lo quita)/
- Alejandro. (señalando donde el quedó) Aquí estábamos./
- Isidóra. Me sé de memoria tus ideas. (Escribe) 850./ (Repitiendo burlescamente conceptos de él)
¡Abajo/ la vulgaridad! **[la rutina y]** ¡Muera todo/ lo convencional y

rutinario!... Las je/rarquias sociales, el matrimonio, la... ja,/ ja... 855...

Cuarenta [y cinco] piezas./

Alejand. Eso mismo./

[[[[Isidóra. He concluido. Gracias a Dios (Metiénd/do papeles en un sobre) Tengo que mandar/ esto á mi padre. (sale del escritorio) Di/rigese á la puerta de la tienda y llama) Bo/nifacio. (Sale Bonifacio) ¿Está ahi Sera/fin?/

Bonifacio. Aquí está, aprendiendo á despachar./

Isidóra. Que lleve esto... pero volando... á pa/pá... en casa de Requejo. (da el pliego/ a Bonifacio, que se va y cierra. {} Isidora/ vuelve al proscenio) Y ahora, Alejan/dro, por Dios y por la Virgen (seña]]]]/

<<Isidóra. ¿Sabes lo que significa toda esa [monserga]/ monserga? Pues no es ma (44-2^{ar}.) que una/ forma de orgullo... Sí, señor... [855] 857./

Alej. De dignidad digo yo./

Isidóra. De soberbia satánica... Cuarenta piezas./ Vaya he concluido. Gracias á Dios. (Me/tiendo los papeles dentro de un sobre) Tengo/ que mandar esto á mi padre. (Sale del escritorio]] Dirígese á la puerta de la/ tienda y llama) Bonifacio (Sale Boni/facio) ¿Esta ahi Serafin?/

Bonif. Aquí está, aprendiendo á despa/char./

Isidóra. Que lleve esto... pero volando... á pa/pá... en casa de Requejo. (Da el plie/go á Bonifacio, [que se va y cierra) Isidora/ y vuelve al proscenio. Bonifacio se va y/ ci[é]rra) Y ahora, Alejandro, por/ Dios y por la Virgen... (señalándose la/ puerta de la dere-

cha.).....>>/

[[[la á la puerta frente al portal {{x-n° 7}}]]]/

(45r.)

<<<Alej. **Una palabra, una palabra no mas./**

Isidora. **Dila si te vas pronto./**

Alej. **Que me duele verte en este ardiente/ afan. Para librarte de el, y salvar tu/
casa, dispon de lo mio.>>>/**

Isidora. Gracias. No puedo aceptarlo. Eres mi/ perdicion... Lo has sido; lo serías otra/
vez... No, no, quiero. (Asustada/ [á] <se> aparta de él) Tu apoyo [**sera**] <es> mi/
muerte. (cae en una silla, como fatigada y abatida) Vete, y no pienses mas en mi./

Alej. Ah, no... No pensar en tí. ¡Imposible! Es poco ya decirte que te adoro;
dejame decirte que te admiro, noble y gran/de heroina. Quieres luchar sola,
fian/do en tu voluntad **potente. Ah! su/cunbirás./**

Isidora. **Sucumbiré, sí vienes junto á mi á/ transtornarme, á destruirme la
vo/luntad, que es mi única fuerza./**

Alej. **Con mi auxilio serás mas poderosa./**

Isidora. **No, no.** Luchar sola y honrada/mente es mi orgullo. No me prives/ de esta
satisfaccion, la mas noble/ que puede tener un alma. (se levanta)/ Concédeme (46r.)
esto, y... (mirándola con afecto)/

Aleja. (que se había mantenido á respetuosa distancia/ da algunos pasos hacia ella) **Que?/**

Isidora. Te querré./

Alejand. (con júbilo) ¡Que me querras, que volverás/ á quererme!... No soy ya tan

desdichado./ El pobre soñador se consuela con esa espe/ranza, [y ha] y hace de ella la verdad de su/ vida./

Isidóra. (retrocede asustada) ¡Como me seduce el/ pícaro!/

Alejand. (con entusiasmo) En mi corazon pongo/ un altar, y en el altar un símbolo,/ uno solo, tu, tu, en alma y cuerpo...../

Isidora. ¡Me arrastra, me fascina! (Luchando)/

Alejand. Y alli te adoraré... No te desdigas. ¡Vol/verás á quererme!... Es que subsiste en/ tí el cariño... (Isidora le mira amorosa/mente sin decir nada) Mas que cariño,/ amor...../

Isídora. (Dando algunos pasos hacia él con deseos de/ abrazarle, que reprime) Sí./

Alejand. Si es ley que nos amemos, ven á mí./

Isidora. Si (se abrazan) Es ley. [Pero]/

Alejand. [Al fin en esta batalla tuya de la/ vida practica, eres tan soñadora como] /

[[[yo, y vienes á consagrar conmigo el amor/ desinteresado, el amor (48v.:47r.)³⁶ puro,]]]]/

<Si no existiera la disparidad de carac/teres, no exitiria el amor, el sentimien>/to universal, que mueve los mundos./ (47r.)

³⁶

El reverso de la hoja número 48 es la continuación de la intervención final cortada de Alejandro de la hoja 46. El autor la deshecha y en su lugar introduce otra idea entre líneas al final de la hoja 46 que es continuada con la introducción de una nueva hoja, en este caso la que era el reverso de la hoja 47 desechada, con el número 47.

- Isidora. Te quiero, sí. (con abandono, apoyando/ su frente en el pecho de él) Eres mí/ muerte moral, la muerte de mi volun/tad. Desde que estas aquí, las ídeas de/ orden [y] se me han ido de la cabeza. (En/torna los ojos, como sufriendo un desvane/cimiento. Alejandro la sostiene en sus brazos./ Ambos estan en pié)/
- Alejand. Mejor. Las ideas de orden, los núme/ros, la regularidad son el desierto de/ la vida, que hay que atravesar con/ sed y fastidio. Al fin, ¿qué se encuen/tra? Nada, fastidio, sed... La sed no/ se acaba, ni el desierto tampoco./
- Isidóra. (como dormida sobre el pecho de Alejandro./ los ojos cerrados) Si, [vi]... el desierto... sed./
- Alejandro. Reconoce que estas luchas de la rea/lidad á nada conducen, y que vale/ mas dormir, soñar, entregarse al/ dulce acaso..../
- Isidóra. (como en sueños) Soñar... [al] vivir.../
- Alejand. Y que fuera del arte, del amor,/ de la poesia, nada exsiste que merez/ca nuestra atención..../
- Isidóra. (Rehaciendoce subitamente, y despabilandoce)/ ¡Oh, que delirio! (Despréndese de los brazos de/ Alejandro: se [verlo] pasa la mano por los ojos) ¿Estoy/ soñando? Alejandro, me matas... Si me/ quieres, como dices, [no] déjame vivir./ (48r.)
- Alej. Vivir [!]**... trabajar./**
- Isidora. Si, esto es [es] la muerte. [Per] Déjame/ (Recobrando su energia) Yo te lo suplico,/ te lo mando./
- Alejand. ¡Despótica!/
Isidora. (Creciéndose hasta [que] llegar á [ser] la autoridad/ altanera y que no admite replica) Si

que/ lo soy. Mando en mi casa; quiero/ mandar también en ti.

Alejand. (Pausa. La contempla fijamente) Obedezco (di/rigese á la puerta y se detiene

Isidora. (imperiosamente) ¡Pronto!/

Alejand. Adios. ¿Hasta cuando?/

Isidora. Hasta nunca/

Aleja. (da algunos pasos hacia ella) Eso no./

Isidora. Hasta nunca digo. (indicandole la puerta/ con gran decisión y firmeza)/

Alejand. (ya junto á la puert[á]) Está bien. Tu mandas./

Isidora. Quiero recobrar mi bendita soledad./ (Vacilación en Alejandro, que al fin [.] se decide á/ partir, dominado por [la] <la> voluntad potente/ de Isidora)/

Alejand. Adiós, si... adios./

Isidora. (despidiéndole á distancia con un beso/ volado) Adiós/

Escena XI /

(49r.)

Isidora - Dⁿ. Santos, que entra presuroso/ por el foro izquierda, en el momento en el momento de salir/

Alejandro, y le ve [s] salir. /

D. Santos. ¡El aquí!... y yo loco buscándole. Voy/ tras él. (corre tras Alejandro. [.]] Isidora le detiene./ cogiéndole por un brazo)./

Isidora. No/

D. Santos. **¡Pero, hija... aquí! ¡Qué escandalo!//**

Isidóra. **Entró... no es culpa mía (con cierto desvario)/ Le quiero, sí, no puedo negarlo.
¡Desgra/ciado él, desgraciada yo!//**

D. Santos. Si supieras lo que ocurre. Una gran/ desdicha...//

Isidora. (¡á|sustada) ¿Que?//

D. Santos. Es cosa de él... Y yo acechandole en/ casa de Guevara... y la casa de Gueva-
ra..// ¡Oh cuanto pillo en este mundo! (Im/paciente) **Es preciso que lo sepa. ¿S-
abes á/ donde ha ido?//**

Isidora. **¿Pero que hay?... explíquese, tío.//**

[[[[Don Sant. (afligidísimo) Una cosa tremenda,/ hija tremenda]]]]//

(50v.)³

D. Santos. **Una cosa tremenda, hija, tremenda.../ para él... Pero me da el corazon
que/ esto facilita nuestros planes.//**

Isidora. (confusa) **[Qué pasa?...] Cosas tremendas.../ planes... Tio, me vuelve V. D.
Santos. Ya lo sabras... Tu padre viene.//**

³⁷

Esta intervención incompleta tachada aparece en el reverso de la hoja número 50 de este Acto. En ella se repite parte de la intervención final de D. Santos de la hoja número 49, aunque aquí aparece modificada. Es posible que se tratase de un olvido del autor al repetir de nuevo la intervención de un personaje anterior de forma casi idéntica o simplemente que no estuviese de acuerdo con ella e intentase modificarla, y al no considerarla mejor, la desechase.

Isidora, D^ª. Santos- D^ª. Isidro; luego Doña/ Trinidad/

D. Isidro. (por la tienda, presuroso, muy sofocado) Hija mía,/ ¿pero que te pasa?... ¿Estás loca?/

Isidora. ¿Pero qué?.../

D^ª. Isidro. <con dificultad en el aliento> Que me has puesto en ridículo. Reque/jo ha creído que nos burlábamos de él./

Isidora. **Pues te mandé...../**

D. Isidro. (mostrando los papeles que le mandó Isidora)/ Todo equivocado... **todo lleno de garrafa/les desatinos. ¿Que dice aqui? Que su/ma es esta?/**

Isidora. **El liquido./**

D. Santos. (Leyendo en los papeles, que d. Isidro conserva/ en la mano) **Treinta millones de pesetas./**

Isidora. (llevándose las manos á la cabeza) ¡Jesus!/

D. Isidro. ¿Pero tu como tienes la cabeza?/

Isidóra. (afligida) Trastornada, ¡ay! enteramen/te trastornada./

D^ª Trini. (que entra por el foro izqd y se aproxima al/ grupo) ¿Qué es eso? [¡Hija!] ¡Isidora!/

Isidora. (Se abraza á su madre) **Madre, estoy loca.../ no sé lo que me pasa./**

D. Isidro. **Y aquí pones [cincuenta y] tantas piezas/ de mil quinientos metros.../**

D. Santos. **¡Kilometro y medio!/**

D^ª Trini. **Hija mia, serénate./**

- D. Isidro.** Y aqui dice: sesenta piezas [de] de cielo/azul./
- Isidóra.** (consternada) No sé... déjenme. No hagan caso/ de mi... No sirvo, no sirvo.../
- Dⁿ. Isidro.** Y nada hemos podido hacer. Requejo/ furioso. En la fecha del Vendi pusiste 1995./
- D. Santos.** ¡Para fines del siglo que viene!/
Dⁿ. Isidro. Y en la nota del pedido: (lee) Amor,/ espacio infinito del número 715. Cuatro/cientas mil./
- D. Santos.** Ya, ya... pide sín tasa... Como que es/ género... infinito./
- Isidora.** No siga usted. ¡Que vergüenza!/
Dⁿ. [Santos] Isidro. Estamos perdidos. Requejo no espera.../ No podemos cumplir... La casa se hun/de./
- Isidora.** (con de[cl]esperación) ¡Oh, no puedo salvaros./ Estoy loca... Entró el enemigo y me/ mató la voluntad./
- D. Isidro.** (muy apurado) Pero, chica, procura reha/cer las notas.../
- Isidora.** Ay, no sé... Mi inteligencia se pier/de, se va... Mi memoria tambien./ No sé, no sé nada... Soy tonta, im/becil.../
- D^a Triní.** Niña querida, vuelve en ti./
- Isidora .** (Cae en una silla. Todos la rodean consternados)/ No puedo, no puedo.../
- D. Isidro.** ¿Donde está tu voluntad?/
Isidóra. (angustiada) Me la han robado... Padre,/ tío, madre, hermanitos míos, vuestra/ Isidora no [puede] <sabe> salvaros... Se os ha/ vuelto idiota...../

Dⁿ. Isidro. ¡Dios de mi vida!/

Escena XIII /

Dichos- Luengo, Bonifacio, Serafinito /

Luengo, (por el foro; á la carrera) Noticia, noticia..../

Dⁿ. Isidro. Qué?/

D^a Trini. Qué?/

Luengo. Guevara... lo que yo temía... Guevara.../

D. Santos. Se ha fugado.... ya lo sabía yo./

Luengo. Fugado... dejando descubiertos horri/bles./

D. Santos. Alejandro... ¡Todo lo ha perdido.!. Y a/hora...../

[[[[Isidora. que ha oído absorta]]]]/

Luengo. Todo perdido... Eso digo yo: ahora.../

Isidora. (Que ha oído absorta, sin moverse de la [silla]/ silla) ¿Qué dicen?/

Dⁿ. Isidro. Hija mía, todos caen; y en algunos/ la caída es castigo del Cielo./

D^a Trini. No pensemos en los demas. Trate/mos de salvarnos nosotros./ (53r.)

D. Isidro. Isídora, haz un esfuerzo, y recobra tu sér./

D. Santos. Si, sí. (La rodean todos. Pausa. Isidora se/ levanta, mirando al cielo, como iluminada.)/

D^a Trini. Parece que resucita./

D. Isidro. (con gran ansiedad) Si... ¿Vuelves en ti,/ adorada hija?/

- Isidóra.** Ah!... (como delirando) la siento venir.../ la siento en mi otra vez... viene...
entra./ (con repentino júbilo) ¡Ya está aquí!/
D^a Tríni. ¿Qué?/
Isidora. Mi Santa energia, el sosten de mi/ alma, mi voluntad./
D. Santos. (con alborozo) ¡Viva!/
Luengo. (á Bonifacio) Está loca, loca perdida./
Isidora. (Con arrogancia y denuedo, manifestando el/ despejo de sus facultades) Ya, ya estoy en/
mi. Ya soy yo... ¡A luchar! (Irguien/do la cabeza y apretando los puños, da al/gunos
pasos en uno y otro sentido, ensanchan/do el circulo que forman los que la rodean./ Todos se
apartan de ella, como dejandole el/ terreno libre./
Dⁿ. Santos. A luchar por los tuyos. [,por los]/
Dⁿ. Isidro. Por los que te adoran.../
Isidora. (Con entusiasmo ardiente) Por todos, por/ todos los mios, por los que me (54)
aman./ con gesto de autoridad, en el centro del grupo)/ A su puesto todo el mundo.
Continua/ la batalla./
Dⁿ. Santos. ¡Vencerá vuestra generala!/
Isidora. Vencerá nuestra bandera, la voluntad,/ la gloriosa voluntad./

[x-nº 8] /

Fin del acto segundo. /

Voluntad /

Acto III /

Acto Tercero /

(1r.)

Escena I /

D^a Trini, D. Santos, que entra de/ la calle/

D. Santos. Que tal [¿Completamente repues/ta la niña] [[la niña]] <Isidora?>
<Acabo de reponerse>/ del arrechucho de/ esta tarde?/

D^a Trini. Si, gracias á Dios. A la [una] media/ hora, ya era la [misma mujer
in/teligen/ activa Isidora] <mujercita> inteligente y/ [trabajadora] <ha-
cendosa> de siempre. Díme, [a que/ obedecía] <la causa> de aquel
trastorno no sería/ que... sospecho que ese loquinario/ cogio colarse
aquí... ella le vio, ha/blaron./

D. S. Podra ser... Pero dejemos [eso] las cau/sas y vamos á los efectos. Cuando/
tu [niña] [[Isid]] <la niña> empezo á recobrase de/ aquella... crisis,
batalla formidable/ ante la pasión y la voluntad, que/ ordeno [que
corriera] [[correr]] [tras el que] [[suplicandole]]/ [con con lazo, ó á tiros/
le echase el lazo pa, que cobrar [[Isidora]]/ guardale pero x-nº 3, el
guarda y.../ en toda regla y si tuviera prisiones/ x-nº 15 por un nombre]
[[que corriera trás él y la trincara y le tuviere bien seguro]]/ Teme, mejor
dicho, si se funda/damente que cuando sepa [la/ fatal noticia no] su
lastimosa ine/vitable ruina, [imitara] seguira el/ [cáminito] de su padre/ se
pegará un tiro!/
© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital. 2004

D. Santos. Tradición de familia. Ley de raza?/

(2r.)

D^a Trini. ¡Ay, Dios mio! [No siempre] [[Alguna vez]] <No siempre> se hereda la/
riqueza: la locura [siempre se]/

- D. S.** Tu hija le [qui] ama, es indudable que le/ ama, [á pesar de] <con todas> sus rarezas y desvarios./ Demencia de amor: Otra ley que no falla./ La pobrecilla no tiene consejo, y esta co/mo en ascuas./
- Dª Tri.** Sobresaltada, nerviosa. Esta tarde al/ [salir de la crisis] volver de su transtorno, re/hizo [en un periquete] <cuidadosamente> las notas, con lo/ cual pudimos ultimar de prisa y/ corriendo la operación con Requejo./
- D. Sant.** Que alhaja de chica, que perla!./
- D. Tri.** Pero no me has dicho lo principal./
- Dª. S.** Que?/
- D. Tri.** Encontraste al d. Alejandro./
- D. S.** Si./
- D S.** Si... pero no [puede] pude cogerle. No/ [hizo] hice mas que apuntarle./
- D Trini.** Que pasó/
- D Sant.** Hallabase en completa [en la] em/briagues./
- D Trini.** ¡Jesus! y donde/
- D San.** Pues... [Y] (mirando la izq) Isidora viene./
- D Trin.** Pobre alma mía. En su acerba pena,/ á todo atiende, y lo mismo des/pliega en actividad en la cocina que/ en el escritorio. <y lo mismo trajina en el/ fogon, que en la tienda y en el escritorio>/

Dichos, Isidora, por la izqd'

D S. Hija mia, sosiegate./

Isidora. (con ansiedad) Le ha encontrado V., tío?/

D. S. Si, pero como sino. Imposible/ echarle la zarpa./

Dª Trini. Dice que le encontró, [eso] asombra/te, [en] completamente embriagado.../

D. S. Embriagues artistica./

Isí. (comprendiendo) Ah! De aqui fué á/ casa de los Zayas... me lo figuré./

Dª Tr. Los musicos... esos chiflados..../

D San. Y alli le tienes en extasí musi/cal, [embelesado y hecho todo espiritu]/ sin más vida que la del espíritu, oyendo/ cuartetos, tríos y sonatas. Debe de ig/norar su desdicha./

Isidora. Seguramente. Estando alli, no hay/ cuidado, [porque] no vive en el mundo./ Sí se pregonara á cañonazos y con/ repique general de campanas la fuga/ de Guevara, mi pobre melómano no/ se enteraría./

D Trini. Pero [algun indiscreto a la conclusión/ en los intermedios entre] <entre pieza y pieza algun>/ indiscreto/ podría decirle.../

D Sant. Yo llegué á la puerta. La sala llena/ [de gente. Todos parecían embelesados,] <dilettantis, todos embelesados en dulcísimo>/ transporte. Sin temor de interrumpir/ le llame, le [hice señas...] <este... Alejandrito> Pero quía./ No me hacia caso./

Isidora. (pensativa) de allá irá á su casa. Conoz/co sus costumbres./

(4r.)

- D Sn.** Veras como no pasa nada, y se con/forma con la voluntad de Dios./
- Isidora.** Temo una desgracia... la tengo por segura./ Ustedes no conocen aquel caracter/ inflamable, aquel orgullo que rinde culto idolatrico [,] á la dignidad, á una falsa y mentirosa dignidad./
- Is** <ímpaciente> No tengo sosiego, no vivo... (con demo)/ voy allá./
- D.** Hija, estas loca? La detiene? A don/de [querias ir] vas./
- Is** A buscarle, á consolarle, á preve/nir los efectos de la desesperación.../ Aunque lo tomen á mal, les dire/ que esto es un deber. Soy la unica/ persona capaz de amansar aquel/ seco y disparatado orgullo./
- Dª Tri.** Hija reflexiona. Ese paso... Y vas á/ casa de los de Zayas? que diran, Dios mio/
- I.** Que digan lo que quieran. Mi concien/cia me manda hacerlo asi, y lo ha/ré, segura de que no podeis enojaros./ No tendreis queja de mi, pues esta/ tarde, en cuanto me repuse de/ aquella turbacion horrible que es/cancio mis pobres facultades, lo/ primero que hice [al recobrar mi/ inteligencia y mi voluntad mas/ pujante que nunca], fue consagrar/me á vosotros, a mi casa familia,/ á enmendar los errores causados por/ mi desvario, [[horrible]] y en un instante [ex-]/ extendi correctamente las notas/ y papa pudo llegar á tiempo á/ casa [de Requejo] <del saldista>, y todo su arregló/ felizmente. Ahora necesito aten/der algo al [otro] remedio de otras/ mirar, y á mi misma <porque no decirlo?> [á x-nº 3]/ de mi [alma] <alma>, y á estímulos de/ mi corazon y mi conciencia/ <<y a misma, porque no decir/lo, á necesidades de mi alma, y/ á estímulos nobles>>/

500
 1400
 1000
 2900
 500
 2400

(5r.

- D^a** Bueno, hija, de veras.../
- D. S.** Eso hija, tu verás./ (6r.)
- Aprobado Que puede suceder?/ D. Isidro se enfada/
- D. S.** Le desendraremos./
- Isi.** No hay mas remedio. La terrible noticia/ ha de saberla por mí./
- D.** Calma, calma. Pienso como tu madre/ que no debes ir, sencillamente por/que no es preciso que vayas./
- I.** Irá Vd tío? Me responde de.../
- D. S.** Traerle [aquí]. Imposible/
- I.** Pues una de dos: ó viene aquí, ó/ [no] voi yo allá./
- D. S.** [No veo inconveniente en que]/ Perfectamente. [Te propongo una solu/cion conciliadora.]/
- <D Tri.** No, no.>/
- D. S.** Propongo una solucion conciliadora./ Escribele una carta
- I.** Y se la llevas tu?/
- D. S.** No [no conviene llamar la atención.]/ <es preciso. Ademas tengo que está/> aquí, porque se que vendra D. Ni/co y Luengo con las garras muy/ afiladas, y quiero apartar á/ esas aves de rapiña. Escribe/ la carta y se la mandas con/ Bonifacio, que es amigo suyo./
- D** Eso me parece mejor. Transijo/
- I** Ya le hablaré, le daré la terri/ble noticia. Tu mamá, esta/ras presente./
- [[[[D Santos.** Pues propongo una cosa. Escribele una/ carta mandandole venir aquí (7r.)
con/ toda urgencia./
- Isid.** Bien. Y se la llevas tu?/

- D. S. No es preciso, ni conviene llamar la/ atención. {Ademas, tengo} <Atre-
vernos> que estar/ aqui, porque se que vendra D. Ni/comedes y Luengo
{espada en mano} <con las garras muy afiladas>/ y quiero recibir á
{esos} esas aves de/ rapiña como merecen... Escribes/ la carta, y se la
mandas con Bo/nifacio, que es amigo suyo/
- D Trini. {Transijo... ese pobre parece no} me/ parece mejor. Transijo/
- Isi. Aquí le hablare; le diré la temible/ noticia. Tu mama estaras pre/sen-
te]]]]/
- D Tr. Si. No faltaba mas./
- I. Y tu tambien, tu./
- D. S. De aqui no me muevo. Escribe/
- [D. S. Es] pronto./
- I. Voy, va al escritorio/
- D. S. (mirando á la tienda) Tu padre viene/
- I. escribire en mi cuarto/
- D. S. Pronto/
- D. I. Vas hija [Ay maldito amor!] <maldito amor,> [Que una tonteria seme-
jante x-nº 8/] [trastorne]] <tras> [tonterias que tras... dora del mundo/
[[to]] las cosas del mundo/ <que no sirve mas que para trastornar al
mundo./
- D. S. (riendo) [Renueva el mundo]/ [No es que lo trastornara... Es que/ lo
hacen]/ <<Esto no es trasponiarlo: es hacerlo./ Adelante>>/

Escena /

D. Santos, d. Isidro /

(8r.)

D. Isid. (fatigado por el fondo) Isidora?/

D. Completamente repuesta: [del arre/chuco] ha recibido su energia, esa/
facultad sublime./

D. I. Ay, de buena escapamos?/

D. Al fin, lo arreglaste todo./

D. Si... [al niño de cabellos] atropelladamente, pero se arreglo! Estas rendido./
(Se sienta) ;Que cosas! Cuantos sucesos/ en tan [pocas horas] un instante/

D. S. Y, sabes que ese tarambana de Ale/jandro, no se ha enterado aun de/ su
[desdicha] ruina?/

- ¿Que me cuentas!/

[[[[de Alejandro, fué lo que la devolvio su ener/gia, su facultad sublime./

(4r.)

Dⁿ Santos Y entiendo que ese loquinario ignora/ aun su desventura./

D. Isidro ¿Será posible? (Viendo entrar á Luengo) Es/te nos lo dira]]]] /

Escena IV /

Dichos,- Luengo, por la tienda /

Luengo. (que ha oido las ultimas frases) No sabe una/ palabra. Esta en esas reuniones de
ora/tes, vulgo instrumentistas, y oyendo/ el violin, el violoncello y

clavicordio/ se pasea por los espacios imaginarios./ [platicando con las estrellas.]

Dⁿ. Isidro. [Que and] Platicando con las estrellas./

Luengo. Yo tengo para mi que ese estrafalario no/ soporta la miseria, y hara lo que su padre./

D. Santos. Levantará un empréstito./

Luengo. Lo que se levantará es la tapa de los sesos./

D Isidro. Oh, quien sabe!.../

[Luengo] <D. Santos>. Su idealismo delirante, su orgullo/ pueden precipitarle á.../

Luengo. A menos que no salga por ahí./ un alma bienhechora, un angel/ tutelar que le dulcifique. [y le]/

D. Santos. Bien podría salir ese angel, que/rido Luengo... ¿Porque no?/ (5r.)

Luengo. Ja, ja... Todavía sueñan aquí con el/ bodorrio./

D. Isidro. (amoscado) No hemos dicho nada de casa/miento. ¡Que mas quisiera él!/
Luengo. (burlándose) ¡Vaya un partido para Isidora!/
No le arriendo la ganancia á la joyita/ de Madrid./

D. Santos. Eso no es cuenta tuya./

Luengo. ¡Pero si digo que ahora es más difícil!/
Anda, anda/

D Santos. ¿Mas difícil? Yo digo que no. Pájaro/ que pierde el hito donde se alberga y/ come, es pájaro cogido. Dejarlo de mí/ cuenta./

Luengo. No conocen ustedes á ese pájaro, que/ antes se muere de hambre que [dejar/se entrar] <entrar> en jaula... y en jaula donde/ no sea él quien pone los cañamones,/ menos... Vamos, que no nació ese pa/ra marido [,] á quien mantiene la/ mujer.../

- D Isidro.** Bueno, mejor, si no queremos...../
- D Santos.** ¿Tu que sabes, mentecato? Mira que te.../
- D Isidro.** Cállate la boca./
- Luengo.** Mutis. Así pagan mi adhesión in/condicional á la familia./
- D Santos.** Adhesion tu?/ (6r.)
- Luengo.** Y en prueba de ella, vengo á preveniras.../
- D Isidro.** ¿Que? /
- Luengo.** Que tienen ustedes contento á Don/ Nícomedes, en gracia de Dios./
- D. Santos.** Que se alívie./
- Luengo.** Porque D. Nicomedes, hombre muy ca/bal y [cristiano, no] muy digno, con su aquel/ de negra honrilla, como el que mas, no soporta que Rodríguez, faltando á su palabra, traspase á ustedes su establecimien/to, ni menos tolera que ustedes...../
- D Isidro.** (interrumpiéndole. Si es cosa de [mi niña] <Isidora>, que/ gusta de acumular dificultades para/ vencerlas./
- Luengo.** ¡Otra mas cabezuda...! Los buenos amigos/ no queremos que se estrelle, y ella... ¡que se ha de estrellar! Yo la admiro [como] <mas que>/ [el primero] <nadie> ¡[x-nº 2] cuidado! y la quiero como/ á las niñas de mis ojos... Pero, por/ Dios, que no apande negocios que pueden/ dar de comer á otros pobres... (con jiral enojo)/ Que no lo consentimos... vaya! (reprimiendose)/ Que no queremos su mal digo./
- D. Isidro.** Es <que> ella sabe, [mas que todos vosotros] <discurre, ambiciona....>/
- D Santos.** Y tiene alma para dirigir veinte co/mercios, mejor que tu, y que tus sobri/nos, y todita tu casta/

D. Isidro. (con espíritu de transacción) **Calma, calma./ El anciano Rodríguez,** admirador, (7r.)
como to/do el **comercio del** barrio, de las dotes de/ mi hija, quiere protegerla,
darle **mas/** elementos. **Yo, la verdad, he vacilado: soy/ tímido. Ella es**
animosa, y nuestro es/tablecimiento le parece poco para su/ [grande
actividad y] <extraordinaria> capacidad./

Dⁿ. Santos **Es el prodigio de los prodigios./**

Luengo. (quemado de tantos elogios) **Si,** la octava/ maravilla, la undécima musa, y/ la prima
hermana de los siete sa/bios de Grecia./

Escena V /

Dichos, Dⁿ. Nicomedes, por el foro /

Dⁿ Nico. (con desenfado y grosería) Ya tenemos todos el/ talento de la niña, las dotes de la/
niña, y las facultades de la niña/ montadas en la nariz./

D Santos. **¡Que le hemos de hacer!//**

Dⁿ Nico. (con viveza <enojo> y grosería en toda la escena y la [sigui]/ siguiente) **Diganle Vds á**
[Isidorita la libre,/ su Isidorita que no meta su... y/ no estire la pierna mas
de lo que/ alcanza la sabana]/ <esa bulle-bulle que cuide de su casa y de
sus/ hermanitos, y no se meta en negocios im/propios de mujeres sin
seso.>/

Dⁿ. Isidro. (medroso, queriendo apaciguarle) Amigo Don Ni/comedes... ya lo arreglaremos./ (8r.)

Dⁿ. Nico. Amigo **Dⁿ. Isidro. Rodríguez** prometio/ cederme su establecimiento para mi/
chico y los sobrinos de este. Ahora se/ vuelve atras. Aqui no hay mas arre/glo

que decirle ustedes: **no** aceptamos/

D Isidro. Bueno... **ya** veremos **si**...../

D Santos. (con brío) **No**, no hay **veremos**. **Plántate**,/ **con cien mil pares de demonios**./

Isidro. **Haré lo que quiera mi hija**./

D Santos. **Bien... Eso me gusta**. **Aquí viene [Já]**/ (á Don Nicomedes) **Háblale usted**./

Luengo. (ap. á D. Nicomedes) **Es inútil**. **Está mas/ loca que una cabra**./

Escena VI /

Díchos- Isidora, por la izquierda/

D Isidro. **Isidora, estos señores quieren que desistamos**./

Isidora. (Con resolución) **No siga usted. No puede ser**./

Luengo. **Pero** **ángel de Dios, reflexiona**...../

Isidora. **Que no, y que no desisto**./

D Santos. **¡Brava!**/

Dⁿ. Nico. Le anuncio á usted. **Si Dⁿ. Isidro, que/ tendremos un disgusto**./

Luengo. Como amigo... de corazón, te anuncio/ un desastre./ (9r.)

Isidora. **¡Si [la] <á la> Providencia le da por protegerme! Vean, vean como está mi tienda. (Han que/dado abiertas las vidrieras, y se ven señoras com/prando) ¡Si sólo con entrar yo aquí, ha creci/do la parroquia hasta un punto increi/ble/ Y es por el ángel que tengo, por/que vienen los compradores á mi casa, como las moscas á la miel... Ea, hemos/ concluído. (Llamando) Bonifacio**./

DⁿIsidro. **No le distraigais. Hay mucha gente**./

Isidora. Tiene que hacerme un recado urgentísimo./ Despacharé yo, mientras él va./ (vase á la tienda)

Escena VII /

D.ⁿ. Isidro, D.ⁿ. Santos, Luengo D.ⁿ. Nicomedes /

D.ⁿ. Nico. (aturdido y rabioso) Es un demonio./

Luengo. Un angel que nos trae locos./

D.ⁿ. Santos. Un demonio angelical, ó angel/ diabólico... Vaya, fastidiarse./

D. Isidro. Señores calma... No desconfío de encon/trar una fórmula de concordia.../

Luengo. ¡Caracoles con la niña! Hace poco esta/ casa se desplomaba. Oíamos el crujido/ de la fábrica al querer romperse en/ pedazos mil... Viene ella, y (10r.) lo que ame/nazaba ruina se vuelve sólido, y la/ maladanza se trueca en prosperidad, y/ antes huía de aquí el dinero, y ahora.../

D.ⁿ. Níco. Ya veremos eso (Muy nervioso) Se empe/ñan ustedes en ternos por enemigos,/ y enemigos seremos./

Luengo. Yo bien quisiera...../

D. Nico. (desenmascarando su cólera) Soy muy claro,/ y cuando me ofenden, ofendo á cara/ descubierta. Sr. de Berdejo, no cuente/ usted ya con género de la China, por/ la casa de comfision inglesa,... á menos/ que lo pague al contado./

D. Isidro. (¡Esta es otra!)/

Luengo. Crea usted, D. Isidro de mi alma,/ que esto me aflige..../

D. Santos. (con arrogancia D] á D. Nicomedes) Pues yo le/ digo á usted. [.] que se meta en su

bol/sillo todo el género chinesco, porque/ mí sobrina es muy capaz de traer/lo directamente, y de entenderse...../

Dⁿ. Nico. Ja ja... ¿con quien?/

D Santos. ¡Con el Emperador de la China, rayos!/

Dⁿ. Nico. ¡Patraña!/

Dⁿ. Isidro. [No sé que pe] <(caviloso) No sé que pensar...>/

Escena VIII /

(11r.)

Dichos-Isidora, que vuelve de la tienda/

D Santos. Sobrinita, ya tienes la envidia **frente/ á** tí con las uñas muy afiladas. Era/ el único florón que faltaba **á** tu/ corona./

Isidora. ¡Valiente caso hago yo de los envidiosos!/

D. Isidro. (á Isidora, mientras D. Nicomedes y Luengo se/ retiran hacia el fondo y hablan aparte)/ Mi parecer es que no debemos indis/ponernos.../

Isidóra. ¡Siempre la vacilacion, siempre el/ miedo! ¡Ay, no cé **á** quien salgo yo!/
(Mostrando un papel que ha tomado del es/critorio) Aquí tienes la proposición de/ Rodríguez. **Al pie verás la modifi/cación que me permito indicarle.../**

Dⁿ Isidro. ¿Y yo...?/

Isidóra. Vas allá! El te espera. Si está conforme/ con lo que **digo** en mi nota, cierras trato,/ y la camisería es nuestra./

D Isidro. ([co] <como> resignándose) Bueno/

D Nico. En vista de esa obstinacion temeraría/ y provocativa, Sr. de Berdejo,

<<(ame/nazante) lo dicho dicho.>>/

- D Santos.** (Víboras, os aplastaremos.)/
- Dⁿ. Isidro.** (¡En la que nos hemos metido!)/ (12r.)
- Luengo.** **Dⁿ. Isidro,** yo me lavo las manos.../
- Dⁿ. Nico.** Yo no... digo..... tambien yo.../
- D. Santos** (Por mucho que te las laves, nunca/ las tendras limpias.)/
- D. Nico.** Pues **ustedes** quieren guerra,.. ¡guerra!/
Isidóra. ¡Guerra! Como ha de ser/
- D Nico.** **Vamonos de aquí.** (Aparte á Luengo, rápi/damente) (**Quédate tu en la tienda:**
con/viene observar...) Hasta luego./
- Dⁿ. Santos.** Abur... Vayán á tomar un poco el/ fresco.../
- Dⁿ. Isidor.** (aturdido) Y ahora yo.../
- Isidóra.** Vete sin tardanza á casa del abuelo,/ y no vuelvas acá sin traérlo todo/
ultimado./
- D. Isidro.** Pues... á casa del abuelo. (Vase por el portal/

Escena [IX] IX /

Isidóra, D. Santos, al fin de la escena <Bonifacio y> Luengo./

- Isidóra.** ¡Ay, no sé como tengo cabeza para tantas/ cosas!/
D Santos. Adelante. Extiende tus alas. La envi/dia es el soplo del viento que te
lleva/rá á las alturas./
- Isidóra.** (mirando á todos lados) Y ya que estamos so/los, conspiremos un poquitin./ (13r.)

- D. Santos.** A conspirar se ha dicho. [con el] ¿Le man/daste la carta?/
- Isidóra.** Sí. No dudo que vendrá/
- D Santos.** El paso es algo imprudente./
- Isidora.** Pero indispensable. Entre ir yo á su casa y/ traerle aqui, prefiero este último. No se/ mueva usted de aqui cuando venga./
- D Santos.** ¿Y tu padre?/
- Isidóra.** No sabe nada. Cuando lo sepa, si tengo/ el éxito que espero, no me reñirá. Ma/ma sí lo sabe. He podido conven[s]cerla, y/ estará tambien presente cuando él venga./
- D Santos.** Le llamas, bien se comprende, para/ prevenir los efectos de la desesperacion.../ Temes una catástrofe... cuando sepa.../
- Isidóra.** Si. (pensativa)/
- D Santos.** Crees tu, y crees bien, que dada por/ ti la tremenda noticia, será menos...../
- Isidóra.** Si, sí... No me pida usted mas expli/caciones./
- D Santós.** Apruebo, apruebo tu resolucion ins/pirada por tu grandeza de alma. Y/ mucho será que de esta fecha, no [vea/mos] <salga>/ tambien la ansiada componenda ma/trimonial./
- Isidóra.** ¡Ay, tío, [vd] usted no le conoce!/
- D Santos.** Pájaro herido en el ala [pajaro que/ no vuela] es pájaro cogido./ (14r.)
- Isidora.** ¡El arruinado, yo en vias de prosperidad!/ No hay que decir mas para ver ensan/chado hasta lo infinito el abismo que/ nos separa./
- D Santos.** Ya... el satánico orgullo./
- Isidora.** Orgullo tan extremado y tan absor/vente, que cuando el caso llegue,

ahoga/rá en su alma todo sentimiento y hasta/ el instinto de conservacion.
¡El vivir a/ expensas de una mujer... él recibir/ au[s]xilio, que ha de
parecerle limosna/ infamante!... él desmentir, por pura/ conveniencia, su
aversión al matrí/monio, que tambien es orgullo com/plicado con el afan
de originalidad./ No tío, no espere usted eso. Yo no/ pienso mas que en
salvarle de la/ desesperacion, que lejos de mi, pue/de ser funestísima./

D Santos. ¿Y cual es tu plan?/

Isidora. No cé... Síento como una inspiracion.../ [x-nº 5]/

Bonifacio. (presuroso por la tienda) Aquí viene ya. Es/ta embelesado con la música.
Aun/ no sabe nada./

Isidora. Vete á la tienda./

Luengo. (Entreabriendo la vidriera derecha de la tienda,/ se asoma cautelosamente) El galan (15r.)
aquí./ Que será esto... (vuelve á cerrar)/

Escena X /

Isidora, Dⁿ. Santos - D^a Trinidad, Alejandro, Luengo, oculto tras la vidriera, que entreabre
alguna/ vez para observar./

D^a Trini. (por la izquierda) ¡Que idea... traerle aquí! Ten/go que estar presente./

Alejang. (por la puerta izquierda de la tienda) (La ma/má) (saluda desde la puerta, con gran
reverencia) Señora..../

D^a Trini. (Se sienta á la izquierda) Señor mío.../

Isidora. Pasa.../

- D^a Trini. Extrañara usted que la recibamos en/ casa... Mi hija es la que... Mi esposo no/ sabe... Seguramente no lo consentiría.../
- Alejand. Isidora ha tenido la bondad de lla/marme (La mira con inquietud)
- D^a Trini. (á D. Santos, que ha pasado á su lado) No sé por/ qué, esto me parece mal./
- D Santos. Déjala á ella./
- D^a Trini. Señor mío, si consiento que usted entre/ en mi casa, es por... [es natural] <naturalmente> por/ los respetos que impone la desgracia.../
- Alejand. ¡Desgracia!.../ (16r.)
- D. Santos. (queriendo corregir á D^a Trinidad) Quiero decir/ que (ap. á D^a Trini) Cállate tú. Veamos por/ donde ella sale con su ingenio superior./
- Alejand. (á Isidora) tú dirás.../
- D^a Trini. Habla, niña./
- Alejand. Sin duda me llama para..../
- Isidóra. (sin saber por donde salir) Pues le llamé.../
- D^a Trini. Acaba./
- Isidóra. (con subita inspiración) Para convidarle á cenar./
- D Sant. Oh!... Si... soberbias perdices... las maté yo./
- D^a Triní. (escandalizada) ¡Cenar en mi casa! Sentarse/ á nuestra mesa!... (se levanta) Es broma.../
- D Santos. (obligándole á sentarse) Cállate la boca... Es/ ardid de tu hija./
- D^a Trini. (ap. á D. Santos) Pues no entiendo... Que le/ dé pronto la noticia, y que se vaya.../
- D Santos. Por eso le convida á cenar. Es ponerle la venda, antes de recibir la descalabra/dura... Ahora, ahora, le [suelta] suelta/ el [pis] tiro, y... verás

(Callan y observan á/ Isidora. Esta y Alejandro, ambos en pié, se apartan del otro grupo, quedando á distancia tal/ que [los otros] <Dⁿ.> Santos y D^a Trinidad oigan lo que/ dicen./

Isidora. Dispénsame que tan bruscamente te/ arrancara de tu arrobamiento mu/sical./

(17r.)

Alejand. Tres, cuatro, no sé cuantas horas he pasa/do con Mo[c]<s>art, Schumann y Beethoven.../

Isidóra. En completo extasis.../

Alejand. Fuera de este triste y fastidioso mundo,/ en la esfera ideal.../

Isidóra. Y yo te he sacado de esa región para/disiaca para traerte ¡ay! á realidades/ [bien tristes penosas y] dolorosas.../

Alejand. (con mucha curiosidad) Pero dime... Es/

Isidóra. Siento una pena./

Alejand. ¿Tan grave cosa es?/

Isidóra. Gravísima. Necesito violentarme mu/cho para decirtelo.../

D Santos. (ap. á D^a Trini) ¡La pobre, como sufre!/

D^a Trini. Ya, ya le va á dar el jicarazo./

Alejand. (impaciente) A ver... pronto./

Isidóra. Pues... en las ocasiones se conocen los/ amigos. Tu me has hecho ofrecimientos/ que supongo no serán de pura fórmula/ (Sorpresa de Dⁿ. Santos y D^a Trinidad)/

Alejand. Ya tu me conoces..../

Isidóra. Pues nos hallamos en un conflicto tre/mendo./

Alejand. Me lo figuro. La casa se hunde..../

D^a Trini. (¿Que dice?) (D. Santos le [manda callar] <impone silencio.>)/

- Isidóra. Dime:, todo tu dinero lo tienes en poder/ de Guevara?/
- Alejand. Donde está bien seguro. Hay confianza./
- Isidora. Si, mucha confianza. Te lo aseguran Mo/zart, Beethoven y Schumann. (18r.)
Bueno. Pero/ di: no tenías también algo en poder de Morales, mi vecino?
[del entresuelo?]/
- Alejand. (haciendo memoria) Algo si... no recuerdo cuan/to. Pero no pasará, de fijo, de treinta ó/ treinta y cinco mil pesetas./
- Dª Trini. (ap. á d. Santos) Y gracias que le queda algo.../
- Isidora. Pues bien,... ¿que trabajo me cuesta de/círtelo... eso que tienes en poder de Mo/rales,... me lo vas á dar á mi... en prés/tamo. (Estupefacción de dª Trinidad y D. Santos)/
- Alejand. (con espontanea generosidad) Oh, si, vida mia,/ ahora mismo./
- Dª. Trini. (alarmada y levantándose) No... ¿que es esto!/? No consiento./
- D Santos. (queriendo calmarla) Chiton... Déjala... Es una/ estratagema./
- Dª Trini. Esto es indigno./
- D Santos. Pero sí no sabemos... Aguarda.../
- Isidora. Con que... trato hecho?/
- Alejand. Te lo doy... yo no presto./
- Dª Trini. (protestando) No... Isidora.. ¿Estas loca?/
- D Santos. Ya veremos por donde sale, mujer./
- Isidóra. ¿Tienes ahí tu libro de cheques?/
- Alejand. (Sacándolo) Si... ahora mismo lo ex/tiendo. Para esto, no necesitabas (19r.)
llamar/me. Con ponerme cuatro letras... (va al escritorio)/
- Isidóra. Es que yo quería pedirte este favor aqui,/ en mi casa. Además, tengo que

hablarte/ de otra cosa... de una cosa muy grave..../

D^a Trini. (Sin poder contenerse) Señor mio, [no haga/ usted caso] <lo del présta->/
<<mo es broma.>>/

Isidóra. Mamá, por Dios, déjame á mi./

D^a Trini. Lo que mi hija tiene que decirle á [usted]/ usted es.../

Isidora. Si á ello voy, mamá. (a Alejandro) Escribe,/ escribe./

D^a Trini. Pero, Isidora, por Dios... Si tu padre su/piera!/
(20r.)

Alejang. (en el escritorio) Es muy grato auxiliar á los que/ tan gallardamente luchan para evitar la/ ruina. Yo no podría. Me siento absolu/tamente incapaz contra los reveses. Para/ mi la pobreza y vida son incompatibles./ (Deja el cheque extendido sobre el escritorio)/

D^a Trini. (con gravedad) Pues sí á usted su orgullo/ le inspira horror de la pobreza, á no/sotros, la dignidad nos prohíbe reci/bir de usted, auxilios que, gracias á/ Dios, no necesitamos. Estimando su/ desprendimiento, yo suplico á usted/ que no tome en serio la geniali/dad de mi hija./

Isidora. No, si ahora.../

Alejang. (confuso) ¿Pero que ocurre en esa casa? Aquí/ hay misterio. Dⁿ. Santos, Isidora..../

D^a Trini. Ocorre que.... usted.../

Alejandro. Se burlan de mi? ¿Que hay?/

Luengo. (que sale bruscamente de su escondite) Hay.../ si señor... que todo es una farsa... que/ se embroman á usted... y que está usted/ arruinado./

Isidora. ¡Ay, dios mio!/
(20v.)

Aleja. ¡Arruinado!/
(20v.)

- Luengo.** Guevara, su amigote de usted, ha to/mado las de Villadiego. **Todo Madrid lo/ sabe ya, menos [usted] los que [no x-nº 5] <se pasan la>/ [ted, se] vida en las regiones etéreas, oyendo vio/lines y contrabajos /**
- [[[[Alejand.** **No puede ser... Es falso. Eso no es verdad./**
- D. Santos.** **Es cierto, desgraciadamente./**
- Alejand.** **(á Isidora) Es cierto?/**
- Isidora.** **Sí./**
- Alejand.** **(muy agitado) ¡Que desdicha... que espan/to!... quiero informarme/**
- Luengo.** **Vaya, vaya usted, {y}... y se convence/rá./**
- Alejand.** **Voy... quiero saberlo.. corro á saber/lo. (Vase presuroso por el fondo)/**
- Isidora.** **(con gran inquietud, á D. Santos) Por Dios,]]]] /**
- Alej.** **(estupefacto) ¿Que dice? (airado) Eso no/ es verdad?/**
- Luengo.** **¿Que no es verdad?/** (21r.)
- Isidora.** **(Este infame Luengo: desbarata mi plan)/**
- Alej.** **Este hombre me engaña. (á D. Santos) ¿Ver/dad que me engaña?/**
- Dⁿ. Santos.** **No./**
- Alej.** **¿Que no? (á Isidora) ¿Es verdad?/**
- Isidora.** **Sí./**
- Luengo.** **¿Lo ve usted?/**
- Alej.** **(aturdido y lleno de zozobra) Quiero cercionar/me... quiero saber... (Intenta salir [])**
Isidora/ le corta el paso)/
- Isidora.** **(imperiosamente) No saldrás./**
- Alej.** **Quiero saber..../**

D^a Trini. Déjale./

Alej. La noticia puede ser falsa... Voy...../

Isidóra. No lo es./

Alej. Quiero asegurarme...../

[[[[Isidora. Basta que yo lo digo./

(25-2^av.:2r.)³⁸

L I y V./

I y nadie le habia dado vela/ en este entierro./

L Pues me retiro... Alla él... Quedate/ con Dios... Pobre hombre... {le desplu} {{Aqui le}}/ {acaban de desplumar. Vaya una/ gente}/

Alej. Me voy.../

I Que no... Digo que de aqui no/ sabes./

D. S. Pero hija, déjale./

I. Digo que no sale de aqui./

Luengo. Nada que lo secuestran para aca/bar de desplumarle... Vaya una/ gente.

(Vase por la tienda)/

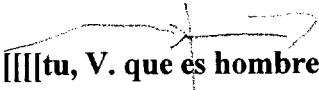
Escena /

Dichos, menos Luengo; poco después/ Trinita /

Alej. Nada. Tengo que hacer aqui (quiere/ retirarse)/

³⁸

El reverso de la hoja numerada 25-2^a de este Acto presenta la cara tachada número 2 que reproduce parte de los diálogos de las hojas números 21 y 22. Se trata de la primera versión del final de la Escena X y principios de la Escena XI.

- I. Querido tío, sujetale
- D. S. (cogiendole por un brazo) Quieto... la ge/nerala lo manda. <Soy un simple
ejecutor de> la voluntad de la/ niña/ (25-3^av.:3r.)³⁹
- Alej. Que bromas son estas?/
- I. No es broma. Yo mande á mi tío/ que no te deje salir de aqui. Estas/
arruinado. Eres pobre. Bruscamente/ has pasado del {los} bienestar a la
mi/seria. A los que se ven en este caso,/ hay que sujetarles./
- Alej. (queriendo desarcirse) Dejeme V./
- D. {Ale es la caz} No suelto. Tengo/ más fuerza que V. {No es} Ella es la/
cazadora. yo el perro./
- Alej. Arruinado, pobre! {habl} No puede/ ser. Es falso... {Es sueños}. Acaso
sue/ño, pudiera... Estoy soñando./
- D. S. No... Quizás es la primera vez/ en tu vida que estas despierto./ Soñabas
cuando eras rico... Ahora/ estas en la realidad./
- Alej. Maldita realidad, maldita vida./ Si esto es estar despierto, quisiera/
soñar! (forcejea y se suelta) /
- D. S. (Queriendo asirle de nuevo) Ella/ poco á poco... Si quiere V. soñar.]]]]/
-  [[[tu, V. que es hombre de fuerza/ sujetale.../ (23v.:22r.)⁴⁰
- D. S. (cogiendole por un brazo) Quieto./ La generala lo manda./

³⁹ La hoja tachada número 3 aparece en el reverso de la hoja 25-3^av. de este Acto. Es una continuación de la anterior. Reproduce parte de los diálogos de las hojas números 21, 22 y 24 de la versión definitiva de este manuscrito. Es una huella de una primera versión.

⁴⁰ La hoja número 22 tachada aparece en el reverso de la hoja número 23 de este Acto. Representa una segunda versión del final de la Escena X y principios de la Escena XI.

Luengo. (Pobre hombre... Le secuestran/ para acabar de desplumarle.../ Vaya una gente... Contaré el caso/ á d. Nicomedes...) **Abur.** (vase por el portal)/

Escena XI/

Dichos menos **Luengo**; {despues **Trinita**}/

Alej. {Que bromas son estas?} **Dejadme sa/lir./**

I. **No.** {Estas a} **Nada** tienes que/ **averiguar.** **La triste verdad ya/ la sabes, y yo te doy fe de ella./ Eres pobre. Estas arruinado. Brus/camente has pasado del bie/nestar á la miseria./**

Alej. **Oh, {la} miseria!... No, no te/ quiero. Me rebelo contra {ella}/ ti... No me tendras nunca./ Vosotros educados para la/ adnegacion, para la paciencia.]]]]/**

Isidóra. **Basta** que yo lo diga. **Te prohibo/ salir/**

Alej. **¡A mí... prohibirme... tu!/**

Isidóra. **Sí, yo... Que no sales digo. Que/rido tío, usted que es [hon] hombre/ de fuerza, sujétele./**

[[[[D. Santos (paseándose como un centinela)]]]]/

(22v.:22r.)⁴¹

⁴¹ Este reverso de la hoja número 22, numerada de la misma forma que la siguiente, reproduce el inicio desechado de la intervención final de D. Santos de la hoja número 21.

[[[[Don Santos. (sujetandole fuertemente) Quieto. No se/ escapa, no.]]]]/

D. Santos. (con jactancia, paseándose en el [lugar] <centro> de/ la escena [derecha] <para> cortar el (22r.)
paso) No habrá/ que recurrir á la fuerza. Yo respondo.../

Luengo. Ahora es ella la cazadora, y usted el/ perro./

D Santos. Soy el brazo ejecutor de [x-nº 2] los/ mandatos de la santísima voluntad./
(á Alejandro, que está profundamente en/simismado) Caballerito [nuestra gene/rala
manda ordena que no salga usted/ de aqui] <de aqui no se>/ sale./

Luengo. ¡Presos!/
/

D. Santos. Tu no: (señalandole la puerta) Te pongo/ en libertad./

Luengo. Gracias. (retirándose) (¡Pobre hombre!/ Le secuestran para acabar de
des/plumarle. ¡Vaya una gente! Con/taré el caso á D. Nicomedes.) Abur./
(vase por el portal)/

Escena XI/

Dichos, menos Luengo/

Alej. Dejadme salir./

Isidóra. ¿Para que? Ya sabes la triste ver/dad, y yo te doy fe de ella. Eres/ pobre.
Bruscamente has pasado del/ bienestar á la miseria./

Alej. (con exaltación gradual hasta el fin del par/lamento) Oh, miseria, miseria,/ no me (23r.)
tendras, no, no. Te [detesto]/ rechazo como castigo; te detesto/ como ense-
ñanza. Espantosa rea/lidad, me rebelo contra ti. Voso/tros, educados en la
abnegación, voso/tros, amaestrados en la paciencia/ y hechos á las
durezas de la vida,/ no trateis de convencerme, no/ trateis de conquistarme.

Dios me/ ha hecho incompatible con la mi/seria: Dios [**no ha hecho para mi/ las tristezas del trabajo, mo quie/re que yo me x-nº 9]** <ha puesto en mi la absoluta/ incapacidad para luchar con ella.> No pue/do, no puedo, Isidora... Te admiro;/ pero jamas [se] seré como tu... Honra/da familia, y tu, mujer amada,/ perdonadme todos el mal que os/ he hecho, y que hoy no puedo/ remediar, hoy menos que nunca.... Dejadme, dejadme en poder de mi/ destino; dejadme en las realidades de/ mi caracter; no toqueis á mi orgu/llo, que no admite mano de nadie,/ que antes quiere la muerte que la/

[[[[humillación {y no quiero} No, miseria,]]]]/

(24r.:24r.)⁴

humillación. Miseria, infierno de/ la vida, no me tendras. [Las] Solo caen/ en ti los cobardes. Yo sé como se [e/mancipa] <libra> un hombre de tus ho/rribles tormentos..... Yo me salvo, sí,/ soy libre, libre como el aire. (En el colmo de la exaltación, [se cae abruma/do] en una silla, [y se cubre su cara] <se queda sin aliento. Cae>/ [y se cubre su cara] <fatigado.>/

(24r.)

Isidóra. ¡Por Dios, que delirio!/
D Santos. [Hijos] Calma, hijo mio. Eso no es propio/ de un cristiano./

Alejan. Abrumado y con cierto desvario, cogiendo la/ mano de Isidora que se acerca a consolarle.

Alma mia, no soy tan digno de lásti/ma como crees.... No me compadezcas./ (se cubre el [cielo] rostro con ambas manos)/

Alej. [Restregándose los ojos como quien despierta de/ un sueño] (sic) [Arre] ¡Pobre, mise-

⁴²

El reverso de la hoja número 24r. de este Acto reproduce la continuación de la intervención de la hoja número 23r. Este reverso representa el anverso de una versión anterior desechado y modificado en el reverso que se convierte en anverso en la versión siguiente.

- able!... ¿Estoy, soñando, Isidora?/
- Isidora. No. Quizas es la primera vez en tu vida/ que estas despierto. Soñabas cuando eras/ rico. [Aun no esta en] <Has abierto los ojos á> la realidad./
- D Santos. Se acabaron los sueños, y las [cabalgatas] <correrías>/ á caballo y á pié por los espacios ima/ginarios. Ahora, quietud. /
- Alej. (recobrando su serenidad, se levanta) Quietud,/ si. Tras ella voy. Tengo que (25r.) partir para/ un largo viaje./
- Dª Trini. ¿Viaje?/
- Isidóra. Sí... Me parece bien. Pero antes cenará/ con nosotros./
- Dª Trini. (escandalizada) ¿Hija, estas loca?.../
- D Santos. Cena de despedida... Y luego nos ire/mos juntos... porque yo no le [suel] suel/to á usted, amiguito... (á Isidora) Y que/ la cena sea espléndida y sustanciosa, por/que tenemos que ir muy lejos./
- Isidóra. No me descuido... [x-nº 11] <Les daré una gran cena>/

Escena XII /

Dichos, Trinita, (que entra por la izqª.)/

- Trinita. (á la izquierda con su hermana, mientras Dª/ Trini pasa al escritorio. D. Santos habla con/ Alejandro) Ya está lo que mandaste. (De carretilla) He cocido las perdices con/ manteca, hierbas de estrago, achico/rias, peregil, tomillo, acedera, cebollas, hinojo,/ pimienta./
- Isidóra. Pues, ahora las sacas de la cazuela, las/ deshuesas, las machacas, las picas

muy/ menudito, muy menu/dito... (sigue la ex/<<plicación voz baja>>/ (25-2r.)

[[[el cheque y lo guarda) Isidora, profun/damente abstraída, no se fija)/ (6v.:22r.)⁴³

Escena XII /

Dichos. Trinita, por la izqdª, con man/dil de arpillera/

- Trinita.** Que se me queman las perdices. Como/ se hace el rehogado..... Mamá.../
- D. Tri.** Yo no puedo ir. (á Isidora) Ve tu./
- Isidora.** (levantándose de mala gana) Yo ire!/
(levantándose de mala gana)
- D. Tri.** Anda, con eso te distraes../
- Isi.** (preocupada) Si vuelve.../
- D.** Yo te avisaré.../
- Isi.** Voy./
- D. T.** Como vuelva, verá que pronto le des/pacho...) (Vanse Isidora y Trinita por/ la
izq/

⁴³

La hoja tachada número 22 aparece en el reverso de la hoja número 6 de este Acto. Representa una versión anterior de la Escena XII y principio de la Escena XIII que en la versión definitiva de este manuscrito aparecen condensadas y transformadas en la Escena XII.

Escena XIII /

Dª Trinidad, despues Alejandro, Don Santos. /

Dª Trini. Ay, no puedo tenerme... ¡Que e/mociones! {Es este} aun {No dudo}. Pues se/ñor, mi hija es un talentazo, no lo du/do; pero en este caso no lo veo, no/ veo mas que {un} un desvario...../

D Sant. (por el foro, trayendo á Alejandro cogido del/ brazo. Alejandro muy escitado) Yo no/ te suelto, {No} amiguito. {A donde} {{Esta x-nº 3 Me agarro.}}]]]]/

<<Dª T. (que ha cogido el cheque en el escritorio, y se/ acerca á Alejandro, que ha vuelto a sentarse./ á instancias de D. Santos) Señor, mio, hace/ un rato, firmó usted este cheque. Ya [fué]/ comprenderá que fué una humorada/ de mi querida hija./

D Santos. Humorada que no entendemos; pero/ [que] su intringulis tendría seguramente./

Dª Trini. (ofreciendole el cheque) Tómelo usted, y/ cuando se serene, me hará el favor/ de retirarse./

Alej. Lo hecho, hecho está (rechazando el che/que) [Lo] El último resto de mi fortuna/ será para la mujer que adoro. [y que/ no quiere]/

Dª Trini. No puedo consentirlo. Usted nos ha/ ofendido gravemente. No hay, no de/be haber entre [nosotros] <usted y los míos> relacion nin/guna, y este donativo, que siempre seria/ para nosotros una deshonra, en las cir/cunstancias en que usted se halla es/ ademas una crueldad./

Alej. Señora, lo que una vez doy, no vuel/vo á tomarlo./

Dª Trini. [Y] (insistiendo) Hágame el favor..../

- Alej. No, no, digo que no./
- Isidora. (á Trinita) Con que ya sabes. Que todo/ esté listo antes de las diez./ (25-3^ar.)
- Trinita. Pierde cuidado. (Vase presurosa)/
- D^a Trini. (insistiendo en que Alejandro tome el che/que) Yo le suplico.../
- Alejand. Señora...../
- Isidora. (que se entera y rapidamente corre al otro/ grupo y coge el cheque de manos de su/ madre.)
No, no, lo hecho, hecho se/ queda./
- D^a Trini. ¡Pero, hija, serás capaz!... ¡Que ver/güenza! (áp. á D. Santos que pasa á su la/do)
¿Entiendes tu esto?/
- D Santos. Yo no: no lo entiendo, Es como [los] <algunos> ar/tículos de fé. No se
entienden; pero se cree/ en ellos, y yo creo en tu hija. Veras co/mo por
ignorados caminos nos lleva/ á la verdad y al bien de todos./
- D^a Trini. (á Isidora) Pero tu... ¿Que es esto?/
- Isidóra. ¿Seran tan buenos mí madre y mi tio que me dejen sola con él un
mo/mento?>>/
- á la 26/
- D^a Trini. No/ (26r.)
- Dⁿ. Santos. Que si. La generala lo manda. Vá/monos á la tienda. (Queriendo llevársela)/
- D^a Trini. (dudando) No sé si estará bien/
- Dⁿ. Santos. Si mujer. Desde alli estaremos al cui/dado... Ven. (Vase á la tienda)/

Escena [XV] <XIII> /

Isidora, Alejandro/

Isidora. [[[x-nº 8]]] <<<Tengo que darte>>> una explicación de/ <<<esto... (mostr-
>>>andole el cheque) Habrás/ visto en ello un acto de egoísmo bru/tal; y no es
eso: es todo lo contrario./

Alejand. (volviendo de su profunda abstracción) ¿Qué.../ que dices?/

Isidora. Pues... [nunca pense en quedarme con este/ cheque] tengo un proyecti-
llo... Este/ poquitín, estas migajas de tu riqueza,/ parte devorada por ti,
parte por deposti/tarios desleales, yo te las guardo, yo te/ las administro./

Alejand. (sin comprender bien) Déjame... No me gus/ta recobrar lo que doy (con hastio)
Tu me/ conoces... Sabes que mi caracter.../

Isidora. Si que te conozco. Siempre supe adivinar lo que pensabas. Y lo que (27r.)
pien/sas en este momento lo veo tan claro,/ tan claro... (Pausa) No me oyes?
[Pues dime/ que es esto dime]/

<<Alejan. Si.>>/

Isidora. Pues decía que con este dinero te constituyo/ un capitalito, del cual
dispongo por aho/ra, dándote un interés.../

Alejand. ¡Que desvario!/
/

Isidóra. Un interés [que] que... En fin, tendrás una/ renta cortita con la cual
podras vivir,.../ siempre que vivas con extrema modes/tia./

Alej. ¿Qué significa eso? Es un humorismo/ inocente, ó una cruel[dad] ironía?/

Isidóra. Lo que quieras. Diras que es humillan/te para ti. Pero, hijo, hay que
doblegarse/ ante el despotismo de los hechos. Ya no/ eres rico. Caes

despeñado desde la a/bundancia á la miseria. Pero antes/ de llegar al fondo del abismo, encuen/tras [una] <gracias á mi, una> rama, un apoyo. Agárrate/ sin miedo. Es la pobreza decente./

Alejand. Isidora... por Dios, no me irrites.../

Isidora. Y mas te digo... Con tu rentita corta, estas/ en la mejor disposición del mundo para/ regenerarte. La estrechez educa, hijo mío./

Alejand. Isidora... haces befa de mi desgracia?/

[[[[pobre, y no {escarn} decirle al pobre que/ trabaje, no es escarne- (29r.:28r.)⁴⁴
cerle. (con cariño, echan/dole los brazos) Ingratuelo.]]]]/

Isidóra. Bien sabes que no. Déjame seguir. Eres/ pobre, y decirle al pobre que (28r.)
trabaje, no es/ escarnecerle./

Alej. Déjame... Tu no me entiendes./

Isidora. (con cariño, dándole los brazos) Ingratuelo.../ Te entiendo, mejor que te entiendes tu/ mismo. [Tu cara] Y no está bien que cuan/do te doy la mano para que no caigas/ al fondo del abismo, me mires con arro/gancia y digas: suéltame, suéltame, que/ quiero llegar á lo profundo./

Alejand. (vencido de su cariño) Ah, sí... reconozco [que]/ [[[x-nº ¿? nobleza de tu intención. Pero aque x-nº ¿?]]] <<<la bondad; la nobleza de tu intención. ¿Pero/ á qué me hables así si te consta que no/ sé trabajar, ni quiero, ni me gusta? Asi/ soy, y no cabe reforma ni enmienda. ¡Ga/>>>narse la vi-

⁴⁴

La hoja número 29 tiene en su reverso el final de una intervención tachada con el número 28 que representa una versión anterior desechada de lo que reproduce la hoja número 28 en su inicio.

da!... Bastante hace uno con/ aceptarla, cuando se la dan; pero buscar/la,
correr tras ella...! Quíta, quíta./

Isidóra. Pues, hijo, te tengo lástima, mucha lás/tima. ¡Ay, cuanto vas á padecer!/
Alejan. Quizas no tanto como crees.../

Isidora. Por que yo sé que tu no eres hombre/ capaz de solicitar auxilios de la
amis/tad. Sé que tu, hambriento, no/ has de pedir puesto en la mesa de/
un amigo. Tu orgullo te cierra todos/ los caminos, que la sabiduria
infinita/ de Dios abre á la voluntad del pobre./ ¿Que haras, pues, si no (29r.)
aceptas la/ tutela que te propongo, ó no [recojas] <recuperas>/ lo que
antes me diste? Que haras, díme/lo, miquito, dimelo. (La abraza con cariño y
acento infantil.)

Alej. Vida mia, ¿no dices tu que cuanto yo/ pienso lo lees en mis [ojos] ojos?/
Isidora. Si. (Mirándole fijamente á los ojos.) Déjame/ leer bien./

Alej. Lee, lee, que bien claro estará (Se con/templan cara á cara abrazados)/
Isidorá. (con infantil terror) Ay, leo una cosa muy/ malo... Pero que mala... ¡Jesus!/
Alej. (con emocion) Al despedirme de ti, te pedí/ que me perdones el mal que te
cau/[saste]<sé...> No supe hacer tu felicidad;... ó/ no quise... que es
peor. (Se vuelve para/ disimular su emoción)/

Isidora. (sin abandonar el tono infantil y mimoso)/ Ay, miquíto, que lástima tengo de ti...
(En tono natural) Y no creas que/ voy á retenerte, ni á presentarte/ cuentas
atrasadas.- De los compromi/sos que conmigo tenias, te relevo/
generosamente. Nada me debes./ Puedes retirarte/

[Alej.]... Puedes retirarte/ Movimiento de Alejandro/ Ella le detiene) Pero no... antes (30r.)
cenarás con/migo./

- Alej. **¡Isidora!/
Isidóra. (Fingiéndose ofendida) Ah!... yo te invite; y tu no/ dijiste que no/
Alej. Pero.../
Isidora. Nada, seria un desaire, caballero, un desai/ré que no creo merecer./
Alej. ¿Te parece que es ocasion de bromas?/
Isidora. Hablo con toda seriedad./
Alej. Bueno. Déjame salir. Y yo volveré á/ cenar contigo./
Isidorá. No, no: que vas á venir con el comen/dador, y me dará mucho miedo...
No, n[ó] creas que te deajo escapar. (dirigese hacia/ el fondo) Para que ni
siquiera lo inten/tes... (llamando) ¡Bonifacio!/
Alej. ¿Que haces?/
Isidora. ¡Bonifacio! Aparece Bonifacio en una de las/ puertas de cristales ¡Cerrar! (Va Isidora
á la/ puerta de la derecha, cierra, y guarda la/ llave)/
Alej. ¿De modo que estoy preso?/
Isidora. Preso, sí señor... Y si quieres, en ca/pilla (Óyese el ruido estridente de los/ cierres
metalicos de los escaparates)/
Alej. Pero que quieres?... ¡Isidora!/
Isidora. ¿Que quiero? Pues nada mas que/ contrariarte, hacerte rabiar. Ya me/
conoces: soy muy testaruda, [muy] y/ traviesa... y [una] maliciosa, un (31r.)
poquito ma/liciosa. ¡Tu que has de salir, y yo que no/ sales, ea!... Está
muy fría la noche/
Alej. Si está hermosísima.../
Isidora. [con obstinacion] (sic.) Digo que esta fria... y lo sos/tengo, lo hago cuestion
personal. Nada, nada, te llevo la contraria en todo, y prin/cipalmente en**

- eso./
- Alej. En que?/
- Isidora. En eso. ¿A tí te da por aborrecer la vida?/ Pues á mi me da por amarla./
- Alej. (con amargura) ¡Buena está la vida!... bue/na, buena./
- Isidora. (con entusiasmo) ¡Oh, vida, qué linda eres!/
 Alej. Ya verás, ya verás..../
 Isidorá. Ya veo, ya veo...../
 Alej. Trabajar sin descanso ni respiro,/ sacrificarse por los demas, sembrar
 bene/ficios para recoger ingratitudes.../ ¡Qué horror!/
 Isidora. ¡Qué delicia!... respirar [x-nº 9] <discurrir> sacrifi/carse, amar, tener,
 esperar...!/
 Alej. ¡Qué suplicio! creer, dudar, desear lo im/posible, correr tras el vacio...
 Oh!.../
 Isidora. La vida será todo lo que quieras; pero/ es el único bien que conocemos./
 Alej. La vida es el mal; y sólo por escepcion/ y negándose á si misma nos ofrece (32r.)
 algun bien. Ya para mi se acabaron esas/ [I tristes] <breves> escepciones, y
 no veo mas que/ el mal inmenso, el dolor continuo, las/ privaciones, la
 miseria, la humillacion, la/ vergüenza./
 Isidora. De modo que yo soy... uno de tantos ma/les... una calamidad..../
 Alej. No, tu no... quiero decir. (aturdido) Te ex/plicare!.../
 Isidora. No expliques nada, y óyeme, que voy á/ extremar mi proposición. Aquí
 sale otra/ vez la comerciante.../
 Alej. Dí/
 Isidora. [[[En vez de darte un redito miquito te da/ré un redito grande, grand-

simo. Traba/jaré como una larva me quitaré el/ pan de la boca para que tu puedas/]]] <<<Por esa cantidad tuya, que retengo y que te/ administro, te daré,... te daré un redito ma/yor de lo que corresponde. Asi podras vivir.../ como un caballero...>>>/

Alej. (riendo) [[riend]] Y tu trabajando para que yo me dé/ buena vida ¡Delicioso! Pero me has to/mado tu á mi por un Don Nicome/des? No ves que eso es mas humillan/te, mas ignomínioso para mi? De/jame que te dé un abrazo... por tu ino/cencia, mujer encantadora./

Isidorá. (Esquivando el abrazo) No, no seré tan en/cantadora, cuando asi desprecias un/ ofrecimiento mio./

Alej. Yo no lo desprecio; lo estimo en lo que/ vale; pero no puedo aceptarlo./

Isidora. Lo de siempre: el maldito orgullo, la/ ridícula dignidad, y la estúpida, mil veces estúpida delicadeza./

Alej. Que quieres... soy así./

Isidora. ¡Y luego, tanto quererme...! y que soy/ el ensueño, tu ideal... y que sé yo qué./

Alej. Te quiero, si, hoy como ayer./

Isidorá. Pero me quieres pobre. Para que yo/ sea tu ideal, es forzoso que no/ tenga sobre que caerme muerta.../ ¡Que bonito! Pues ahora, se han/ cambiado las tornas. Ahora la rica/ soy yo, yo que trabajo; y tu el mas/ ideal de los mendigos. Nada, que/ para el señorito este, el mayor de los/ oprobios es vivir del trabajo de una/ mujer./

Alej. Eso sí. Ni en broma me lo digas. Abo/rrezco con toda mi alma el papel/ de Rey consorte.../

(33r.)

- Isidora.** Es decir: que la Reina sea yo... y/ tu... el marido de la Reina./
- Alej.** Eso es.../
- Isidora.** (afectando sorpresa) ¿Pero que estas dicien/do?... Ay, hijo de mi alma, en (34r.)
que/ grave error estas... Te has caido./
- Alej.** Error?... Pues no me propones.....?/
- Isidora.** ¿Has llegado á creer pobrecito soñador,/ que te solicitaba para exposo?...
ja, ja.../ y que despues de haber sido tu ideal/ pobre, ahora que soy rica,
quiero/ hacer de ti un ideal de marido/ parásito? ja ja... No, hombre, no./
Respira tranquilo. He [cambiado] <variado> ra/dicalmente en mi
manera de pen/sar y sentir. Vas á sorprenderte./ Tu horror del
matrimonio me ha/ contaminado. Si, [mí] míquito, soy/ tan
antícasamentera como tu,/ y pienso que el casarse, el unirse/ hombre y
mujer para toda la vida/ es la mayor [x-nº 9] <extravagancia>, y la mas
ri/dícula simpleza que [han] <ha> inventado/ la humanidad./
- Alej.** [Sorprendido] (sic) De veras?... Tu, piensas.../
- Isidóra.** Sí, si... No quiero casarme./
- Alej.** Me alegro... Asi me voy yo mas/ tranquilo./
- Isidora.** Quiero vivir sola, solita, con mis/ padres y mis hermanos... libre, como/ (35r.)
debe serlo todo el que gobierna. Pero/ una cosa es no pretenderte para/
marido, y otra cosa es desear que/ vivas, pobrecito, que no te metas/ á
enmendar y destruir la obra de/ Dios./
- Alej.** ¡Vivir! Oh, divina mujer! Sólo por verte/ y oirte puede uno determinarse
á per/manecer en un mundo, que, por el/ hecho de estar tu en él, pierde
su/ semejanza con el infierno. (con profundo/ dolor) ¡Oh Dios mío, en que

- trance me/ has puesto! No puedo vivir sin ella,/ y con ella no puedo vivir./
- Isidora.** Si soy yo la que no quiero! Matri/monio! No, hijo: hasta ahí podían/ llegar las bromas. Vive tu; pero le/jos, lejos de mí./
- Alej.** Ni cerca ni lejos hay ambiente para este/ desdichado. Dime tu con toda verdad: ¿qué/ interés, que fines puede tener la vida/ para mí, que no sé trabajar, que no/ poseo aptitudes para nada práctico?/ No tengo mas [al] razon de vida que/ adorarte, y eso, creelo, mejor puedo hacerlo/ en (36r.) la dichosa, en la libre eternidad./
- Isidorá.** Si tan largo me lo fías...! Pero, no digo/ nada./
- Alej.** (muy agitado) Contéstame: ¿para qué sirvo/ yo aquí, ni que empleo noble y [digno] <deco->/roso puedo dar á mis facultades desor/denadas, á mi voluntad insegura?/ No comprendes esto, y la causa de mí/ nostalgia?/
- Isidorá.** ¡Nostalgia! Si; porque allá, vas á hacer/ muy grandes cosas. Serás [mi-nistro]<gobernador> de/ las [y] regiones etéreas, ó ministro uni/versal del caos./
- Alej.** No bromees: esto es muy serio./
- Isidorá.** No [delires] delires tu. A tu roman/ticismo desenfrenado, nada sé que/ contestar./
- Alej.** (con <la> escitación de una idea fija) ¡Qué objeto/ tengo yo en este mundo... que fines,/ qué...?/
- Isidóra.** Pues el fin... de... vivir... Vivir [solo es] <tan solo>/ un fin es. Los medios materiales,/ yo te los aseguro. Los morales... a/hora verás. Pues pensar en mí,/ quererme de lejos... muy de lejos, ya/ es un objeto. Pero hay otro./
- Alej.** ¿Cual?/ (37r.)

Isidorá. Como á mi me deberás la existen/cia, quedas unido al mundo por un la/zo muy [x-nº 4] <noble> y muy fuerte, la gratitud,/ la gratitud hacia mi. Agradecer es una/ forma muy bella de vivir./

Alej. (con entusiasmo [x-nº 9]<cogiéndole> las manos) ¡Oh, celeste/ criatura!...¿[o] <oh> inteligencia soberana.../ (corrigiéndose otra vez) Serpiente del bien/ quiero decir,... que me [has hecho] haces/ morder la manzana de la vida y muer/do y como. (Se arrodilla ante <ella> y la besa las/ manos.) Si, sí, alma mía, triunfas/ de mi, y de mi tristeza infinita./

Isidorá. ¿No atentarás contra tu vida?/

Alej. No, no... Es tan hermoso el lazo de/ gratitud con que me atas, que temo/ romperlo... Ese lazo y la vida son una/ misma cosa... No, no... Viviré./

Isidorá. ¿Y dejas esto en mi poder? (por el cheque/

Alej. Sí/

Isidora. Y te lo administro, y te doy.....?/

Alej. Si... tu dispones, yo obedezco, y vivo./

Isidora. ¿Sin humillacion?/

Aleja. Sin humillacion../

Isidora. (tirándole de los brazos para levantarle) ¿Puedo/ fiarme de lo que dices?/ (38r.)

Alej. Si, alma mía: te lo juro. No dices que/

[Isidora No ves] lees en mis ojos? Pues lee./

Isidora. (Se aproxima á el, echándole un brazo al cue/llo. La mira fijamente á los ojos, y con su/ dedo indice traza una linea ideal de un/ ojo á otro, ó por la frente como si deletrea/ra) Si, si... ya leo... Esta claro. Dice:/ <<Ya no haré la tontería... de... qui.../ tarme... la... vida./

- Alej. Lo ves?/
- Isidorá. Y ahora, separacion./
- Alej. Separacion. Huiré muy lejos./
- Isidóra. [[[x-nº ¿?. Lo más lejos posible. La gra/titud, cosa vacia, cuando es de ley,/ x-nº ¿?]]] <<<Lo mas lejos posible, miquito... (con inten/cion). La gratitud, cuando es de ley, se/ parece al amor y á los celos: crece con>>>/ la distancia./
- Alej. ¡Oh, la gratitud, la vida. Tu la has/ ganado!/
 Isidora. Yo... y esa victoria, la debo á este (saca/ [guard] <el> cheque) [tus x-nº 4] A este. (Lo besa)/ (Llaman á la puerta del portal, dando golpes.)/

Escena [XVI] XIV /

(39r.)

Isidora, Alejandro- Dª Trinidad, y Don/ Santos, que salen de la tienda. /

- Dª Trinidad. (sofocada) Tu padre llama. La llave.../ (Isidora se la da. Todo esto muy rápido.)/
- D Santos. No, no abras. No conviene que mi/ hermano le vea (por Alejandro)/
- Dª Trini. Es verdad... Que salga por la tienda./
- Isidora. No importa que le vea./
- Dª Trini. Hija, no... (vuelven á llamar)/
- Isidora. Tienes razon. Yo hablaré antes á/ papá/
- D Santos. (cogiendole del brazo á Alejandro) Llevémosle/ á la tienda.../
- Isidora. Sí, mientras yo le explico á mi/ padre...../
- Alej. Vamos. (Dª. Santos le lleva á la tienda: y/ Dª Trinidad abre la puerta del portal./

Dª Trini. Sí, le contaremos todo: no vaya á/ creer...../

[ES] /

Escena última /

(40r.)

Isidora, Dª Trinidad, - D.º Isidro- Alejandro y Don Santos, ocultos en la puerta iz/quierda de la tienda; poco despues Luengo/ y Don Nicomedes, Bonifacio, Lucas,/ Serafinito, Trinita, [Dp] Dependientes./

D.º Isidro. dando á Isidora el pliego del contrato/ de traspaso) Toma... Arreglado todo/ con Rodríguez./

Isidora. ¡Triunfo completo!/
/

D Isidro. (receloso) No sé que te diga... Nuestros/ enemigos... Por cierto que han venido/ siguiéndome (mirando con inquietud/ á la puerta de la derecha)/

Trini. Cerraremos./

Isidora. Nada temais... [nad] Que nos im/porta? [los enemigos] No hay tales/ enemigos./

Luengo. [Pero ha] (Entrando por la puerta de la dere/cha seguido de don Nicomedes) Pero hay/ un amigo leal que se queja de vues/tro mal proceder./

D Isidro. (asustado) ¿Qué.... quién es?/
/

D.º Nico. Nicomedes Guijarro, que viene[n] á que/ ustedes acaban de [pisotearle, (41r.) abofetearle.] <pies>/ (Bonifacio, Lucas, los dependientes y Serafin/ se asoman por la puerta derecha de la tien/da)/

[DS] [[Dª Trini]] <Dª Trini> (¡Quía! nos lastimaríamos [[[x-nº9]]]<<<[las manos]<los

pies>¡) >>> /

<<<Dⁿ Isidro>>>. No tenemos la culpa, señores... Es Rodrí/quez quien...../

Dⁿ Nico. (airado) [El abu] Ese vejete loco, y usted... tal/ para cual./

Isidora. Hablen con mas respeto/

Luengo. (con falsa humildad) Respetamos, sí/ todo aquello que [es] <sea> respetable./

Dⁿ. Nico. (con insolencia) Lo que no, no. [x-nº 3] El Sr./ [[[Berdejo y su hija, con ustes y proce/deres, que no califico, admiro, nos han/ escamoteado un nego- cio.]]] <<<Berdejo y su hija, con una limpieza/ de manos, que soy el primero en/ admirar, nos han escamoteado un ne/gocio, que tenemos ya por nuestro.>>> /

Isidora. ¡Que insolencia! /

Dⁿ. Isidro. Miren lo que dicen! /

D^a Triní. Estan en nuestra casa... /

Dⁿ. Isidro. El abuelo nos ha preferido. El/ sabrá porqué /

[[[[de los negocios y de los hombres]]]] /

(42v.:43r.)⁴⁵

Luengo. (con sarcasmo) La niña del mérito. La/ perla de la casa, la maravilla del/ barrio, ha demostrado una vez mas su/ talento social, su conocimiento/ de (42r.) los negocios... y de los hombres./

D Isidro. (consternado) Oféndame á mí... pero respe/ten á mi hija./

Dⁿ. Nico. Si la respetamos y la admiramos, y/ la ponemos en los cuernos de la

⁴⁵

El reverso de la hoja número 42 presenta un renglón desechado en su inicio con el número 43r. que se corresponde con el inicio de la hoja número 42, versión última de este manuscrito. Se trata de una versión anterior desechada.

luna!/ Como allegadora y hormiga para su/ casa, no ha nacido quien la iguale./ A un pobre hombre, que debió ser su/ marido,... y no quiere serlo,.... le ha son/sacado con muchísimo salero las últi/mas raspas de su fortuna./

D Isidro. ¡Que infamia! No es verdad./

D^a Triní. (¿No lo dije? Complicacion.)/

Isidóra. Y sí lo fuera, no tengo que dar ex/plicaciones/

D Isidro. Hija ¿qué dices?/

Isidora. A ti sí... Te explicare!...../

Dⁿ. Isidro. ¿Pero hay algo?/

Dⁿ. Nico. Y algos.../ (Alejandro, que [por] desde el principio de la escena/ se ha asomado á la vidriera de la tienda, quie/re salir; pero Don Santos le contiene)/

Dⁿ. Isidro. (á Isidóra) Desmiente las infamias de ese/ hombre./

Isidóra. Ante ellos nada tengo que decir. Que/ [Se] <se> vayan de mi casa./

Serafin[ito]. (avanzando) Que se vayan./

Bonif. ¡Fuera! (Sale tambien Trinita)/

(43r.)

Trinita. ¡Fuera!/

D Isidro. Poco á poco (Imponiendo silencio á sus hijos/ menores y á Bonifacio) Silencio. (á D. Nicomedes)/ Usted ha dicho, que.../

Luengo. Y yo, por lo mucho que quiero á la fa/milia, lo sostengo./

D Isidro. Señores.... (como queriendo aclarar el asunto/ con buenos modos) Es preciso aclarar..../

Isidóra. (airada) Papá, no vaciles en mi de/fensa. Arrójales de aqui./

D Isidro. Repitan lo que han dicho./

- D. Níco. No se hable mas. Somos enemigos./ Ténganos usted por tales, enemigos en/ el comercio, y fuera de él, y en/ todas partes./
- Dⁿ. Isidro. (amilanado) No, no. Somos fuertes. Pá/pa, ten ánimo./
- D Isidro. (Sofocado por el asma, respira con difi/[[[cultad.) Bien quisiera... Me ahogo/ x-nº 20 Pero tu, no/ temes...?]]]/ <<<cultad. Bien quisiera... Me ahogo... ¿Pero/ tu, pobre mujer, no temes...?>>>/
- Isidora. <<<(con arrogancia) No temo nada [x-nº4] Las>>>/ infamias de esta gentuza no me im/ponen miedo, no mil veces./
- D^a Triní. abrazándola para contenerla ¡Hija...! (44r.)
- Isidóra. (Furiosa, desprendiéndose de los brazos de su/ madre) Dejame... Quiero decirles que me/ rebajaría, que me envilecería si ante ellos/ defendiera mis actos... Quiero decirle que/ desprecio sus innobles amenazas, y/ que les aguardo... Aquí estoy, aní/mosa, incansable, firme en mi/ puesto, sin mas apoyo que el de mi/ divina voluntad... Lucharé/ hasta morir. (con desesperacion, invocando/ al Cielo. ¡Oh, que no tenga yo un hom/bre, un hombre á mi lado, para/ mi sosten, para mi compañía en/ la batalla!... ¡un hombre, Señor, un/ hombre!/)
- Alej. (saliendo rapidamente y poniendose al/ lado de ella.) Aquí está el hombre,/ yo, tu hombre, tu [esposo] esposo,/ siempre á tu lado, ayudándote en/ tu noble lucha, y defendiendote/ de la envidia miserable./
- Luengo. Ah!/
 D Isidro. ¡Su marido!/
 D^a Triní. Nuestro al fin./
- Alej. (con arrebato de ira) Fuera de aqui, ca/nalla, podredumbre humana, fuera/ (45r.)

de aquí pronto, sí no quereis que os/ arroje, como vil escoria, en medio de/ la calle./

Luengo. (retrocediendo asustado) ¡Demonio!../

D. Nico. (rabioso y sobrecogido) Nos veremos. (Aléjan/se ambos)/

Serafin. ¡Fuera! (Bonifacio, Trinita y Don Santos gritan/ tambien ¡Fuera!, y los empujan hacia la/ puerta de la derecha)/

D Santos. A la calle/

Isidora. Y ahora, no se apondran á que mi/ marido cene con nosotros./

D Isidro. Bendigaos Dios. /

Dª Trini. ¡Oh, que [dicha!] alegría!./

Alej. (á Isidora, estrechándole las manos) Gracias á/ Dios, ya pareció un fin para mi/ pobre existencia./

Isidora. Toda existencia, por pobre que sea,/ tiene fines que cumplir./

D Santos. El toque está en [x-nº 3] <saber> descubrirlos/

Trinita. A cenar./

Dª Trini. A cenar./

Isidora. (dirigiéndose al público) Señores y ca/balleros, si os ha parecido bien este/

6. CONCLUSIONES

En el transcurso de este estudio hemos llegado a una serie de conclusiones que estimamos interesantes y que pueden contribuir al mejor conocimiento de la obra que nos ocupa.

Agrupamos en este capítulo final aquellos aspectos novedosos, organizados en función de cada capítulo.

VOLUNTAD EN LA TRAYECTORIA DRAMÁTICA DE GALDÓS.

La naturaleza de este capítulo, eminentemente descriptiva, nos impide extraer un gran número de deducciones novedosas sobre el mismo, al contrario de lo que sucede con el resto de los apartados que componen este trabajo. No obstante, conviene destacar para nuestro propósito la inexistencia de un análisis exhaustivo de *Voluntad*, quizás porque sus aspectos más destacados ya han sido analizados por una crítica, la galdosiana, que ha estudiado profusamente la trayectoria vital y creativa de nuestro autor. En este sentido, nuestro trabajo, en lo que respecta a este capítulo, centra su interés en una serie de aspectos relativos a la estructura, el espacio y el tiempo narrativos que pasamos a continuación a exponer.

Con respecto a la estructura, la obra se desarrolla a partir de una serie de claves en secuencia que permiten al espectador adentrarse en la trama y al autor desarrollar ésta.

Estos pasos claves son:

1º.- Situación catastrófica del negocio familiar y soluciones antitéticas: Trinidad representa la lucha; mientras que Nicomedes y Luengo representan el traspaso (I, I).

2º.- Despreocupación e incompetencia de don Isidro (I, III).

- 3º.- Se informa al espectador de otra hija, Isidora, de grandes cualidades (I, III).
- 4º.- Embargo del negocio familiar (I, IV).
- 5º.- Perdón y vuelta al hogar de Isidora (instrumento técnico del melodrama, que obedece al destino).
- 6º.- Personalidad del ex-amante de Isidora, Alejandro: sus orígenes y su herencia (I, V).
- 7º.- Proyecto de Isidora para remediar la ruina familiar (I, IX).
- 8º.- Información de Isidora acerca de la causa del embargo comercial de su padre (I, IX).
- 9º.- Gobierno del hogar por parte de Isidora (I, X).
- 10º.- Aclaración de que el capital de Alejandro lo administran los Guevara (II, III).
- 11º.- Búsqueda de Alejandro para que se case con Isidora (II, IV).
- 12º.- Rumor: huida de los Guevara (II, VII) (significa un procedimiento técnico melodramático: la casualidad, la ruina de Alejandro propicia un acercamiento con Isidora).
- 13º.- Vacilación de Isidora ante Alejandro (II, IX).
- 14º.- Carta de Isidora a Alejandro (III, II).
- 15º.- Traspaso de la tienda de Rodríguez (III, III).
- 16º.- Llegada de Alejandro y estratagema de Isidora (III, VII).

De cada una de estos recursos se vale Galdós para desarrollar los diferentes subtemas que le sirven para desplegar la estructura principal. De todos ellos el más folletinesco y de más tradición en nuestra literatura es el de la carta. Como en los textos clásicos, la carta, aunque no cae en manos de los “opponentes”, sí que produce los mismos efectos de antagonismo que la carta supone, aunque no se consigue lo que con ella se quiere obtener. Es decir, el fin de la carta es el mismo en Galdós que en los autores

clásicos: el acercamiento de los amantes lejanos. Aunque hemos de decir que la argucia de la que es portadora la carta en sí es novedosa y complicada, logrará modificar la actitud y la personalidad del antagonista Alejandro que impide la solución satisfactoria que todos desean: la unión de ambos por el matrimonio. Las demás claves son muy novedosas y representan una nueva forma de concebir el arte dramático, lo cual conllevó la objeción por parte de la crítica de su prosaísmo poco digno del arte escénico. Galdós huía de los recursos habituales, de las variaciones ordinarias sobre el concubinato, etc. No quiso cultivar el efectismo fácil.

La estructura de esta obra la podemos explicar al analizar su acción, que aparece sintetizada en la presencia de unos factores excitantes:

- 1.- la recuperación de la hija mancillada que salva a la familia del desastre económico y
- 2.- el desfallecimiento de Isidora al darse cuenta de que su vida está vacía sin el amor de Alejandro.

Hallamos también una serie de factores retardantes que aplazan o demoran el desenlace: los demás personajes, por ejemplo Bonifacio o Lucas, que descuidan el trabajo porque su jefe, Isidro, desatiende la dirección del negocio familiar; o Trinita y Serafinito que no ayudan a su familia porque su madre, Trinidad, no sabe educarlos; o también Luengo y Nicomedes, quienes, esgrimiendo la amistad, aconsejan de acuerdo con sus intereses económicos a la familia Berdejo; Alejandro, que se opone a la labor de Isidora por ser ésta contraria a su ideología, a su educación. Estos factores, en su mayoría, se aúnan ante la voluntad de Isidora en la orientación del negocio que lleve a la recuperación económica de éste y, fundamentalmente, a la estabilidad sentimental de la protagonista que restablecerá el honor mancillado al prometerse en matrimonio con su ex-amante Alejandro

y aceptar el compromiso por su familia.

Galdós en esta pieza dramática desechó las complicaciones, los trucos, los golpes efectistas, la ampulosidad, la verborrea de las piezas de intriga. Creó el gusto por la acción simple, rápida, visual tanto en los gestos como en las actitudes y en las palabras, buscando sus motivaciones en los caracteres y no en los enredos de situaciones, interpretando la obra sin muletillas, con naturalidad. La adopción de este estilo, teñido a veces de humor y de poesía, le pareció la fórmula adecuada para mostrar la realidad.

El autor persigue la creación de una teatralidad propia de las clases medias, y en ello parece coincidir con ciertas producciones dramáticas de Ibsen, a quien cita y comenta en su “Prólogo a *Los Condenados*” (Aguilar, 1970, 314). Su teatralidad se convirtió en mensaje, antes de conseguir ser instrumento que declinará los acordes y conflictos de unas clases medias que analizan el pasado (en su presencia inexcusable) para construir el futuro. El autor intentaba demostrar a sus contemporáneos que las clases medias tenían que enfrentarse a un modelo socioeconómico para el que no servían las estructuras tradicionales: el siglo XX se presentaba bajo el signo de una realidad fragmentada, compleja, relativa a los aires del socialismo. Pérez Galdós explora una nueva opción europea para el teatro nacional: la temática de la sociedad en crisis que es manipulada por el sistema canovista de la Restauración; una temática que hace coincidir con la problemática desarrollada en toda Europa por los autores y directores que quieren crear una nueva teatralidad desde una concepción dramática, temporal y espacialmente que se muestra comprometida con las interrogantes de la nueva era.

Pérez Galdós trataba de elaborar el teatro del conflicto existente entre las clases medias para construir su futuro. Y al intentar romper las barreras moralistas del público burgués, al poner en entredicho la moral burguesa y sus comportamientos sociales, Galdós

no fue comprendido. De ahí que sea criticado.

Sobre el tiempo, observamos en esta obra un ritmo más rápido a medida que avanza la trama. No obstante, éste no es lineal pues se detiene en su desarrollo por la exposición de digresiones temporales. Creemos que la explicación se halla en que Galdós, en la búsqueda de esos ideales finales (eliminar la abulia de la burguesía de la época) pretende imprimir a las escenas, que persiguen dicha idea, un ritmo más rápido y ágil; sin ocultarlo en las escenas que se alejan de esa concepción vital, representadas por la abulia de Isidro, de Trinidad, el desdén por el trabajo de Trinita y Serafín, y el espíritu soñador de Alejandro que se modulan con un ritmo lento, puesto que su tiempo -psicológico- es más interior que exterior aminorando el tiempo de la escena hasta que estos personajes se convierten en seres decididos. Se paraliza el tiempo en esos casos para significar que lo que antes era precioso ahora no vale nada, y para sugerir que la vida hay que vivirla no por encima de las posibilidades de cada uno y de la realidad, sino de una forma convencional y productiva para la sociedad. Toda alma soñadora pasa a ser terrenal y emprendedora. Los cambios de tono señalan las alternativas de la situación. Cuando se juntan, se produce la vacilación de ambos al darse cuenta de que por sí mismos son naturalezas incompletas sin la presencia de la otra parte –persona que los completa recíprocamente. El autor es irónico con los soñadores en tanto que lo son.

Hemos visto cómo hay en Pérez Galdós un verdadero interés por la concreción y localización temporal de los hechos. Ese tratamiento del tiempo es más propio de la narración que del drama, pues en éste, debido a los caracteres inherentes a toda representación, la configuración del tiempo debe resultar menos detallista y más comprimida.

Por último, sobre el espacio, Galdós cuida al detalle todo lo que debe ocurrir en

escena. El autor no deja nada a la improvisación del director de escena ni de los actores, como si temiese que éstos no lo expusieran del modo y manera como fue concebido. Esta minuciosidad nos indica que la creación era un proceso arduo y escrupuloso al que sometía don Benito el texto dramático. Una creación lenta, minuciosa, nada improvisada y rápida.

La concepción dramática en Pérez Galdós presenta algunos caracteres propios con respecto a la época en que escribió *Voluntad* pero el tratamiento del tiempo, los personajes elegidos, el asunto tratado y la ambientación son una innovación en el momento histórico en el que se representó esta obra.

DESCRIPCIÓN DE LOS TEXTOS.

El análisis detallado de los manuscritos y la ordenación cronológica realizada en la descripción de los textos permite extraer conclusiones sobre la gestación de los manuscritos, como sobre las transformaciones más significativas que aparecen en ellos:

1.- La totalidad de las transformaciones en su complejidad son el esfuerzo de Galdós por pulir la obra. En ocasiones, sigue los consejos de sus amigos Manuel Tolosa Latour y María Guerrero en la redacción de esta obra dramática.

2.- Las tachaduras son frecuentes cuando afectan al contenido de intervenciones completas o de hojas; más escasas cuando inciden en una frase o palabra. Y suelen ir acompañadas de una adición entre líneas o de la adjunción de nuevas hojas.

3.- Si estudiamos la procedencia de las modificaciones en los diferentes manuscritos podemos establecer que:

1.- El manuscrito A está muy trabajado, tal como lo atestiguan las numerosas correcciones que en él aparecen. En él, las tachaduras parciales y sus sustituciones

por medio de adiciones entre líneas son los tipos de correcciones más usuales.

2.- El manuscrito **B** es una copia de amanuense que presenta sólo algunas tachaduras: de partes de palabras, las más frecuentes; de palabras y de fragmentos, las menos abundantes.

3.- El manuscrito **C** es una reproducción del escribano que será revisada posteriormente por el autor. Las transformaciones son muy frecuentes en él. Presenta una gran complejidad en el Acto III en el que se registran numerosas hojas escritas por Galdós.

4.- El manuscrito **D** es una transcripción del escribano. Esta copia aparece sometida a transformaciones en las escenas X, XI XII y del Acto III, entre las que observamos:

1.- Añadidos de nuevas intervenciones sobre las ya existentes a través de transformaciones.

2.- Tachaduras en el renglón con su sustitución entre líneas.

3.- Adición de intervenciones en el mismo renglón.

4.- Añadido de un final igual al de las ediciones impresas realizado por una persona distinta al autor y al amanuense habitual.

5.- El manuscrito **E** también está sometido a un proceso de transformación posterior a su redacción, tal como lo demuestra el que parte de él esté escrito por Galdós y parte por el copista.

Éste es el manuscrito que más se asemeja a las ediciones impresas. Con respecto a ellas presenta una serie de peculiaridades: diferente puntuación, a veces; palabras escritas de forma diferente; y estructuración distinta en los Actos II y III.

DIFERENCIAS DE LA ÚLTIMA EDICIÓN CON RESPECTO A LA EDICIÓN *PRINCEPS* Y MANUSCRITOS.

Sobre el estudio realizado de este capítulo, vamos a enumerar, como aspecto más relevante, los cambios más comunes, sin entrar en un análisis detallado de toda su casuística. Ésta es la causa de que muchas de las conclusiones que extraemos no puedan ser corroboradas en él; pero sí se pueden constatar en el estudio global realizado sobre todos los manuscritos y las ediciones impresas en vida de Galdós y en la edición crítica que presentamos en el tomo segundo.

Las diferencias se han ordenado en función de las influencias ejercidas en esta obra por Manuel Tolosa y María Guerrero por una parte, y de aquéllas otras realizadas por el propio autor:

1.-En ocasiones sigue los consejos de sus amigos Manuel Tolosa Latour en la redacción de esta obra hasta llegar a la versión representada en el manuscrito A: por ejemplo en el Acto II varía la salida de Alejandro a la escena I del manuscrito A después de la intervención de Lucas (tal como aparece en la carta de Galdós a Manuel Tolosa del 21 de octubre de 1895). Así el diálogo de Alejandro será modificado en la edición F con el fin de intensificar el dramatismo. El final del Acto II lo hizo Galdós impactante y pesimista para añadir énfasis a la resurrección de la voluntad en el siguiente acto: Isidora se turba ante la presencia de Alejandro, pero se sobrepone y le despide con la intención de no verle más. No han quedado huellas de éstas dos transformaciones que atestigüen la planificación primitiva, anterior al manuscrito A. Con el nuevo final se hace más difícil el reencuentro y la unión final de los ex-amantes, planificado en la edición F, pues en el manuscrito A se exalta la recuperación de la voluntad por Isidora y sus deseos de triunfar por la familia, y en el que la unión con Alejandro aparece muy desdibujada en este manuscrito A.

Manuel Tolosa también influyó en la redacción del Acto III del manuscrito A (tal como queda atestiguado en la carta de Manuel Tolosa a Galdós del 6 de agosto de 1895). Las versiones A₁₀ y A₁₁ - Acto III - sin las transformaciones posteriores del autor, son el resultado de los consejos de su amigo en la línea de presentar el desarrollo de la acción añadiendo “interés, gracia, movimiento y desenlace rápido”, según le aconseja su amigo Manuel Tolosa en la carta antes reseñada. Estos objetivos no son obtenidos del todo pues no consigue elidir los detalles costumbristas y anecdóticos que producen lentitud y pesadez en el desarrollo de los hechos.

2.- Igualmente, reseñaremos las sugerencias-imposiciones de la actriz-directora María Guerrero, quien ejerció una gran influencia en la redacción definitiva de *Voluntad* a medida que fue conociendo los diferentes actos de esta obra, manuscrito A. Esto queda constatado en cada uno de esos momentos de la elaboración, que son los manuscritos.

María Guerrero influyó en la transformación de aquellas partes comprometidas, según ella, con el pensamiento mayoritario de los espectadores de teatro. Por ejemplo, en el Acto I de manuscrito A. exige a Pérez Galdós que sustituya unas intervenciones de Trinidad y Nicomedes –por la crudeza de la tesis expuesta: cómo debe actuar un negociante conforme a la religión- por una frase anodina de Isidro que dulcifica el mensaje a la vez que modifica el carácter de éste, que pasa a ser más débil y desvalido (cartas de María Guerrero a Pérez Galdós del 21 de julio de 1895 y de Galdós a María del 8 de septiembre de ese mismo año). O en el Acto III pone objeciones a unas escenas donde interviene Trinidad: I, II, X, XI, XII, XIV y XV (carta de Manuel Tolosa a Galdós del 10 de noviembre de 1895 en donde le expone las quejas que María Guerrero le ha comunicado. Y carta de Galdós a Manuel Tolosa del 18 de noviembre de 1895) porque participa activamente en el desarrollo de los hechos: el encuentro y la unión de los enamorados,

aunque Trinidad actúa como antagonista, obstaculizando los planes de Isidora acerca de Alejandro, hasta que Santos la convence de lo contrario. Esta actuación contraviene las normas sociales tradicionales de la época pues atenta contra el decoro y su emblema social. Galdós soluciona dicho problema en el manuscrito C al reducir las siete escenas precedentes a sólo cuatro: I, VIII, IX y X. El resultado en dicho cambio es la presentación de doña Trinidad hacercándola a la configuración convencional de la madre en el teatro nacional: hogareña y dedicada al cuidado de sus hijos. Trinidad dejará a su marido la solución de los problemas del hogar-negocio. Pasa a ser una mujer menos enérgica y perseverante en la defensa de sus tesis y a no intervenir en la unión entre Isidora y Alejandro, y, además, se opone a la presencia del que ha deshonrado a su hija en su casa. Pérez Galdós justifica que Trinidad permita que se queden a solas los dos ex-amantes porque tal petición es realizada por Santos, y sobre él recaerá la responsabilidad por representar a la autoridad paternal. También suprimirá los diálogos de Trinidad en los que expone juicios que puedan provocar controversia social, para evitar los temores de ésta, y así, de este modo, posibles correcciones posteriores.

3.-Galdós, como consecuencia de las imposiciones de Manuel Tolosa y, sobre todo, de María Guerrero, se verá obligado a transformar el Acto III del manuscrito A en la redacción plasmada del manuscrito C. Reduce las quince escenas precedentes a once o doce. Las nuevas escenas no se corresponden argumentalmente, en su mayoría, a las homónimas precedentes:

1.-El autor modifica el texto en la búsqueda de una estructura que exponga los hechos de una manera más simplificada y verosímil, es decir de modo que en la planificación de los asuntos expuestos sea de manera concisa, rotunda, lineal y dramática que conlleve a la ejecución de sus fines: imponer un ritmo más ágil,

dramático y sorprendente a los acontecimientos dramatizados. Para conseguir esta finalidad, Pérez Galdós: elimina personajes de las escenas e intervenciones que no responden a los nuevos planteamientos formulados, pues exponen argumentos opuestos o restan inmediatez, agilidad y dramatismo a los hechos expuestos. Este gusto por el desarrollo más directo de los acontecimientos logra imponer a las escenas una mayor rapidez y dramatismo en la actuación de sus protagonistas.

2.- El impacto de María Guerrero se hace extensible a la totalidad de la obra. Galdós considera a María como la musa inspiradora de los valores encarnados en Isidora y el símbolo de la nueva España que el autor quería imponer frente a la abulia generalizada que impera en el país. Asimismo proyecta la actriz su personalidad en la representación del personaje de Isidora (tesis expuesta en la carta de Galdós a María Guerrero del 22 de junio de 1895). No sabemos si también influyó directamente en las sucesivas versiones de la pieza dramática hasta llegar a la versión representada.

4.-El proceso de redacción del Acto III del ms. C fue muy arduo, tal como queda ejemplificado en la configuración de las nuevas escenas a través de motivos, claves diseminadas en otras escenas del Acto III de manuscrito A (que aparecen atestiguadas en la representación arbórea que exponemos de cada uno de los actos de la obra al final de estas conclusiones) y juntadas éstas en favor de una exposición más lineal, directa y verosímil de los hechos; en las escenas suprimidas en el manuscrito C cercanas a la versión encarnada por el manuscrito A; en la redacción de la escena x, incompleta, de la cual se han conservado restos de tres versiones que Pérez Galdós desechará por diversas razones: la primera, en pro de una más directa y expresiva. Y la segunda, porque los eventos expuestos provocarían hilaridad en el público y porque entrarían en contradicción con los nuevos planteamientos.

La presión de María Guerrero en el Acto III del manuscrito A lleva al autor a realizar una profunda transformación de este - manuscrito C - que afecta a la estructura del acto y al desarrollo de la acción así como a la modificación del carácter en algunos personajes.

5.- Observamos, igualmente, que Galdós en la versión de este Acto III del manuscrito D en relación con el manuscrito C, está influido indirectamente por María Guerrero, pues quiere exponer ciertos hechos argumentales de manera más acorde a las costumbres generalizadas de la época es decir, quiere darle más credibilidad para el público, y así:

1- Marca gradualmente el cambio de actitud de Alejandro a favor de una unión final con Isidora; elimina todas aquellas opiniones opuestas a la consecución de tal fin; y simplifica las opciones de forma de vida que da Isidora a Alejandro a sólo una: el amor y el trabajo.

2.- Suprime todas las opiniones de Isidora en las que cuestiona a su padre, para evitar toda controversia moral - social en el espectador más conservador.

3.- Introduce nuevas claves en el desarrollo de la acción para conseguir la verosimilitud: hace partícipe de los acontecimientos al cabeza de familia, don Isidro.

4.- El Acto III adopta una planificación en la que todo se desarrolla lenta y gradualmente para convencer al espectador.

5.- Los protagonistas pasan a ser más razonables y menos iracundos en la defensa de sus tesis.

6.- Resulta un tanto extraño que Pérez Galdós desoyese las advertencias de María Guerrero de modificar "esas escenas" en las que intervenía la madre y la haga participar en la escena VIII de los manuscritos C, D y E, máxime cuando ella es la excusa para ironizar acerca del acto religioso de la escena de la novena que podía sustraerse a crítica de los sectores más

tradicionales.

7.- Galdós va a someter al manuscrito **D**, como ya había sucedido antes con los manuscritos precedentes, a un continuo y arduo trabajo de pulir y perfeccionar el estilo y la técnica dramática:

- 1.-Tiende a la concisión argumental para que la acción se agilice y no canse al espectador.
- 2.- Elimina todo lo anecdótico y expone el desarrollo de la acción de forma directa y breve.
- 3.- Omite intervenciones de personajes cuya presencia ya había sido zanjada en escenas precedentes y atribuye a otros que sí permanecen algunas opiniones de éstos.
- 4.- Modifica la acción de escenas, prescindiendo de personajes para conseguir una mayor inmediatez y rapidez de la acción.
- 5.-Transforma diálogos para perfilar mejor la personalidad de la protagonista y así eliminar aquellos rasgos negativos contrarios al símbolo de mesura, equilibrio y perfección que quiere transmitir de ella el autor.
- 6.- Suprime todo lo que entra en contradicción con los nuevos fines perseguidos en la obra.
- 7.- Da por zanjada la presencia de Luengo y Nicomedes en la escena v al ser descubierta su hipocresía. Esto conlleva que al dejar de inmiscuirse en los asuntos de los Berdejo - manuscrito precedente, **C** - el final sea menos redundante y más creíble. Sintetiza los dos finales que presentaba en el manuscrito **C** con pequeñas modificaciones y reducciones.
- 8.- Inserta tesis anticipadas en otras escenas del Acto por considerar que ello

contribuye a hacer más eficaces y conclusivos los hechos expuestos.

9.- Busca Galdós nuevas claves más dramáticas y verosímiles para unir a los amantes. Y llega al convencimiento de que el decoro es lo que no permite la unión de ambos, pero será utilizado por Isidora para producir el efecto contrario: Alejandro al defenderla de los demás quedará unido a ella.

10.- Utiliza el autor en el proceso de redacción, con cierta frecuencia, una técnica que hemos denominado de zig-zag, es decir, de avance y retroceso, pues se olvida de determinadas transformaciones del manuscrito precedente y vuelve a posiciones anteriores, pero aplicando la nueva directriz de ser más conciso y directo en la exposición de los hechos. En otras ocasiones sigue al manuscrito C, y, a veces, lo transforma para suavizar la actitud de Isidora con Alejandro; o toma para su redacción diálogos suprimidos del manuscrito C.

11.- Introduce nuevas matizaciones a lo desarrollado las cuales conllevan un texto prolijo en sus descripciones que en ocasiones significan una vuelta a los planteamientos expuestos en el manuscrito A pero expuestos de forma más directa. Realiza una síntesis en el manuscrito D de los manuscritos A y C, evitando los rodeos y la redundancia y exponiendo los sucesos de forma más rotunda.

12.- El Pérez Galdós que redacta *Voluntad* no está todavía muy seguro de la técnica dramática y especifica aspectos más narrativos que dramáticos; de ahí que, quizás, por consejo ajeno en unos aspectos, por imposiciones en otros y también por decisión propia emprenda camino de pulir, perfeccionar la obra desde el punto de vista argumental, estructural y estilístico en la búsqueda de una pieza más concisa, dramática y bien expresada en la que todo esté en un orden de

claridad, precisión y dirección única en el desarrollo de los hechos. El autor lima la obra de todo aquello que reste frescura, rapidez y verosimilitud de acuerdo a las costumbres de la época.

8.- El Acto III del ms. **E** representa con respecto a su precedente, el ms. **D**, una mayor simplificación en la exposición de los hechos, una considerable corrección gramatical y un reforzamiento de las nuevas creencias con la ampliación de la última intervención de la escena.

1.- Los manuscritos **D** y **E** son los entregados por Galdós a María Guerrero para la representación teatral. No sabemos hoy cuál fue el dramatizado: si el más ampliado, **D**, o el más conciso, **E**. Los dos mantienen como nota en común la casi total ausencia de las acotaciones escénicas, en un intento del autor de conglutarse con la actriz - directora, de manera que ésta pudiese representar la obra más libremente, sin las ataduras a cada momento explicadas por el autor al respecto.

9.- Galdós molesto por la crítica que suscitó la obra en su representación realiza algunas modificaciones del manuscrito **E** en la edición **F**:

1.- Suprime de los diálogos las frases anodinas que nada aportan al desarrollo de la acción sino que podrían ocasionar redundancia, cansancio y ralentización de la acción, restando brillantez al transcurrir de los hechos.

2.- Omite la presencia de doña Trinidad en la escena VIII porque su aparición, aunque excusada, entra en contradicción con los planteamientos de la acción en los que la sustituye Santos en el papel de confidente-conspirador de Isidora en la ejecución de sus planes de entrevistarse en el hogar familiar con Alejandro para convencerlo de que deponga su concepción vital, de esta manera, Pérez Galdós

evita la controversia social de una esposa que participa en esos planes sin saberlo marido. También, hace uso de esta argucia para evitar la polémica religiosa que suscita su vuelta de la novena. El autor soluciona el problema convirtiendo a Santos en el portador de los valores encarnados por Trinidad respecto a la actuación de su hija. La acción gana con ello en agilidad y sencillez.

3.- Transforma el carácter de algunos personajes de acuerdo con el fin perseguido en la obra; y así consigue eludir que su proceder parezca inverosímil.

4.- Borra intervenciones porque quiere el autor ser más sutil en la información de la ruina económica de Alejandro.

5.- Sustituye las claves prosaicas de la dependencia económica y el decoro, utilizadas por Isidora para recobrar a Alejandro, por otra clave que resulta más creíble, menos forzada para la unión final de los ex-amantes: el amor que se tienen ambos y que les hace pertenecer uno al otro. Este es un tópico de la historia de la lírica que Isidora esgrime para que Alejandro se aferre a la vida por ella. La obra gana así en un mayor intimismo, lirismo, belleza y verosimilitud al eliminar el aspecto mercantil como medio de unión de los protagonistas. A la vez se suprime lo que podía provocar controversia por falta de verismo, también modifica la estructura interna del Acto II del manuscrito E en la edición F por falta de valores dramáticos.

6.- El proceso de conversión-acercamiento de Alejandro a Isidora se desarrolló con mayor introspección y seriedad al ejecutarse de manera gradual a través de una serie de claves-tópicas líricas. Y será Alejandro quien más querrá la unión con Isidora, al contrario de lo que sucede en los manuscritos precedentes.

7.- Las escenas VII y VIII del manuscrito E se transforman en la VII de la edición F tras profundas modificaciones de la trama que conducen a una acción más directa y lírica: la estrategia utilizada en el original -Isidora convence a Alejandro para administrarle los restos de su fortuna- será sustituida por el amor que Alejandro siente por Isidora para no suicidarse y así vivir más acorde con los ideales de su amada.

8.- La escena X del manuscrito E pasa a constituir el inicio de la escena IX de la edición F con pequeñas modificaciones.

9.- La última escena de la edición F, la IX, respecto a su precedente, la escena XI del manuscrito E, modifica el nudo y amplía el desenlace, a la vez que suprime todo pensamiento redundante que reste dinamismo y brillantez a los hechos. El autor tiende a una redacción más pulida, culta, directa y dramática en la exposición de los sucesos. Al mismo tiempo se transforma el carácter de don Isidro que pasará a ser más enérgico.

10.-El autor en la redacción de la edición F no sigue el camino marcado por los manuscritos precedentes, sino que en ocasiones aplica la técnica que hemos denominado de zig-zag y vuelve a planteamientos rechazados en redacciones posteriores por parecerle más acordes con su propia visión en ese momento.

11.- El afán de perfección, consustancial con Pérez Galdós, lleva al autor a realizar una segunda edición en vida, la G, en la cual Galdós rectifica los errores ortográficos de puntuación y acentuación que se encuentran en la edición F (equivocación del tipógrafo) aunque, a veces, observamos la rectificación de acentuaciones correctas.

12.- Como consecuencia de lo anterior podemos decir que el Acto III es el que presenta una mayor complejidad en su gestación.

13.- Galdós someterá los Actos I y II a una triple transformación en el proceso de su gestación:

1.-Supresión de todo lo que pueda provocar controversia social, ética y religiosa. De esta manera elimina posibles suspicacias e imposiciones futuras de modificaciones por parte de María Guerrero. Varía el desarrollo argumental de la obra con la consiguiente innovación en la planificación de la acción, que, a veces, tomará un camino más verosímil y dramático, es decir, mejor ajustado a los gustos convencionales de la sociedad conservadora de la época.

2.- Sigue los consejos de su amigo Manuel Tolosa Latour hasta llegar a la redacción del manuscrito A que procura que los sucesos dramáticos sean expuestos con interés, movimiento y desenlace rápido e imprevisto. Aplica estos mismos consejos en la gestación de los diferentes manuscritos, aunque desconocemos si existió mayor intervención de este amigo al conocer las diferentes redacciones. También pensamos que estos cambios son fruto del autor en ese proceso de maduración dramático que para Galdós supuso la redacción de esta obra. Precisamos que esta segunda influencia es el resultado de las que ya hemos analizado anteriormente. Una consecuencia de ello es la supresión de toda redundancia léxica o argumental en favor de una mayor agilidad y frescura en el desarrollo de la acción.

3.-El autor someterá constantemente los diferentes manuscritos en estos dos primeros actos a un proceso de perfeccionamiento estilístico: acentuación, puntuación, ortografía, entonación, léxico y gramatical que, en ocasiones, le lleva a retomar viejas expresiones, frases o ideas rechazadas en redacciones anteriores. A la vez, tiende a perfeccionar su estilo evitando la repetición de un mismo

vocablo, la cacofonía, la redundancia. Es decir, busca una expresión más rica, variada, armónica, apropiada y adecuada lingüísticamente al carácter de cada personaje; la rectificación de todas las incongruencias expuestas en el desarrollo de la acción; la modificación del carácter atribuido a los personajes según los fines expuestos, de manera que éstos sean más verosímiles para la sociedad a la que va destinada la obra. Todo ello es algo que se da de forma innata en Pérez Galdós, pero también es verdad que con cierta tendencia narrativa: minuciosidad de detalles en las descripciones; diálogos, a veces muy largos; escenas muy extensas; acciones paralelas demasiado complejas que perviven, algunas veces, en él Galdós teatral que no ha sabido deslindarlas de su dramaturgia. Es por eso que resulta muy beneficioso para Pérez Galdós seguir los consejos imparciales de Manuel Tolosa y así poder observar con más distanciamiento su obra y rectificar estas deficiencias.

4.- Además de estas características generales observamos que los diferentes manuscritos en sus respectivos actos presentan otras peculiaridades que son, en ocasiones, una consecuencia de las especificidades que mencionamos anteriormente.

5.- El manuscrito **A** es el que presenta más transformaciones formales pero menos argumentales, a excepción del manuscrito **C**:

1.- Acto I:

1.- Quedan casos de ceceo, faltas de acentuación, construcciones agramaticales.

2.- Elimina claves y tesis que suponen un adelanto de los hechos narrados porque restarían dramatismo y producirían ambigüedad en el

espectador. Y las utilizará en un momento dramático más apropiado.

3.- Tiende a una estructura más simple y convencional al convertir al matrimonio de Isidro-Trinidad en una unidad emotiva y de acción más acorde con la concepción convencional de la familia.

2.- Acto II:

1.- La inseguridad del autor al redactar se observa en los titubeos al tachar vocablos que a continuación vuelve a retomar; y en la supresión de voces que introducen ideas que adelantarían la trama en un desarrollo gradual de la acción.

2.- Prima la eficacia expresiva modificando frases que presentan ambigüedad para el espectador al sustituir vocablos genéricos por otros concretos que resaltan más la idea expuesta.

3.- Pérez Galdós en una revisión posterior a lo redactado:

1.- Corrige la entonación

2.- Incluye nuevas acotaciones explicativas de los nuevos planteamientos argumentales desarrollados.

3.- Rectifica los usos inapropiados de las preposiciones.

4.- Sustituye un vocablo por otro sinonímico más culto.

5.- Cambia términos por otros para actualizar la acción.

6.- Reemplaza frases o intervenciones por otras más concordes con los nuevos planteamientos argumentales.

7.- Sustituye unidades de coloquios por otras que expresan esa idea con más propiedad.

8.- Permuta diálogos redundantes por otros más precisos.

9.- Modifica varios parlamentos por otros nuevos insertados en una nueva hoja añadida en la que se expone el razonamiento pero plasmado de una manera más gradual, ampliada y verosímil para el público.

10.- Al cambiar la actitud de los personajes para que se adapten a los nuevos fines perseguidos, Galdós, a veces, añadirá nuevos parlamentos que aclaren dichos cambios y así obtener la exposición de unos hechos más dramáticos y verosímiles: una consecuencia indirecta de los consejos de Manuel Tolosa y de las imposiciones-temores de María Guerrero.

4.-Otras transformaciones responden a la influencia de Manuel Tolosa Latour al exponer los juicios de una forma más sintética y directa:

1.- Evita la redundancia semántica.

2.- Acorta la expresión de los pensamientos.

3.- Corrige expresiones incompletas por elisión.

4.- Cercena parte de intervenciones de forma que resultan difícil de descifrar.

5.- Los cambios más significativos que presentan las nuevas escenas frente a sus antecedentes desechados son:

1.- Copia las transformaciones de aquélla.

2.- Todo será sometido a un proceso de depuración y perfeccionamiento estilístico.

3.- Comprime algunas intervenciones en favor de una mayor agilidad dramática.

4.- Transformará más las claves expuestas para la consecución de la acción.

5.- Modifica diálogos precedentes para exponer ideas contrarias y realzar aspectos.

6.- Varía intervenciones de Isidora para dotarla de mayor voluntad y carácter; elimina todo lo que esté en contradicción con este propósito.

7.- Suprime partes y diálogos completos de la protagonista que se oponen a su encarnación simbólica de voluntad y justicia.

8.- Altera el orden de intervención de los personajes para hacer más congruente la tesis expuesta.

6.- Acto II del manuscrito **B**:

1.- El manuscrito **B** es un texto copiado por un amanuense, que contiene pequeñas correcciones de Galdós. Si contrastamos este texto con el Acto II del manuscrito **A** observamos una serie de peculiaridades que nos ofrecen varias hipótesis:

1.- O es una copia en limpio, no literal del manuscrito **A**, en la cual el copista introduce ciertas modificaciones para subsanar posibles despistes al copiar y rectificaciones de lo expresado por el autor

2.- O es el resultado de pasar a limpio un manuscrito diferente al **A**, por las variaciones que manifiesta éste respecto a aquél, aunque algunas de ellas responden a equivocaciones del amanuense. Si aceptamos esta segunda hipótesis, supondríamos la existencia de un

nuevo manuscrito, hoy no conservado, entre el A y el B. Pero la aceptación de esta tesis suscita otra duda, ¿por qué mando copiar Galdós un texto que supuestamente ya rectificaba las transformaciones precedentes y en el cual las variaciones con el manuscrito A no son significativas? Y una nueva duda: ¿por qué aparece de forma incompleta?

3.- Lo que sí es cierto es que los cambios realizados en él - rectificación de la expresión y entonación; supresión de acotaciones redundantes y de ampliaciones de diálogos; adición de nuevos vocablos y frases para matizar juicios insuficientemente explicados - estas transformaciones lo acercan más a la meta emprendida en la gestación de la obra que culminará en la edición *princeps*.

7.- Manuscrito C

1.- Acto I: es una copia a limpio del manuscrito A.

1.- El autor al revisarlo:

1.- Pule su estilo rectificando la acentuación, la puntuación, la entonación y la ortografía.

2.- Adecua la expresión lingüística al tema tratado.

3.- Perfecciona la forma, pero ante determinados descuidos, nos hace pensar que Galdós en sus revisiones atendía más al contenido y a la estructura que a la forma.

4.- El acto gana en una mayor corrección del lenguaje pero pierde frescura.

5.- Perfecciona su acción:

1.- Perfila y mejora esa unidad emotiva y de acción atribuida en el manuscrito A al matrimonio: Isidro-Trinidad.

2.- Comprime dos intervenciones de ellos, en una sola para así manifestar unidad de pensamiento.

3.- Refuerza la autoridad de Isidro según la convención social de la época.

6.- Pule la pintura de los personajes con supresiones, transformaciones y adiciones léxicas.

7.- Depura las incongruencias escenográficas.

8.- Varía la atribución de diálogos, para establecer un equilibrio dramático en algunas escenas o para que se adapte más en su exposición a las costumbres de la sociedad.

9.- El autor es más contundente en la exposición de los hechos y en la defensa de las tesis expuestas.

10.- Suprime toda intervención que suponga una anticipación poco gradual en el desarrollo de la acción.

11.- Añade diálogos para justificar hechos pocos justificados.

13.- Hispaniza el nombre de algún personaje mediante una transformación para destacar el carácter nacional de la acción dramática.

14.- Pasa de unos sucesos a otros sin desarrollarlos, es decir, de una clave dramática a otra, para obtener una mayor efectividad dramática.

15.- Dulcifica el carácter de Isidora con adiciones léxicas y la hace pasar más desapercibida, sobre todo al llegar al hogar y tomar la dirección del comercio. Suprime todo aquello que esté en contradicción con su nueva personalidad.

16.- Elimina aquellos hechos irrelevantes y poco verosímiles en el contexto en el que están insertos.

17.- Modifica varias escenas precedentes en una para obtener un mayor dinamismo e inmediatez de la acción expuesta.

El autor transforma el Acto I del manuscrito **A** y la versión original del manuscrito **C** en la búsqueda de una acción más rápida y directa de los hechos, a la vez que elimina todo lo que es impedimento para la consecución de su nueva planificación, o que le resta verosimilitud. Al mismo tiempo, Pérez Galdós, pule la obra estructuralmente mediante transformaciones y supresiones, haciéndola más dramática y estilística al transformar pensamientos expuestos de forma sencilla en otros más cultos y literarios. Rectifica intervenciones de los padres para modificar su personalidad, eliminando los rasgos contradictorios, y así dotarla de verosimilitud. Infiere a la acción un mayor dinamismo a través de la supresión de todo lo anecdótico - esto obedece a una influencia de Manuel Tolosa. Retoca todo lo que es ambiguo en las puntualizaciones de las acotaciones.

2.-Acto II:

1.- Manuscrito **C** respecto al **B**:

1.- El texto originario del manuscrito **C** no es una copia literal del manuscrito **B**. Este texto pudo surgir por la insatisfacción del autor

por el manuscrito precedente. Es un texto híbrido del manuscrito **B** y del **A**. No es una copia fidedigna del manuscrito **B** porque rechaza transformaciones de ésta sobre el **A** y vuelve a posiciones de redacciones anteriores. En otros aspectos corrige al manuscrito **B**: rectifica la ortografía incorrecta de los manuscritos precedentes; y en otros significa un retroceso:

1.- Aparece peor acentuado que el manuscrito. **B**. La acentuación incorrecta de voces que aparecían correctamente en el manuscrito precedente, nos hace pensar que no se trata sólo de un error del copista, sino que pudiera deberse a un descuido del autor más preocupado por el contenido que por la forma.

2.- La puntuación sigue unos derroteros semejantes a los de la acentuación. Copia al manuscrito **B**, excepto en algunos de las transformaciones que presenta éste con referencia al manuscrito **A** entonces vuelve a las primitivas puntuaciones correctas. Rectifica las incorrecciones de los manuscritos precedentes.

3.- Esa búsqueda continua de la perfección lleva a Galdós a enmendar la ortografía de vocablos que creía mal expresados.

2.- Perfecciona el estilo de la siguiente manera:

1.- Reemplaza unos vocablos por otros más apropiados o más cultos y exentos de connotaciones negativas.

2.- Agiliza el ritmo en unas ocasiones comprimiendo varios diálogos en uno al suprimir la redundancia semántica; y en otras ocasiones presentándolos en un orden más adecuado. Suprime

intervenciones y personajes que desarrollan aspectos secundarios que nada aportan a la acción principal sino que restan dramatismo y dinamismo.

3.- Modifica la planificación estructural del Acto II del manuscrito **B**, de tal forma que el número de escenas no coincide con su referente al estructurar la acción de escenas precedentes en varias (por ejemplo la escena I de Acto II del manuscrito **B** se desarrolla en las escenas I y II; o el fenómeno contrario: las escenas VII-VIII del Acto II del manuscrito **B** originan la escena VIII del manuscrito **C**). Y también cambia el argumento haciendo más cariñosa y comprensiva a Isidora. Asimismo atribuye tesis de Lucas a Santos e introduce una nueva clave dramática en el desarrollo de la acción.

2.- Acto II del manuscrito **C**:

1.- Muchos de los cambios operados en el texto original del manuscrito **C** nos inducen a pensar que este códice no es una copia literal a limpio del manuscrito **B**, sino que, una vez corregido, Pérez Galdós lo somete a nuevas transformaciones que quedarían constatadas en una copia hoy pérdida que es la utilizada por el amanuense para reproducir el manuscrito **C**. O puede ser, simplemente, que las modificaciones que apoyan esta hipótesis sean errores del copista y que el autor no las rectificase por parecerle más acertadas.

2.- Modifica escenas, respecto a su referente, en esa búsqueda de un

estilo más perfecto lingüísticamente. Y corrige la acción destacando determinados hechos como el abatimiento en el que ha quedado Isidora tras su encuentro con Alejandro. Adecua el carácter de la protagonista, mediante transformaciones, a los nuevos derroteros de la acción pasando gradualmente a ser más sensible y sentimental; así el comportamiento se encauza por pautas más verosímiles, por esa razón pasa del aturdimiento al pánico. Con esto Galdós expone las bases de la futura unión de los protagonistas, y, por tanto, de las dos acciones paralelas en una, ya que Isidora confiesa abiertamente sus sentimientos a su familia. A la vez, es respetuosa y actúa según las convenciones sociales de la época. Para la consecución de tal finalidad, la familia no adoptará ninguna postura acerca de la visita de Alejandro, al contrario de lo que ocurre en el texto precedente. Con estos sucesos Pérez Galdós realiza un retrato total de Isidora que sólo había sido presentada parcialmente.

3.- Transforma escenas suprimiendo hojas - no conservadas - y añadiendo nuevas en las que se expone la nueva versión que resulta más coherente con la nueva planificación de la acción.

8.- Manuscritos **D** y **E**:

1.- Acto I en relación con el manuscrito **C**:

1.- Galdós mejora la expresión:

1.- Sustituye vocablos por otros sinónimos más apropiados. Y en otras ocasiones acude al proceso contrario, debido, quizás, a un

desconocimiento semántico por parte del autor o a un despiste.

2.- La puntuación, la entonación, la acentuación y la ortografía son más incorrectas que en el manuscrito **C** y menos erróneas en el manuscrito **D** que en el **E**.

2.- El autor perfecciona el desarrollo de la trama:

1.- Al eliminar intervenciones completas o partes de ellas que inciden en una idea ya expuesta y ralentizan la acción.

2.- Al transformar parlamentos para dar un sentido concluyente a un pensamiento inconcluso y así el autor otorga un tono coherente a la defensa de un juicio. Asimismo, incluye adyacentes, para reforzar el razonamiento expuesto por algunos personajes.

2.- Acto I de los manuscritos **D** y **E**:

1.- Galdós, cansado de las exigencias de María Guerrero y viendo que la obra ya no era lo que él había concebido, se rinde ante ésta y deja que la represente y la interprete a su gusto, con completa libertad; por esta razón, elimina las acotaciones referentes a la escenografía de la obra y a la interpretación.

2.- Este cansancio se manifiesta en la expresión, que se descuida:

1.- La puntuación, la acentuación y la ortografía no son del todo correctas debido, quizás, a la celeridad de don Benito por entregar la obra. La expresión es más incorrecta que en el manuscrito **C**, a pesar de que se rectifican errores de éste. Sin embargo esto es más palpable en el manuscrito **E** - copia del autor - que en el **D** -, que es del

amanuense. Pensamos que Galdós podría estar más atento al contenido, porque debía entregar rápidamente la obra para su representación. Es frecuente la conversión de pensamientos inacabados en finalizados con la consiguiente alteración semántica del juicio. Y también observamos el fenómeno contrario. Estos cambios aparecen frecuentemente en el manuscrito E.

2.- La entonación suele ser más correcta en el manuscrito C y, entre el D y el E, en el D. Se modifica la entonación del manuscrito C y se convierten juicios enunciativos en exclamativos para enfatizar dichos pensamientos en unos casos, pero en otros convierten el juicio en agramatical. Se transforman construcciones exclamativas en interrogativas, debido a un error del copista que será secundado por Galdós. También observamos el proceso contrario.

3.- La sintaxis se altera incorrectamente por descuido del amanuense en su copia y por el autor en su corrección y copia. De ahí que hallemos errores de concordancia gramatical; elisión de actualizadores que aportan un sentido genérico, universal al pensamiento; inclusión de pronombres por equivocación del amanuense, no enmendados por Pérez Galdós, que convierten el pensamiento en agramatical, incongruente semánticamente; y voces populares por otras más cultas. Rectifica los verbos en favor de una expresión gramatical más correcta.

3.- También observamos mejoras en el estilo al sustituir expresiones asemánticas. En otras ocasiones las incorrecciones verbales obedecen a

una equivocación del copista que no serán rectificadas por el autor, con la consiguiente incorrección semántica de la frase en la que va inserta.

4.- Los manuscritos **D** y **E** siguen al **C**, pero con ligeras variaciones entre ellos que nos permiten afirmar globalmente que el manuscrito **D** es más semejante a éste y, por tanto, es el precedente del manuscrito **E**. No introducen cambios en la estructura ni en la acción, salvo transformaciones en su expresión que en muchas ocasiones obedecen a errores del copista mantenidos por Galdós en su revisión.

3.- Acto II de los manuscritos **D** y **E**:

1.- Los errores ortográficos son muy frecuentes e incluso el fenómeno contrario: rectificar vocablos correctos. Estas equivocaciones, al ser muy recurrentes, nos inducen a pensar que obedecen más que a un error del copista a un descuido de Pérez Galdós por omisión en unos casos y por ignorancia en otros (más preocupado por el contenido que por la forma como ya hemos comentado) y debido a la celeridad en su redacción. Sabemos por una carta que Galdós escribe a Manuel Tolosa, el 18 de noviembre de 1895, que ya había solucionado las nuevas objeciones que María Guerrero había puesto al Acto III del ms. **A** (tal como queda expresado en la carta de Manuel Tolosa a Galdós del 10 de noviembre). Suponemos que desde mediados de noviembre hasta unos días antes de su representación, el 20 de diciembre, el autor sometió la obra a una serie de transformaciones, tal como queda explícito en los manuscritos **B**, **C**, **D** y **E**.

2.- La redacción del manuscrito **D** supone una alteración de la estructura dramática de su modelo, el manuscrito **C** y, por tanto, del desarrollo de la trama al prescindir de la escena **VI** del Acto I del manuscrito **C** para eliminar la referencia religiosa -influencia indirecta de María Guerrero y temor al público más conservador. También el autor suprime los planes de la unificación final de las dos acciones paralelas. Éstas no eran muy acertadas porque en ellas se impondría el matrimonio a Alejandro. Esta argumentación estaría en contradicción con la nueva planificación que tiende a la unificación de las acciones de una manera más gradual, y, a la vez, más verosímil. Elimina, también, la escena **XII - XI** debido a un error en su numeración - de los manuscritos **D** y **E** - procedente de la unificación de la escena **XII** del manuscrito **C** más la inclusión de un personaje nuevo, Luengo, de la escena **XIII** del manuscrito **C** y la supresión del resto de los personajes y de la trama.

3.- La tendencia a la concisión que el autor se impone en la redacción de estos manuscritos le lleva a omitir de algunos diálogos aquellas partes descriptivas de hechos que ya conocen los espectadores y que no inciden en los nuevos hechos presentados de tal manera que éstos perderían afectividad y rotundidad si se mantuvieran aquéllos.

9.- Acto II del manuscrito **E**:

1.- El manuscrito **E** se asemeja más al **C** que al **D** en la conversión de los pensamientos inacabados en otros más finalizados y más rotundos.

2.- El autor en ese proceso de redacción definitivo vuelve muchas veces,

mediante transformaciones, a estadios anteriores de expresión en la gestación de la obra - incluso a las transformaciones realizadas en el manuscrito **C** - que no tienen la propiedad de modificaciones posteriores. En otras ocasiones, Pérez Galdós acepta alguna rectificación léxica realizada en el manuscrito **D** con respecto al **C** y no vuelve a la redacción del manuscrito **C**.

3.- En este manuscrito, como sucede en los anteriores, el autor aplica la técnica de zig-zag en su redacción según la conveniencia, el gusto o la creencia de lo que es más acertado.

10.- Acto I y II de la edición **F**:

1.- Enmienda la acentuación, la puntuación, la entonación y la ortografía del manuscrito **E**. Para ello vuelve a redacciones anteriores, manuscritos **C** y **D**; fundamentalmente el primero que pulirá de sus incorrecciones. Pérez Galdós subsana todas las equivocaciones del copista y rectifica también las suyas.

2.- No acepta la mayoría de las transformaciones léxicas realizadas en los manuscritos **D** y **E** con referencia al **C** y vuelve a las posiciones primitivas. Sólo ratifica los cambios realizados en el manuscrito **E** en relación con el **D** la sustitución de una expresión popular por una culta, además reemplaza un vocablo por otro sinonímico más culto.

3.- Incorpora la escenografía general y las acotaciones del manuscrito **C** con ligeras variaciones, como sucede, por ejemplo, con la corrección ortográfica de las acotaciones para que la obra dramática pueda ser comprendida adecuadamente.

4.- Galdós, en la edición *princeps*, no aceptará las transformaciones morfosintácticas realizadas en el manuscrito E y vuelve a redacciones anteriores: manuscrito C para corregir la incongruencias semánticas.

5.- Pérez Galdós, en esa planificación, se ha impuesto agilizar el ritmo de los diálogos - influencia indirecta de Manuel Tolosa- abreviándolos y expresando pensamientos no ambiguos mediante adiciones. Realiza las siguientes transformaciones: suprime las ampliaciones del manuscrito E con relación al D; elimina intervenciones y parte de algunas que inciden en aspectos redundantes. El autor tiende a la concisión para dar una mayor fuerza dramática a los hechos expuestos. Todos estos cambios tienen como finalidad que la información llegue fácilmente al espectador y éste no pierda interés.

6.- Pérez Galdós en la aplicación de la técnica de zig-zag, en el proceso de redacción de la versión definitiva, vuelve en la edición F a incluir en el Acto II diálogos que ya aparecían en los tres primeros manuscritos, pero que en los últimos elidía. Estos coloquios se recuperan porque Galdós advierte que sin su presencia no tendría sentido la acción desarrollada en la escena XI, ya que la acción quedaría mal estructurada puesto que presentaría lagunas en su desarrollo. Observamos cómo Pérez Galdós introduce otro cambio en la escena XI del Acto II de la edición F, ya que no sigue, como hubiese sido normal, a su precedente, la escena XII del ms. E, sino que parte de la estructura de la escena XII del manuscrito C. Incluye en ella, además, algunos de los hechos presentados en la escena XIII del manuscrito C. Esta transformación implica que en esta escena XI del Acto II de la edición F, a diferencia del manuscrito E, no interviene ninguno de los personajes de la última escena, la

xii, del manuscrito C y los juicios conservados de éstos serán atribuidos a Santos o a Isidro, personajes de la escena precedente. Con esto Galdós evita la contradicción estructural de los manuscritos D y E, concreta la acción que aparecía dispersa y da un sentido más cercano al asunto tratado.

11.- Acto I-II de la edición G:

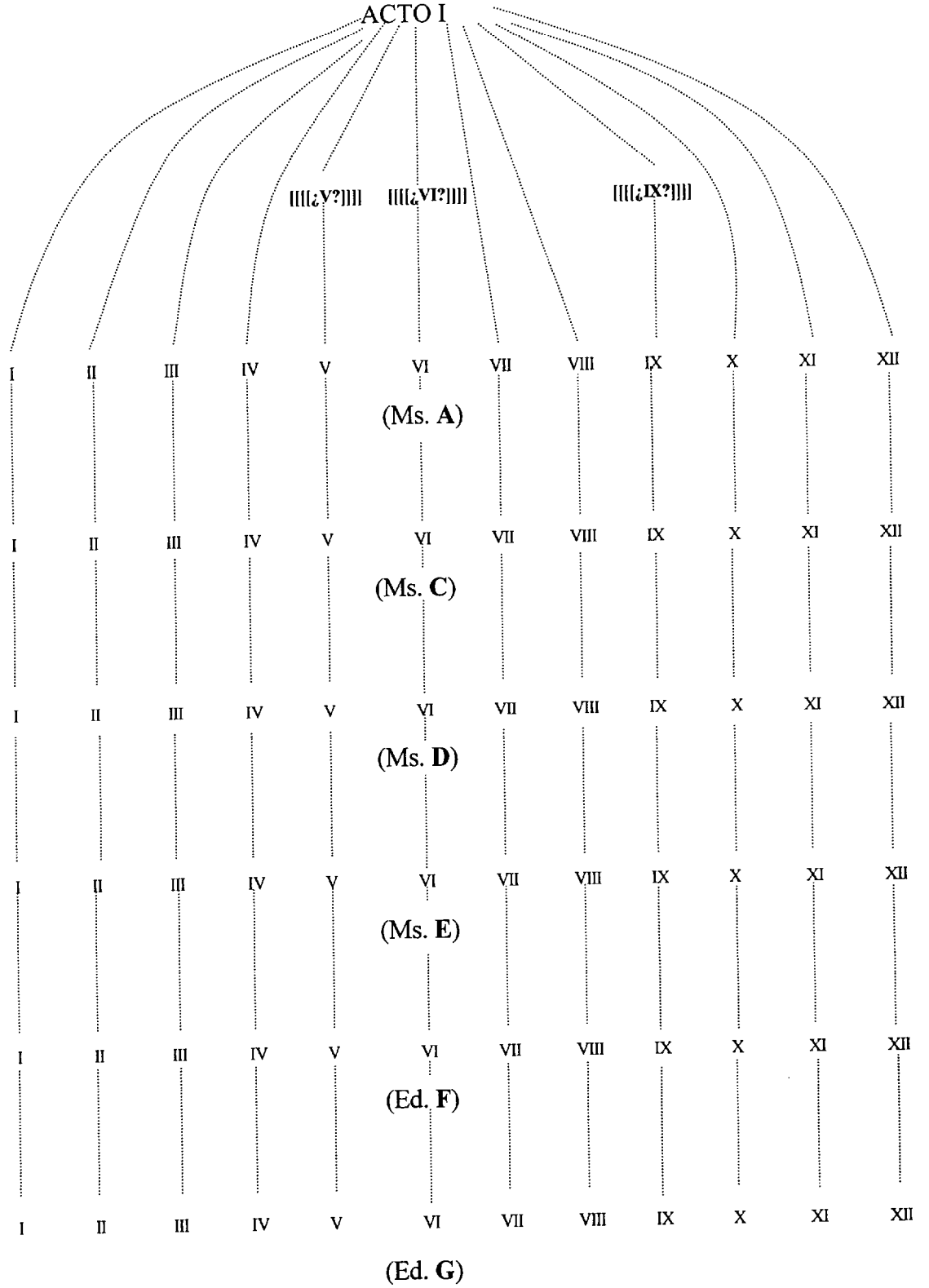
1.- Rectifica la acentuación, la puntuación, aunque, a veces, la enmienda se realiza en puntuaciones correctas, debido, quizás, a un descuido del autor o a un error tipográfico; repara la ortografía de vocablos mal expresados por desconocimiento del autor o por un error de impresión, opta por la no simplificación de los grupos de consonantes en los cultismos latinos, tendencia culta, al contrario de lo que sucede en la edición F; perfecciona el estilo al añadir los signos interrogativos y exclamativos a pensamientos que sin ellos no tendrían sentido completo. Esta ausencia de signos quizás sea debida a un error del tipógrafo.

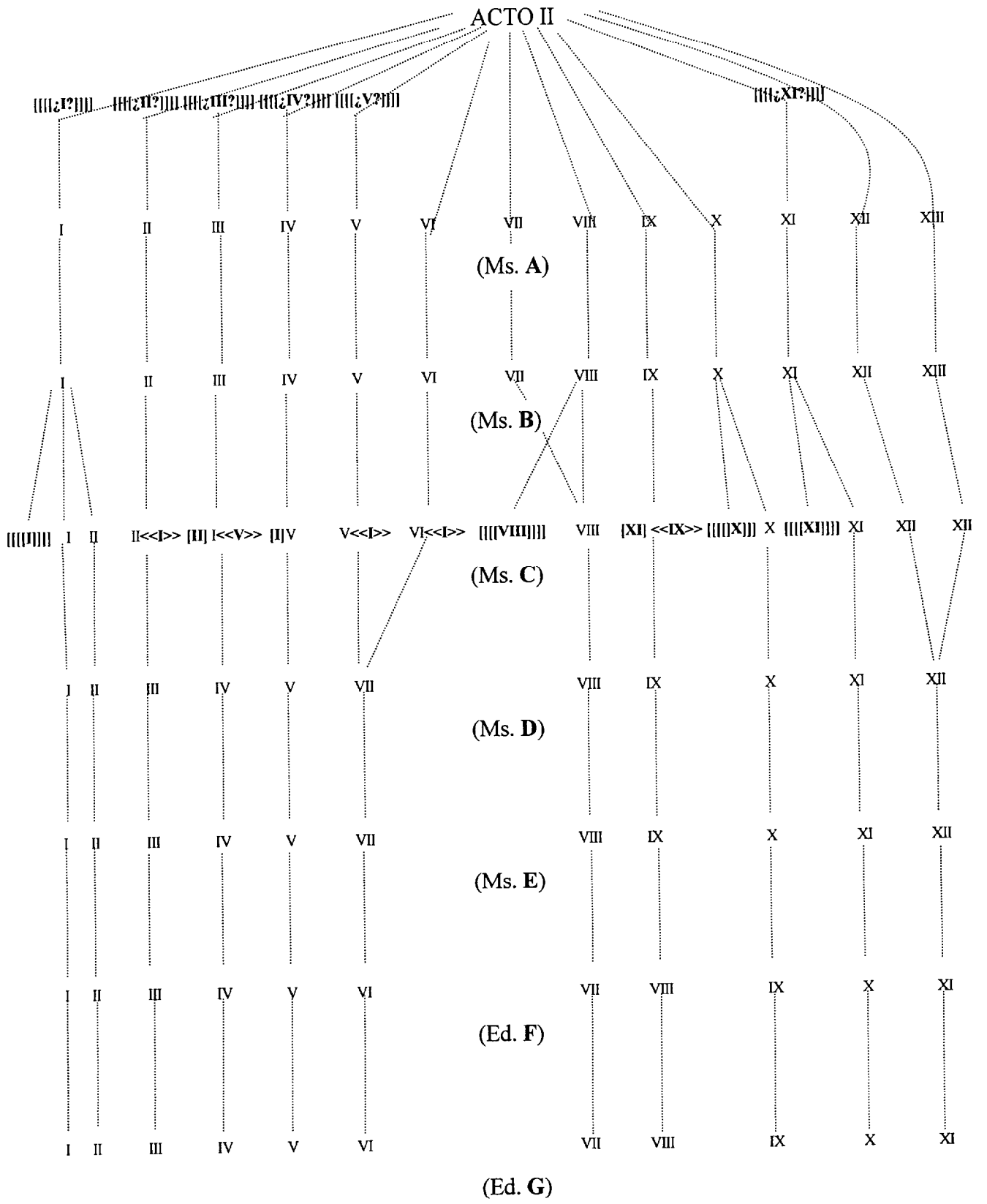
Con todas estas modificaciones la obra gana en adecuación entre contenido y forma, que es el logro buscado por el autor a lo largo de la gestación de su composición.

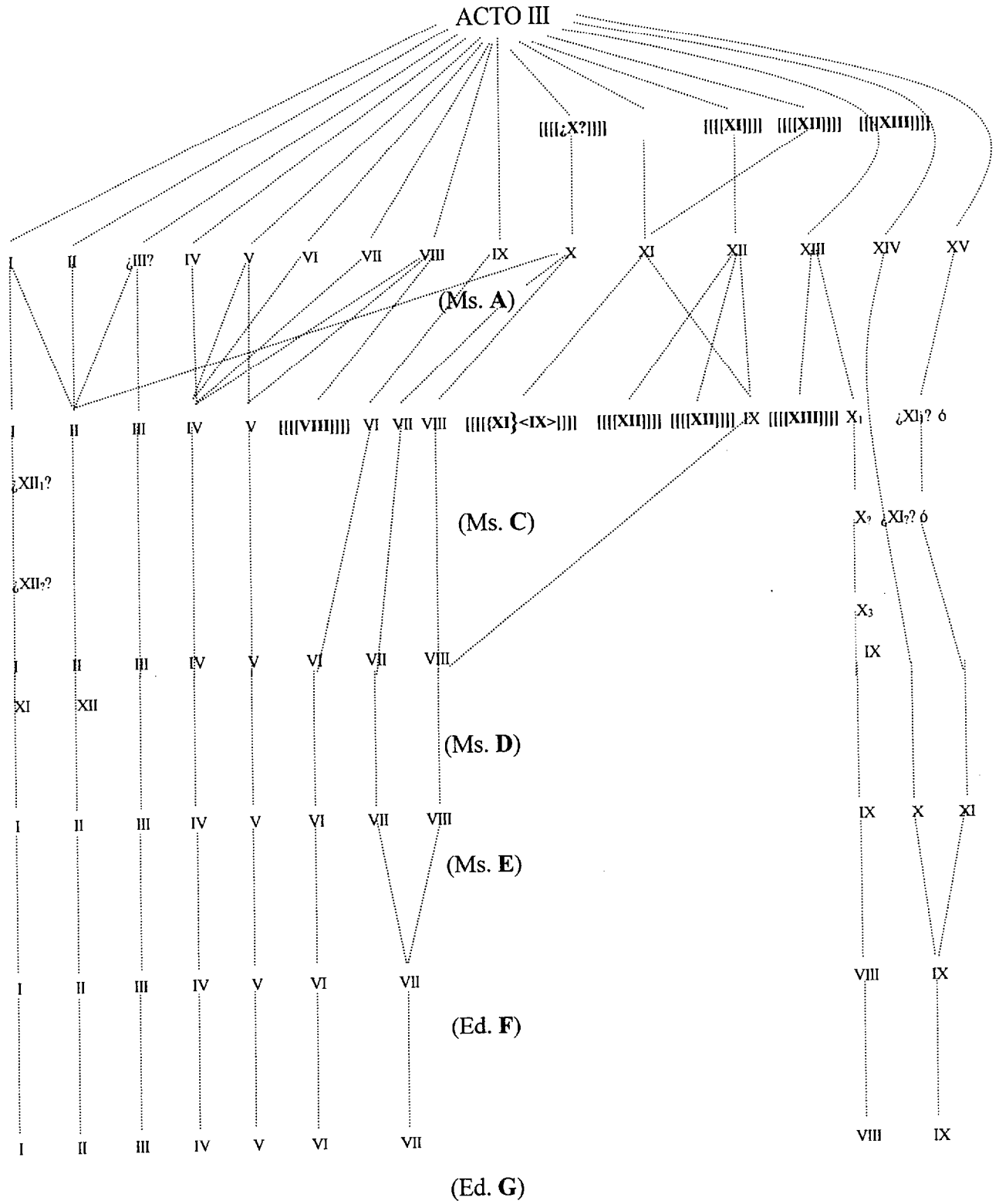
2.- Designa el nombre de Trinidad de forma completa para darle a ésta el mismo tratamiento que a su esposo y, así, una mayor respetabilidad.

12.- A continuación, exponemos de forma esquemática la evolución de la estructura y de la trama de los actos de *Voluntad* en su gestación (cinco manuscritos y dos ediciones impresas en vida del autor):

ACTO I







LAS VERSIONES DE *VOLUNTAD*.

De todo lo expuesto deducimos que el manuscrito A, tal como se conserva, es el resultado de diversas redacciones y éstas, a su vez, de revisiones posteriores por parte del autor. Una primera redacción corresponde a un planteamiento primitivo de la obra, es decir, a una primera configuración, concentración de hechos argumentales que posteriormente distribuirá y redactará de otra forma. Esta primera fase la denominamos **A₁**, que agrupa escenas distintas del Acto III, numeradas independientemente una de otra, pero que responden al planteamiento argumental de escenas diferentes que adquirirán una configuración distinta en redacciones posteriores. Representan una redacción más ampliada que las restantes huellas conservadas de la obra.

Las versiones **A₂** y **A₃** representan una revisión de esta primera redacción.

Rastros de una segunda redacción más ampliada son las que hemos agrupado bajo la denominación de **A₄**, que, a su vez, serán sometidas a una segunda revisión: **A₅**. La versión **A₆** representa las huellas de una tercera redacción de este manuscrito y una segunda redacción de la versión **A₄** más concentrada, menos extensa. La versión **A₇** es una revisión de la versión **A₆**. Los restos de una redacción cuarta de la obra los encontramos en lo que hemos denominado **A₈**. Claro que, como ya hemos expuesto, es difícil poder precisar si se trata de partes de la redacción segunda, **A₄**, o de otra. Representa una composición plenamente configurada y más extensa que el cuerpo central que constituye este manuscrito. La quinta redacción está constituida por los desechos previos a la última de este manuscrito, incluimos en lo que hemos denominado **A₁₀**. La sexta redacción es el cuerpo central de este manuscrito, que hemos denominado versión **A₁₁**. Esta redacción será sometida a dos revisiones, que hemos designado anteriormente como versiones **A₁₂** y **A₁₃**. Es un planteamiento que sigue una línea discontinua, es decir, la segunda redacción significa una ampliación con respecto a

la primera, pero la tercera es más concentrada que la segunda y la cuarta es más ampliada que la quinta.

El manuscrito **B** es el resultado de una única redacción, **B₁**, que será sometida a una revisión del autor de la que obtendríamos la versión **B₂**. La pregunta que nos hacemos es por qué sólo se conserva el Acto II de este manuscrito. La respuesta podría ser que los Actos I y III del manuscrito **C** fueran como el Acto II el resultado de pasar a limpio una primera versión autógrafa del autor por el copista, y que Galdós transformase el Acto II y lo mandase copiar de nuevo. Añadimos a esta nueva copia los dos actos restantes de la anterior. Esa hipótesis se ve amenazada por dos matizaciones: primera que las diferencias entre el Acto II del manuscrito **B** y **C** no son muy significativas y, segunda, que el Acto III del manuscrito **C** presenta una gran complejidad en su formación, lo que no explica que no se conserven del Acto III dos copias como en el Acto II. De estas conjeturas podemos afianzar, como al principio, la idea de que su conservación es una incógnita para nosotros.

La etapa de formación del manuscrito **C** es larga y compleja, a tenor de las huellas que han quedado de él. En él encontramos indicios de una primera redacción muy próxima a la que denominamos versión **A₁₁**, redacción sexta, y que en el estudio del manuscrito **C** designamos versión **C₁**. La versión **C₂** es una revisión de esta primera redacción. Constituye el cuerpo central de este manuscrito, producto del copista. Es lo que hemos denominado **C₃**. Esta composición fue sometida a dos revisiones, **C₄** y **C₅**, algunos de los cambios de gran importancia a causa de las alteraciones en la modificación y eliminación de intervenciones que modifican el curso de la acción. La tercera redacción está constituida por los restos de una redacción inicial del autor donde concentra la acción que después aparecerá dispersa en varias escenas. Esta composición responde a varios momentos de elaboración, designada antes versión **C₆**, que será sometida a una revisión posterior, **C₇**, y que tachará después al

redactar una nueva acción concentrada, denominada versión octava, **C₈**. Este escrito está sometido a una revisión posterior, designada **C₉**. La cuarta escritura está configurada por las huellas escritas por el autor anteriores a la redacción final que quiere dar a este manuscrito, denominadas versión **C₁₀** que estarán sometidas a dos revisiones **C₁₁** y **C₁₂**. La exégesis quinta responde a esa interpretación definitiva que el autor quiere dar al manuscrito a través de las hojas añadidas con su letra, agrupadas bajo la denominación de **C₁₃**. A la vez, observamos que dicha redacción será sometida a dos revisiones posteriores, denominadas versiones **C₁₄** y **C₁₅**.

El manuscrito **D** es el producto de cuatro redacciones. Una primera, designada versión **D₁**, escrita por el copista. Una segunda, denominada antes versión **D₂**, obra del autor. Y la revisión posterior de ésta, **D₃**. Hay una cuarta redacción, producto de un copista distinto al anterior, que agrupa a lo que hemos denominado versión cuarta, **D₄**.

El manuscrito **E** responde a dos redacciones: una la del copista, versión **E₁**; otra la escrita por el autor producto de una revisión y redacción posterior, **E₂**.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA.

- AGUIAR E SILVA, Víctor M. de: *Teoría de la literatura*, Madrid: Gredos, 1972.
- AGUIRRE PRADO, Luis: *Temas españoles. Galdós*, Madrid: Publicaciones españolas, 1969.
- ALBADALEJO, Tomás: *Retórica*, Madrid: Síntesis, 1989.
- ALBERT, Françoise: *Doña Perfecta (Drama en cuatro actos, arreglo de novela) de Benito Pérez Galdós*, (Tesina leída Facultad de Letras), Rennes, 1966.
- ALONSO CORTÉS, Narciso: "El teatro español en el siglo XIX", *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona: Barna, 1957.
- ALAS, Leopoldo: *Benito Pérez Galdós*, Madrid: Librería Fernando Fe, 1889.
- ALVAR, Manuel: *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid: Gredos, 1971.
- ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Pedro: "Galdós, los del 98 y nosotros", *Punta Europa*, 23-24 (1957), 81-91.
- AMOROS, Andrés: "Aniversario de Galdós", *El Urogallo*, 9 (1971), 95-96.
- ANDRADE ALFIERI, Graciela y ALFIERI, J.J.: "El lenguaje familiar de Galdós y de sus contemporáneos", *Hispanófila*, 22 (1964), 24-37.
- ANDREU, A. G.: "María Guerrero y el teatro de Benito Pérez Galdós", Willem L. M., ed.: *A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993*, Newark: Juan de la Cuesta, 1993.
- ÁNGELES, José: "¿Galdós precursor del noventa y ocho?", *Hispania*, XLVI, 2 (1963), 265-273.
- "Galdós en perspectiva", *Galdós*, 21-22 (1967).
- APARICI LLAMAS, María Pilar: *Las novelas de tesis de B.P. Galdós*, Barcelona: C.S.I.C., 1982.
- ARENCIBIA, Yolanda: *La lengua de Galdós. Estudio sistemático de variantes en galeradas*, Gobierno Autónomo de Canarias, 1987.

- "Voluntad de estilo en Galdós (Estudio de variantes de galeradas)", *Centenario de "Fortunata y Jacinta (1887-1987)"*, Madrid: Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense, 1989, 17-28.
 - Edición, prólogo y notas de "Zumalacárregui", *Benito Pérez Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1990.
 - Edición. "Nazarín". *Benito Pérez Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1995.
- ARIMÓN, José: "Teatro Español: *Voluntad*", *El Liberal*, 21-XII-1895, 3, en Sackett, T. A.: *Galdós y las máscaras. Historia teatral y bibliografía anotada*, Verona: Universidad de Padova, 1982, 146.
- ARISTÓTELES: *El arte poético*, Madrid: Espasa-Calpe, 1976.
- ARMAS AYALA, Alfonso: *Galdós y sus cartas: Papeles de Son Armadans*, 118 (1966), 9-36.
- "Introducción", *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, I, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1980, 7-8.
 - "Prólogo", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, I, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1990, 7-8.
- ÁVILA ARELLANO, Julián: *El personaje femenino en el teatro de Galdós (una aproximación al simbolismo histórico del escritor)*, Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1994.
- AYALA, Francisco: *Galdós en su tiempo*, Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1978.
- AZORÍN, *Obras completas*, I, Madrid: Aguilar, 1947.
- "Galdós", Rogers, D. M. (ed.): *Benito Pérez Galdós*, Madrid: Taurus, 1973, 81-84.
- BAL, MIEKE: *Teoría de la narrativa*, Madrid: Cátedra, 1985.

BALLESTER, César, ed.: *Benito Pérez Galdós*, Madrid: Hernando, 1977.

BAQUERO GOYANES, Mariano: "Las caricaturas literarias de Galdós", *Perspectivismo y contraste (De Galdós a Pérez de Ayala)*, Madrid: Gredos, 1963, 43-82.

BERENGUER, Angel, ed.: *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid, 1988".

- "Reseñas", *Anales Galdosianos*, XXVI (1991), 101-103.

BERKOWITZ, H. Chonon: "Galdós dramaturgo", Benito Pérez Galdós. 'El abuelo', *Notes, Vocabulary*, N. Y.: Century, 1929, 12-33.

- "Un joven de provecho and Un published Play by Pérez Galdós", *PMLA*, 50 (1935), 825-

- "Los juveniles destellos de Benito Pérez Galdós", *El Museo Canario*, Las Palmas de Gran Canaria: 1936, 1-37.

- *Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader*, Madison: University of Wisconsin Press, 1948.

BIEDER, Maryellen: "El sacrificio: tema y recurso dramático en la obra teatral de Benito Pérez Galdós, 1892-1903", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, II, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1990, 383-389.

BLANCO AGUINAGA, Carlos: *Historia social de la literatura española, II*, Madrid: Castalia, 1978.

BLANCO FOMBONA, R.: *Motivos y letras de España*, Madrid: Renacimiento, 1930.

BONET, Laureano: *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*, Barcelona: Península, 1990.

- *De Galdós a Robbe-Grillet*, Madrid: Taurus, 1972.

BOO, Matilde L.: "Galdós y Zola, dos teóricos del teatro", *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, II, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1980, 135-149.

- "El manuscrito de *La de San Quintín* (Estudio preliminar)", *Anales Galdosianos*, XVIII (1983), 125-130.
 - "El manuscrito de *La de San Quintín*", *Anales Galdosianos*, Anejo, 1986.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen: *Galdós visto por sí mismo*, Madrid: Novelas y Cuentos, 1970.
- "Veintiocho cartas de Galdós a Pereda", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-252 (1970-1971), 9-49.
 - *Galdós*, Madrid: Mondadori, 1988.
- BRIOSCHI, F. y GIROLANO DI, C.: *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona: Ariel, 1988.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand: *La loi du théâtre*, Paris, 1893.
- BUENO, Manuel: *Teatro Español Contemporáneo*, Madrid: Renacimiento, 1909, 87-93.
- BUSTILLO, Eduardo: *Campañas teatrales*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1901, 180-185.
- CABREJAS, Gabriel: "Espacio y sociedad en Galdós: el salón, el café, el teatro", *Anales Galdosianos*, XXIV (1989), 11-31.
- CACHO VIU, Vicente: *La Institución libre de Enseñanza*, Madrid: Rialp, 1962.
- CALVO REVILLA, Luis: *Actores célebres del Teatro del Príncipe. Español. Siglo XIX. Manera de representar de cada actor, anécdotas y datos biográficos*, Madrid: Imprenta Municipal, 1920.
- CANALS, Salvador: "Voluntad", *El Nacional*, 21-XII-1895, Sackett, T. A.: *Galdós y las máscaras. Historia teatral y bibliografía anotada*, Verona, Universidad de Padova, 1982, 155.
- CANOA, Joaquina: *Estudios de dramática (Teoría y práctica)*, Valladolid: Aceña, 1989.
- CAPDEVILA, Arturo: *El pensamiento vivo de Galdós*, Buenos Aires: Losada, 1944.

- CARALT, R.: *Siete biografías de actores célebres*, Barcelona: 1944.
- CARDONA, Rodolfo: "El manuscrito de *Doña Perfecta*: una descripción preliminar", *Anales Galdosianos*, XI (1976), 9-13.
- Edición de *Doña Perfecta*, Madrid: Cátedra, 1984.
- CARDONA, Rodolfo y SOBEJANO, Gonzalo: "Introducción", Edición *Teatro selecto de Pérez Galdós*, Madrid: Escelicer, 1973.
- CASALDUERO, Joaquín: "La caracterización plástica del personaje en la obra de Pérez Galdós: del tipo al individuo", *Anales Galdosianos*, 7 (1972), 19-25.
- *Vida y obra de Galdós (1843 - 1920)*, Madrid: Gredos, 1974.
 - "Sor Simona y Santa Juana de Castilla", *Letras de Deusto*, 8 (1974), 117-134.
 - "El teatro en el siglo XIX", *Historia de la literatura española*, Madrid: Guadiana, 1974.
- CASTAR TOBEÑAS, José: *La condición social y jurídica de la mujer*, Madrid: Ed. Reus, 1955.
- CASTILLA, D.A.: "Daría J. Montero-Paulson", *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*. Madrid: Editorial Pliegos, 1988.
- CAVIA, Mariano de: "Crónicas teatrales: carta de *Halma* a *Voluntad*", *El Imparcial*, 21-XII-1895, Sackett, T. A.: *Galdós y las máscaras. Historia teatral y bibliografía anotada*, Verona: Universidad de Padova, 1982, 159.
- CEJADOR FRAUCA, Julio: *Historia de la Lengua y Literatura Castellana, comprendidos los autores hispano-americanos*, VIII, Madrid: 1918.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté: "Galdós y los noventayochistas frente a la historia", *Papeles de Son Armadans*, LXXXVIII, 244 (1978), 192-223.
- CLEMESSY, Nelly: "Proceso creativo de Celipin Centeno en *Marianela*", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, I, Las Palmas de Gran Canaria:

- Cabildo Insular, 1990, 31-38.
- COBEÑA, Carmen: *Carta a Benito Pérez Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria: Casa-Museo Pérez Galdós, referencia 4.15.59.
- CONCEJO, Pilar: "Lo femenino como mito en Galdós", *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1993, 365-372.
- CONDÉ, Lisa: *Women in the Theatre of Galdós From 'Realidad' (1892) to 'Voluntad' (1895)*, N.Y.: The Edwin Mellen Press, 1990.
- *Stages in the Development of a Feminist Convictionsness in Benito Pérez Galdós (1843 - 1920): A Biographical Sketch*, N. York: Edwin Mellen Press, 1990.
 - *The Theatre of Galdós: 'Realidad'*, ed., N. York: Edwin Mellen Press, 1993.
- CONDESA DE CAMPO ALANGE: *La mujer en España. 1864*, Madrid: Aguilar, 1980.
- CORREA, Gustavo: "Pérez Galdós y la tradición calderoniana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-252 (1970-1971), 1-3.
- "Galdós y el platonismo", *Anales Galdosianos*, VII (1972), 3-18.
 - *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós. Ensayo de estética realista*, Madrid: Gredos, 1977.
- COTARELLO MORI, Emilio: "Catálogo sincrónico de las obras de don Benito Galdós", *Boletín de la Real Academia Española*, XXXII (1920).
- CORTINA, José Ramón: *Ensayos sobre el teatro moderno*, Madrid: Gredos, 1973.
- DELEITO Y PIÑUELA, José: *Estampas del Madrid teatral fin de siglo, I. Teatros de declamación. Español, Comedia-Princesa, Novedades, Lara*, Madrid: Saturnino Calleja, sf.
- *Origen y apogeo del género chico*, Madrid: Revista de Occidente, 1949.

- DÍEZ CANEDO, Enrique: *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, 4 vols. México: Joaquín Mortiz, 1968.
- "Diversiones públicas", *La Época*, 16251 (Madrid, 1895), 3.
- DOMENECH, Ricardo: "Ética y política en el teatro de Galdós", *Estudios escénicos*, 18 (1974).
- EARLE, Peter: "La interdependencia de los personajes galdosianos", *Cuadernos Hispano-americanos*, 250-252 (1971), 117-134.
- ECO, Umberto: "El tiempo del arte", *Revista de Occidente*, 76 (1987), 65-76.
- "El drama del señor Pérez Galdós", *La Época*, 14129 (Madrid, 1892), 2.
- ELIZALDE, J.: *Teatro selecto de P. Galdós*, Madrid: Escelicer, 1974.
- ENTENZA DE SOLARE, Beatriz: *Benito Pérez Galdós, Enciclopedia literaria*, V, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- "Manuscritos Galdosianos", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, I, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1990, 149-161.
- "Sobre los manuscritos de *La incógnita y Realidad*", *Romanische Forschungen*, 1984, 430-435.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: *Las mejores novelas contemporáneas*, I, Barcelona: Planeta, 1957.
- ESCOBAR BONILLA, M^a del Prado: "Galdós y la educación de la mujer", *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1980, 165-182.
- "Conclusiones", *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1995, 556-557.
- ESTÉBANEZ CALDERON, Demetrio: "Evolución política de Galdós y su repercusión en la obra literaria", *Anales Galdosianos*, XVII (1982), 7-24.

- FAUS SEVILLA, Pilar: *La sociedad española del siglo XIX en la obra de Pérez Galdós*,
Valencia: Imprenta Nacher, 1972.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor: "Galdós, autor dramático", *Insula*, 82 (1952), 1-2 y 11.
- "Teatro al margen", *Insula*, 100-101 (1954), 3.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: "Obras de Leandro Fernández de Moratín", *Biblioteca
de autores españoles*, II, Madrid: Rivadeneyra, 1954.
- FIERRO, Emilia: *Edición crítica de 'El amigo Manso' de Galdós*, (Tesis doctoral microfil-
mada), Universidad de La Laguna, 1985.
- FINKENTHAL, Stanley: "Regenerating Galdós Theatre", *Anales Galdosianos*, X (1975), 139-
145.
- "Galdós en el teatro: la reacción crítica", *Estudios de historia, literatura y arte hispánicos,
ofrecidos a Rodrigo A. Molina*, Madrid: *Insula*, 1977, 155-163.
- *El Teatro de Galdós*, Madrid: Fundamentos, 1980.
- FORNASA, Giuliano Mario: *Sociedad española y cambio social en el teatro de Galdós*, Ann
Arbor: University Microfilms Internacional, 1985.
- GAEHDE, C.: *El teatro desde la antigüedad hasta el presente*, Barcelona: Labor.
- "Galdós y sus libros", *El Heraldo de Madrid*, 2282 (1897).
- GAMERO Y DE LAIGLESIA, Emilio G.: *Galdós y su obra, III, El teatro*, Madrid: Blass S.A.,
1935.
- GAOS, Vicente: "Notas sobre la técnica de Galdós", *Insula*, 82 (1952), 5.
- GARCÍA BARRÓN, Carlos: *Introducción, edición y variantes del manuscrito autógrafo de 'La
vuelta al mundo en la Numancia'*, Madrid: Castalia, 1992.
- GARCÍA BERRIO, A.: *Teoría de la literatura*, Madrid: Cátedra, 1989.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, M^a J.: "Tristana" de B.P. Galdós, *Edición crítica y análisis e*

- interpretación de variantes*, (Tesis doctoral), Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1996.
- GARCÍA LORENZO, Luciano: "Sobre la técnica dramática de Galdós: *Doña Perfecta*. De la novela a la obra teatral", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-252 (1970-1971), 445-471.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco: *El teatro social en España*, Madrid: Taurus, 1962.
- GARCÍA VALERO, Vicente: *Memorias de un comerciante. Nueva serie de crónicas retrospectivas del teatro*, Madrid: A. Álvarez, 1910.
- GIL, José R.: *El manuscrito de Doña Perfecta de Benito Pérez Galdós*, (Tesis doctoral), Universidad de Boston, 1972.
- GIL, Alfonso M.: "Notas e impresiones acerca del teatro de Benito Pérez Galdós", *Estudios Escénicos. Cuadernos del Instituto del Teatro*, 18 (1974), 165-172.
- GILMAN, Stephen: "Cuando Galdós habla con sus personajes", *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, I, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1980, 128-134.
- GIMENO CASALDUERO, Joaquín: "La caracterización plástica del personaje en la obra de Pérez Galdós: del tipo al individuo", *Anales Galdosianos*, VII (1972), 19-25.
- GOENAGA, Angel: "Introducción", *Teatro español del siglo XIX*, New York: Las Américas, 1972, 10.
- GÓMEZ BAQUERO, Eduardo: "Crónica literaria", *La España Moderna*, 85 (1896), 137-147.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar: "Galdós", *Entremarrones y otros ensayos*, Madrid: Ed. Nacional, 1969, 259-273.
- GONZÁLEZ AURIOLES, Norberto: "Teatro Español. *Voluntad*", *El Correo*, 21-XII-1895, en Sackett T. A.: *Galdós y las máscaras. Historia teatral y bibliografía anotada*, Verona:

Universidad de Padova, 1982, 173.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio: "Galdós y el teatro contemporáneo", *Norte* (nov. 1950).

- "El drama social contemporáneo: Pérez Galdós y Gómez de la Serna", *Estudios Escénicos. Cuadernos del Instituto del teatro*, 18 (1974), 131-139.

GRANJEL, Luis: *Panorama de la Generación del 98*, Madrid: Guadarrama, 1959.

GULLÓN, Ricardo: "Cuestiones galdosianas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 101 (1958), 237-257.

- *Técnicas de Galdós*, Madrid: Taurus, 1970.

- *Galdós, novelista moderno*, Madrid: Gredos, 1973.

- Edición e introducción de *Realidad*, Madrid: Taurus, 1977.

GULLÓN, Germán: "La imagen galdosiana: su funcionamiento y posible clasificación", *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, I, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1980, 155-169.

GUERRERO, María: *Cartas a Benito Pérez Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria: Casa-Museo Pérez Galdós, referencia 9-32-3.

GUERRERO ZAMORA, Juan: *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona: Juan Flores, 1967.

GUILLÉN, Claudio: *Teorías de la historia literaria*, Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

- "Halma y Voluntad", *La Correspondencia de España. Diario político y de noticias*, 13763 (Madrid, 1895), 3.

HAMEL, Martine: *Le probleme de l'enseignement et de l'education dans l'oeuvre de Galdós*, (Memoria para el diploma de estudios superiores), Paris, 1960.

HERNÁNDEZ CABRERA, Clara: *"El Abuelo (Novela en cinco jornadas)". Estudio del proceso de creación y edición crítica*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular,

1993.

HERNÁNDEZ SUÁREZ, Manuel: *Bibliografía de Galdós*, I, Las Palmas de Gran Canaria:

Cabildo Insular, 1972.

HIDALGO, Eduardo: *Cartas a Benito Pérez Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria: Casa-Museo

Pérez Galdós, referencia 7.25.12.

HOFMANN, Werner: *Historia de la ideas sociales de los siglos XIX y XX*, México: Unión

Tipográfica Editorial Hispano-Americana, 1964.

HYMAN, Diane B.: *The "Fortunata y Jacinta" Manuscript of Benito Pérez Galdós*, (Tesis

doctoral microfilmada), Universidad de Harvard, 1972.

INMAN FOX, E.: "En torno a *Mariucha*: Galdós en 1903", *Cuadernos Hispanoamericanos*,

250-52 (1970-71), 612.

JORDE (Constantino Suárez Fernández): *Galdós y el teatro contemporáneo*, Las Palmas

de Gran Canaria: Editor Tem, 1943.

KAYSER, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid: Gredos, 1989.

KOCHIWA, Masae: *La condición de la mujer en las obras de Galdós*, (Tesis leída Universidad

Complutense), Madrid, 1975.

- "Un estudio sobre el mayorazgo de las mujeres en las obras de Galdós", *Hispanica*, 26

(1982), 31-45.

KIRSNER, Robert: "Galdós and the Generation of 1989", *Hispania*, XX, 33 (1950), 240.

LAPESA, Rafael: *Introducción a los estudios literarios*, Madrid: Cátedra, 1981.

LASSALETA, Manuel: *Recursos lingüísticos de naturaleza coloquial en la obra de Galdós*,

(Copia manuscrita mecanografiada), Virginia, 1970.

- *Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial galdosiano*, Madrid: Insula, 1974.

LARRA, Fernando José de: *La sociedad española a través del teatro del siglo XIX*, Madrid:

Ministerio de Trabajo, 1947.

LAUSBERG, Heinrich: *Manual de Retórica literaria*. III vols., Madrid: Gredos, 1983.

LEÓN PAGANO, José: *Al través de la España literaria*, II, Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1904.

LIDA, Denah: "Sobre el "Krausismo" de Galdós", *Anales galdosianos*, 2 (1967), 1-27.

LÓPEZ-BARRALT, Mercedes: "Fortunata y Jacinta en gestación: De la versión Alpha a la versión Beta del manuscrito Galdosiano", *Anales galdosianos*, XXII (1987), 11-25.

- *La gestación de "Fortunata y Jacinta": Galdós y la novela como re-escritura*, Puerto Rico: Huracán, 1992.

LÓPEZ, Julio: *La poesía y el teatro realista*, Madrid: Cincel, 1981.

LÓPEZ-MORILLAS, Juan: "Galdós y el Krausismo: La familia de León Roch", *Revista de Occidente*, 60 (1968), 331-357.

- *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*, Barcelona: Ariel, 1972.

LOZANO, Luis: "El tema de la unidad en el teatro de Galdós", *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, II, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1980, 311-329.

LUGO-ÁLVAREZ, Ruth Enilda: *El teatro social de Benito Pérez Galdós*, Michigan: University, 1985.

LLORENS, Vicente: "Galdós y la burguesía", *Anales Galdosianos*, III (1968), 51-59.

MACÍAS Y DEL REAL, Juan: *Cartas a Benito Pérez Galdós*, Las Palmas: Casa-Museo Pérez Galdós, referencia 9.23.3.

MACHADO, Antonio: *Poesías completas*, Madrid: Espasa-Calpe, 1963, 173.

MADARIAGA, Benito: *Pérez Galdós, biografía santanderina*, Santander, Institución cultural de Cantabria, 1979.

- MADARIAGA, Salvador de: *De Galdós a Lorca*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1960.
- MAGUNA, Juan P. Y GOENAGA, Ángel: *Teatro español del siglo XIX*, New York, Las Américas, 1971.
- MAINER, José Carlos: *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1972.
- "El teatro de Galdós: símbolo y utopía", *La crisis de fin de siglo: Ideología y Literatura*, Barcelona: Ariel, 1974, 177-212.
 - *El teatro en Madrid (1583-1925). Del Corral del Príncipe al teatro del arte*, Madrid: Ayuntamiento. Delegación de Cultura, 1983.
 - "Galdós a escena: una campaña teatral (1892-1896)", V.V.A.A.: *Visperas del 98. Orígenes y antecedentes de la crisis del 98*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.
- MANZANO, Rafael: *María Guerrero*, Barcelona: Ediciones G.P., 1959.
- MARTINELL, Emma: "Isidora Rufete (*La desheredada*) a través del entorno inanimado", *Letras de Deusto*, XVI, 36 (1986), 107-109.
- "Relación entre pensamiento y lenguaje en los personajes de Galdós", *Centenario de "Fortunata y Jacinta" (1887-1987)*, Madrid: Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense, 1989, 51-59.
- MARTINENCHE, Ernesto: "El teatro de Galdós", *España Moderna*, 210 (1906), 123.
- MARTÍNEZ CARVAJAL, Luis: "Avaros y usureros en Galdós", *El Museo Canario*, 1960, 327-330.
- MARTÍNEZ RUIZ, José: "Galdós", *Benito Pérez Galdós*, Douglass M. Rogers, edic, Madrid: Taurus, 1973, 81-84.
- MARTÍNEZ SIERRA, G.: "Benito Pérez Galdós", *Motivos*, París: Garnier Hermanos, 1920, 1-47.

MARTÍNEZ UMPIÉRREZ, Ela María: *"Realidad" (Novela en cinco jornadas) Benito Pérez Galdós. Edición crítica*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1997.

- "Los manuscritos de *Realidad*", *Centenario de "Fortunata y Jacinta" (1887-1987)*, Madrid: Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense, 1987, 61-67.

- "Las ultracorrecciones de *Realidad* " *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 21-22 de agosto 1989, II, Barcelona: P.P.U. 1992.

MAYO IZARRA, Margarita: *Benito Pérez Galdós*, Madrid: Instituto Escuela, 1935.

MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen: "Constantes sociopolíticas en los dramas de Galdós entre 1890 y 1900", *Segismundo*, 35-36 (1982), 163-187.

- "Benito Pérez Galdós, Concha Morell y la llegada del escritor al período conductista", *Segismundo*, XVII (1983), 113-129.

- *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, Madrid: C.S.I.C., 1983.

- *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid: C.S.I.C., 1984.

- "Presencia de María Guerrero en la obra dramática de Galdós", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, I, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1990, 427-435.

- "Galdós y el teatro de la Restauración", *Centenario de "Fortunata y Jacinta" (1887-1987)*, Universidad Complutense de Madrid, 1989, 197-204.

- "El olvidado teatro de Benito Pérez Galdós", *Insula*, 561 (1993), 23-25.

- "El teatro de Galdós ante la crítica", *Siglo Diecinueve*, 1 (1995).

- *El carácter cinematográfico del teatro de Benito Pérez Galdós*, Suisse: Université de Neuchâtel. Institut d'Espagnol, 1995.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Estudios de crítica literaria*, V, Madrid: 1908.

- "Don Benito Pérez Galdós", *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, V, Santander: C.S.I.C., 1942, 81-103.
- MICHEL, Solange: *El teatro en Madrid en la época de Galdós*, (Tesina, leída Instituto Hispánico), París, 1961.
- MILLER, Stephen: *El mundo de Galdós*, Santander: Sociedad M. Pelayo, 1983.
- MIGNON, Paul Louis: *Historia del teatro contemporáneo*, Madrid: Guadarrama, 1973.
- MONTANER, Carlos Alberto: *"Galdós, humorista" y otros ensayos*, Madrid: Partenón, 1969.
- MONTERO-PALSON, Daría J.: *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*, Madrid: Pliegos, 1988.
- MONTES HUIDOBRO, Matías: *XIX: Superficie y fondo de estilo*, University of North Carolina: Estudios de Hispanófila, 1971.
- MONTESINOS, José F.: *Galdós*, 3 vols., Madrid: Castalia, 1980.
- MORA GARCÍA, José Luis: *Hombre, Sociedad y religión en la novelística galdosiana, (1888-1905)*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular; Salamanca: Universidad, 1981.
- MORLEY, G. Griswold: "Introduction", *Edición de "Mariucha"*, New York: D.C. Heath and Co., 1921, 7-44.
- MUÑOZ CORTÉS, Manuel: "Aportaciones a un proyecto del estudio sistemático de la lengua de Galdós", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, I, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1990, 261-269.
- NAVARRO Y NAVARRO, Domingo: *Enaltecedores y detractores de Galdós ¡Del brazo del "Abuelo"!*, Madrid: Inmasa, 1965.
- NUEZ, Sebastián de la: "Índice del Archivo particular de Galdós", *El Museo Canario*, (1961-1962).
- "Cartas de Miguel de Unamuno a Galdós", *Papeles de Son Armadans*, 110 (1965).

- "Correspondencia epistolar entre Maura y Galdós", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 20 (1974).
 - "Literatura e historia de la cultura y del pensamiento", *Métodos de estudio de la obra literaria*, coordinación de José María Díez Borque, Madrid: Taurus, 1985, 229 - 270.
 - *Biblioteca y Archivo de la Casa Museo Pérez Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1990.
- NUEZ, Sebastián de la y SCHRAIBMAN, José: *Cartas del archivo de Pérez Galdós*, Madrid: Taurus, 1967.
- OLAVARIA Y FERRARI: *Reseña histórica del teatro en México*, México: Porrúa, 1961.
- OLEZA, Juan: *La novela española del XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Valencia: Bello, 1976.
- OLMET, Luis Antón y GARCIA CARRAFFA, Arturo: *Los grandes españoles: Galdós*, I, Madrid: Renacimiento, 1912.
- OLMET, L.A. de y TORRES BERNAL José: *Los grandes de España*, Madrid: Renacimiento, 1920.
- *Los grandes españoles. María Guerrero*, Madrid: Renacimiento, 1920.
- ONÍS, Federico de: "Valor de Galdós", *Nosotros*, 22 (1928).
- OÑATE, P.: *El feminismo en la literatura española*, Madrid: Espasa-Calpe, 1938.
- ORTEGA, Soledad: *Cartas a Galdós*, Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Ensayos sobre la 'Generación del 98'*, Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- PALOMO OLMOS, Bienvenido: "De la novela al teatro: modificaciones en las técnicas de introspección". *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, II, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1990, 435-445.

- *Benito Pérez Galdós: teoría y práctica de una poética de los generos literarios*, Madrid: Prial, 1986.
- PANAITESCU, Alina: "Galdós, ¿moderno en sus comedias?", *Actas de Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Madrid: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, 479-485.
- PAOLINI, Gilberto: "Voluntad y el ideario galdosiano", *Estudios Escénicos. Cuadernos del Instituto del Teatro*, 18 (1974), 63-72.
- PARDO BAZÁN, Emilia: *Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*, Madrid: Turner, 1975.
- PATTISON, Walter T.: *Benito Pérez Galdós*, Boston: Twayne Publishers, 1975.
- *Benito Pérez Galdós. Etapas preliminares de "Gloria"*, Barcelona: Puvill-Editor, 1979.
- PEAK, Hunter: "Dicenta and Galdós", *Social Drama in Nineteenth Century Spain*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1964, 106-139.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros: "Benito Pérez Galdós", *Manual de literatura española*. VII, Navarra: Cénlit, 1983, 553-723.
- PENAS VARELA, Ermitas: "El sistema dialogal galdosiano", *Anales Galdosianos*, XX, 26 (1985), 111-120.
- PERERA, Arturo: "Novedades teatrales, Español, (*Voluntad*)", *El Globo*, 21-XII-1895, en Sackett, T. A.: *Galdós y las máscaras. Historia teatral y bibliografía anotada*, Verona: Universidad de Padova, 1982, 190.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón: "Las máscaras" *Obras Completas*, III, Madrid: Aguilar, 1963.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: "Crónica de la quincena", *La Ilustración de Madrid*, 53 (1872), 66.
- *Cartas a María Guerrero*, Las Palmas de Gran Canaria: Casa Museo Pérez Galdós, referencia 6.24.66.
- Manuscritos de *Voluntad*, tres conservados en la Biblioteca Nacional con los núms.:

21.740, 14.409 y 14.495³.

- Manuscritos de *Voluntad*, dos conservados en la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria con la referencia 16.3.
- *Voluntad*, Madrid: La Guirnalda, 1896.
- *Voluntad*, Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1907.
- *Memorias*, Madrid: Gráfica Literaria, sf.
- *Arte y crítica*, Madrid: Ed. Alberto Ghiraldo, 1923.
- *Nuestro teatro*, Madrid: Ed. Alberto Ghiraldo, 1923.
- "*Voluntad*", Federico Carlos Sainz de Robles, ed., *Obras Completas de Galdós*, VI, Madrid: Aguilar, 1942, 749-781.
- *Cartas de Pérez Galdós a Mesonero Romanos*, ed. Eulogio Valera Hervías, Madrid: 1943.
- *Obras completas, Cuentos y teatro*, Madrid: Aguilar, 1971.
- *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona: Península, 1972.

PÉREZ MINIK, Domingo: "Galdós ese dramaturgo recobrado", *Estudios Escenicos. Cuadernos del Instituto del Teatro*, 18 (1974).

- *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 1991.

PÉREZ VIDAL, José: *Galdós en Canarias (1843-1862)*, Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1952.

- *Canarias en Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1973.

PETIT, Marie Clarie: *Les personnages féminins dans les romans de Benito Pérez Galdós*, Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1972, 138-165.

POYAN DÍAZ, Daniel: *Enrique Gaspar: medio siglo de teatro español*, Madrid: Gredos, 1957.

QUINTO, José María de: *El teatro y la sociología*, Argentina: Centro Editor de América Latina,

- 1969.
- REGALADO GARCÍA, Antonio: *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española (1868-1912)*, Madrid: Insula, 1966.
- REGALADO, Manuel: *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española*, Madrid, Gredos, 1966.
- RICARD, Robert: "Cartas a Galdós, cartas de Galdós", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 11 (1965).
- RIO, Angel del: *El concepto contemporáneo de España*, Buenos Aires: Losada, 1946.
- "Galdós, el hombre y el novelista", *Estudios Galdosianos*, Zaragoza: Biblioteca del Hispanista, 1953, 44-46.
 - *Estudios Galdosianos*, New York: Las Américas Publishing Company, 1969.
- RÍOS-FONT, Wadda Cynthia: *The Melodramatic Paradigm: José Echegaray and the Modern Spanish Theatre (Echegaray José, Valle Inclán Ramón del, Pérez Galdós Benito, Jacinto Benavente)*, Harvard: University, 1991.
- RODRÍGUEZ, José Francisco: *La mujer y la política española*, Madrid: Ed. Pueyo, 1920.
- RODRÍGUEZ ACOSTA, Carmen: *Edición crítica de "Bodas reales", Episodio Nacional de Galdós*, (Tesis doctoral microfilmada), Universidad de La Laguna, 1987.
- RODRÍGUEZ BATLLORI, Francisco: *Galdós en su tiempo*, Las Palmas de Gran Canaria: Litografía Saavedra, 1968.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María: *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, Barcelona: Editorial Península, 1972.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge: "Galdós, el teatro y la sociedad de su época", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-252 (1970-1971), 623-640.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio: *Galdós: burguesía y revolución*, Madrid: Turner, 1975.

ROGERS, Douglass M., ed.: *Benito Pérez Galdós*, Madrid: Taurus, 1973.

RUBIO, Isaac: "Las ideas dramáticas de Galdós", *Facultad de Filosofía y Letras de Salamanca*, 1973, 1-28.

- "Ibsen y Galdós", *Letras de Deusto*, IV, 8 (1974), 207-224.
- "Galdós y el melodrama", *Anales Galdosianos*, XVI (1981), 57-67.
- "El teatro de Galdós", *Anales Galdosianos*, XVIII (1983), 139-145.
- *El teatro en el siglo XIX*, Madrid: Playor, 1983.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza: Libros Pórtico, 1982.

RUÍZ RAMÓN, Francisco: *Tres personajes galdosianos. Ensayo de aproximación a un mundo religioso y moral*, Madrid: Rev. Occidente, 1964.

- *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Cátedra, 1979.

RUIZ y CONTRERAS, Luis: "*Halma y Voluntad*", *Tres moradas. Memorias de un desmemoriado*, Madrid: 1897, 44-53.

RULL FERNÁNDEZ, Enrique: *El Modernismo y la Generación del 98. Lectura crítica de la literatura española*, vol. 17, Madrid: Playor, 1984.

SACK ELTON, Willa: "Autocensura en el drama galdosiano", *Estudios Escenicos. Cuadernos del Instituto del Teatro*, 18 (1974). 139-154.

SACKETT, Theodore Alan: *Pérez Galdós*, Nuevo México: University, 1968.

- "Galdós dramaturgo, reformador del teatro de su tiempo", *Estreno*, VII (1981), 6-10.
- *Galdós y las máscaras. Historia teatral y bibliografía anotada*, Verona: Universidad de Padova, 1982.

SAINZ DE ROBLES, Federico C.: *Benito Pérez Galdós. Semblanza literaria*, Madrid: Compañía Bibliográfica Española, 1968.

- "El teatro de Galdós", Benito Pérez Galdós: *Obras Completas*, VI, Madrid: Aguilar, 1970, 501-507.
 - *Pérez Galdós. Vida, obra y época*, Madrid: Vasallo de Mumbert, 1970.
- SALVAT, Ricardo: "Personaje y tipo social", V.V.A.A.: *El personaje dramático*, Madrid: Taurus, 1985, 267-279.
- SÁNCHEZ BARBUDO, A.: *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, Madrid: Guadarrama, 1968.
- SÁNCHEZ ESTEBAN, J.: *María Guerrero*, Barcelona: Iberia, 1946, 52-53.
- SÁNCHEZ, Roberto G.: "Mancha que no se limpia o el dilema de Echegaray", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 297 (1975), 6-7.
- "Emilio Mario, Galdós y la reforma escénica de XIX", *Hispanic Review*, LII, 3 (1984), 263-279.
- SANCHÍS SINESTERRA, José: "Personaje y acción dramática", V.V.A.A.: *El personaje dramático*, Madrid: Taurus, 1985, 97-115.
- SASSONE, Felipe: *María Guerrero (La Grande), primera actriz de los teatros de todas las Españas*, Madrid: Escelicer, 1943.
- SCHMIDT, Ruth: *Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y Benito Pérez Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1969.
- SCHNEPF, Michael A.: "From the *Tristana* Manuscript: Back-ground information to Galdós's *Realidad*", *Anales Galdosianos*, XXV (1990), 91-94.
- "From the Manuscripts of Galdós's Second Series of *Episodios Nacionales*: On the Creation of Juan Bragas de Pipaón", *Crítica Hispánica*, XIII, 1-2 (1991), 21-29.
 - "The Manuscript of Galdós's *Tormento*", *Anales Galdosianos*, XXVI (1991), 43-45.
 - "From Galdós's *La desheredada* Manuscript: Male characters in Transition", *Romance*

Quarterly, XXXIX (1992), 53-60.

SCHRAIBMAN, José: *Cartas de Manuel Tolosa Latour a Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1962.

SHAW, C.F.: "Español-*Voluntad*-comedia en tres actos y en prosa, original de D. Benito Galdós", *La Época*, 16368 (1895), 3. Madrid.

SHAW, D.L.: *Historia de la literatura española. El siglo XX*, V, Barcelona: Ariel, 1973.

- *La Generación del 98*, Madrid: Cátedra, 1980.

SHOEMAKER Willian H.: *Los prólogos de Galdós*, México: Ed. de Andrea, 1962.

- *Una amistad literaria: la correspondencia epistolar entre Galdós y Narcillo Oller*, Barcelona: Real Academia Buenas Letras, 1964.

- *Estudios sobre Galdós*, Madrid: Castalia, 1970.

- *Las cartas desconocidas de Galdós en "La Prensa", de Buenos Aires*, Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1973.

- *La crítica literaria de Galdós*, Madrid: Insula, 1979.

SMITH, Alan: *Edición de 'Rosalia'*, Madrid: Cátedra, 1983.

- "Catálogo de los manuscritos de Benito Pérez Galdós en la Biblioteca Nacional de Madrid", *Anales Galdosianos*, XX, 2 (1985), 143-156.

SOBEJANO, Gonzalo: "Galdós y el vocabulario de los amantes", *Anales Galdosianos*, 1 (1966), 85-100.

- "Razón y suceso de la dramática Galdosiana", *Anales Galdosianos*, V (1970), 39-54.

- "Echegaray, Galdós y el melodrama", *Anales Galdosianos*, Anejo (1976), 91-115.

- "Razón y suceso de la dramática galdosiana", Douglass M. Rogers, ed.: *Benito Pérez Galdós*, Madrid: Taurus, 1979, 455-480.

SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico: *Arte y sociedad en Galdós*, Madrid: Gredos, 1970.

- SOURIAU, Etienne: *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris: 1963.
- STARKIE, Walter: "Galdós and Modern Spanish Drama", *Bulletin of Spanish Studies*, III (1926), 111-117.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Constantino: *Galdós y el teatro contemporáneo*, Las Palmas: Imprenta T.E.M., 1943.
- "Teatro Español. *Voluntad*", *La Iberia*, 14371 (Madrid, 1895), 3.
- TIERNO GALVÁN, Enrique: "Macías Picavea y el regeneracionismo", *Homenaje al profesor Carlos Ollero. Estudios de ciencia política y Sociología*, Madrid: 1972, 801-826.
- TORRE, Guillermo: "Revalorización de Galdós", *Del 98 al Barroco*, Madrid: Gredos, Madrid, 1969, 165-218.
- TRONCOSO DURÁN, Dolores, ed.: *Trafalgar. La corte de Carlos IV*, Barcelona: Crítica, 1995.
- UBERSFELD, Anne: *Semiótica teatral*, Murcia: Universidad, 1989.
- UNAMUNO, Miguel de: "El Teatro español", *Teatro Completo*, Madrid: 1959, 11 - 38.
- URRECHA, Federico: "Español-*Voluntad*, comedia en tres actos, de Galdós", *Heraldo de Madrid*, 1869, (1895), 1.
- V.V.A.A.: *Teoría literaria*, Madrid: Gredos, 1966.
- V.V.A.A.: *Introducción a la Historia de España*, Barcelona: Teide, 1966.
- V.V.A.A.: *Estudios sobre Galdós. Homenaje ofrecido al profesor Willian H. Shoemaker*, Madrid: Universidad de Illinois, Urbana - Castalia, 1970.
- V.V.A.A.: *Iniciación a los estudios literarios*, Madrid: Playor, 1973.
- V.V.A.A.: *Diccionario de términos e "ismos" literarios*, Madrid: Porrúa Turanzas, 1977.
- V.V.A.A.: *El teatro en Madrid, (1583-1925)*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid. Delegación de Cultura, 1983.

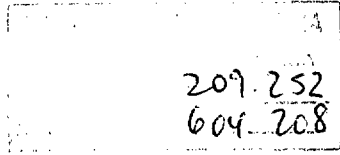
- V.V.A.A.: *El personaje dramático*, Madrid: Taurus, 1985.
- V.V.A.A.: *La novela*, Barcelona: Ariel, 1985.
- V.V.A.A.: *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid: Cátedra, 1988.
- V.V.A.A.: *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona: Ariel, 1988.
- V.V.A.A.: *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra, 1990.
- WEBER, Robert J.: *The "Miau" Manuscript of Pérez Galdós: A Critical Study*, Berkeley - Los Angeles, 1964.
- *Edición, prólogo y notas de "Miau"*, Barcelona: Labor, 1973.
- WHISTON, James: *A Critical Study of Pérez Galdós's "Fortunata y Jacinta"*, (Tesis doctoral microfilmada), Universidad de Dublín, 1975.
- "Las pruebas corregidas de *Fortunata y Jacinta*", *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, I, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1980, 258-265.
 - *The Early Stages of Composition of Galdós "Lo prohibido"*, London: Támesis, 1983.
 - "Historia y proceso creativo en el Episodio Nacional *Un voluntario realista*", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, II, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1990, 337-346.
- X: "Teatro Español. *Voluntad*, drama en tres actos y en prosa original de don Benito Pérez Galdós", *La Correspondencia de España. Diario político y de noticias*, 13833 (1895), 3.
- YEGA SALA, Francisco: *Aportaciones a algunos aspectos de la sintaxis de Galdós*. (Tesina. Copia manuscrita mecanografiada) conservada en la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria con la referencia 4, nº. 60.
- YNDURÁIN, Francisco: "Lo 'cursi' en la obra de Galdós", *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, I, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular,

1980, 266-282.

YXART Y MONAGAS, José: *El arte escénico en España*, Barcelona: La Vanguardia, 1894.

ZAMBRANO, María: *La España de Galdós*, Madrid: Taurus, 1959.

ZAVALA, Iris M., ed.: *Historia, crítica de la literatura española V. Romanticismo y Realismo*,
Barcelona: Editorial Crítica, 1982.



***VOLUNTAD DE BENITO PÉREZ
GALDÓS: EL CAMINO HACIA EL
TEXTO DEFINITIVO.
EDICIÓN CRÍTICA.***



**TOMO II
EDICIÓN CRÍTICA**

ÍNDICE

Observaciones sobre nuestra edición.....	3
Signos convencionales.....	3
Personajes.....	14
Decoración para los tres actos.....	16
Acto primero.....	16
Acto segundo.....	84
Acto tercero.....	165

EDICIÓN CRÍTICA DE *VOLUNTAD*.

VOLUNTAD.

Observaciones sobre nuestra edición.

El texto-base utilizado en esta edición crítica es la última edición de la obra de teatro realizada en vida del autor, el año 1907. (Tal como hemos estudiado en los apartados dedicados a la descripción de las ediciones y en la ordenación cronológica de los manuscritos y ediciones en el capítulo segundo.)

Signos convencionales.

En líneas generales, se utilizarán los corchetes [] para indicar supresiones; los ángulos <> para los añadidos y las llaves { } para las sustituciones.

La casuística de las correcciones es muy variada, lo que complica la convención de los signos. Esta elección es como sigue:

- []: fragmento tachado en el renglón.
- [[]]: fragmento borrado entre líneas.
- [[[]]]: fragmento o intervención anulada pegando encima un papel con nuevos fragmentos o intervenciones, pero que permite descifrar lo expuesto en un primer momento.
- [[[[]]]]: hoja, parte de una hoja o intervención tachada.
- [x-nº]: fragmento eliminado que no ha podido ser descifrado. La cifra que sigue a la x aporta información sobre el número aproximado de letras que contiene la

tachadura ilegible.

- [x-nº¿?]** : la interrogación enmarca la(s) palabra(s) o el número de letras que, sin seguridad en nuestra interpretación, pueden corresponder al fragmento tachado.
- [[[x-nº¿?]]]** : fragmento anulado pegando encima de él un papel, y cuyo desciframiento no es seguro del todo. La interrogación enmarca aquellas palabras o letras que creemos puedan corresponder.
- [[[[x-nº¿?]]]]** : intervención tachada con trazos cuyo número de letras no ha podido ser descifrado. La interrogación enmarca el número de letras que consideramos tachó el autor.
- { }** : fragmento tachado e incluido en un enunciado desechado posteriormente.
- {x-nº}** : fragmento eliminado en el renglón, antes de desechar el enunciado después suprimido, que no ha podido ser descifrado. La cifra que sigue a x aporta información sobre el número aproximado de letras que contiene la tachadura ilegible.
- {x-nº¿?}** : la interrogación enmarca la(s) palabra(s) que, sin seguridad en nuestra interpretación, pueden corresponder al fragmento tachado antes de desechar el enunciado al que pertenece.
- [{}]** : fragmento tachado en el renglón incluido en un enunciado desechado posteriormente.
- [[[{}]]]** : fragmento anulado en el renglón perteneciente a un enunciado que será tachado pegando un papel sobre él.
- [[[[{}]]]]** : fragmento desechado en un primer momento que pertenece a una intervención

borrada posteriormente.

[[[{x-n°;?}]]] : fragmento censurado y no descifrado con exactitud, inserto en una intervención desechada después.

{ } : fragmento entre líneas tachado antes de desechar el enunciado después suprimido.

{ { } } : fragmento entre líneas tachado antes de desechar el enunciado al que pertenece.

[[[{ }]]] : fragmento entre líneas tachado antes de desechar el autor la intervención completa a la que pertenece.

[[[{ } { }]]] : fragmento anulado y cambiado por otro entre líneas que después será tachado antes de desechar la intervención.

[[[{ } { } { }]]] : fragmento borrado al redactar seguido de una adición entre líneas que en una revisión posterior tachará junto con el fragmento siguiente que introduce. Y toda la intervención será desechada en una revisión posterior.

< > : adición entre líneas.

[] < > : fragmento suprimido en el renglón y sustituido por otro entre líneas.

[x-n°] < > : fragmento tachado en el renglón del que sólo se ha descifrado el número de letras seguido de una sustitución añadida entre líneas.

[x-n°] < > [] : fragmento borrado en el renglón y no descifrado más que el número de letras y que aparece sustituido por una adición entre líneas seguida de una tachadura realizada al redactar.

< > [] < > : fragmento añadido entre líneas seguido de una tachadura en el renglón,

sustituido en una revisión.

[] [] < > : fragmento tachado, sustituido por otro entre líneas, el cual en una revisión posterior sería tachado y sustituido por una adición entre líneas.

[] [] < > < > : fragmento tachado en el renglón, sustituido por una adición entre líneas que será tachada y sustituida por una adición entre líneas, seguida de una adición posterior.

[[< >]] : adición entre líneas en un enunciado desechado posteriormente pegando un papel sobre él.

[[{ } < >]] : fragmento tachado en el renglón y sustituido por una adición entre líneas. Todo ello inserto en una intervención desechada con papel pegado.

[[[< >]]] : adición entre líneas en una intervención que después será desechada con trazos. revisión posterior y reemplazado por un fragmento añadido entre líneas. Todo ello es parte de una intervención desechada posteriormente.

[[[{ } < >]]] : fragmento tachado en el renglón en una revisión posterior y reemplazado por un fragmento añadido entre líneas. Todo ello es parte de una intervención desechada posteriormente.

[[[< > { }]]] : fragmento añadido entre líneas y seguido de una tachadura. Ambos pertenecientes a una intervención suprimida posteriormente.

[[[{ { } } } < >]]] : fragmento entre líneas tachado inserto en una frase desechada posteriormente y sustituida por una adición entre líneas. Todo ello es parte de una intervención anulada después.

[[[{ } { } { } } < > < >]]] : tachadura de un fragmento iniciado al redactar y que será

sustituido por otro entre líneas que inmediatamente tachará junto con el inicio del fragmento anteriormente no tachado y que sustituirá todo por una adición entre líneas, seguida en el enunciado por otra adición entre líneas.

<< >> : adición posterior a continuación de lo escrito por Galdós o por el copista. Y la inclusión por Galdós de nuevas hojas a las ya existentes del autor o del copista.

[] <<>> : fragmento tachado en un enunciado y una ampliación o sustitución de éste a continuación en el mismo renglón.

[{ }] << [] >> : tachadura de un fragmento en una primera revisión incluido en un enunciado suprimido en una revisión posterior y su permutación por otro a continuación en el mismo renglón, en el cual observamos una tachadura.

[] < > <<>> : fragmento tachado, sustituido por una adición entre líneas que es continuada con una adición en el renglón.

[[]] [] <<>> : fragmento eliminado entre líneas seguido de la tachadura del enunciado que queda y su sustitución por una adición a continuación en el renglón.

< > <<>> : añadidura entre líneas de parte de una intervención y su continuación en el renglón.

< > [] <<>> : adición entre líneas, seguido de un fragmento tachado al que sustituye y de una adición en el mismo renglón.

<<>> < > [[]] : ampliación posterior iniciada por adición en el mismo renglón, seguida por una adición entre líneas cuya parte final el autor tacha en una revisión posterior.

<< <> >> : adición entre líneas en una intervención añadida.

<< [] >> : fragmento anulado en una intervención añadida.

<< [x-nº] >> : fragmento borrado sin descifrar implícito en una intervención añadida.

<< [x-nº] <> [] >> : fragmento eliminado sin descifrar, seguido de una adición entre líneas y un fragmento tachado descifrado incluidos en un enunciado añadido posteriormente.

<< [] <> [] >> : fragmento censurado y sustituido por otro entre líneas, seguido de otro fragmento tachado. Todo incluido en una intervención añadida.

<< [] [] <> [] <> >> : enunciado tachado al redactar y su sustitución por otro en cuya redacción encontramos tachaduras y adiciones de fragmentos entre líneas. Todo ello contenido en una intervención añadida.

<< [] <> >> : tachadura de un fragmento y su sustitución por otro entre líneas incluidos en una intervención añadida.

<< [] <> [] <> [] <> >> : fragmentos tachados y sustituidos por adiciones entre líneas, incluidos en una intervención añadida.

<< < [] > >> : fragmento tachado en una adición entre líneas incluida en una intervención añadida.

<< [{ }] <> [] >> : fragmento tachado contenido en un enunciado desechado y todo él permutado por una adición entre líneas, seguido de un fragmento tachado. Todo ello incluido en una intervención añadida.

<<<<>>> < [] > >> : adición de una parte de un enunciado en el renglón y de otra parte entre líneas en la cual hallamos un fragmento tachado. Todo inserto en una

intervención añadida.

<< < > << [] >> < > >> : adición entre líneas, más una adición en el renglón con una tachadura descifrada, seguido de una adición entre líneas. Todo ello corresponde a una intervención añadida.

<< [[[[]]]] >> : intervención tachada añadida posteriormente.

<< [[[[{ }]]]] >> : eliminación de una intervención completa añadida que tiene una tachadura en su enunciado.

<< [[[[{ } < >]]]] >> : tachadura de una intervención completa añadida posteriormente que presenta un enunciado tachado en una revisión posterior y su sustitución con una adición entre líneas.

<< [] >> [{ { } }] : inicio de una intervención correspondiente al final de una hoja añadida que presenta en su interior una tachadura. Dicha intervención tiene su continuación en la hoja siguiente, no añadida, en la cual observamos la presencia de una tachadura inserta en un fragmento posteriormente tachado y éste, a su vez, contenido en un enunciado desechado con posterioridad.

<<< >>> : adición de nueva(s) intervención(es) en un papel pegado en la hoja ya existente.

<< <<< >>> >> : intervención escrita en un papel pegado en una hoja añadida.

<< [[[]] <<< >>> >> : intervención de una hoja añadida, tachada con un papel pegado en el cual se introduce la nueva intervención.

[[[]] <<< >>> : intervención tachada con un papel pegado que expone la nueva intervención.

[[[x-n°¿?]] <<< [] <> >>> : tachadura de un fragmento cuyo número de letras es imposible descifrar con seguridad, sustituido por un papel pegado que reproduce una nueva versión que pasa por una tachadura y su sustitución entre líneas.

[[[x-n°¿? x-n°¿?]] <<< >>> : intervención tachada casi en su totalidad que presenta fragmentos no descifrados. Todo ello relevado por una adición pegada.

[[[x-n°¿?]] <<< >>> : fragmento tachado descifrado sólo el número aproximado de letras y sustituido por otro que aparece pegado a él.

[[[< >]]<< <<< >>> >> : intervención ampliada en una revisión posterior con una adición entre líneas. Más tarde en otra revisión será tachada con un papel pegado y permutado por otra.

[[[[{ } < > { } < > { }]]] : intervención tachada que previamente había sufrido la eliminación de dos fragmentos y su sustitución por otros entre líneas. Y anterior a todo ello nos encontramos al final una tachadura, realizada por equivocación del autor al redactar.

[[[[]]] [[[]]] : intervención suprimida en su primera parte con trazos y en su parte final con un papel pegado.

[[[]] [] : parte de una intervención borrada con un papel pegado y con trazos.

[{ } < >] : fragmento tachado en el renglón y que es reemplazado por otro entre líneas y todo después será tachado.

[] [[]] [] [[]] [[[]] x-n° x-n°] [[]] : fragmento anulado en el renglón y sustituido por una adición entre líneas tachada después, seguido de un fragmento que presenta una adición entre líneas que será anulada, junto con la parte del enunciado en

el cual está inserto que a su vez presenta dos fragmentos tachados de los cuales sólo se ha podido descifrar el número de letras que los formaba. Todo lo expuesto anteriormente será sustituido en una revisión posterior por una adición entre líneas tachada posteriormente.

[] [[] < > [[x-nº]] <<< [] < > >>> : fragmento tachado y cambiado por una adición entre líneas que será desechada y sustituida por una adición entre líneas, seguida por un fragmento borrado con un papel pegado, del cual sólo ha podido ser descifrado su número de letras. Este último fragmento tiene un papel pegado que presenta una tachadura en el renglón y su sustitución por una adición entre líneas.

Las variantes de los manuscritos y de la edición princeps -acentuación, puntuación, ortografía, variantes léxicas, etc.- con respecto a la última edición aparecida de la obra en vida de Galdós -considerada como última revisión del autor- se escriben siempre en **letra negrita** y si éstos presentan transformaciones se enmarcan entre los signos convencionales asignados a cada una de ellas, enmarcadas, a su vez, generalmente por dos palabras con letra normal.

Se ha actualizado la acentuación y la ortografía de la última edición de esta obra en vida del autor, que es la que reproducimos. Hemos sustituido las abreviaturas de los nombres de los personajes por la denominación completa. Lo demás lo hemos reproducido textualmente. Los despistes de D. Benito en estos aspectos vienen señalados a pie de página en negrita. Hemos preferido para no ser demasiado reiterativos, no exponer en los errores del

autor -ortografía, acentuación, puntuación, etc.- la voz latina *sic* para dar a entender que esas palabras, frases, signos de puntuación, acentuación que pudieran parecer inexactos son textuales. Las aclaraciones personales a la edición las hemos indicado con una letra diferente para que se distinga de los diálogos.

Puede leerse una información más detallada sobre el uso de estos signos en el apartado del tomo I.

VOLUNTAD
COMEDIA EN TRES ACTOS Y EN PROSA
POR
B. PÉREZ GALDÓS

Representóse en el *TEATRO ESPAÑOL* la noche del 20 de diciembre de 1895.

Madrid

Librería de los Sucesores de Hernando

Calle del Arenal, núm. 11.

1907

PERSONAJES

ACTORES

ISIDORA ¹	SRTA. GUERRERO.
DOÑA TRINIDAD ²	SRA. DOMÍNGUEZ.
TRINITA ³	SRTA. BLANCO.
ALEJANDRO ⁴	SR. DÍAZ DE MENDOZA.
DON ISIDRO BERDEJO ⁵	SR. JIMÉNEZ.
DON SANTOS BERDEJO ⁶	SR. CARSÍ.
SERAFINITO ⁷	SRTA. VALDIVIA.
LUENGO, corredor ⁸	SR. CIRERA.
DON NICOMEDES, prestamista ⁹	SR. DÍAZ.
BONIFACIO, dependiente.....	SR. MENDIGUCHÍA.
LUCAS, íd. íd.....	SR. LÓPEZ ALONSO.
UN COBRADOR.....	SR. TORNER.

-
- ¹ A₁₂: Isidora. [(25 años)]
B: La aclaración de los personajes y de todo el Acto I no aparecen en este manuscrito B.
- ² A₁₃: D^a Trinidad, [{40}<50> años] {hij} madre de Isidora, {y} de Tri-/ [[nita y de Serafinito]]/
- ³ A₁₂: Trinita. [(22 años)]/
- ⁴ A₁₂: Alejandro. [(35 años)]/
- ⁵ A₁₃: D^a Isidro Berdejo [(58 años)] {{jefe de la familia}} {padre de Isidora, y} [[esposo de d^a Trinidad y]]/
- ⁶ A₁₃: D^a Santos Berdejo. [{58} <60> años] hermano de d. Isidro]/
- ⁷ A₁₃: Serafinito. [(19 años) x-n*: ¿hermano de Isidora?]/
- ⁸ A₁₃: Luengo, corredor [{50} <48>]
- ⁹ A₁₂: D^a. Nicomedes, prestamista. [(60)]

Director de escena: RAFAEL M. LIERN.

La escena en Madrid, calle Mayor. - Época contemporánea.¹⁰

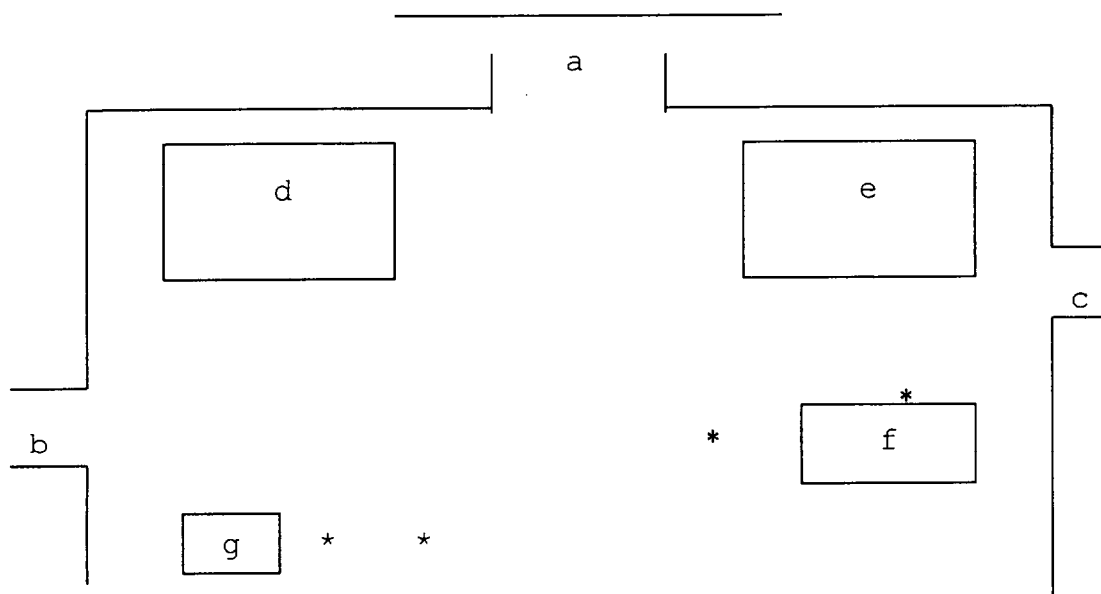
¹⁰

A₁₂:

[La acción en Madrid. Epoca actual. La acción en Madrid calle Mayor. Epoca actual.] La acción en Madrid, calle Mayor:
- Epoca contemporanea.

ACTO PRIMERO¹¹

Trastienda de un establecimiento comercial.



(a) Puerta que comunica con la tienda y el almacén.

(b) Puerta¹² que conduce a las habitaciones de los dueños del establecimiento.

(c) Puerta por donde se sale al portal de la casa.¹³

(d y e) Mesas grandes, sobre las cuales hay multitud de cajas, piezas de telas, vasos japoneses y otros objetos de comercio.¹⁴

(f) Mesa con los libros, papeles y utensilios de escribir de una casa de comercio.

¹¹ **B:** El acto I no se expone en este manuscrito.

A₁₁ y C₃: comercial de importancia.

D₁ y E₁: comercial de importancia con un rótulo que dice "La primera de la China".

¹² **A₁₁ y C₃:** En el costado de la izquierda, una puerta...

D₁ y E₁: Desde aquí no aparecerán acotaciones en ambos manuscritos.

¹³ **A₁₂:** En el costado derecho, una puerta, cerca [ya] del fondo, la cual conduce al portal de la casa.

C₃: En el costado derecho, una puerta, cerca del fondo, la cual conduce al portal de la casa.

¹⁴ **A₁₁ y C₃:** Anaquelaría en el fondo y costados, llena de piezas de tela y objetos de comercio de Oriente, vasos japoneses, cajitas chinas y alguna tela rica bordada, pendiente de la pared entre las dos puertas.

(g) Velador.

(*) Sillas.¹⁵

Derecha e izquierda se entiende del espectador.

ESCENA PRIMERA¹⁶

DON ISIDRO,¹⁷ en la mesa,¹⁸ examinando un libro de cuentas; DOÑA TRINIDAD, en el centro, sentada; junto a ella, DON NICOMEDES, sentado como en visita, LUENGO, en pie.

ISIDRO.¹⁹ (Dando un gran suspiro, cierra el libro de cuentas.) Si Dios no hace un milagro, no hay salvación para mi casa.²⁰

TRINIDAD.²¹ (Afligida.)²² ¡Jesús nos valga!

-
- ¹⁵ A₁₁ y C₃: Sillas de Viena elegantes.
- ¹⁶ A₁₁ y C₃: Sólo aparece con mayúscula la inicial de Escena. El número de la escena se expresa siempre con números romanos.
D₁ y E₁: La escena se expone igual que en los manuscritos A y C. El número de escena se indicará siempre con número arábigo seguido de la abreviatura indicativa de orden; ej. Escena 1ª.
- ¹⁷ A₁₁, B, C, D y E: Los nombres, salvo la inicial que se pone en mayúscula, van en minúscula: Don Isidro.
- ¹⁸ A₁₁ y C₃: en el escritorio,
- ¹⁹ A₁₁: Don Isidro.
C₃: D^a Isidro.
D₁ y E₁: D. Isidr.
- ²⁰ A₁₁ y C₃: para mi casa. (Pasa al centro)
- ²¹ A₁₁, B y C: D^a Trini.
D₁ y E₁: D^a Tri.
- ²² A₁₁: D^a Trini (afligida.)
Las palabras que inician las acotaciones siempre aparecen en este manuscrito A con minúscula a diferencia de los restantes manuscritos y ediciones.

LUENGO. Querido don²³ Isidro, ánimo.²⁴ Una²⁵ retirada honrosa, como dijo el otro, vale tanto como ganar la batalla.

NICOMEDES.²⁶ Justo. El valor²⁷ es plata, la prudencia oro. ¿Que no puede usted vencer? Pues se retira en buen orden y...²⁸

LUENGO. Y acepta el traspaso que le propuse.²⁹

TRINIDAD. ¡Traspasar, rendirse cobardemente! ¡Ay,³⁰ si viene la miseria no es decoroso que nos entreguemos a ella sin lucha!³¹

ISIDRO. (Con³² gran abatimiento.) ¡Luchar! ¡Qué bonito para dicho! Pero, en fin, luchemos, alma, luchemos.³³ (Reanimándose.) Cierto que aún podríamos... Luengo querido, don³⁴ Nicomedes, yo veo un medio de

23	A₁₁: D₁ y E₁:	Querido D. Isidro, Querido Don Isidro,
24	D₁ y E₁:	Don Isidro amigo
25	E₁:	amigo una retirada
26	A₁₁: C: D₁ y E₁:	Don Nico. Dⁿ Nico. D. Nic.
27	A₁₁:	El [val] valor es plata.
28	E₁: F:	orden ... orden, y ...
29	E₁:	le propuse...
30	D₁: E₁:	Ay ¡Ay
31	A₁₁:	ella sin lucha[r]
32	A₁₁:	(<u>con gran abatimiento</u>)
33	A₁₂:	[lucharemos < luchemos > [..... reanimandose. Cierto] < alma, luchemos > (<u>Reanimándose</u>)
34	A₁₁ y D₁:	querido, Don Nicomedes,

salir a flote, con paciencia, y tiempo por delante... pero necesito del concurso de los buenos amigos...

LUENGO. Don Isidro³⁵ de mi alma, doña Trinidad,³⁶ bien saben que les quiero como un hijo... ¡Ah, si yo tuviera capital, ya estaba usted salvado! Pero es público y notorio³⁷ que mis corretajes no me dan más que lo comido por lo servido. El amigo don Nicomedes, a quien hablé esta mañana de parte de usted, ha tenido la bondad de venir conmigo para manifestarles...³⁸

ISIDRO. ¿Qué?

NICOMEDES. Que lo siento mucho, amigo Berdejo, que lo siento en el alma... Pero me coge sin fondos, absolutamente sin fondos.

ISIDRO. ¡Todo sea por Dios! (Con amargura.)³⁹

NICOMEDES. (Con afectación de cariño.) Bien sabe que le quiero como un hermano...⁴⁰

-
- 35 A₁₁ y E₁: D. Isidro de mi alma
- 36 A₁₁: de mi alma, bien sabe usted que le quiero como un hijo...
 C₄: de mi alma, <D^a Trinidad>, bien sabe [usted] que les quiero
 D₁ y E₁: de mi alma, Doña Trinidad, bien saben que les quiero
- 37 A₁₁: usted salvado! Pero bien saben todos que mis corretajes
 C₄: usted salvado! Pero [bien saben todos] <es público y notorio> que mis corretajes
- 38 D₁: para manifestarle...
 E₁: para manifestarle.
- 39 A₁₁: D^a Trini ;Todo sea por Dios!
 C₄: [D^a Trini] <Dⁿ. Isidro>. ¡Todo sea por Dios! <<(Con amargura.)>>
- A₁₁: [[[Dⁿ. Isidro.;Sin fondos. (con amargura)]]]
 C₄: D Isidro ;Sin fondos. (con amargura.)
- 40 E₁: como hermanos, como hijos pero nos hundimos y no hay quien nos alargue una mano bienhechora ó un dedo siquiera, para que nos agarremos y podamos salir á flote en esta borrasca.

- TRINIDAD.⁴¹ Sí, sí; todos nos quieren como⁴² hermanos, como hijos, pero nos hundimos, y no hay quien nos⁴³ alargue una mano, un dedo, para que nos agarremos y podamos salir...
- NICOMEDES. ¡Qué más quisiera yo, mis amigos del alma!...⁴⁴ (Dudando.) En último caso...
- LUENGO. (Aparte a don Nicomedes, pasando a la izquierda.) Cuidado; no ablandarse.
- NICOMEDES. Imposible, imposible...⁴⁵ Busque por otro lado... ¿Por qué no intenta usted algo con su vecino del entresuelo, el amigo Morales?
- TRINIDAD. ¡Oh! Morales no hace préstamos.
- ISIDRO. Es triste cosa que un establecimiento como éste, tan acreditado, tan antiguo,⁴⁶ haya existido más de un siglo⁴⁷ con vida próspera y robusta, para venir a deshacerse en las manos del último de los Berdejos tan honrado como el que más.
- NICOMEDES. Como el primero, eso sí. Digno sucesor de los honradísimos, de los intachables Berdejos.

⁴¹ E₁: Esta intervención no aparece como tal, pues se nos presenta fusionada con la anterior de Nicom.

⁴² A₁₁: como [suyos] hermanos,

⁴³ A₁₂: no hay quien <nos> alargue una mano

⁴⁴ D₁: Que mas quisiera yo, mis amigos del alma...
E₁: Que mas quisiera yo mis amigos del alma.

⁴⁵ D₃ y E₁: Imposible! imposible! Busque por otro lado ... **porqué** no intenta

⁴⁶ A₁₁ y C₃: tan antiguo... **vean la fecha de fundación...** (señalandola) haya existido
D₁ y E₁: tan antiguo **vean la fecha de fundacion**, haya existido

⁴⁷ A₁₁: haya existido [**tanto tiempo**] más de un siglo

- ISIDRO. Siempre cumplí fielmente mis compromisos. He favorecido a cuantos amigos se acercaron a mí en demanda de⁴⁸ apoyo...
- LUENGO. (Interrumpiendo.) Ahí, ahí duele... En el comercio queridísimo don Isidro, no⁴⁹ hay enfermedad más peligrosa que el reblandecimiento... del corazón.⁵⁰
- NICOMEDES. Sí, sí. Yo digo que la bondad,⁵¹ la excesiva⁵² bondad y confianza pesan mucho. Son como el oro. Nada; que forrado de esas⁵³ virtudes, se va uno al fondo.
- LUENGO. (Riendo.) Está bien.
- ISIDRO.⁵⁴ Como quiera que sea,⁵⁵ queridísimo don Nicomedes, venga usted en mi ayuda.

⁴⁸ A₁₂: en demanda de [un] apoyo...
E₁: de apoyo.

⁴⁹ A₁₁: no [x-n° 5] hay enfermedad

⁵⁰ A₁₁: más peligrosa que un corazón blando.
C₄: mas peligrosa que <el reblandecimiento... Del> [un] corazón. [blando.]
D₁ y E₁: mas peligrosa que el reblandecimiento del corazón.

⁵¹ A₁₂: Sí, sí. [La bondad] <Yo digo que la bondad>.

⁵² A₁₁: la escesiva bondad
D₁ y E₁: la creencia bondad

⁵³ A₁₁: forrado en [estas] esas virtudes.

⁵⁴ A₁₀: **[[[Luengo. (á D. Isidro) Me permite que le diga una verdad de las que duelen?
D. Isidro. Pega, hijo, pega.
Luengo. Pues que no es Vd de madera de comerciante.
D' Trini. Lo que importa es ser de madera de buen cristiano.
D. Nico. Eso si. Pero cuando se vive del compra y vende, hay que saber guardar el equilibrio, para no caerse del lado del negocio,... ni del lado cristia{mis}nismo... eh?
D Isidro. Bah... Deje V. ahora el balancin, y caigase, ó inclínese del lado de acá.]]]]**

⁵⁵ A₁₁: Está mal. Con forro ó sin él queridísimo
C₄: [Está mal]. Con forro ó sin él, queridísimo

NICOMEDES. ¡Oh! Si pudiera... ¡Qué mayor satisfacción⁵⁶ para mí!...⁵⁷ Pero crea usted que...

LUENGO. A decidirse pronto. Traspase el establecimiento en los términos que le indiqué...⁵⁸

TRINIDAD. No, no. Lucharemos aún. ¿Verdad, Isidro?

ISIDRO. (Muy abatido.) Sí... luchar... (Irresoluto.) No sé... Dejadme... Estoy⁵⁹ loco.

TRINIDAD. (Viendo entrar por el foro izquierda a Trinita y Serafinito.) ¡Oh! aquí están ya mis niños. (Va a su encuentro.)

ESCENA II

DICHOS; TRINITA, SERAFINITO, que vienen por el foro,⁶⁰ vestidos con relativa elegancia.

LUENGO. (Por Trinita.) ¡Qué elegantita, la niña de la casa!

TRINITA. (Saludando.) Don Nicomedes...

NICOMEDES. ¡Qué monada de chiquilla!

LUENGO. (Por Serafinito.) ¿Y dónde me deja usted a este sabio en leche?

SERAFINITO. ¡Quita allá, bruto! (Con desprecio.)

⁵⁶ A₁₁: ¡Qué mayor [gusto] satisfacción

⁵⁷ D₁ y E₁: para mí!. Pero

⁵⁸ D₁ y E₁: que le indiqué.

⁵⁹ D₁ y E₁: Dejadme estoy loco.

⁶⁰ A₁₁ y C₃: que viene de la calle, vestidos

- NICOMEDES. (Saludándole.) Serafín, casi casi estás hecho un hombre. (Serafinito⁶¹ le saluda con frialdad.)
- TRINITA. Papá, el tío Santos ha venido del pueblo esta mañana. ¿Cómo no está aquí?(*)
- ISIDRO. (Distraído.) No sé...⁶²
- LUENGO. Sí; yo le vi entrar en su jaco por la calle de Toledo...
- TRINIDAD. Es raro que no esté ya en casa.
- ISIDRO. Ya parecerá.
- TRINITA. (A Trinita cariñosamente.) ¿Y qué tal? ¿Venís de casa de las de Cabrales?⁶³
¿Cómo va ese ensayo?
- TRINITA. Divinamente.
- TRINIDAD. ¿Acordado⁶⁴ ya el programa del concertito?⁶⁵
- LUENGO. ¡Dichoso programa! Mis sobrinas⁶⁶ me traen loco. Purita rompe plaza con la⁶⁷ *Marcha fúnebre*.

(*) Luengo, don Nicomedes, Serafinito, doña Trinidad, Trinita, don Isidro.

-
- ⁶¹ A₁₁ y C₃: un hombre. ((Serafín le saluda
- ⁶² E₁: No sé por aquí no se le há visto.
- ⁶³ A₁₂: ¿Y que tal [x-n° 19] <Venís de casa de las de Cabrales>
- ⁶⁴ E₁: ¿Se ha acordado ya el programa
- ⁶⁵ E₁: el programa del concierto
- ⁶⁶ C₄: Mis [sobrinas] <sobrinas> me traen loco.
- ⁶⁷ A₁₂: [x-n° 9] <Purita rompe plaza con la> marcha fúnebre.

- TRINITA. Rosario Cuadrado canta el *Non posso vivere*, que le acompaño yo.
- LUENGO. Y tú tocas el *Nocturno* de Chapa.
- TRINITA. De Chopín... Luego la *Danza Macabra* a cuatro manos...⁶⁸ Esta noche, no hay remedio... tengo que volver a ensayar. Pero el señorito éste dice que no puede llevarme.
- ISIDRO. ¿Cómo no?
- SERAFINITO. (Gravemente.) Papá, no puedo.
- LUENGO. ¡Ah! es⁶⁹ verdad. El chiquitín⁷⁰ habla esta noche en el *Circulo Histórico-literario*.
- NICOMEDES. Sí; ya lo decía anoche el periódico: "Tiene pedida la palabra el joven orador don Serafin Berdejo".
- ISIDRO. ¡Ah, sí!... la⁷¹ discusión de la Memoria de tu amigo Porras.
- SERAFINITO. Sobre la Solidaridad de las funciones sociales. Anteanoche, Pepe Canseco, que se metió en la Antropología criminal, me aludió de un modo tan transparente...⁷² Me llamó "el ilustre degenerado..." Porque yo soy un lombrosista furibundo.

⁶⁸ A₁₁: cuatro manos... [Y] Esta noche,

⁶⁹ E₁: ¡Ah! Es verdad.

⁷⁰ A₁₂: El [niño tiene] <chiquitín> habla

⁷¹ D₁: Ah!... Sí... La discusión
E₁: Ah! Sí... La discusión

⁷² D₁ y E₁: tan transparente!. Me llamó

- RINIDAD. ¡Qué rico! Eres *lombricista*...⁷³ ¡Qué criatura, qué prodigio!
- ISIDRO. Me dan miedo estos chicos del día. Nacen sabiendo lo que antes ignoraban los viejos más estudiosos.
- TRINIDAD. Pues niña, esta noche, tu hermano no puede acompañarte... Ya⁷⁴ ves...
- TRINITA.⁷⁵ (Displícete.) ¿Y me fastidio yo por estas simplezas⁷⁶ de los discursos de sonsonete⁷⁷, y de las Memorias pegadas con saliva?
- SERAFINITO. Simplezas tus conciertos, y tus *soirées* de niñas cursis. Unas aporrean teclas, otras imitan⁷⁸ el canto de los grillos, y todas han⁷⁹ declarado la guerra a la musa⁸⁰ Euterpe, y a los tímpanos de la pobrecita humanidad.
- TRINITA. Cállate, sabihondo huero, mico de la Filosofía⁸¹ y de la Antropo... potro...⁸² no lo digo.

73	D ₁ y E ₁ :	lombricista Qué criatura
74	D ₁ y E ₁ :	acompañarte ya ves...
75	A ₁₂ :	[rabia] (displícete.)
76	A ₁₂ :	por estas [tonterias] <simplezas> de los
77	A ₁₂ :	discursos de [muchachos] <sonsonete>
78	A ₁₂ :	otras imitan[do] el canto
79	A ₁₁ :	y todas le han declarado
80	A ₁₁ :	la guerra á la [diosa] musa Euterpe,
81	A ₁₁ : E ₁ :	mico [de la sabiduria] de la filosofia único de la filosofia y
82	A ₁ : C ₄ :	de la Antrapo... Tropo... no lo digo de la Antropo... [tropo] <potro.>

SERAFINITO. Cállate tú, lumbrera de la ignorancia, oráculo de la insustancialidad...⁸³

TRINIDAD. (Apaciguándoles.) Vaya, no reñir. Vete a estudiar el Nocturno, y tú a prepararte...⁸⁴

TRINITA. ¡Qué fastidio! Éste lo que quiere... (Siguen disputando.)

SERAFINITO. Es ella la que...

TRINIDAD. ¡Silencio! (Llevándoles hacia⁸⁵ la izquierda.)

TRINITA. No se le puede aguantar.

TRINIDAD. Juicio, niños. Mirad que no estamos hoy para bromas. (Van los dos hermanos hacia la puerta de la izquierda riñendo. Doña Trinidad trata de calmarlos amorosamente. Sale Bonifacio⁸⁶, que se dirige a don Isidro, Luengo y don Nicomedes bajan al proscenio.)

ESCENA III

DICHOS, menos los dos chicos; BONIFACIO.

ISIDRO. ¿Qué buscas?

BONIFACIO. Muselinas negras.

⁸³ A₁₁, B₁, C₃ y F: insustancialidad...
D₁: insustastancialidad.
E₁ y G: insubstancialidad.

⁸⁴ A₁₂: no reñir. [Este niño, tú te quedas en casa estudiando tu Nocturno (á Seraffin) y tu a prepararte. Circula] <Veté á estudiar el Nocturno (á Seraffin), y tú á prepararte...>
C₃: Vete á [prep] estudiar el

⁸⁵ A₁₁: (llevándoles [á la] hacia la izquierda)

⁸⁶ C₁₂: Sale [Don] Bonifacio,

- ISIDRO. Me parece que aquí... (Busca en la anaquelera del pasillo del fondo.⁸⁷)
- LUENGO. (Con don Nicomedes en el proscenio.) Francamente, temía⁸⁸ que usted se⁸⁹ ablandara...⁹⁰
- NICOMEDES. ¿Yo?... Me llamo Guijarro.⁹¹
- LUENGO. Porque esta pobre gente se hunde.⁹²
- NICOMEDES. Y no hay más que dejarles bajar, dejarles caer, y cuando estén en tierra ya entrarán en razón.⁹³
- LUENGO. Y traspasarán, no lo dude usted,⁹⁴ en condiciones ventajosísimas...⁹⁵
- NICOMEDES. Para nosotros... y para ellos también... pues ¿a qué más podrían aspirar?...⁹⁶ (Contemplando el local.) ¡Hermoso establecimiento!; y abarrotado

-
- ⁸⁷ A₁₁, y C₃ : (Busca en la anaquelera del fondo)
- ⁸⁸ A₁₁: Francamente, temí que
- ⁸⁹ A₁₂: usted se [nos] ablandara
- ⁹⁰ D₁: usted se ablandara.
E₁: usted se ablandase.
- ⁹¹ A₁₁: Yo...? Estas tu fresco
C₄: Yo...? [Está usted fresco] <<Me llamo Guijarro.>>
- ⁹² A₁: pobre gente se ahoga
C₄: pobre gente se [ahoga] <<hunde>>.
- ⁹³ A₁₂: Y no hay mas que dejarles dejarles [x-n° 8]... ya entrarán en razón.
C₄: Y no ha más que dejarles <bajar>, dejarles <caer>, y [entraran en razón] <cuando estén en tierra ya entrarán en razón.>
- ⁹⁴ A₁₂: Y [accederan al traspaso, en las] <traspasarán, no lo dude usted,> en condiciones ventajosísimas
- ⁹⁵ D₁ y E₁: ventajosísimas.
- ⁹⁶ D₁: aspirar! Hermoso
E₁: aspirar!...

de artículos de Europa y Asia.⁹⁷

ISIDRO. (Cansado de buscar.) Veamos aquí. (Pasa con Bonifacio a la mesa⁹⁸ de la derecha.)

NICOMEDES. ¿Y no podría suceder que recibieran auxilio de la otra hija, Isidora?

LUENGO. Imposible. No se tratan con ella.

NICOMEDES. (Dudando.) Hum. ¿Estás seguro? Lo averiguaremos.⁹⁹

ISIDRO. (Con displicencia.) Pues se acabaron.¹⁰⁰ Di que no hay. (Vase Bonifacio. Vuelve don Isidro al proscenio, y doña Trinidad, después de despedir a los chicos por la izquierda.)

TRINIDAD. ¡Ay, qué criaturas!

LUENGO. Están ustedes babosos con los tales crios¹⁰¹ (*).

ISIDRO. La niña es una monada, tan finita y tan...¹⁰²

TRINIDAD. El niño sí que es mono, con tanto talento, y ese pico de oro... Otro más oradorcito¹⁰³ no le hay a su edad.

(*) Luengo, don Nicomedes, doña Trinidad, don Santos.

97	E ₁ :	de Europa
98	A ₁₂ :	Bonifacio á la [anaquelo] <anaqueleria> de la dha.)
99	A ₁₂ :	Hum... [Trataremos de averiguar...] <¿Estás seguro? Lo averiguaremos.>
100	C ₃ :	Pues se [al] acabaron.
101	C ₃ :	con los tales [chicos] crios.
102	D ₁ :	tan finita... y tan ...
	E ₁ :	tan finita... tan ...
103	C ₃ :	oro... Otro más oradorcita no le hay
	D ₁ y E ₁ :	oro. Otro mas oradorcito no le hay

NICOMEDES. Sí, monísimos¹⁰⁴ los dos, Pero yo le diré á usted, amigo don Isidro, si no se enfada, que este par de mocosos, el uno con su ciencia de huevitopasado,¹⁰⁵ la otra con sus tocatas y sus perifollos,¹⁰⁶ no valen para descalzar el zapato a la hija mayor de usted... ¡ah! aquella Isidorita tan reguapa, tan simpática y hacendosa...

ISIDRO. (Afligido.) ¡Ay,¹⁰⁷ amigo mío!

TRINIDAD. ¡Hija de mi alma!

NICOMEDES. Sí; ya sé cuánto han sufrido ustedes...¹⁰⁸

ISIDRO. Es como si la hubiéramos perdido,¹⁰⁹ perdido para siempre.

TRINIDAD. (Deseando cortar la conversación.) No nos hable usted... por Dios...¹¹⁰

ISIDRO. Renueva usted la tremenda herida.¹¹¹

TRINIDAD. ¡La queríamos tanto!...¹¹²

ISIDRO. La adorábamos.

¹⁰⁴ A₁₁: Sí, muy monos los dos.
C₄: Sí, [muy monos] <monísimos> los dos

¹⁰⁵ A₁₂: con su ciencia de [cascaron] <huevito pasado>, la otra

¹⁰⁶ A₁₂: sus tocatas y sus [perendengues] <perifollos>, no valen

¹⁰⁷ A₁₂: (afligido) [Por Dios] <Ay> amigo

¹⁰⁸ D₁ y E₁: ustedes.

¹⁰⁹ A₁₁ y C₃: La hemos perdido, perdido para

¹¹⁰ A₁₂: (deceando [que] cortar la conversacion) No nos hable [Vd] <usted>... por Dios...
D₁: usted... por Dios.!
E₁: usted por Dios.!

¹¹¹ D₁ y E₁: herida...

¹¹² A₁₁ y C₃: tanto!,... tanto...!
D₁ y E₁: tanto!

NICOMEDES. Y que lo merecía.

ISIDRO. Porque usted no puede figurarse, señor don Nicomedes, mujer de cualidades más extraordinarias.

LUENGO. Un talento de primer orden.

TRINIDAD. Y a más del talento, una energía colosal.

LUENGO. ¡Y una gracia! ¡Ay, qué gracia, y qué ángel, y qué...!

ISIDRO. ¡Y una¹¹³ disposición para todo!...¹¹⁴ Hace dos años, cuando caí malo, tomé a su cargo el establecimiento, y llevaba¹¹⁵ los negocios de un modo admirable. Mejor, mejor que yo.

NICOMEDES. Lo creo.

TRINIDAD. Y para mí era un descanso... porque¹¹⁶ gobernaba la casa... vamos, mejor que yo misma.

NICOMEDES. También lo creo. Y de la noche a la mañana, el amor, el gran disolvente, vino a trastornar todas esas perfecciones y a reducirlas a cero.

ISIDRO. Como por brujería o encantamiento, sí. Aquella hijita tan buena, aquella que parecía la razón misma hecha mujer, ve a un hombre en casa¹¹⁷ de nuestros amigos los Vallejos, le habla, le trata dos o tres

¹¹³ A₁₁: ¡Y de disposición

¹¹⁴ D₁ y E₁: todo! Hace dos

¹¹⁵ A₁₂: para todo!... [El año que estuve enfermo] <Hace dos años, cuando caí malo>, tomé á su cargo

¹¹⁶ E₁: ... porque yo gobernaba la casa

¹¹⁷ A₁₂: á un hombre [... de hablar] <en casa de> de nuestros amigos

- semanas,¹¹⁸ se enamora de él perdidamente, se ciega, enloquece...
- TRINIDAD. Y llega hasta el extremo de huir de nosotros,¹¹⁹ de abandonar padres, familia, esta honrada casa...
- NICOMEDES. ¡Qué desdicha!¹²⁰ Y el¹²¹ tal es Alejandro Hermann,¹²² hijo de aquellos alemanes que tuvieron el negocio de maquinaria...
- LUENGO. Un sonámbulo, con la cabeza llena de fatasmagorías, palabra engañadora,¹²³ buena figura... simpático¹²⁴ él, eso sí.
- NICOMEDES. ¿Hombre¹²⁵ rico?
- ISIDRO. Así parece.
- LUENGO. Heredó un buen capital. Pero como no mira por sus intereses,¹²⁶ y es¹²⁷ una mano rota, ya se le ha filtrado más de la mitad. No piensa más que en cosas de esas... de esas que no se ven, que no se tocan...

118	A ₁₁ : C ₄ :	dos ó tres días, se enamora dos ó tres [días] <semanas>, se enamora
119	A ₁₂ :	el extremo de [flamarse] <huir de nosotros> de abandonar
120	D ₁ y E ₁ :	Qué desgracia!
121	D ₁ y E ₁ :	Y tal es
122	A ₁₁ : C ₅ :	Alejandro no se que... Alejandro [no se que...] [[Hermann]] <Hermann>, hijo de aquellos
123	A ₁₁ :	palabra [engañada] engañadora,
124	A ₁₂ :	buena figura... [formal] <simpático> el
125	A ₁₁ : C ₄ :	¿Es hombre rico? ¿[Es h] <H>ombre rico?
126	A ₁₂ :	como no [x-nº 10] <mira, por sus> intereses,
127	C ₄ :	y <es> [el] una mano rota

en toda esa música¹²⁸ que anda por los espacios imaginarios.

NICOMEDES. Pues¹²⁹ a ese paso...

LUENGO. Gasta, se divierte, viaja, sueña despierto, adora la música, los cuadros, los libros que hablan de... de... de todo aquello que no se ve, vamos.

NICOMEDES. ¿No es ése el que tiene¹³⁰ su dinero en poder de Guevara?

LUENGO. Justamente.

NICOMEDES. (A don Isidro.) Y jamás le pide cuentas ni se ocupa... ¿qué le parece?

ISIDRO. No sé... A mí no me pregunte¹³¹ usted nada de ese hombre.

TRINIDAD. No nos tratamos.

NICOMEDES. ¿Pero de veras, no se tratan ustedes con su hija?

TRINIDAD. No, señor...¹³² ¡No faltaba más!

ISIDRO. Para nosotros, como si no existiera.¹³³ Nuestra dignidad¹³⁴ no nos permite transigir en ninguna forma con el oprobio.

128	D ₁ y E ₁ :	en toda esa <i>mímica</i> que anda
129	A ₁₂ :	[<i>Demonios</i>] Pues a ese paso
130	A ₁₂ :	el que tiene [<i>todo</i>] su dinero
131	C ₃ :	no me pregunte [<i>nad</i>] usted
132	A ₁₁ :	D. Isidro. No señor
	C ₄ :	[[[D ⁿ . Isidro.No señor.]]]
	A ₁₁ :	D. Nico. Ni la ven?
	C ₄ :	[[[D ⁿ . Nico. <<¿>> Ni la ven?]]]
	A ₁₁ :	No,... no faltaba más!
	C ₄ :	No, <señor>... ¡No faltaba más!
133	E ₁ :	existiera... Nuestra
134	A ₁₂ :	[No] <Nuestra> dignidad [<i>crisiana</i>] no nos permite

NICOMEDES. A menos que el alemán se case...¹³⁵

ISIDRO. Cuando no lo ha hecho ya... (Con pena.) Yo les suplico¹³⁶ que no me hablen más de... (Óyese la voz de don Santos.)

SANTOS. (Antes de salir grita en la tienda.) ¡Mis alforjas, gandules!... ¡Dónde están mis alforjas!...¹³⁷

TRINIDAD. ¡Ah! ya está aquí tu hermano.

NICOMEDES. El buen don Santos.

ISIDRO. Como siempre, alborotando la casa.

ESCENA IV

DICHOS; DON SANTOS.¹³⁸

SANTOS. Mis alforjas... ¡Ah! aquí están... acabáramos (En la puerta del foro.¹³⁹ Recibe las¹⁴⁰ alforjas de manos de un dependiente.)

TRINIDAD. Hombre, no grites.

ISIDRO. A ver. ¿Qué traes ahí?

SANTOS. (Saludando fríamente.) Señores... (Saca un par de perdices de las alforjas.) Mirad.

¹³⁵ A₁₂: el alemán [le] <se case...>
D₁ y E₁: se case.

¹³⁶ A₁₁: Yo les [suplico] suplico que no me hablen

¹³⁷ D₁ y E₁: donde estan mis alforjas.

¹³⁸ A₁₁: DON SANTOS, [por el fon]

¹³⁹ A₁₁: la puerta del [la tienda] foro

¹⁴⁰ A₁₂: Recibe [unas] <las> alforjas

- TRINIDAD. ¡Qué hermosura!
- SANTOS. Parecen pavas. Esta mañana¹⁴¹ las maté. (Saca otros dos pares.) Nos las pones estofadas.¹⁴²
- TRINIDAD. Venga. (Recoge las perdices, y se va por la izquierda.)
- LUENGO. ¡Bien por los grandes cazadores! ¿Y no convida?
- SANTOS. A ti no.
- NICOMEDES. ¿Y a mí?
- SANTOS. Tampoco. ¿Está bien que salga yo a despernarme por esos campos para que el fruto de mi trabajo y de mi habilidad vaya a parar a manos del rico avariento? (Risas.) Ustedes, cazadores de negocios, cuando apuntan bien y ponen la res patas arriba, ¿me convidan a mí... a monedas de cinco duros?
- NICOMEDES. ¡Ja, ja!... (Riendo Nicomedes y Luengo.)¹⁴³
- LUENGO. ¡Qué don Santos!
- NICOMEDES. Siempre tan bromista...
- SANTOS. ¿Y qué¹⁴⁴ tal? (A su hermano.) ¿Se arregla eso?¹⁴⁵ ¿Estos señores...?
- ISIDRO. (Con tristeza.) No hemos hecho nada.

¹⁴¹ A₁₁: Esta mañanita las maté.

¹⁴² A₁₁: Nos las pones estofaditas.

¹⁴³ A₁₁: Já, já
D₁ y E₁: Ja! ja!

¹⁴⁴ A₁₂: ¿Y qu[é] [sabe] tal?

¹⁴⁵ D₁: eso? Estos señores...?
E₁: eso? Estos señores...
F: eso?... ¿Estos señores...?

SANTOS. (Con socarronería.) Naturalmente. (A don Nicomedes.) Tiene usted sus capitales colocados... justo... lo mismo que yo, que todo mi dinerito lo tengo dado a rédito, en condiciones ventajosísimas, estupendas, fabulosas...¹⁴⁶ Figúrese usted, don Nicomedes: poseo en Móstoles las finquitas que heredé de mi esposa...¹⁴⁷ nada... cuatro terruños... una decencia pobre... o una pobreza decente, como usted quiera. Pues todo lo que saco del trigo y de las patatas, lo pongo en un saquito...

LUENGO. ¡Qué célebre!

SANTOS. Y lo voy dando a los pobres del pueblo que lo necesitan... hasta que se acaba... y entonces ya no doy más. Dicen que esos dineros pasan a las arcas de Dios, y¹⁴⁸ allí se constituyen¹⁴⁹ en deuda consolidada, y que en bienaventuranza y gloria le dan luego a uno los intereses... a razón de tantos miles de millones por ciento. Conque¹⁵⁰ ya ve... qué negocio se pierde usted.¹⁵¹

NICOMEDES. (Riendo.) ¡Famoso! ¡Qué viejo más salado!

SANTOS. Conque, hermano mío, no te apures. Si viene la catástrofe y se te cae

¹⁴⁶ D₁ y E₁: fabulosas Figúrese
¹⁴⁷ D₁ y E₁: esposa, nada
¹⁴⁸ A₁₁: de Dios, [donde] y allí
¹⁴⁹ A₁₂: y allí [consolidan] <se constituyen> en deuda
¹⁵⁰ F: por ciento. Con que ya ve
¹⁵¹ D₁ y E₁: pierde usted...

la casa al suelo, ya sabes que en la mía de Móstoles, que es bien grande y desahogada, no faltará un hueco para vosotros, ni en la mesa las buenas calderadas de patatas, las riquísimas¹⁵² migas, el excelente¹⁵³ cabrito... Luego salgo yo a dar un paseo con mi escopeta... y ¡pum!... la cena.¹⁵⁴ Adoba todo esto con la paz del alma y la amenidad campestre, échale encima unos granitos de olvido, y un buen espolvoreo de conformidad con la voluntad de Dios, y tendrás la vida más deliciosa y más santa que un hombre puede soñar.

NICOMEDES. ¡Bien, bravísimo!... Que se deje de imposibles luchas, y se retire a descansar.

LUENGO. Que acepte el traspaso.¹⁵⁵

ISIDRO. (Meditabundo). ¡Imposible!

SANTOS. Con lucha o sin lucha, querido hermano mío, tú nunca has de ser rico.

ISIDRO. Ni lo pretendo.

SANTOS. (Bruscamente, queriendo despedirles.) ¡Conque...¹⁵⁶ queridísimos amigos...!

¹⁵² A₁₂: de patatas, las [excelentes] <riquísimas> migas,

¹⁵³ C₃: migas, el excelente cabrito...

¹⁵⁴ E₁: la cena... Adoba

¹⁵⁵ A₁₂, C₃ y F el traspaso...

¹⁵⁶ A₁₂: D. Santos. Si no puede ser. Ni tu ni, yo nacimos para [tener] <guardar> dinero. Véanme á mi: no tengo una peseta y cuando por rara casualidad entra alguna en mi saco, resulta que no la necesito... y claro, la doy. Es nuestro sino. Tu ves el Dinero corriendo, corriendo, que no hay galgo que lo coja. Apuntas, tiras... pero quí! nunca das...

C₄: Dⁿ. Santos. Si no puede ser. Ni tu ni yo nacimos para guardar dinero. Véanme á mi: no tengo una peseta, y cuando por rara casualidad entra alguna en mi saco, resulta que no la necesito... y claro, la doy. Es nuestro sino. Tu ves el dinero corriendo, corriendo, que no hay galgo que lo coja. Apuntas, tiras ... ;pe<<ro>> quia! nunca das.

A₁₁ y C₃: D. Nico. En el campo, poco importa una mala puntería...

NICOMEDES. ¿Pero nos echa?

SANTOS. Como echarles, no; pero estoy deseando que se larguen. Tengo que hablar con mi hermano de un asunto reservado.

LUENGO. En ese caso...

SANTOS. De un asunto doméstico.

TRINIDAD. (Que vuelve por la izquierda, y oye las últimas expresiones.) ¡Qué será!¹⁵⁷

NICOMEDES. Don Isidro, no olvide que en caso de traspasar, yo...

SANTOS. (Impaciente.) ¡Ea, despéjenme el terreno!

LUENGO. Ya, ya nos vamos.

NICOMEDES. ¡Qué don Santos! ¡Nos expulsa después del increíble desaire de no querer convidarnos!

SANTOS. ¡Hombre, no! Si fue¹⁵⁸ broma. Vengan a probar las perdices.

A₁₁ y C₃: Luengo. Pero en el comercio..

A₁₁: D. Santos. Eres una calamidad mercantil.

C₄: D^a. [Santos]<Isidro>.[Eres] <En suma, que soy>una calamidad mercantil. <<¡Vaya un consuelo!>> [][[D^a. Nico. Justo.]][[]]

A₁₁: Luengo. Exactísimo.

C₄: [][[Luengo. Exactísimo.]][[]]

A₁₁: D. Santos. No cobras sino al que quiere pagarte, fias á todo el mundo, y sales fiador por los amigos tramposos; favoreces á cuantos necesitados se te acercan, te apuras por los pagos, y los cobros se quedan siempre para los Kalendas griegas.

C₄: [][[D^a. Santos.No cobras sino al que quiere pagarte, fias á todo el mundo, y sales fiador por los amigos tramposos; favoreces á cuantos necesitados se te acercan, te apuras por los pagos, y los cobros se quedan siempre para los Kalendas griegas.]][[]]

A₁₁: D. Isidro. Sí; pero...

C₄: [][[D^a. Isidro.Sí; pero...]]][[]]

A₁₁: Luengo. Lo que yo le digo.

C₄: [][[Luengo. Lo que yo le digo.]][[]]

A₁₁: Con que... [señores] queridísimos amigos...

¹⁵⁷ D₁ y E₁: ¿Qué será?

¹⁵⁸ D₁ y E₁: Si fue una broma vengan á

NICOMEDES. Sí que vendremos... ¡ja, ja!

SANTOS. Me gusta a mí ver comer a los tacaños, que en las mesas ajenas¹⁵⁹ despliegan un apetito formidable.

NICOMEDES. ¡Ja, ja!... No lo dirá por mí, que en mi casa tengo un diente...

SANTOS. Como que lo está usted afilando siempre...¹⁶⁰ en las casas de los amigos... Vaya, adiós.¹⁶¹

NICOMEDES. Vamos ahora a ver a¹⁶² Rodríguez, que también traspasa.

SANTOS. Sí; el abuelo¹⁶³ se retira con más dinero que pesa.

TRINIDAD. Pues si van a la tienda de Rodríguez, salgan por el portal. (Les indica la puerta de la derecha.)

LUENGO. Sí, por aquí. Abur. (Dirígense a la puerta.)

ISIDRO.¹⁶⁴ (Llamando a Luengo.) Luengo, hijo mío...¹⁶⁵

LUENGO. (Bajando al proscenio.) ¿Qué?

¹⁵⁹ A₁₁ y C₃: en las mesas ajenas despliegan

¹⁶⁰ E₁: afilando siempre en las casas de

¹⁶¹ A₁₂: [Bien... adiós] Afiladito, eh? Vaya, adiós.
C₄: [[[Afiladito, eh? Vaya, adiós...]]] <<<Como que lo está usted afilando siempre... en las casas de los amigos... Vaya, adiós.>>>

¹⁶² A₁₁: Vamos ahora á casa de Rodríguez,
C₄: Vamos ahora á [casa de] <ver á> Rodríguez

¹⁶³ A₁₂: Sí el abuelo [Rodríguez] se retira

¹⁶⁴ D₁ y E₁: Esta intervención de Luengo se expresa en estos manuscritos después de la siguiente del mismo.

¹⁶⁵ D₁ y E₁: hijo mio!

- ISIDRO. Hazme el favor de pasar¹⁶⁶ por el Juzgado, a ver si el juez ha decretado el embargo.
- LUENGO. Creo que sí. Iré por¹⁶⁷ la Escribanía.¹⁶⁸ Pronto le traeré¹⁶⁹ a usted alguna noticia.
- ISIDRO. (Apenado.) ¡Dios nos tenga de su mano!
- LUENGO.¹⁷⁰ Hasta luego. (Vanse Luengo y don Nicomedes por la puerta de la derecha.)

ESCENA V

DON ISIDRO, DOÑA TRINIDAD, DON SANTOS

- SANTOS. ¡Adiós, canalla... cuervos que acudís¹⁷¹ graznando adonde os atraen los olores de muerte...!¹⁷²
- ISIDRO. (Impaciente.) Di: ¿de qué querías¹⁷³ habernos?¹⁷⁴(*)

(*) Doña Trinidad, don Santos, don Isidro.

-
- 166 A₁₁: el favor [de] de pasarte por el juzgado
- 167 A₁₁: Iré [por á] por la
- 168 A₁₁: por la notaria. Pronto le
C₄: por la [Notaria] <escribania>. Pronto le
- 169 E₁: Pronto le traeran á usted
- 170 A₁₁: [Adios] Hasta luego.
- 171 A₁₂: cuervos que [bajan] <acudís> graznando
- 172 D₁ y E₁: los olores del muerto.
- 173 D₁: ¿de que querían habernos?
- 174 D₁₁: de que querías [hablar] habernos?

- TRINIDAD. Has dicho: "De un asunto doméstico."¹⁷⁵
- SANTOS. ¿Pero no lo adivináis?
- ISIDRO. Buena está mi cabeza para adivinaciones. ¿Es algo que pueda darme esperanza de solución?
- SANTOS. No es nada de negocios.¹⁷⁶ (Por doña Trinidad.) ¿A que lo adivina ésta?
- TRINIDAD. ¿Será...? ¡Dios mío, lo que se me ocurre!
- SANTOS. ¡Que te quemas!
- ISIDRO. ¿Pero qué es? ¡Por los clavos de Cristo! (Muy impaciente.)¹⁷⁷
- TRINIDAD. Me da el corazón que es algo referente a nuestra hija.
- ISIDRO. ¡Oh! no quiero saber nada.
- SANTOS. Pues la pobre...
- ISIDRO. (Incomodado.) No quiero que me hables de ella; vamos, no quiero.
- SANTOS. ¿Y por qué no?
- TRINIDAD. Yo sí quiero que hable... (Con ansiedad.) A ver, dilo pronto.
- SANTOS. Pues... me escribió una carta ¡Pobrecilla! ¡Es tan desgraciada! Hay que tener lástima.
- ISIDRO. No.
- TRINIDAD. Sí, lástima por lo menos...
- SANTOS. Total: que ha caído de sus ojos la venda que la cegaba. ¡Ah! la amoro-

¹⁷⁵ A₁₂: de un asunto [reservado] <doméstico>.

¹⁷⁶ D₁ y E₁: No es nada de negocios?

¹⁷⁷ A₁₁: (Muy impaciente) **Acaba.**
C₄: (Muy impaciente) **{Acaba.}**

sa fiebre, el ansia de lo ideal, enfermedad tan horrible como pasajera, y que se cura con otra dolencia,¹⁷⁸ con un buen empacho de la realidad de las cosas.

ISIDRO. Es tarde. En fin, ¿qué...?¹⁷⁹

SANTOS. Que pues la tenemos sinceramente arrepentida, no debemos regatearle el perdón.

ISIDRO. Santos, Santos, ya vienes tú con tus componendas. No transijo¹⁸⁰ con la deshonra.¹⁸¹

TRINIDAD.¹⁸² Soy madre, y no puedo tener ese rigor. ¡Pobre hija de mi alma! ¿Pero está de veras arrepentida?

SANTOS. Dejadme seguir. Fui a verla esta mañana en cuanto llegué del pueblo. ¡Infeliz muchacha! Ya ve claro su inmenso desvarío, y aquella¹⁸³ inteligencia superior se ha despejado de las nieblas que la

178	A ₁₁ : C ₄ : A ₁₂	D. Isidro. Concluye. Pero ya sabes que no transijo, que no quiero verla más, que aquí no puede volver. [[[D ^a . Isidro. Concluye. Pero ya sabes que no transijo, que no quiero verla más, que aquí no puede volver.]]] con otra dolencia, [el desengaño] con un buen empacho
179	A ₁₁ y C ₃ : D ₁ y E ₁ :	¿En fin, qué... ? En fin, qué?
180	A ₁₂ :	<No> [campo] <transijo> con la
181	A ₁₂ :	con [el deshonor] <la deshonra>.
182	A ₁₂ :	(muy afligida) Soy madre,
183	A ₁ , B ₁ , C ₁ , F y G: D ₁ y E ₁ :	seguir. Fui Fui (...) desvarío, y ella inteligencia superior

oscurecían.¹⁸⁴ Voy, y¹⁸⁵ me la encuentro en su ser¹⁸⁶ antiguo. Parece milagro. Creí verla despertar de un sueño, recobrase de su estúpida embriaguez. Es otra vez tu Isidora, nuestra Isidora, tan simpática, tan dulce, tan inteligente...¹⁸⁷

ISIDRO. Bueno, bueno, la perdonamos. Pero aquí no tiene que volver.

TRINIDAD. Hay que pensarlo.

SANTOS. No, si ya está pensado y resuelto. Volverá.

ISIDRO. ¡Santos!

SANTOS. ¡Isidro!

ISIDRO. En mi casa mando yo.

SANTOS. Tú mandas, sí... pero no te obedecemos.¹⁸⁸

ISIDRO. (Incomodado.) ¡Digo que no!¹⁸⁹

¹⁸⁴ A₁₁ y C₃: que la oscurecieron.

¹⁸⁵ A₁₂: oscurecieron. [Hoy] <Voy, y> me la encuentro

¹⁸⁶ A₁₁, C₃ y F: en su sér antiguo.

¹⁸⁷ A₁₁: tan inteligente, tan dispuesta para el trabajo.
C₄: tan inteligente, [tan dispuesta para el trabajo.]
E₁: tan inteligente.

¹⁸⁸ A₁₀: [[[D.Sant Qué has de mandar tu aquí ni en parte alguna. Si tus irresoluciones y tu falta de voluntad para todo te han traído a ser el peor gobernador de {una} casa que puede arruinarse]]]

A₁₂: ¿Que has de mandar tu en tu casa; ni en parte alguna? ;Si tus irresoluciones y tu falta de energía para todo te han traído á ser el peor gobernador de casa que [se] puede imaginarse!

C₄: [[[Que has de mandar tu en tu casa ni en parte alguna? ;Si tus irresoluciones y tu falta de energía para todo te han traído a ser el peor gobernador de casa que puede imaginarse]]] <<<Tu mandas, si... pero no te obedecemos>>>

¹⁸⁹ A₁₀: [[[D.I En cuestiones comerciales si, te concedo que no sirvo para el caso. Pero en cuestiones de familia, de honra.]]]

A₁₁: D. Isidro. En [cuestiones] cuestiones comerciales si te concedo que no sirvo para el caso... Pero en cuestiones de familia, de honra...

C₄: [En cuestiones comerciales si. Te concedo que no sirvo para el caso... Pero en cuestiones de familia, de honra...]

SANTOS. ¿Pero a qué te sofocas?¹⁹⁰

ISIDRO. (Respirando con dificultad.) No me exasperes tú. Ya ves... Estoy que no puedo respirar.¹⁹¹

SANTOS. Calma, calma.¹⁹²

TRINIDAD. Isidro, por Dios, que vuelva, que recobre nuestro afecto, y un puesto en esta pobre¹⁹³ casa... Pues si nosotros la rechazamos, ¿qué va a ser de esa infeliz?

ISIDRO.¹⁹⁴ Pero dime... Ese miserable...¹⁹⁵

TRINIDAD. Ese bandido...¹⁹⁶

SANTOS. Poco a poco... Ese hombre...

ISIDRO. (Irritado.) Pero ¡qué!... ¿también eres capaz de defenderle?¹⁹⁷

<<<Dⁿ. Isidro. . (incomodado.) Digo que no.>>>

190 A₁₁: D. Santos. Bah...
C₄: [[[D. Santos. Bah...]]] <<<Dⁿ. Santos. Pero á que te sofocas?>>>

191 A: No se plasma este diálogo.
C₄: <<<Dⁿ Isidro.(respirando con dificultad) No me exasperes tu. Ya ves...>>>
D₁ y E₁: No me exasperes Tú ya ves. Estoy que no puedo respirar.

192 A₁₁: Bah...
A₁₀: [[[D. San. Calma ;ese miserable y bandido... lo que queráis es un hombre que...]]]
Esta intervención se redacta después de [[[D.I. Ese bandido (...)]]]
C₄: <<<D. Santos. Calma, calma.>>>

193 A₁₀: [[[Dⁿ Trini. Isidro por Dios, que vuelva que re- [recobre] cobre nuestro afecto, y un puesto en esta nutrida casa. Pues si nosotros la rechazamos, que va a ser de esa infeliz.]]]
[[[D. San. Oh. En ese caso yo la acogería. Pero no, aquí es á donde ha de venir.]]]

194 A₁₀: [[[D. Trini. Pero dime, ese miserable...!]]]

195 E₁: díme... ese miserable!.
D₁: díme... ese miserable!...

196 A₁₀: [[[D. I. Ese bandido!...]]]

197 A₁₀: [[[D. Isid. Tambien eres capaz de defenderle]]]

SANTOS. No le defiende. Se ha portado mal, muy mal. Ya veis: contábamos con que al fin se casaría.¹⁹⁸ Pero la niña se ha cansado de esperar, y ahora es ella la que le abandona a él, y jura y perjura que no quiere casarse con él ni con nadie.

ISIDRO. ¡Y ese infame se quedará riendo! ¡Oh!¹⁹⁹

SANTOS. Infame no: yo le llamo desdichado, y sostengo que es más digno de lástima que de rencor. Cuando él era un jovencuelo, yo le trataba mucho. Como que era ya muy amigo de su padre, el bonísimo don Guillermo.²⁰⁰

-
- 198 A10: [[[D. Sant. No, no se defiende. Se ha portado mal, muy mal. Ya ves, esperabamos que se casasen al fin.]]]
- A12: muy mal. Ya veís: [esperabamos] <contábamos con> que al fin se casaría.
- 199 A12: se quedara riendo! ¡Oh! que no pudiera <yo> ser ahora Alcalde de Zalamea para mandar ahorcar al pillo que me ha robado el honor de mi hija!
- C4: ¡Y ese infame se quedará riendo! ¡Oh! [[que no pudiera yo ser ahora Alcalde de]] [Zalamea para mandar ahorcar al pillo que me ha robado el honor de mi hija!]
- 200 A11: D. Santos. Si tal hicieras realizarías una venganza inutil, y además impedirias la reparación que pueda ofrecerte el porvenir.
- C4: [[[D^o. Santos. Si tal hicieras realizarías una venganza inutil, y además impedirias la reparación que pueda ofrecerte el porvenir.]]]
- A11 y C3: D^o. Trini. ¿Pero no has visto que ella no quiere...?
- A11: D. Isidro. Tu confias...
- C4: D^o. Isidro. Tu confias en <<?>>
- A12 y C4: D. Santos. Yo no desespero nunca. Ya sabeis que mi fuente es la esperanza. Espero, espero, espero [hasta] siempre.
- A12: D^o. Isidro. Santos, tu estas en babia. Y en que te fundas para esperar...? Le has visto á él.
- C5: D^o. Isidro. Santos, tu estas en babia. [Y en que te fundas] [[[para esperar...? Le has visto á él?]]]
- C5: <<D^o Trini>>.<<También es tu fuerte la benevolencia>>>
- A12: D^o. Isidro. No... [Repito que no. Serafin x-nº 6]
- C4: S^o. Santos [No...] <<Si>>
- A12: Isidro [x-nº 11] [[¿simplemente? por miserable]] Porque tu, con tu estúpida benevolencia, serías capaz de atenuar su falta.

- ISIDRO. Un extravagante, un misántropo, que el día en que perdió su fortuna se pegó un tiro.
- SANTOS. Cabal. No se resignaba a ser pobre. Todo lo perdió y dijo: hago dimisión de la vida. Cada uno tiene su manera de ver las cosas. Yo soy benévolo hasta con los suicidas.
- TRINIDAD. ¡Jesús!
- SANTOS. También conocí a su hermano don Federico,²⁰¹ tío de Alejandro, el que le dejó su riqueza...²⁰²
- TRINIDAD. Pues la madre del seductor de mi hija, también debió de ser loca.
- SANTOS. Fue que le dio por aprender a volar. Se tiró por un balcón. ¡Pobre doña Margarita!
- ISIDRO. Familia de dementes, degenerados, idiotas, o no sé qué... ¡Oh, qué rabia siento!

-
- C4: D^a. Isidro. [[[Porque tu con tu estúpida benevolencia, serías capaz de atenuar su falta.]]] <<<Y cuando nosotros llamemos a ese hombre bandido, perverso, ladrón...>>>
- A12: D. Santos. [No a lo que digo no.] No; pero si decir que no es un perverso. Cierito que la benevolencia es [mas mi pauta otro de mis] <otro de mis fuertes, como la esperanza.>
- C5: [[[D^a. Santos. No, pero sí he de decir que no es un perverso. Cierito que la benevolencia es otro de mis fuertes, como la esperanza.]]]]
<<D. Santos. Yo le llamo desdichado, y sostengo que es>>
- A11: D^a. Trini. Pues sí no es un perverso ¿que es?
C4: [[[[D^a Trini. Pues si no es un perverso ¿que es?]]]]
- A12: D. Santos. Un desdichado, mas digno de lastima que de rencor... Cuando <él> era un [joven] jovenzuelo, yo le trataba mucho como que era yo muy amigo de su padre, el bonísimo D^a. Guillermo.
- C4: [D^a. Santos. Un desdichado], mas digno de lástima que de rencor. Cuando él era un jovenzuelo, yo le trataba mucho. Como que era yo muy amigo de su padre, el bonísimo Don Guillermo.
- ²⁰¹ A11: á su hermano, d. Oto, tío de Alejandro
C4: á su hermano Don [Oto] <Federico>, tío de Alejandro
- ²⁰² A11: le dejó su [fortuna] riqueza...
E1: riqueza.

SANTOS. Fuera rabia, fuera resentimientos. Preparaos a recibir a la hija pródiga que vuelve al hogar.²⁰³

ISIDRO. Imposible; aquí no entra.

TRINIDAD.²⁰⁴ ¡Isidro, por la Virgen Santísima!...²⁰⁵ Sí, sí, que venga. ¡Hija de mi alma! Tres meses que no la hemos visto. (Le abraza.) Es nuestra hija, es buena. Ha padecido un grave error. Al error todos estamos sujetos. Perdonemos para que nos perdone Dios. (Llora.)

ISIDRO. (Con viva emoción.) ¡Qué débil soy! Siempre haréis de mí lo que queráis.

TRINIDAD. Que venga, sí. Pronto...

ISIDRO. Tráela.

TRINIDAD. No tardes. ¿Está lejos?

SANTOS. No; muy cerca de aquí.

TRINIDAD. ¡Oh, el corazón me dice que está cerca!... Aquí²⁰⁶ tal vez. (Mira hacia el

²⁰³ A₁₀: [[[D. S. Si, si... Muy bien. Pero la honra ni se pierde ni se gana porque cierres la puerta á descaminada hija]]]
A₁₁: que vuelve al hogar, y del otro yo me encargo.
C₄: que vuelve al hogar [domestico... y del otro yo me encargo]

²⁰⁴ A₁₁: D^a Trini. ¡Isidro, por la Virgen santísima!
D. Isidro. He dicho que no
D. Santos Tanta resolución ahora, tu, el hombre del sí y el no y el veremos, y el que sé yo...!
D^a Trini. Pues sí, que venga. ¡Hija de mi alma! Tres meses que no la hemos visto. Isidro por Dios (Le abraza) Es nuestra hija, es buena. Ha padecido un grave error. Al error estamos sujetos todos. Perdonemos para que nos perdone Dios. (Llora).
Esta intervención sigue a D. Santos. ¡Tanta resolución (...)

C₄: D^a Trini. ¡Isidro, por la Virgen Santísima!... <<Si, si, que>>
[[[D^a. Isidro.He dicho que no.
D^a. Santos. ¡Tanta resolución ahora tu, el hombre del sí y del no y el veremos, y el que sé yo...!]]]
[D^a Trini. Pues sí, que] venga. ¡Hija de mi alma! Tres meses que no la hemos visto [¡Isidro, por Dios!]
(La abraza) Es nuestra hija, es buena. Ha padecido un grave error. Al error todos estamos sujetos. Perdonemos para que nos perdone Dios. (Llora)

²⁰⁵ D₁ y E₁: virgen santísima! Si, sí,

²⁰⁶ D₁ y E₁: cerca, aquí tal vez.

foro. Aparece Isidora en la puerta izquierda de la tienda, y allí permanece inmóvil, apretándose el pañuelo contra los ojos.)

ISIDRO. Aquí está... ¡oh!

TRINIDAD. ¡Hija de mi alma!²⁰⁷ (Se echa a llorar, permaneciendo a distancia de ella.)

ESCENA VI²⁰⁸

DON ISIDRO, DOÑA TRINIDAD, DON SANTOS, ISIDORA²⁰⁹

SANTOS. Pasa... no temas.²¹⁰

ISIDRO. ¡Qué emoción! (¡Hija querida!... Disimularé. La dignidad es lo primero.) (Procurando dominar su emoción.)²¹¹

SANTOS.²¹² Entra, chiquilla. (Avanza Isidora lentamente con el pañuelo pegado a los ojos.)

TRINIDAD.²¹³ (Sollozando y secándose las lágrimas.) Tu²¹⁴ falta es grave... Nos

207 C₃: ¡Hija de mi vida!

208 A₁₀: [[[Escena VI]]]

209 A₁₀: [[[D. Isidro, D.Santos, D* Trinidad- Isidora]]]

210 A₁₀: [[[D. Santos.Pasa... No {temas} temas.]]]
D₁ y E₁: Pasa, no temas.)

211 A₁₀: [[[D. Isidro.;Que emoción! ¡Hija de mi alma! Disimularé. La dignidad es lo primero (Procurando {serenar} vencer su emocion)]]]

212 A₁₀: [[[Sant. Entra {hija mía} <chiquilla>... (Avanza Isidora lentamente, siempre con el pañuelo pegado a los ojos)]]]

213 A₁₀: [[[D*. Trinf. ¡Hija de mi alma! Tu falta es grave. {Tus padres}. Nos habiamos propuesto ser inflexibles. Pero no podemos olvidar que... Si tu arrepentimiento es verdadero...]]]

214 D₁ y E₁: las lágrimas) La falta es grave

habíamos propuesto ser²¹⁵ inflexibles... Pero no podemos olvidar que..
Si tu arrepentimiento es verdadero...

SANTOS.²¹⁶ ¿Verdad, niña mía, que estás arrepentida, atrocemente arrepentida?
(Isidora contesta afirmativamente con la cabeza.) ¿Y que reconoces que pa-
deciste extravío, locura...?

ISIDORA.²¹⁷ (Sollozando.) Sí, señor.

ISIDRO. (Esforzándose en aparecer sereno.) No volverás a ser lo que fuiste para
nosotros.²¹⁸

TRINIDAD. Siéntate. (Presentándole una silla.)²¹⁹

SANTOS. Descansa. No la atormentéis ahora.²²⁰ Ya veis cuánto padece.

TRINIDAD. ¡Pobrecilla! (La hace sentar, y se sienta a su lado.)²²¹(*)

(*) Don Santos, doña Trinidad, Isidora, don Isidro.

-
- 215 C4: propuesto [se] <ser> inflexibles...
- 216 A10: [[[[D. San. Verdad, chiquilla mía; que estas arrepentida, <atrocemente> arrepentid{isima} <a>
(Isidora contesta afirmativamente con la cabeza) Y que reconoces que procediste con ligera,
con locura...]]]]
A12: ¿Verdad, [chiquilla] <niña> mía, con la cabeza.) ¿Y [que] reconoces que [padeviste con
rigor] <padeviste extravío, ligereza> locura...?
D1: extravío, locura?
E1: extravío locura?
- 217 A10: [[[[Isidora. (sollozando) Si señor.]]]]
A12: [Isidro] <Isidora>
- 218 A10: [[[[D. Isidro (Sofocando su emoción) No volverás a ser lo que fuiste para nosotros.]]]]
A13: ([[suspirando no muy]] Esforzándose en aparecer
- 219 A10: [[[[D Trini. Siéntate.]]]]
A11: una silla en el centro)
- 220 A10: [[[[D. Santos.Descansa, {pobrecilla}, Vaya, no la atormentéis ahora. Ya veis cuanto padece.]]]]
- 221 A10: [[[[D Trini. Pobrecilla. (La hace sentar) Se sienta a su lado]]]]

- ISIDRO. ²²²Por ti hemos pasado grandes amarguras.
- SANTOS. Dejaos ahora de amarguras.²²³ No podéis negar que os alegráis de verla.
- TRINIDAD. Sí, sí... Vaya; no se llora más.
- SANTOS. Basta ya; no más lágrimas, no más pucheros.²²⁴
- ISIDRO. Y sepamos ahora a qué se debe la sana resolución que has tomado.
- SANTOS. Pues... nada... que... En fin, quédese la historia para otra ocasión.
- ISIDRO. No, no, yo quiero saber...
- TRINIDAD. Es que al fin, algo tarde, abriste los ojos y viste que ese malvado te llevaba al abismo. ¿No es eso?
- SANTOS. ¡Malvado! No exagerar. Exaltación en las ideas, una fantasía desenfadada, falta de disciplina en la conducta, como persona criada con demasiada libertad...
- ISIDORA. Eso es. Carácter imposible, malvado no. Pero yo no podía seguir a su lado. Resistí, luché algún tiempo, creyendo, o queriendo creer, que mi error podía en sí mismo encontrar remedio. ¡Qué desengaño! Tomada²²⁵ la resolución de abandonarle, por dos o tres veces no encontré

²²² A₁₁ y C₃: (acercándose a su hija, y poniéndole la mano en el hombro) Por ti hemos

²²³ D₁ y E₁:
C₃: ahora de amarguras... No podéis
Dejaos ahora de amarguras.

²²⁴ A₁₂: D. Santos. [Vaya no se llora mas] Basta ya; [de] <no>
[[[D. Isidro.Basta de llanto, de lágrimas; hija mía.]]] mas lágrimas, no más pucheros.

²²⁵ A₁₂: Tomada [al fin] la resolución

vigor²²⁶ en mi espíritu²²⁷ para realizarla. Al fin, Dios quiso devolverme la voluntad en toda su fuerza, y cerré los ojos, y adelante, y esto se hace, y esto debe hacerse, y lo hice, y aquí estoy.

TRINIDAD.

Bien, hija, bien.

ISIDRO.

¡Pero la causa determinante?...²²⁸ Celos quizás...

ISIDORA.

(Sollozando.)²²⁹ Pues... sucedió que... (Se levanta y va hacia su padre, a quien besa la mano. Siéntase en una silla próxima a la mesa.)

SANTOS.

Repito que no²³⁰ hacen falta historias ni lloriqueos.

ISIDRO.

¡Qué locura, qué locura has hecho, hija mía!(*)

SANTOS.

¡Dale!

ISIDRO.

Por lo mismo que eras tan adorable, tan juiciosa, que no parecía sino que el método,²³¹ el don de gobierno, la gracia y la simpatía se habían encarnado en ti por privilegio de Dios, por eso, por eso mismo fue

(*) Doña Trinidad, don Santos (detrás de la mesa), Isidora, don Isidro.

226	A ₁₁ : C ₄ :	no encontré fuerzas en mi no encontré [fuerzas] < vigor > en mi
227	A ₁₁ : C ₄ :	en mi voluntad para realizarla en mi [voluntad] < espíritu > para realizarla
228	C ₄ : D ₁ y E ₁ :	Pero la causa determinante... <<?>> determinante? Celos
229	A ₁₁ :	(<u>collozando</u>) Pues sucedió que..
230	D ₁ y E ₁ :	Repito que hacen falta
231	A ₁₁ :	sino que el [orden] método

más extraña la locura que te entró²³² tan de improviso, como una infección²³³ contagiosa.

TRINIDAD. Sí, porque trastornarse²³⁴ la razón misma, y torcerse las voluntades muy derechas, son cosas que difícilmente tienen explicación.

SANTOS. Pues²³⁵ son cosas muy naturales y que caen bajo el fuero de lo común. Un momento de debilidad, ¿quién no le tiene?²³⁶ Los santos pecaron, y los más rectos se torcieron alguna vez. San Pedro negó a Cristo, y el santo rey David... En fin, ya lo²³⁷ saben ustedes.

ISIDORA. Yo reconozco mi error. No me disculpo. Vi en aquella persona un conjunto de cualidades que me parecieron admirables, realizadas por una imaginación... ¿cómo diré? brillantísima, y una palabra tan, tan...²³⁸

232	C ₃ :	que te entró [d] tan improviso,
233	A ₁₂ :	como [un mal] <una infección> contagiosa
234	A ₁₁ , C ₃ , D ₁ y E ₁ :	porque chiflarse la razón misma
235	A ₁₁ : C ₄ :	Pues la tienen, y aun son cosas muy naturales Pues [las tienen, y aun] son cosas muy naturales
236	A ₁₁ , C ₃ , D ₁ y E ₁ :	¿Un momento de debilidad quien no lo tiene?
237	A ₁₁ : C ₁ : D ₁ : E ₁ : F:	santo Rey David... en fin, ya lo saben Santo Rey David... en fin, ya lo saben Santo rey David en fin, ya los saben Santo rey David en fin ya lo saben Santo Rey David... En fin, ya lo saben
238	D ₁ y E ₁ :	imaginación ¿como diré?
	A ₁₁ : C ₄ :	<u>Isidóra.</u> Yo reconozco mí error. No me disculpo. Isidora. Yo reconozco mi error. No me disculpo. <<Vi en>>
	A ₁₁ : C ₄ :	D. Santos. Fascinación, fenómeno magnético. [[[D ^o . Santos. Fascinación, fenómeno magnético.]]]

SANTOS. Seductora, vamos.

ISIDORA. Me arrastraba, me atraía con una fuerza poderosa, contra la cual nada pudo entonces mi razón, nada el respeto de mis padres, a quienes adoraba y adoro, nada tampoco la opinión del mundo. Todo se me empequeñecía ante la grandeza... ¿cómo diré?...²³⁹

SANTOS. Soñada.

ISIDORA. Soñada; ante la grandeza soñada, ilusoria,²⁴⁰ de la persona que me llamaba, que me...

SANTOS. Sugestión es²⁴¹ eso.

ISIDORA. Luego, en²⁴² la realidad, vi todas las cosas de otro modo. ¡Ay! De las cualidades que yo soñaba, no encontré más que algunas. Las reconocí y las reconozco. Otras²⁴³ no existían sino por obra y gracia de mi pensamiento; y en su lugar vi defectos gravísimos.

A ₁₁ :	Isídora. Vi en aquella persona un conjunto de cualidades que me parecieron admirables, realzadas por una imaginación ¿como dire? brillantísima, y una palabra tan, tan.
C ₄ :	Esta intervención se escribe después de D. Santos. Fascinación, [Isídora. Vi] en aquella persona un conjunto de cualidades que me parecieron admirables, realzadas por una imaginación... ¿cómo diré? brillantísima, y una palabra tan, tan...
239 D ₁ y E ₁ :	grandeza ¿como diré?
240 A ₁₂ :	grandeza soñada, <ilusoria>, de la
241 A ₁₁ :	Sugestión se llama eso.
C ₄ :	Sugestión [se llama] eso.
E ₁ :	Sugestion es eso..
242 A ₁₁ :	Luego, ante la realidad
C ₄ :	Luego, [ante] <en> la realidad
F:	Luégo, en la realidad
243 A ₁₂ :	Otras [que eran] no existían

ISIDRO. ¡Pobre víctima! Tan buena eres, que aún defiendes a tu verdugo...

TRINIDAD. Y ves en él cualidades.²⁴⁴

ISIDORA. Porque las tiene: no puedo negarlo. Al separame de él para siempre, porque gracias a Dios he llegado a horrorizarme del deshonor y a sublevarme²⁴⁵ contra la humillación, veo muy clarito lo bueno y lo malo que hay en él, y lo juzgo con frialdad. No es un monstruo, no; no es un perverso; es un...

SANTOS. Temperamento borrascoso.

ISIDORA. Justamente. Y un soñador incorregible. (Siguen hablando madre e hija. Don Santos pasa a la derecha junto a don Isidro.)

ISIDRO. (Aparte a don Santos.) Mira tú si es desgracia la nuestra. Ahora, con esta resolución de²⁴⁶ la niña, que hay que aplaudir... sí, hay que aplaudirla... se dificulta más el matrimonio. Ese pillo dirá: "Pues ella me abandona..."

SANTOS. Deja, deja correr los acontecimientos.

ISIDORA. (A doña Trinidad.) No, mamá yo no²⁴⁷ quiero casarme ya, ni con él ni con nadie. Hoy no tengo más aspiración que vivir oscura²⁴⁸ y olvidada en

244 **D₁ y E₁:** cualidades...

245 **A₁₁:** del deshonor, y á [lastimarce] sublevarme

246 **A₁₁:** con esta resolución de [mi hi] la niña

247 **A₁₂:** yo no [sufrir mas x-nº: ¿au-?] quiero

248 **A₁₁, C₃, D₁ y E₁:** que vivir oscura
F y G: que vivir oscura

un rincón de mi casa, procurando ayudar a mis padres y hacerles olvidar la terrible pena que les he causado.

TRINIDAD. ¡Pobre alma mía!

ISIDRO. (Muy triste.) Vuelves a nosotros en circunstancias muy tristes.

ISIDORA. (Levantándose resuelta.) Sí, he oído que la casa no anda bien. No hay que desanimarse. Yo os ayudaré.

ESCENA VII

DICHOS; TRINITA, SERAFINITO por la izquierda.

TRINITA. (Que se sorprende y se corta al ver a su hermana.) ¡Isidora!... ¡ah!

SERAFINITO. Mi hermana... (Cohibido.)

ISIDORA. (Va hacia ellos, y don Isidro y doña Trinidad quedan al otro lado,²⁴⁹ proscenio derecha.)
Yo soy, yo.

SANTOS. Abrazad a vuestra hermana, tontos. (Se abrazan los tres. Queda este grupo con don Santos en el proscenio izquierda.) Teníais ganitas de verla, ¿verdad?

TRINITA. Sí que las teníamos.

SERAFINITO. Vuelves a casa... ¡qué alegría!

ISIDORA. (A Trinita.) ¿Y qué tal, estudias mucho?

SANTOS. Ya se sabe todita la *Danza Macabra* a no sé cuántas manos.

TRINITA. Estoy estudiando un Nocturno precioso para el concierto que dan el domingo las de Cabrales.

²⁴⁹

A11:

al otro lado, [derecha] proscenio derecha.)

ISIDORA. ¿Y tú? (A Serafinito.) Ya sé que estás hecho un sabio.

SANTOS. Y un orador capaz de volver tarumba al Verbo Divino.²⁵⁰

SERAFINITO. Hablo regular. Me voy soltando.

ISIDORA. Ya he leído, sí...

SANTOS. Ya le llaman *el joven pensador*.

TRINITA. (Burlándose.) Y *el precocísimo filósofo*...

SERAFINITO. Calla, simple.

SANTOS. ¡Pero si para él²⁵¹ la Filosofía es²⁵² una antigualla! ¿Verdad, monín?

SERAFINITO. Me gusta más la Sociología, la ciencia social. Mis ídolos son Durkheim, Novicow, Aquiles Loria, Greef...

TRINITA. ¡Uy, qué nombres!

SANTOS. ¡Pero estos muñecos²⁵³ del día lo que saben!

SERAFINITO. (A Isidora.) Oye: vas a decirle a mamá, yo no me atrevo, que me compre las obras completas de Lombroso, Garófalo y Mandsley.

SANTOS. ¡Atiza! ¡Bueno está ahora tu padre para esas bromas!

ISIDORA. Los negocios de la casa van mal. Es necesario que ayudemos todos.²⁵⁴

TRINITA. ¡Pobre papaíto, cuánto cavila!

²⁵⁰ C₃ y G: tarumba al Verbo divino
A₁, D₁ y E₁: tarumba al verbo divino

²⁵¹ A₁₂: Pero si [dice que] <para él> la Filosofía

²⁵² A₁₂: la Filosofía es [para] una antigualla

²⁵³ A₁₁, C₃, D₁ y E₁: ¡Pero estos mamones del día

²⁵⁴ A₁₂: van mal... [necesitamos ayudar todos.] <Es necesario que ayudemos todos.>

SERAFINITO. Pues yo haré oposición a una cátedra, la ganaré, tendré mi sueldo y...

SANTOS. Sí, hijo, sí; gánala, aunque sea por intrigas, que los tiempos están mal. Si esto no se arregla,²⁵⁵ tendréis que veniros²⁵⁶ todos conmigo a Móstoles, a comer sopas de ajo. A ti (Serafinito) te dedicaremos a la carrera eclesiástica. Tú (Por Isidora) serás maestra de escuela; y a ti²⁵⁷ (Trinita), la perla de la familia, te casaremos con el hijo del alcalde, un chicharrón muy bruto y que no cabe por esa puerta, pero que tiene mucho trigo... (Siguen hablando.)

ISIDRO. (A doña Trinidad, en el proscenio derecha.) Pues sí, me atormenta esa idea. Hace poco, cuando le hablamos de nuestra situación, dijo ella: "No desanimarse; yo os ayudaré."

TRINIDAD. Sí que lo dijo. A ver si has pensado lo mismo que yo.²⁵⁸

ISIDRO. Yo he pensado... no me atrevo a decirlo, porque si el pensarlo²⁵⁹ sólo me abochorna,²⁶⁰ el decirlo, figúrate...

255	D ₁ y E ₁ :	no se arregla la tendréis
256	A ₁₂ :	tendréis que [venirnos] <veniros> todos conmigo
257	A ₁₂ :	de escuela; y [tú] <á tí>, (Trinita)
258	A ₁₂ :	[A ver si has pensado lo mismo que yo] <Sí que lo dijo. A ver si has pensado lo mismo que yo.>
259	D ₁ y E ₁ :	porque si el pensamiento solo,
260	D ₁ :	me aborrezco, el decirlo
	E ₁ :	me aborrezco el decirlo
	A ₁₁ :	D ^a Trini. Pues yo lo digo sin avergonzarme.
	C ₄ :	[[[D ^a Trini. Pues yo lo digo sin avergonzarme.]]]
	A ₁₁ :	D. Isidro. Dilo, á ver si coincidimos.
	C ₄ :	[[[D. Isidro. Dilo, á ver si coincidimos.]]]

- TRINIDAD. "Yo os ayudaré", quiere decir, "yo tengo²⁶¹ dinero y con él saldréis²⁶² de vuestros apuros".
- ISIDRO. Eso quiso decir sin duda. Pero yo, primero pido limosna por los caminos que admitir dinero²⁶³ que nuestra²⁶⁴ hija recibió del hombre que nos ha deshonrado.
- TRINIDAD. Sí que es vergonzoso.
- ISIDRO. Si lo tiene, que se lo guarde.
- TRINIDAD. Es verdad. Interrógala tú. Dile que si pretende salvarnos de la ruina con el precio de su deshonra, no podremos tenerla en casa.²⁶⁵

261	D₁ y E₁:	yo tengo el dinero, y con el
262	A₁₁:	y con él podreis salir de vuestros apuros.
263	D₁ y E₁:	admitir dinero de nadie que nuestra hija recibió
264	A₁₁:	admitir dinero que [nos] <nuestra> hija recibió
265	A:	No se cita así. A continuación expondremos cómo aparece éste y los siguientes diálogos en los distintos manuscritos. Para no repetir esta explicación, solamente nos referiremos a ello con la indicación: No se cita así o expresión similar.
A₁₁:	D^a Trini.	Pero las circunstancias, hijo... En nuestra aflictiva situación, amenazados de hoy á mañana con un embargo, quizás no habrá mas remedio que....
C₄:	[[[D ^a Trini. Pero las circunstancias, hijo... En nuestra aflictiva situación, amenazados de hoy á mañana con un embargo, quizás no habrá mas remedio que...]]]	<<<D ^a Trini. Que se lo guarde, si.>>>
A₁₁:	D. Isidro.	No, por Dios, no hables. No tienes delicadeza, ni paladar moral.
C₄:	[[[D ^a Isidro. No, por Dios, no hables. No tienes delicadeza ni paladar moral.]]]	<<<D ^a Isidro. Con hallarnos en situación tan aflictiva, amenazados de un embargo, preferimos siempre la miseria á la ignominia.>>>
A₁₁:	D^a Trini.	(con desaliento) Ay, la extrema necesidad embota los paladares.
C₄:	[[[D ^a Trini. (Con desaliento) Ay, la extrema necesidad embota los paladares.	
C₄:	<<<D ^a Trini. Es verdad. Interrógala tu. Dile que si pretende salvarnos de la ruina con el precio de su deshonra, no podemos tenerla en casa.>>>	

ISIDRO. Díselo tú. Mi conciencia se subleva.²⁶⁶

TRINIDAD. Es más propio que se lo digas tú... (Llamándola.) ¡Isidora!...²⁶⁷

ISIDORA. (Corriendo hacia ella.) ¿Qué, mamá?

TRINIDAD. (Cohibida.) Tu padre quiere hablarte.

ISIDRO. (Asustado.) No, yo no... tu madre...²⁶⁸

TRINIDAD. ¿Yo? Pues yo tampoco me atrevo. No, no era nada... Que... (Don Santos continúa disputando con los chicos en el proscenio izquierda.)

-
- ²⁶⁶ A: No se enuncia de ese modo.
 A₁₁: D. Isidro. Pues yo no quiero, no me determino... .
 C₄: [[[D. Isidro. Pues yo no quiero, no me determino.]]]
 <<<D. Isidro. Diselo tu. Mi conciencia se subleva. Hasta para rechazar sus auxilios, me entristece, me abochorna hablar de este asunto.>>>
- A₁₁: D. Isidro. (titubeando). Pregúntaselo tu... No, no... no le preguntes nada... Si ella nos ofreciera... Pero no; tampoco así... no
 C₄: [[[D. Isidro.(Titubeando.) Pregúntaselo tu... No, no... no le preguntes nada... Si ella nos ofreciera... Pero no; tampoco así... no]]] <<<Diselo tú. Mi conciencia se subleva. Hasta para rechazar sus auxilios, me entristece, me abochorna hablar de este asunto.>>>
- A₁₁: D^a Trini. Cuando [veamos que] brilla en el horizonte una lucecita de esperanza, es locura cerrar los ojos para no verla (determinándose) Isidora.
 C₄: [[[D^a Trini.Cuando brilla en el horizonte una lucecita {de esperanza, es locura cerrar los ojos para no verla. (Determinándose) Isidora}]]]
 D₁ y E₁: D. Isidro. Diselo tu. Mi conciencia se subleva. Hasta para rechazar sus auxilios, me entristece, me abochorna hablar de este asunto.
- ²⁶⁷ A₁₁: D^a Trini. Siempre tus vacilaciones. Yo me determino, ea. Al menos, salgamos de esta duda.
 C₄: D^a Trini. [[Siempre tus vacilaciones. Yo me determino, ea. Al menos, salgamos de esta duda.]] <<<Es más propio que se lo digas tú... (Llamándola) Isidora...>>>
 D₁: Es mas propio, que se lo digas tú... Isidora...
 E₁: Es mas propio que se lo digas tú... Isidora...
- ²⁶⁸ D₁ y E₁: ... tu madre.

ESCENA VIII

DICHOS; BONIFACIO, por el foro.²⁶⁹

- BONIFACIO. Don Isidro, me piden sedas chinas en colores.
- ISIDRO. Creo que no hay.
- ISIDORA. ¿Que no hay? ¡Cuánto habéis vendido! Hace tres meses había como unas²⁷⁰ doscientas piezas en el almacén.
- ISIDRO. Busca en el almacén. ¿Hay mucha gente en la tienda?
- BONIFACIO. Alguna hay.
- ISIDRO. Voy yo. (Vase don Isidro a la tienda, y Bonifacio sale por la puerta de la derecha.)²⁷¹
- ISIDORA. (Con doña Trinidad en el proscenio, centro.) Y de las sedas crudas de medio ancho, bien me acuerdo, había en el almacén una existencia enorme.
- TRINIDAD. Se ha vendido mucho, según creo. En fin, no sé. Hija, hablemos de otra cosa.
- SANTOS. (Que ha sostenido una viva discusión con los chicos.) Vaya, me dejo conquistar por estos pillos, y les llevo a dar un paseo.
- TRINITA. ¡Qué gusto!²⁷²

²⁶⁹ A₁₁: Bonifacio, por la tienda.
C₃: Bonifacio, por la izquierda.
D₁ y E₁: Bonifacio.

²⁷⁰ D₁ y E₁: había como mas de doscientas

²⁷¹ D₁: Voy voy!
E₁: Voy voy.

²⁷² A₁₂: ¡Que gusto! [Voy por mi sombrero (vase)]

SERAFINITO. ¡Bravísimo! (Aplaudiendo.)²⁷³

TRINIDAD. Me²⁷⁴ parece bien. Váyanse a dar una vuelta.

TRINITA. Y de paso me compro el fichú que necesito. Voy por mi sombrero.
(Vase.)²⁷⁵

SERAFINITO. Y entraremos un momento en la librería.

TRINIDAD. Pero no pienses en comprar libros.

SERAFINITO. No hace falta. Veo los títulos, hojeo un poco, leo los índices...

SANTOS. Y esta noche largas un par de citas, y les dejás con la boca abierta.
¡Buena está la ciencia en manos de estos angelitos!...²⁷⁶

TRINITA. (Que sale de sombrero, poniéndose los guantes.) Ya estoy.

SANTOS. Conque... Me llevo a esta tropa.²⁷⁷

TRINIDAD. Y vuelvan pronto... Hasta luego.

SANTOS. Adiós... Soy feliz con las criaturas. (Vanse por el foro.)²⁷⁸

273 A₁₀: [[[Serafín. (aplaudiendo) Bravísimo. Entraremos.]]]
 A₁₁: ¡Bravísimo! (aplaudiendo)
 D₁ y E₁: Bravísimo!

274 A₁₂: [Váyase] Me parece bien.

275 A₁₀: [[[Trinita. Y de paso compraré el fichú que necesito. Voy por mi sombrero. (vase por la izoda)]]]
 Esta intervención tachada aparece después de: Serafín. ¡Bravísimo!
 A₁₂: [Serafín] <Trinita> Y de paso me compro el fichú que necesito. Voy por mi sombrero. (vase)

276 A₁₂: de estos angelitos!... [Ea, vamos. Sale Trinita de casa.]
 D₁ y E₁: angelitos

277 A₁₃: á esta tropa [menuda] <menuda.>

278 C₁₃: <<D. Santos. Adios... Soy feliz con las criaturas. (Vanse por el fondo)>>
 <<Escena IX>>

ESCENA IX

DOÑA TRINIDAD, ISIDORA, DON ISIDRO, que se asoma por la puerta de la tienda, y escucha y observa.²⁷⁹

ISIDORA. ¿Qué tienes que decirme?²⁸⁰

TRINIDAD. Nada, hija... (¡Qué trabajo me cuesta!) Hay algo que ha nublado la alegría de verte.²⁸¹

ISIDORA. (Sorprendida.) ¿Qué, mamá?²⁸²

TRINIDAD. Cuatro palabras tuyas. Dijiste: "no hay que desanimarse; yo os ayudaré."²⁸³

ISIDORA. (Sin comprender.) Con alma y vida.²⁸⁴

-
- 279 A₁₂: que se aso[ma por la puerta de la tienda, y escucha.] <ma por la puerta de la tienda, y escucha y observa->
 C₁₃: <<Dª Trinidad, Isidora, Don Isidro, que se asoma por la puerta de la tienda, y escucha y observa>>
- 280 C₁₃: <<Isidora. ¿Que tienes que decirme?>>
- 281 A: No se expresa así.
 A₁₁: Dª Trini. (¡Qué trabajo me cuesta! Razon tenía Isidro) Pues... hija mía, yo queria decirte... Ya ves...
 el conflicto en que nos encontramos es tan grave...
 C₁₃: <<D Trini. Nada, hija... (¡Qué trabajo me cuesta!) Hay algo que ha nublado la alegría de verte.>>
- 282 A: No se plasma de esa guisa.
 A₁₂: Isidora. Por Dios, no seais pesimistas. Tened [,] valor, energia.
 C₁₃: <<Isidora (sorprendida.) ¿Qué, mamá?>>
- 283 A: No se redacta de esa manera.
 A₁₁: Dª Trini. ¡Energía, valor! Tu padre es un santo, pero carece de esas cualidades tan necesarias en
 el comercio. Ello es que... (Y de fijo lo tiene.) Voy al asunto.
 Isidora. Acaba de una vez.
 Dª Trini. Es de presumir que tu... Has vivido á lo grande... (con mucha dificultad para emitir el pensa-
 miento) Por consiguiente... tu... quiero... decir... En fin, mucho me duele hablarte de
 estas cosas... Pero la picara necesidad... Yo creo que si estuviera en tu mano aliviar de
 algun modo la situación de tus padres...
- C₁₃: <<Dª Trini. Cuatro palabras tuyas. Dijiste: "no hay que desanimarse; yo os ayudaré".>>
- 284 A: No se escribe así.
 A₁₁: Isidora. Oh, sí, creo que podré, creo que si.
 C₁₃: <<Isidora (sin comprender.) Con alma y vida.>>

TRINIDAD. Pues si esa ayuda que nos ofreces significa... ¡No, que vergüenza!
Isidora, hija de mi alma. No podemos, no podemos admitir tu apoyo.²⁸⁵

ISIDORA. ¿Pero qué has creído? ¡Mamá, por Dios...!²⁸⁶

TRINIDAD. Como has vivido a lo grande, en atmósfera tan distinta de la modestia y rectitud que de nosotros aprendiste, has llegado a creer que el dinero lo resuelve todo. ¡Ay! El tuyo, por la malicia de su procedencia, no nos sirve a nosotros más que para agravar nuestras desdichas.²⁸⁷

ISIDORA. ¡Dinero!... Pero mamá, si no tengo nada; ni un céntimo. Todo cuanto allí disfruté, allí lo he dejado.²⁸⁸

285 A₁₁: D^a Trini. ¡Luego vienes...! (con alegría espontánea)
Isidora. ¿Alientos para trabajar? Oh, sí, muchos?
D^a Trini. No es eso. Me refiero á....
Isidora. (comprendiendo) Mí... Dinero.
D^a Trini. (bajando los ojos) Podrías tener... Es natural que....

C₁₃: <<D^a Trini. Pues si esa ayuda que nos ofreces, significa... ¡No, qué vergüenza! Isidora, hija de mi alma, no podemos, no podemos admitir tu apoyo.>>

D₁, E₁ y F: Trinidad. (...) Isidora, hija de alma, no podemos

286 A: No aparece.
C₁₃: <<Isidora ¿Pero que has creído? ¡Mamá, por Dios ...!

287 A: No se enuncia.
C₁₄: <<D^a Trini. Como has vivido á lo grande, en atmosfera tan distinta de la modestia y rectitud que de nosotros aprendiste, has llegado á creer que el dinero lo resuelve todo. ¡Ay! el tuyo por la malicia de su procedencia, no nos sirve á nosotros [P] mas que <para> agravar nuestras desdichas.>>

288 A₁₁: Isidora. (comprendiendo) Mí... dinero.
Isidora. Ay, mamá (con gran desconsuelo) No tengo nada... pero ni un céntimo, todo cuanto allí disfruté, allí lo he dejado.
C₁₃: <<Isidora. ¡Dinero!... Pero, mamá, si no tengo nada, ni un céntimo. Todo cuanto allí disfrute, allí lo he dejado.>>

- TRINIDAD. Bien, bien. No queremos ver señal ninguna, ni rastro siquiera de nuestro deshonor.²⁸⁹
- ISIDORA. Dinero, alhajas, vestidos, objetos preciosos regalados por él o comprados por mí... todo se quedó allá... no he traído más que lo puesto, lo mismo que llevaba cuando fui...²⁹⁰
- ISIDRO. (Que ha oído el diálogo, sale.) (¡Ah! ¡Ya respiro!) Hija mía, eres grande en tu arrepentimiento. Así te quiero. (La abraza y la besa.)²⁹¹
- ISIDORA. Pero, papá querido, ¿es²⁹² cierto que estás tan mal? Pues si de algún alivio puede servirte²⁹³ que yo trabaje hasta que no pueda más, cuenta conmigo. Ya sabes que cuando estuviste enfermo²⁹⁴ no lo hice tan

-
- 289 A: No se expresa de esta manera.
 A11: D^a Trini. Mas vale así. Si, mas vale... Pero al menos, tendrás... buenas alhajas... Es muy natural que las tengas... tu las tenías; yo sé que las tenías.
 C13: <<D^a Trini. Bien, bien. No queremos ver señal ninguna, ni rastro siquiera, de nuestro deshonor...>>
- 290 A: No se plasma.
 A11: D^a Trini. Las tuve, si, allá... Pero no he querido traerme las. Todo lo he dejado allá. No he traído mas que lo puesto, lo mismo que llevaba cuando fui...
 C13: <<Isidora. Dinero, alhajas, vestidos, objetos preciosos regalados por él ó comprados por mi... todo se quedó allá... No he traído mas que lo puesto, lo mismo que llevaba cuando fui...>>
 D₁ y E₁: cuando fui.
- 291 A: No se manifiesta de esta forma.
 A12: D Isidro (que ha oído el diálogo, sale) Nada... Ya respiro. Prefiero la [agon] agonía franca [,] [sin rremedio] con mí conciencia tranquila (Avanza hacia ella.)
 A11: D^a Trini. ¿Que dices, hombre?
 C4: [[[D^a Trini. ¿Que dices hombre?]]]]
 A11: D. Isidro. Hija mía, eres grande en tu arrepentimiento. Así te quiero. (La abraza y la besa)
 C4: [[[[D. Isidro. Hija mía, eres grande en tu arrepentimiento. Así te quiero. (La abraza y la besa)]]]]
 C13: <<D. Isidro. (que ha oído el dialogo, sale.) (Ah! ya respiro...! Hija mía, eres grande en tu arrepentimiento. Así te quiero. (La abraza y la besa.)>>
- 292 A11: Pero, papá querido. ¿Es cierto que estas
- 293 D₁: algun alivio puedo servir que yo trabaje
- 294 A11, C3, D₁, E₁ y F: cuando estuviste enfermo, no lo hice tan mal.

- mal.
- ISIDRO. Pero aquello era coser y cantar. Entonces todo iba como una seda.²⁹⁵
Ahora la casa se agrieta, se hunde...²⁹⁶
- ISIDORA. Un espíritu diligente y valeroso²⁹⁷ puede mucho. El mío, que flaqueó en un²⁹⁸ solo caso, en uno solo, desconcertado²⁹⁹ por una pasión, ahora no flaqueará, yo te lo juro.
- TRINIDAD. (Que se ha sentado, abatida y cavilosa.) Conque³⁰⁰ me ayudes a mí,³⁰¹ basta.
- ISIDORA. (A su padre.) Pero, dime, ¿qué has resuelto ante el peligro?
- ISIDRO. (Confuso.) Nada... no sé... veremos...
- ISIDORA. Papá, ése "no sé", ése "veremos",³⁰² han sido y son tu perdición. Yo no digo eso nunca.
- TRINIDAD. (Con desaliento.) Porque no estás como nosotros, cansados de luchar

-
- 295 A₁₁: Entonces todo iba bien. Ahora la casa
C₄: Entonces todo iba [bien] <como una seda.> Ahora la casa
- 296 A₁₂: Ahora la casa se agrieta, se hunde... [Ayuda, ayuda á tu madre.]
- 297 A₁₁: Una voluntad poderosa puede mucho.
C₄: Un[**a voluntad poderosa**] <espíritu diligente y valeroso> puede mucho.
- 298 A₁₁: puede mucho. La mía, ha flaqueado en un solo caso
C₄: puede mucho. [La] <El> mí[a] <o>, que [ha] flaque[ado]<ó> en un solo caso
- 299 A₁₁: en uno solo, perturbada por una pasión,
C₄: en uno solo, [perturbada] <desconcertada> por una pasión,
- 300 A₁₁, C₃, D₁, E₁ y F: cavilosa) Con que me ayudes
- 301 A₁₁ y D₁: me ayudes á mí basta.
C₄: me ayudes á mí <<>> basta.
- 302 D₁ y E₁: ese "no sé". Ese "veremos" han sido
A₁, C₄ y F: Papá, ese "no sé", ese "veremos"
G: Papá ese "no sé", ese "veremos"

inútilmente de dos meses acá.

ISIDORA. ¿Tú también te acobardas?³⁰³

TRINIDAD. (Con muestras de fatiga.) Sí, no puedo más. El gobierno de la casa me abrumba. Somos ahora cinco de familia y cinco dependientes...³⁰⁴ No tengo ya cuerpo ni espíritu para tanto³⁰⁵ trajín.³⁰⁶

ISIDORA. (Con decisión.) Dame las llaves.

TRINIDAD. (Dándole un manajo de llaves.) Tómalas.

ISIDORA. Desde hoy gobierno yo. (Doña Trinidad se ha levantado. A su vez siéntase don Isidro muy abatido.) Vamos, papá, no te amilanes.

ISIDRO. ¡Qué pronto se dice!³⁰⁷

ISIDORA. ¿Y qué conflicto es ése que nos amenaza?³⁰⁸

ISIDRO. Pues no³⁰⁹ es cosa... Un embargo.

ISIDORA. ¡Embargo!³¹⁰

303 E₁: Tu tambien te acobardas.

304 E₁: cinco de familia, y cinco de familia...

305 C₄: ni espiritu para [tatos] <tanto> trajin.

306 E₁: para tanto trabajo.

307 A₁₀: [[[[D. Isidro, ¡Que pronto se dice!]]]]
A₁₁: ¡Que pronto se dice!

308 A₁₀: [[[[D. Isidro. ¿Y que conflicto es ese que nos amenaza?
A₁₁, C₃, D₁ y E₁: ¿Y que conflicto es ese que nos amenaza?
F y G: es ese que nos amenaza?

309 D₁ y E₁: Pues eso es cosa...

310 A₁₂: ¡Embargo! [Y que tan mal van las ventas?]

ISIDRO. Sí. Salí fiador por Rotulado Samaniego. El pobrecillo no puede pagar, y yo...

ISIDORA. Tienes que pagar por él.³¹¹

ISIDRO. Justo. El acreedor no quiere³¹² dar prórroga, y en eso estamos.

ISIDORA.³¹³ Pero, en fin, ¿ese embargo...?³¹⁴

ISIDRO. Lo tengo por inevitable.

ISIDORA. ¿Cuándo?

ISIDRO. No sé... mañana³¹⁵ quizás.

ISIDORA. Pues hay que evitarlo, papá; evitarlo a todo trance.

TRINIDAD. ¡Hija, con qué frescura lo dices!

ISIDRO. ¿Y cómo, desventurada?

ISIDORA. Ahora digo yo como tú: "No,³¹⁶ sé,³¹⁷ veremos..." Dime: ¿el

-
- 311 A₁₂: pagar por él. [El deudor no]
E₁: pagar por él...
- 312 A₁₁: [El] Justo. El deudor no quiere [p] dar prórroga, y en eso estamos.
- 313 A: No aparece así.
A₁: Isidora. Pero tus recursos...? [Es que]
D.Isidro. Se agotaron con el pago de los pedidos del semestre pasado.
- 314 A₁₂: Isidora Hiciste pedidos absurdos... Bien te lo dije. [Tienes la casa abarrotada...] <No hiciste caso. Y tu á pedir, á pe> dir... Pero en fin, [será cierto que ese] <ese embargo...?>
C₄: Isidora [Hiciste p] <P>edidos absurdos... Bien te lo dije. No hiciste caso. Y tu á pedir, á pedir... Pero en fin, ese embargo...?
D₁: Isidora. Pedidos absurdos... Bien te lo dije. No hiciste caso. Bien á pedir, á pedir... Pero en fin, ese embargo
E₁: (...) Pero en fin ese embargo
F: Pero en fin, ¿ese embargo?...
- 315 A₁₁, C₃ y F: No sé... Mañana quizás.
- 316 A₁₁, C₃, D₁, E₁ y F: como tú: "no
- 317 A₁₁: no sé, veremos... Díme, el

establecimiento está bien surtido?...

ISIDRO. Eso sí.

ISIDORA. Tengo yo que ver... ¡Oh! No me parece imposible enderezarte, pobre casa mía, amparo y gloria nuestra, primerita de la China... y del mundo entero.³¹⁸

ISIDRO. ¡Enderezarla!³¹⁹ (Con gran desaliento.) ¡Ay!³²⁰ Es demasiado peso para esta osamenta cansada³²¹ y caduca.

ISIDORA. (Con entusiasmo.) La mía es vigorosa, y además,³²² sangre joven, músculos de acero, nervios muy despabilados, y una inteligencia... que no³²³ es paja, aunque me esté mal el decirlo.

318 A₁₁: Tengo yo que ver... Pues francamente, no me parece imposible levantar de la postración la primera de la China.
C₄: Tengo yo que ver... [Pues francamente, no me parece imposible levantar de su postración La primera de la China] <¡Oh No me parece imposible enderezarte, pobre casa mía, amparo y gloria nuestra, primerita de la China... y del mundo entero.>
D₁: Tengo yo que ver... Oh! no me parece imposible enderezarte, pobre casa mía amparo y gloria nuestra, primerita de la china y del mundo entero.

319 A₁₁ y C₃: ¡Levantarla! (con gran desaliento)

320 A₁₂: gran desaliento <¡Ay!> es demasiado

321 A₁₁: osamenta [viej] cansada

322 A₁₂: y ademas, [x-nº 6] sangre joven,

323 A₁₂: una inteligencia... que <no> es paja,

ESCENA X

DICHOS; BONIFACIO, que vuelve por la derecha³²⁴ con unas piezas de tela.

- BONIFACIO. Pues sí, había sedas chinas en colores. Lo que no hay es sedas crudas de medio ancho.
- ISIDORA. Tonto, si había tres fardos³²⁵ de ellas que no llegaron a abrirse,³²⁶ porque dijistéis³²⁷ que se le³²⁸ cedían a los Sobrinos de Gandiola.
- ISIDRO. No se cedieron... me parece... (Recordando.)
- ISIDORA. ¿Los habéis vendido?
- BONIFACIO. No.
- ISIDRO. Creo que no.
- ISIDORA. (Con extrañeza.)³²⁹ Pero aquí nadie sabe nada. ¿Qué casa es ésta? ¿Qué comercio es éste?³³⁰
- ISIDRO. Los fardos,³³¹ sí, allí están.
- BONIFACIO. Pero son de percalinas ordinarias.

324 A₁₁: por la dha [con unas piezas de seda] con unas piezas de tela.

325 D₁ y E₁: si había tres cajas de ellas

326 A₁₁: no llegaron á abrirse

327 A₁₁, D₁, E₁ y F: porque dijisteis que

328 A₁₂: que ce le[s] cedían á los Sobrinos de Gandiola
D₁ y E₁: que se le cedían á los sobrinos de Gandiola

329 A₁₁: (incomodandose) Pero aquí nadie
C₄: ([Incomodada] <Con extrañeza>.) Pero aquí nadie

330 E₁: Qué comercio?

331 D₁ y E₁: Las cajas, sí, allí

- ISIDRO. (Dudando.) Habrá que verlo...³³²
- TRINIDAD. Pues sería gracioso que acertara ésta.
- ISIDRO. Vamos allá. (Levantándose.)
- BONIFACIO. No, yo iré. (Vase Bonifacio por la derecha.)
- ISIDRO. Sí... no³³³ puedo moverme. (Se vuelve a sentar fatigado.) Luego,³³⁴ esta maldita asma...³³⁵ En cuanto me agito un poco, no puedo respirar.(*)
- ISIDORA. Pero, papá,³³⁶ con este abandono, ¿cómo quieres prosperar? ¡Si tus dependientes y tú mismo desconocéis³³⁷ lo que hay en la casa!
- ISIDRO. (Con displicencia.) Hija ¿tú qué sabes?
- TRINIDAD. Déjala, hombre, déjala. ¡Vaya si sabe!
- ISIDORA. Y juraría que tienen multitud de cuentas por cobrar. El mal antiguo de esta casa. La pereza de los cobros. Toda la diligencia la guardas para los pagos.
- ISIDRO. Hija,³³⁸ bien comprendes que...

(*) Don Isidro, doña Trinidad, Isidora.

-
- 332 E₁: Pues habrá que verlo...
- 333 E₁: Sí... No puedo moverme.
- 334 F: Luégo, esta maldita asma...
- 335 E₁: Luego esta maldita asma. En cuanto
- 336 E₁: Pero papá con este abandono ¿como quieres prosperar?
- 337 A₁₂: prosperar? ¡Si tu mismo, y esos dependientes malditos [no sabeis] <desconocen> lo que hay
C₄: prosperar? ¡Si [tu mismo y esos] <tus> dependientes [malditos] y <tu mismo> desconocéis lo que hay
D₁: prosperar? Si tus dependientes y tu mismo, desconocéis lo que hay
- 338 A₁₁: Hija [ya v.] bien comprendes que...
E₁: Hija, bien comprendes que.

- BONIFACIO. (Volviendo por la puerta de la derecha.) Tenía razón la señorita...³³⁹ He abierto los fardos³⁴⁰ y son de sedas chinas.
- TRINIDAD. ¡Oh!
- ISIDORA. ¿Lo veis, lo veis?³⁴¹
- BONIFACIO. Señora, yo...
- ISIDORA. (Muy nerviosa, paseándose.) Y habrá³⁴² más, mucho más, género riquísimo, mientras hacéis pedidos de maulas. Si digo que³⁴³ aquí no hay cabeza... Que no la hay, vamos, que no la hay.
- ISIDRO. (Aturdido, levantándose.) Déjame; no acabes de volverme loco.³⁴⁴
- TRINIDAD. Pues sí, tiene razón la niña...³⁴⁵
- ISIDRO. (Incomodado.) Vete a la tienda... y otra vez... que no vuelva a pasar. (Vase Bonifacio.)
- ISIDORA. Papá, por Dios, déjame que mangonee, que me meta en todo... Quiero

-
- 339 D₁ y E₁: señorita. Hé abierto
- 340 D₁ y E₁: Hé abierto las cajas y son
A₁₁, C₃ y F: He abierto los fardos, y son
- 341 A₁₁: ¿Lo veís? (á Bonifacio, enojada) Sois unos gandules.
C₄: ¿Lo veis [?], <lo veís?> [(á Bonifacio enojada) Sois unos gandules]
F: ¿Lo veís, lo veís?
- 342 D₁ y E₁: Habrá más,
- 343 Á₁₁: Sí digo que [no] aquí no hay cabeza
- 344 D₁ y E₁: Déjame! No acabes de volverme loco.
- 345 E₁: Pues tiene razon la niña.

enterarme, disponer, gobernar...³⁴⁶

ISIDRO. Bueno; entérate, dispón, gobierna cuanto quieras. Ojalá que tú...³⁴⁷

TRINIDAD. (A su marido.) No le pongas trabas. Verás qué bien se desenvuelve. Tiene un talento y una energía...³⁴⁸

ISIDORA. (Que ha ido al escritorio, y abriendo³⁴⁹ la carpeta saca de ella³⁵⁰ un fajo de papeles.)

-
- 346 A₁₁: Isidóra Papá, por Dios, déjame que mangonee, que me meta en todo...
 C₄: Isidora. Papá, por Dios, déjame que mangonee, [todo] que me meta en todo... <<Quiero enterarme,>>
- A₁₁: D. Isidro. Si; pero...
 C₄: [[[Dⁿ Isidro.Si; pero...]]]
- A₁₁: D' Trini. Déjala. Ya sabes que como disposición para todo, no ha nacido quien le iguale.
 C₄: [[[D' Trini. Déjala. Ya sabes que como disposición para todo, no ha nacido quien la iguale.]]]
- A₁₁: D.Isidro. [Pero] Sí... pero vosotras no entendeis...
 C₄: [[[Dⁿ Isidro.Sí... pero vosotras no entendeis...]]]
- A₁₂: Isidora. Ya veras, si entiendo. Lo que veo es que tienes el [almacen] <sótano> lleno de preciosidades.
 C₄: [[[Isidora. Ya veras si entiendo. Lo que veo es que tienes el sotano lleno de preciosidades.]]]
- A₁₁: Dⁿ Isidro. ¿Que no se venden.
 C₄: [[[Dⁿ Isidro.Que no se venden.]]]
- A₁₁: Isidora. ¿Como se han de vender telas, perdidas en los rincones de un almacen? Papa, por Dios, déjame enterarme, disponer, gobernar...
 C₄: [[[Isidora. ¿Como se han de vender las telas perdidas en los rincones de un almacen. Papa, por Dios, déjame enterarme,]]] disponer, gobernar...
 D₁: Papá por Dios, déjame que mangonee, que me meta en todo... Quiero enterarme, disponer, gobernar.
- 347 A₁₁: [Si, díspon] Bueno, enterate, díspon, gobierna cuanto quieras. Ojalá que tu...
 D₁: Bueno, entérate, dispon, gobierna cuanto quieras. Ojalá tú...
 E₁: Bueno, enteráte, dispon gobierna cuanto quieras. Ojalá tú...
 F: Bueno, entérate
- 348 A₁₁: Tiene un talento, y una alegría....
 D₁: Tiene un talento y una energía.
 E₁: Tiene un talento y una energía.
- 349 A₁₁: al escritorio, y ha abierto la carpeta
 C₄: al escritorio, [ha abierto] <y abriendo> la carpeta
- 350 A₁₁: la carpeta y saca de él un fajo
 C₃: la carpeta, saca de él un fajo

¿Pero qué es esto? ¿Cuentas por cobrar...?³⁵¹

ISIDRO. Échales un galgo.

ISIDORA. Lo que debe echarse³⁵² es los tiempos al que no pague. (Examinando rápidamente las cuentas.) Pero si veo aquí casas, familias que pagan siempre muy bien. Es que os dormís, papá; es que lo dejáis todo para mañana, es que no servís para nada. (Al dejar las cuentas da un fuerte golpe sobre la carpeta.)

ISIDRO. No...³⁵³ si se cobrarán... algunas, otras no... Habrá que esperar.

ISIDORA. El comercio no espera. (Coge³⁵⁴ un libro que examina rápidamente.) A ver el libro de facturas. (Viene al proscenio con el libro y lo hojea.) En el tiempo en que yo lo llevé, mira, mira qué³⁵⁵ clarito todo...³⁵⁶

ISIDRO. Después... notarás algún desorden...³⁵⁷

ISIDORA. (Hojeando.) ¡Jesús!... ¡Qué barbaridad!... (Lee.) Pañuelos alfombrados... doscientos, trescientos...³⁵⁸

351	D₁ y E₁:	Cuentas por cobrar.?
352	A₁₁: C₄:	Lo que voy á echar yo es los tiempos Lo que [voy á echar yo] <debe echarse> es los tiempos
353	A₁₁:	(<u>asustado</u>) No... sí se cobrarán...
354	A₁₁ y C₃:	no espera. (Coje un libro
355	A₁₁, C₃, D₁, E₁ y F:	mira que clarito
356	E₁:	que clarito...
357	E₁:	algun desorden.
358	D₁: E₁:	Jesús! ¡Que barbaridad! Pañuelos alfombrados... doscientos... trescientos... Jesús! Qué barbaridad! Pañuelos alfombrados... Doscientos... trescientos...

- ISIDRO. Es que...
- ISIDORA. (Con sorpresa y enojo.) Y aquí se ven³⁵⁹ algunos claros... partidas en que falta la³⁶⁰ cifra de precios...³⁶¹ ¡Qué atrocidad!...³⁶² ¡Qué desorden! (Llamando.) ¡Bonifacio!³⁶³
- ISIDRO. (Con timidez.) Hemos tenido tantos quebraderos de cabeza, que el libro de facturas no está como debiera. El género de³⁶⁴ la China lo anotamos en otro libro. (Coge otro libro del escritorio y se lo da. Isidora lo hojea rápidamente.)
- BONIFACIO. (Por la tienda.) ¿Qué manda?
- ISIDORA. (Con autoridad bondadosa.)³⁶⁵ Mi padre debiera reñiros³⁶⁶ por tener los asientos tan descuidados. Esto es escarnecer el buen nombre de la casa, destruirla, deshonorarla; ¡la³⁶⁷ casa, Bonifacio, que es vuestra

359	E ₁ :	Y aquí se ven... algunos claros...
360	A ₁₁ :	en que falta su cifra
361	A ₁₁ : C ₃ : D ₁ y E ₁ :	cifra de [precio] precio... cifra de precio... cifra del precio...
362	D ₁ :	¡Que atrocidad!. ¡Qué desorden!
363	A ₁₂ :	¡Bonifacio! [Allí]
364	A ₁₂ :	como debiera. [Allí es que no] <El género de> la China
365	A ₁₁ : C ₄ :	(con autoridad severa.) (Con autoridad [severa] <bondadosa>.)
366	A ₁₁ : C ₄ : D ₁ :	No sé que os haría por tener los asientos [No sé que os haría] <Mi padre debiera reñiros> por tener los asientos Mi padre debiera reñiros, por tener los asientos
367	A ₁₁ , C ₃ y F: D ₁ y E ₁ :	destruirla, deshonorarla, ¡la casa, destruirla, deshonorarla! ¡La casa,

- madre y os da la vida,³⁶⁸ el pan!
- BONIFACIO. (Asustado.) Nosotros, la verdad... somos pocos. ¡Hay tanto trabajo!
- ISIDORA. ¡Tanto trabajo! Lo que hay es pocas ganitas de trabajar.³⁶⁹
- TRINIDAD. ¡Holgazanes!³⁷⁰
- ISIDORA. Ya, ya saldrá quien os haga sacudir la pereza.³⁷¹
- BONIFACIO. (¡Vaya un geniecillo!...) ³⁷² Señorita, descuide, que ahora...
- ISIDRO. Sí... todo se hará en regla... (A Bonifacio.) Ya ves, ya ves... Aprended...³⁷³
- ISIDORA. (Examinando el libro.) ¡Bueno está todo! (Asombrada de lo que lee.) ¡Dios nos asista! Tenemos género de la China para un siglo.³⁷⁴
- BONIFACIO. ¿Me retiro?³⁷⁵

368	D ₁ y E ₁ :	da la vida y el pan!
369	A ₁₂ : C ₁₅ : E ₁ :	¡Tanto trabajo!... Holgazanes, ya os arreglaré yo... [x-nº 14] [[[¡Tanto trabajo! {Holgazanes ya os hare trabajar} <Ya, ya vendra quien os haga mas diligentes.>]]] <<<¡Tanto trabajo! Lo que hay es pocas ganitas de trabajar.>>> es pocas ganas de trabajar.
370	A ₁₁ : C ₄ :	D. Isidro. Sí, es preciso... [[[D. Isidro. Sí, es preciso...]]] <<<¡Holgazanes!>>>
371	A: C ₄ :	No aparece esta intervención. <<<Isidora. Ya, ya saldrá quien os haga sacudir la pereza.>>>
372	A ₁₁ : C ₄ :	¡Vaya un geniecillo!... Señorita <<<>> ¡Vaya un geniecillo!... <<>> Señorita
373	A ₁₂ : D ₁ y E ₁ :	Sí... todo se hará en regla... [Ya ves, ya ves Bonifacio] <¿ Bonifacio Ya ves, ya ves... Aprende...> ... aprended...
374	A ₁₂ : E ₁ :	Tenemos género de la China para [surtir á medio mundo.] <un siglo.> de la China para un siglo!
375	E ₁ :	Me retiro

- ISIDORA. (Deja el libro, va³⁷⁶ al escritorio y saca las cuentas por cobrar, todo esto con mucha rapidez.) Aguarda...³⁷⁷ Os ha caído que hacer... Puesto que mi padre me permite mandaros, ya veremos si jugáis conmigo... ¡Ingratos,³⁷⁸ que no miráis con interés la prosperidad y el crédito de la casa!...³⁷⁹ (Los demás dependientes se asoman asustados a las puertas del foro.)
- ISIDRO. (Reprendiéndoles.) ¿Oís?... ¿eh?... lo³⁸⁰ mismo que os digo yo³⁸¹ todos los días.
- ISIDORA. (Revolviendo entre las cuentas y escogiendo alguna.) A ver... pronto...³⁸² Manda a Pepe que vaya a cobrar estas facturas... Ésta, ésta, esta otra... ¡Pronto... volando!...³⁸³ (Vase Bonifacio a escape con las cuentas. Se retiran los otros por las puertas.) ¿Y el libro³⁸⁴ de Caja?

376	A ₁₁ y C ₃ :	(deja el libro, y va al escritorio)
377	D ₁ y E ₁ :	Aguarda. Os há
378	A ₁₁ : C ₄ : D ₁ y E ₁ : F:	que hacer, ... Ya veremos si jugais conmigo, ... Inútiles, torpes, desmañados, que no discurreis ni lo mas elemental ... ingratos, que hacer... <Puesto que mi padre me permite mandaros, ya> [Ya] veremos si jugais conmigo [inútiles, torpes, desmañados, que no discurreis ni lo mas elemental] ... ingratos, conmigo... ingratos que no mirais conmigo,... ¡ingratos, que no miráis
379	A ₁₁ , C ₃ y E ₁ D ₁ :	el crédito de la casa... el crédito de la casa.
380	D ₁ y E ₁ :	¿Oís. ¡Eh!... Lo mismo
381	A ₁₂ :	que os digo [ya] <yo> todos los días
382	D ₁ y E ₁ :	A ver... pronto. Manda á Pepe
383	A ₁₁ y C ₃ : D ₁ y E ₁ :	volando..... presteza, agilidad, sangre torera! (Vace Bonifacio Pronto!... Volando... presteza, agilidad, sangre torera!
384	A ₁₁ : C ₃ : D ₁ y E ₁ :	Y el libro de apuntes de caja? ¿Y el libro de apuntes de Caja? ¿Y el libro de apuntes de caja?

ISIDRO. Aquí lo tienes. (Con indolencia.) ¡Por Dios, no marees!³⁸⁵

TRINIDAD. Si no es marear, es enterarse...

ISIDORA. (Hojeando un libro pequeño.) Salidas, salidas... Aquí todo se vuelven³⁸⁶ salidas... No entra nada.

ISIDRO. Te diré... Las entradas³⁸⁷ las tengo yo bien fijadas en mi³⁸⁸ memoria.

ISIDORA. (Lee.)³⁸⁹ Vencimientos... El día 15...³⁹⁰ Hoy... ¿Conque³⁹¹ es hoy cuando vence...?³⁹² (Continúa en el escritorio con don Isidro. Doña Trinidad en el proscenio.)

ESCENA XI

DICHOS; LUENGO,³⁹³ por el foro.

LUENGO. Isidora, bien venida. (Con adulación.) Mi enhorabuena, queridísimos

385	A ₁₁ y C ₃ : D ₁ y E ₁ :	Por Dios, no marees.... Por Dios no marees.
386	A ₁₁ : C ₄ :	Aquí todo es salidas... No entra Aquí todo [es] <se vuelve> salidas... No entra
387	A ₁₁ , C ₃ y F:	Las entradas, las tengo yo
388	D ₁ y E ₁ :	Fijas en la memoria.
389	A ₁₁ : C ₄ :	Vencimientos... <(Lee)> Vencimientos...
390	D ₁ y E ₁ :	El día quince. Hoy...
391	C ₃ , D ₁ , E ₁ y F:	Hoy... ¿Con que es hoy cuando
392	D ₁ y E ₁ :	Con que es hoy cuando vence.?
393	A ₁₁ : C ₃ : D ₁ : E ₁ : F:	Dichos - Luengo por el foro Dichos - Luengo, por el foro Dichos - Luengo Dichos. Luengo Dichos; Luengo por el foro

- don Isidro y doña Trinidad.³⁹⁴ Ya sabía yo que habían recobrado
ustedes a su adorada hija.³⁹⁵
- ISIDORA. (Sin hacerle caso.) Gracias, amigo Luengo.³⁹⁶
- ISIDRO. (Con ansiedad.) ¿Qué hay? ¿Malas noticias?³⁹⁷
- LUENGO. No serían malas, ciertamente, si usted aceptara el traspaso honroso
que le propuse.³⁹⁸
- ISIDORA. (Saliendo del escritorio.) ¡Traspasar, rendimos! ¡Nunca!³⁹⁹
- LUENGO. ¿Tú qué sabes, ni qué dispones tú?
- ISIDORA. (Con firmeza.) Dispongo. Mi padre me permite aconsejarle en sus ne-

-
- 394 A₁₂: Mí enhorabuena [mis] queridísimos Don Isidro y D^a Trinidad;
C₄: Mí enhorabuena, queridísimos Don Isidro y Doña Trinidad [;]
D₁: Mí enhorabuena, queridísimos, Don Isidro y Doña Trinidad.
E₁: Mí enhorabuena, queridísimos Don Isidro y Doña Trinidad.
- 395 A₁₂: D^a. Trinidad; [por haber recobrado esta joya.] <ya sabía yo que habían recobrado ustedes> esta
cordera, esta paloma...
C₄: Doña Trinidad[;] <Y>a sabía yo que habi[á]n recobrado ustedes [[[esta cordera, esta paloma...]]] <<<a
su adorada hija.>>>
- 396 A₁₁: caso) Hola, corredorcillo...
C₄: caso) [[[Hola, corredorcillo...]]] <<<Gracias, amigo Luengo.>>>
- 397 A₁₁: Tu enhorabuena es el atenuante de las malas noticias que me traes.
C₄: [[[Tu enhorabuena es el atenuante de las malas noticias que me traes.]]] <<<(con ansiedad) ¿Qué
hay?...
Malas noticias?>>>
D₁ y E₁: Qué hay? Malas noticias?
- 398 A₁₁: Luengo. Sr. D. Isidro de mí corazón, no es culpa mía que las noticias que traigo sean malas...
C₄: [[[Luengo. Señor Dⁿ. Isidro de mi corazón, no es culpa mía que las noticias que traigo sean
malas...]]]

A₁₁: D. Isidro. ¡Ay Dios mío! (sale del escritorio)
C₄: Dⁿ. Isidro. [[[¡Ay Dios mío! (sale del escritorio)]]]
En esta última intervención el nombre de Dⁿ. Isidro no aparece tachado pues se utiliza para el diálogo anterior pegando encima de ella un nuevo diálogo.)
A₁₁, C₃, D₁ y E₁: Luengo. No serían malas ciertamente, si usted aceptara el traspaso honroso que le propuse.
- 399 A₁₁ y C₃: escritorio) ¡Traspasar, rendimos! Nunca.
D₁: Traspasar! Rendimos! Nunca!
E₁: Traspasar! Rendimos! Nunca

- gocios, más que aconsejarle, dirigirle.
- LUENGO. ¡Ay, qué gracioso!... ¿Pero tú entiendes...?⁴⁰⁰
- ISIDORA. Me parece que sí.⁴⁰¹
- LUENGO. ¡Vaya unas ínfulas⁴⁰² que se trae la niña!
- ISIDORA. (Con autoridad, llamando.) ¡Bonifacio, Lucas! (Se asoman a la puerta los⁴⁰³ dependientes.) Hoy mismo tenemos que hacer el inventario del género de la China. Velaremos todos si es preciso.
- ISIDRO. ¿Inventario?⁴⁰⁴ No es mala idea.
- TRINIDAD. Sí, sí.⁴⁰⁵
- LUENGO. A buenas horas,⁴⁰⁶ mangas verdes. Isidora, hija mía, no te tomes ese

-
- ⁴⁰⁰ D₁: Ay! qué gracioso! Pero tu entiendes?
E₁: Ay qué gracioso. Pero tu entiendes.?
- ⁴⁰¹ A₁₁: Mas que [tú] usted.
C₄: [Mas que usted] <<Me parece que sí>>
D₁ y E₁: Me parece que sí...
- A₁₁: Luengo. Pues yo opino.....
C₄: [[[Luengo. Pues yo opino.....]]]
- A₁₂: Isidora. Nadie (te) <le> pide [tu] <su> opinion.
C₄: [[[Isidora. Nadie le pide su opinión.]]]
- A₁₁: Luengo. Como amigo leal de la casa.....
C₄: [[[Luengo. Como amigo leal de la casa.....]]]
- A₁₂: Isidora. Ni es usted <amigo>, ni leal, ni sabe lo que se pesca.
C₄: [[[Isidora. Ni es usted amigo, ni leal, ni sabe lo que se pesca.]]]
- ⁴⁰² D₁ y E₁: Vaya unas ínfulas que se trae la niña.
- ⁴⁰³ A₁₁, C₃, F: á la puerta los dos dependientes.)
- ⁴⁰⁴ D₁: ¿Inventario? No es mala idea!
E₁: Inventario! No es mala idea!
- ⁴⁰⁵ D₁ y E₁: Sí, sí!
- ⁴⁰⁶ A₁₀: [[[Luengo. A buenas]]]
A₁₁, C₃, D₁ y E₁: A buenas horas mangas verdes.

- trabajo... Yo,⁴⁰⁷ que les quiero de veras...
- ISIDORA. Si usted nos quisiera de veras, nos ayudaría, en vez de echarnos el dogal al cuello.
- LUENGO. No soy yo quien lo echa; es el señor juez,⁴⁰⁸ que ha decretado el embargo.
- ISIDRO. ¡Ay de mí!
- TRINIDAD. ¡Jesús me valga!
- ISIDORA. (A sus padres.) ¡Valor, tesón, alma para afrontar las dificultades!...⁴⁰⁹
- ISIDRO. ¡Pero, hija, si es imposible...!⁴¹⁰
- ISIDORA. Déjame a mí... ¿Me dejas, sí o no?
- ISIDRO. (Aturdido.) No sé... estoy loco.⁴¹¹
- TRINIDAD. Que la dejes... Verás tú.

407 D₁ y E₁: Yo que les quiero

408 A₁₁ y C₃: lo echa, es el señor juez, que ha
D₁ y E₁: lo echa; es el señor Juez, que ha
F: lo echa, es el señor Juez, que ha

409 A₁₁ y C₃: padres.) Valor, teson, alma para afrontar las dificultades...
D₁ y E₁: Valor, teson, alma para afrontar las dificultades...

410 A₁₁ y E₁: Pero, hija, si es imposible.
C₃: Pero, hija, si es imposible...
D₁: Pero, hija, si es imposible.!

411 E₁: ...estoy loco...

ESCENA XII

DICHOS; DON NICOMEDES, por el foro. Luego⁴¹² DON SANTOS. TRINITA y SERAFINITO, que entran con él, se quedan en el fondo, como asustados de lo que pasa, y hablan con los dependientes, que se asoman a las puertas. Después UN COBRADOR de casa de Banca, con gorra galonada y cartera.

NICOMEDES. Amigo mío, ya sabe usted por Luengo...

ISIDRO. ¿Y cuándo?

NICOMEDES. Mañana a la una se procederá al embargo. Por no querer seguir el consejo de un amigo desinteresado...

SANTOS. (Que pasa al proscenio izquierda.) ¡Bien por los amigos desinteresados que vienen a recoger el último aliento de la víctima!...⁴¹³

NICOMEDES. ¡Oh, no...!

SANTOS. (¡Canalla, víboras...!)⁴¹⁴

⁴¹² A₁₁ y C₃: Nicomedes, por la puerta de la derecha del foro. Por la izquierda Don Santos

⁴¹³ A₁₁ y C₃: (que pasa al proscenio izquierda) Embargo, perdición... Pues ya lo sabeis: á Mostoles todo el mundo (Por Luengo y D. Nicomedes.) ¡Bien por los amigos desinteresados, que vienen á recoger el último aliento de la víctima...!

D₁ y E₁: Bien por los amigos desinteresados, que vienen a recoger el último aliento de la víctima!

F: (Que pasa el proscenio izquierda.) ¡Bien por los amigos desinteresados, que vienen á recoger el último aliento de la víctima...!

⁴¹⁴ A₁₁: D. Santos. Pero somos generosos, y se les convida á probar las perdices.
C₄: [[[Dⁿ Santos. Pero somos generosos, y se les convida á probar las perdices.]]]

A₁₁: Isidora. No. Dispéñeme, señores. Ahora yo gobierno la casa. Se acabaron las comilonas. Cada cual coma donde lo tenga, ó en la fonda.

C₄: [[[Isidora. No. Despéñeme, señores. Ahora yo gobierno la casa. Se acabaron las comilonas. Cada cual coma donde lo tenga, ó en la fonda.]]]

A₁₁: D. Nico. Bien, bien. ¡Que graciosa!
C₄: [[[Dⁿ Nico. Bien, bien. ¡Que graciosa!]]]

A₁₁: D. Isidro. (ap. á su hija). Pero, hija no nos conviene indisponernos.....
C₄: [[[Dⁿ Isidro. (Aparte á su hija) Pero, hija, no nos conviene indisponernos.....]]]

D₁: (¡Canalla, Víbora!)
E₁: (¡Canalla, víbora!)

- ISIDORA. Pues digo que el embargo... no se verificará.⁴¹⁵
- LUENGO. ¿No lo crees?
- NICOMEDES. ¿Lo duda? Pues aquí tenemos al cobrador de⁴¹⁶ Ruiz Ochoa que está bien informado. ¡Eh, Felipe! (El Cobrador que estaba en la puerta de la tienda con los dependientes, entra, descubriéndose.) ¿Es o no cierto que mañana...?⁴¹⁷
- COBRADOR. Desgraciadamente es cierto, señor don Isidro. Vengo de casa del escribano.⁴¹⁸ Mañana a la una.
- ISIDORA. No hay embargo.
- ISIDRO. ¿Qué dices?
- ISIDORA. (Con⁴¹⁹ energía.) ¡He dicho que no!⁴²⁰
- SANTOS. (¡Anda, valiente!...⁴²¹ Pillos, atreveos con ésta.)
- ISIDRO. ¿Pero, hija, de dónde sacaremos...?
- ISIDORA. De aquí, de la casa. Con energía,⁴²² con ingenio, con firmeza de

-
- 415 A₁₁: Y en cuanto al embargo, digo... que no se verificará.
C₄: [Y en cuanto al embargo, digo... que no se] <Pues digo que el embargo... no se> verificará.
- 416 A₁₁: al cobrador [del] de Ruiz Ochoa, que
- 417 A₁₁: Es ó no cierto que mañana se procede al embargo?
C₄: Es ó no cierto que mañana.. [se procede al embargo?]
D₁ y E₁: Es ó no cierto que mañana...
- 418 A₁₁: Vengo de casa del notario. Mañana
C₄: Vengo de casa del [secretario] <escribano>. Mañana
- 419 C₃: (Con gran energía).
- 420 A₁₁, C₃, D₁ y E₁: He dicho que no.
- 421 A₁₁: (¡Anda valiente!...
E₁: (Anda valiente!.
- 422 A₁₂: Con energía [, y], con ingenio,

carácter, aquí mismo⁴²³ encontraremos la salvación. (Asombro de todos.)
Usted... ¡eh! ¿no es usted el cobrador de Ruiz Ochoa, a quien
debemos...?⁴²⁴

- COBRADOR. Sí, señora.
- ISIDORA. Pues mañana a las doce... ¡a cobrar!⁴²⁵
- ISIDRO. (Asustado.) ¡Hija!
- ISIDORA. Se pagará...⁴²⁶ He dicho que se pagará.
- ISIDRO. ¿Pero de dónde?
- TRINIDAD. ¿Cómo?
- ISIDORA. Aún no lo sé... Pero⁴²⁷ se pagará. (Estupor en todos.)
- NICOMEDES. (Pasando al lado de don Isidro.) ¿Pero está loca?
- ISIDRO. No sé... porque dinero no ha traído a casa.
- NICOMEDES. ¿No? (Asombrado.)⁴²⁸

⁴²³ A₁₁: aquí [med] mismo encontraremos

⁴²⁴ D₁ y E₁: á quien debemos.?

⁴²⁵ E₁: a las 12 á cobrar

⁴²⁶ E₁: Se pagará. He dicho

⁴²⁷ A₁₁: se pagará. (Estupor de todos.)
D₁: Aún no lo sé, pero se pagará.
E₁: Aun no lo sé pero se pagará.

⁴²⁸ A₁₂: [[[Luengo. No?]]]

ISIDORA. Pero he traído lo que hacía más falta aquí. ¿No sabéis lo que es? Ya lo iréis viendo.(*)⁴²⁹

FIN DEL ACTO PRIMERO

(*) Don Santos y los chicos y dependientes
Don Isidro, don Nicomedes, Luengo, Cobrador, Doña Trinidad, Isidora.

⁴²⁹ A₁₁: (telon rápido)
C₃: (telon rápido)
D₁, E₁: Telon

ACTO SEGUNDO

La misma decoración del acto primero.⁴³⁰

ESCENA PRIMERA⁴³¹

BONIFACIO arreglando cajas de pañuelos; después LUCAS Y ALEJANDRO.⁴³²

BONIFACIO.⁴³³ (Mirando por la izquierda.) Se ha ido a comer... ¡Ah!⁴³⁴ (Dejando de trabajar.)
¡Gracias⁴³⁵ a Dios que puedo respirar un poco!...⁴³⁶ ¡Qué mujer, qué actividad, qué ardor para⁴³⁷ el trabajo! Desde que se puso al frente de

-
- 430 B y C₁: No se precisa.
- 431 B: No se redacta.
C₁₃: <<Acto Segundo
Escena I>>
- 432 A₁₂: Alejandro, por la puerta izquierda del foro: <Viste traje de mañana, elegante, con cierto desaliño>, tras el Lucas,
como queriendo detenerle; poco despues Bonifacio
B: No aparece.
C₄: [[[[Alejandro, por la puerta izquierda del foro. Viste traje de mañana, elegante, con cierto desaliño: tras el Lucas,
como queriendo detenerle; poco despues Bonifacio.]]]]
C₁₃: <<Bonifacio, arreglando las cajas de pañuelos y poniendolas en la anaquelaria; después Lucas, y Alejandro.>>
D₁: Bonifacio - Lucas y Alejandro
E₁: Bonifacio, Lucas y despues Alejandro
- 433 A y B: No está.
C₁₃: <<Bonif. (mirando por la izquierda.) Se ha ido á comer... ¡Ah, (dejando de trabajar) gracias á Dios que
puedo respirar un poco!... ¡Qué mujer, que actividad, que ardor para el trabajo! Desde
que se puso al frente de la casa [no hay] andamos de coronilla los pobres dependientes.
Verdad que vemos y tocamos el fruto de su inteligencia y de su energia; y da gusto, si
señor, da gusto ver prosperar la casa en que uno aprende para comerciante... Vale la
niña, si señor, vale...>>
- 434 F: ¡Ah, (Dejando de trabajar
- 435 E₁, F: gracias á Dios
- 436 D₁ y E₁: respirar un poco!, ¡Qué mujer
- 437 E₁: qué ardor por el trabajo!

la casa, andamos de coronilla los pobres dependientes. Verdad que vemos y tocamos el fruto de su inteligencia y de su energía; y da gusto, sí señor, da gusto ver prosperar la casa en que uno aprende para comerciante...⁴³⁸ Vale la niña, sí señor, vale...

- LUCAS. (Por el foro.) ¡Bonifacio!...⁴³⁹
- BONIFACIO. ¿Qué quieres, hombre?... ¿qué hay?⁴⁴⁰
- LUCAS. Un señor en la tienda, que ya me tiene loco. Le he mostrado cien biombos, y aún quiere ver más, los mejores.⁴⁴¹
- BONIFACIO. Aquí están.⁴⁴²
- LUCAS. ¡Si quiere entrar a verlos aquí! ¿Sabes que sospecho...?⁴⁴³
- BONIFACIO. (Inquieto.) ¿Qué señas tiene? (Mirando hacia la tienda.) ¿A ver?... (Aparece

-
- ⁴³⁸ D₁ y E₁: para comerciante. Vale la niña
- ⁴³⁹ A y B: No se testimfica.
C₁₄: <<Lucas. [(que aparece por la vidriera izquierda)] Bonifacio.>>
E₁: Bonifacio!
- ⁴⁴⁰ A y B: No se redacta.
C₁₂: <<Bonif. ¿Qué quieres, hombre? que hay?>>
D₁: ¿Que quieres, hombre? ¿Que hay?
E₁: Qué quieres, hombre? ¿qué hay?
- ⁴⁴¹ A₁₁: ¡Pero qué señor tan desahogado... y tan...! (Incomodándose al ver que Alejandro recorre la escena, examinándolo todo l) con gran interes) Le digo á usted que pase á la tienda.
B: No se escribe.
Esta intervención aparece después de Alejan. Déjeme usted
C₅: {[[[Lucas. ¡Pero qué señor tan desahogado, y tan...! (Incomodándose al ver que Alejandro recorre la escena y <lo> examina{ndolo} todo con gran interés) Le digo á usted que pase á la tienda.]]]]
C₁₃: <<Lucas. Un señor en la tienda, que ya me tiene loco. Le he mostrado cien biombos, y aun quiere mas, los mejores.>>
- ⁴⁴² A y B: No se enuncia.
C₁₃: <<Bonif. (señalando el estante de la izqa). Ahí estan.>>
D₁ y E₁: Ahí están
- ⁴⁴³ A y B: No se indica.
C₁₃: <<Lucas. ¡Si quiere entrar á verlos aquí! Sabes que sospecho...>>
D₁ y E₁: Si quiere entrar á verlos aquí! Sabes que sospecho...

Alejandro en la puerta del foro y examina el local sin traspasar la puerta.)⁴⁴⁴

LUCAS. Caballero, no se puede entrar aquí.⁴⁴⁵

ALEJANDRO. (Con alegría.) ¡Si está aquí Bonifacio! (Entra.)⁴⁴⁶

BONIFACIO. Allá le llevaremos los biombos.⁴⁴⁷

ALEJANDRO. Déjame a mí de biombos. No han sido más que un pretexto...⁴⁴⁸

BONIFACIO. ¡Don Alejandro, por Dios!⁴⁴⁹

-
- 444 C₁₃: <<Bonif. (inquieto.) Que señas tiene? (Mirando por la vidriera.) A ver... (Aparece Alejandro en la vidriera y examina el [Luengo] local sin traspasar la puerta.)>>
- D₁: Qué señas tiene! A ver...
- E₁: Qué señas tiene? A ver...
- 445 A₁₁: Caballero... ¿A donde va usted?
Es la primera intervención de la escena.
- B: No se testifica.
- C₄: [[[[Lucas. Caballero... ¿A donde va usted?]]]]
- C₁₃: <<Lucas. Caballero, no se puede entrar aquí.>>
- D₁ y E₁: Caballero, no se puede entrar aquí...
- 446 A y B: No se emite.
- A₁₃: Alejan. [[[Yo digo á usted que pasará... cuando me acomode ({Estan})]]] <<<Bueno... Ya lo sé...>>>
- surge después de la intervención de Lucas. ¡Pero qué señor
- C₁₄: <<[Bonif.] <Alej.> (con alegría) Si está aquí Bonifacio! (entra.)>>
- 447 A: No se expone así.
- A₁₁: Lucas. ¡Que fresca!.. Haga usted el favor de volver á la tienda. Los biombos, allá se los mostraré. (va al estante de los biombos, y saca algunos)
- Aparece después de la intervención de Alejandro. Entro..
- B: No se anota.
- C₄: [[[[Lucas. ¡Que fresca!.. Haga usted el favor de volver á la tienda. Los biombos, allá se los mostraré. (Va al estante de los biombos, y saca algunos)]]]]
- C₁₃: <<Bonif. Allá le llevaremos los biombos.>>
- 448 A₁₁: déjeme usted á mí de
- B: No se cita.
- C₄: [[[[Alejan. Déjeme usted á mí de biombos. No ha sido mas que un pretexto...]]]]
- C₁₃: <<Aleja. Déjeme á mi de biombos. No han sido mas que un pretexto...>>
- D₁ y E₁: biombos. No há sido mas que un pretexto...
- 449 A: No se plasma de esa manera.
- A₁₁: (que entra por la puerta de la derecha) ¡Don Alejandro! (Sorprendido) Pero como se atreve...
- B: No se expresa.
- C₄: [[[[Bonifa. (Que entra por la puerta de la derecha) ¡Don Alejandro! (sorprendido) ¡Pero como se atreve...!]]]]
- C₁₃: <<Bonif. Don Alejandro, por Dios>>
- D₁: Don Alejandro, por Dios
- E₁: Don Alejandro por Dios

ALEJANDRO. Al fin entro... ¿Y qué?⁴⁵⁰

BONIFACIO. (A Lucas.) Vete a la tienda.⁴⁵¹

LUCAS. (Él es sin duda.) (Vase.)⁴⁵²

ESCENA II⁴⁵³

ALEJANDRO, BONIFACIO

ALEJANDRO. Te explicaré...⁴⁵⁴

BONIFACIO. No me explique usted nada, y considere que aquí no puede estar. No es prudente...⁴⁵⁵

450 A₁₁: Alejan. Entro... por que sí.
Aparece después de la intervención de Lucas. Caballero...

B: No se redacta.

C₄: [[[[Alejan. Entro... porque sí.]]]]

A₁₁: Alejan. [[[Yo digo á usted que pasaré... cuando me acomode ({Estan})]]] <<<Bueno... Ya lo sé...>>>

B: No se expresa.

C₁₃: <<Alej. Al fin, entro.... ¿Y que?>>

451 B: No se precisa.

C₄: [[[[Bonifa. (á Lucas) Vete á la tienda]]]]

C₁₃: <<Bonif. (á Lucas) Vete á la tienda.>>

452 A₁₁: (comprendiendo) Ah.. ya! Este sera!.. (Vase)

B: No se cita.

C₄: [[[[Lucas. (Comprendiendo) (Ah... ya! Este será...) (Vase)]]]]

C₁₃: <<Lucas. (El es sin duda.) (Vase á la tienda.)>>

E₁: (El es sin duda...)

453 A₁₁: Forma parte de la Escena I.

B: No se emite.

454 A₁₁: Te lo explicare!

B: No se enuncia.

C₄: [[[[Alejan. Te lo explicaré.]]]]

C₁₃: <<Alej. Te explicaré!...>>

455 A₁₁: Bonif. No me explique usted nada, y considere que aqui no puede estar.

Alej. ¿Que no? La prueba de que puedo estar es... que estoy.

Bonif. Si... pero no es prudente...

B: No se plasma

ALEJANDRO.⁴⁵⁶ No será prudente, pero es preciso. Suceda⁴⁵⁷ lo que quiera, he de verla hoy mismo. Dos semanas hace que me abandonó. Esperaba yo que volviese a mí... pero ¡ay! tanto tarda, que no resisto más el deseo, la ansiedad de verla. ¿Está sola?⁴⁵⁸

BONIFACIO. ¡Si está con toda la familia! Hace un rato se han sentado a la mesa.⁴⁵⁹

ALEJANDRO.⁴⁶⁰ ¿Y don Santos? Ése me⁴⁶¹ conoce: fue muy amigo de mi padre.

BONIFACIO. Don Santos y don Isidro han ido a almorzar a casa de Rodríguez, el de la tienda próxima. Pueden venir de un momento a otro...⁴⁶²

C₄: [][[Bonifa. No me explique usted nada, y considere que aqui no puede estar.]]]
(...)

C₁₃: [][[Bonif. Si... pero no es prudente....]]]
<<Bonif. No me explique usted nada, y considere que aqui no puede estar. No es prudente...>>

⁴⁵⁶ B: No se testifica.

⁴⁵⁷ C₁₄: <<Alej. [No será prudente; pero es preciso. Suceda] <<No será prudente; pero es preciso. Suceda>> >> lo que quiera

⁴⁵⁸ A₁₁: mas el deseo, la ansiedad de verla.
B: No se halla esta intervención.
C₄: mas el deseo, la ansiedad de verla. <¿Está sola?>

A₁₁: Bonif. No será flojo escandalo....
C₄: [][[Bonif. No será flojo escandalo....]]]

A₁₃: [][[Alejan. Pero no... ¿Sigues?]]]
[][[Bonif. Un gran disgusto.]]]

A₁₃: Alejan. [Vengo]... Me dijo el otro chico que estaba sola.
C₅: [][[Alejan. Me dijo {el otro} <uno de los> chicos que estaba sola]]]

⁴⁵⁹ A₁₁: Si está con toda la familia menos D^a. Isidro. Hace un rato se han sentado á la mesa.
B: No está.
C₄: ¡Si está con toda la familia <<!>> [menos Don Isidro!] Hace un rato se han sentado á la mesa.
D₁: ¡Si está con toda la familia!, hace un rato se han sentado á la mesa.
E₁: Si está con toda la familia, hace un rato se há sentado en la mesa.

⁴⁶⁰ B: No se redacta.

⁴⁶¹ A₁₁: Santos? Ese [es] m[é] conoce

⁴⁶² A: No se cita.

ALEJANDRO. ¿Qué me importa?⁴⁶³ Todo lo arastro, el escándalo, la violencia... (Con⁴⁶⁴ arrobamiento.) ¡Oh, aquí vive, aquí respira, aquí trabaja... y éstos son sus libros de cuentas!⁴⁶⁵ (Revolviendo en el escritorio, coge un libro,⁴⁶⁶ que abre.) ¡Oh, deliciosos números, materia vil: la mano de⁴⁶⁷ esa divina mujer os anima, os da existencia espiritual, hermosa, poética!... Su⁴⁶⁸ mano... sí... aquí la veo...⁴⁶⁹ su inteligencia reposada, su serenidad encantadora. (Besa con efusión el libro, y, muy abierto, lo aplica a su rostro.) ¡Oh, qué números! Me los bebería... (Dejando el libro.) Ríete de mí si quieres, Bonifacio, al verme hacer estas locuras.

BONIFACIO. No me río yo de usted, señor don Alejandro. Además, que ya estoy hecho a sus rarezas. Cuando yo era escribiente de su señor padre... ¿se acuerda?

ALEJANDRO. Sí, hombre.

BONIFACIO. Usted me quería mucho,⁴⁷⁰ me contaba cosas de novelas y dramas, y

463	D₁:	¿Que me importa?... Todo
464	A₁₂:	la violencia... [x-nº 13] (con cierto arrobamiento)
	C₃:	la violencia... (Con cierto arrobamiento)
	E₁:	la violencia. ¡Oh,
465	B₁:	estos son sus libros! (Revolviendo
466	A₁₁ y B₁:	coge uno de los libros, que
467	A₁₂:	la mano <de> esa divina
468	B₁:	hermosa, poética!... La mano
	D₁:	hermosa, poética!. Su mano
	E₁:	hermosa, poética. Su mano
469	D₁ y E₁:	la veo, su inteligencia
470	A₁₂:	queria mucho, [y] me contaba

- me enseñaba versos, y qué sé yo...⁴⁷¹ Y cuando don Guillermo⁴⁷² me reñía por cualquier falta, usted me defendía,⁴⁷³ y hasta se declaraba autor de mis travesurillas para evitarme el castigo.
- ALEJANDRO. Ya me acuerdo, sí. Pues ahora, si por⁴⁷⁴ permitirme estar aquí te despiden los Berdejos, yo te colocaré con más sueldo en otra casa.⁴⁷⁵
- BONIFACIO. Bueno... convenido.
- ALEJANDRO. Conque...⁴⁷⁶ ¿podré verla...?⁴⁷⁷
- BONIFACIO. ¿Aquí?
- ALEJANDRO. ¿Y a solas?
- BONIFACIO. Lo dudo.⁴⁷⁸
- ALEJANDRO. Entonces... tendré que volver...⁴⁷⁹
- BONIFACIO. Calma. Si después de comer, doña Trinidad echara una siestecilla, y

-
- 471 E₁: versos y que sé yo. Y cuando Don Guillermo
- 472 A₁₁ y B₁: cuando su señor padre me reñía
C₄: cuando [su señor padre] < don Guillermo > me reñía
- 473 A₁₂: usted me [disculpaba] < me defendía, > y hasta
- 474 A₁₁: si [por] por permitirme
- 475 C₃: en otra [parte] casa.
E₁: en otra parte.
- 476 A₁₁, C₃ y F: Con que...
- 477 D₁: ¿podré verla.?
- 478 A₁₂: [[[Bonif. Lo dudo. Ahora, por lo menos es difícil.]]]
A₁₂: <<Bonif. Lo dudo.>>
- 479 A₁₂: [[[Alejan. Entonces tendré que volver]]]
A₁₂: <<Alejan. Entonces... tendré que volver...>>

- los chicos se pusieran a estudiar...⁴⁸⁰
- ALEJANDRO. (Impaciente.) En fin ¿qué debo hacer? ¿Vuelvo, o me quedo?⁴⁸¹
- BONIFACIO. Aguarde usted a que concluyan de comer. (Mira por la puerta de la izquierda.)⁴⁸²
- ALEJANDRO. ¿Tardarán mucho?⁴⁸³
- BONIFACIO. Un ratito.⁴⁸⁴
- ALEJANDRO. (Con afán.) ¡Ay, mis ojos anhelan su rostro, como el ciego la luz! Sin oír su voz, pareceme muda toda la Naturaleza. Quiero que hablemos, que riñamos, que nos arrojemos de boca a boca ternezas o injurias.⁴⁸⁵
- BONIFACIO. Según oí, parece que usted y ella no congeniaban... no casaban, como quien dice.⁴⁸⁶
- ALEJANDRO. Pues por lo mismo, tonto, parecíamos destinados, o condenados,

-
- 480 A₁₃: {{{[Bonif. Sería mejor {(con inquietud) .Quiero ver su rostro como el rayo la {{de}} luz} <mirando por la izquierda> Tardaran en salir....>}}}}
 A₁₂: <<Bonif. Calma. Si despues de comer, D^a. Trínidad echara una siestecilla, y los chicos se pusieran á estudiar...>>
 E₁: se pusieran á estudiar.
- 481 A₁₂: <<Alej. (impaciente) En fin, ¿que debo hacer? ¿Vuelvo, ó me quedo?>>
- 482 A₁₂: <<Bonif. Aguarde usted á que concluyan de comer. (Mira por la puerta de la izada.)>>
- 483 A₁₂: <<Alej. ¿Tardarán mucho?>>
- 484 A₁₂: <<Bonif. Un ratito.>>
- 485 A₁₂: {{{[Alejand. (con afan) ¡Ay, mis ojos anhelan su rostro, como el ciego la luz. {Quiero} Sin oír su luz, pareceme sorda toda la Naturaleza. Quiero que hablemos, que riñamos, que nos arrojemos de boca á boca ternezas ó injurias.]]}}
 A₁₂: <<Alej. (con afan) Ay, mis ojos anhelan su rostro, como el ciego la luz. Sin oír su voz, pareceme muda toda la Naturaleza. Quiero que hablemos, que riñamos, que nos arrojemos de boca á boca ternezas o injurias.>>
 B₁: mis ojos anhelan [sus ojos] su rostro,
- 486 A₁₂: {{{[Bonif. Segun oí, parece que usted y ella no congeniaban,... no casaban como quien díce.]]}}
 A₁₂: <<Bonif. Segun oí, parece que usted y ella no congeniaban... no casaban, como quien dice.>>
 B₂: parece [me] que usted y ella no congeniaban,... no casaban <<...>> como quien díce.

como quieras, a eterna concordia.

BONIFACIO. ¿Sí? ¡Cosa más rara!⁴⁸⁷

ALEJANDRO. Ella es el reposo, la exactitud,⁴⁸⁸ la apreciación clara y justa de las cosas visibles, la paz, la dulzura; yo la fantasía, el ensueño, el más allá, la hipérbole, la querencia del ideal... en fin, que somos el sí y el no, el alfa y la omega, el fin y el principio, y por lo mismo,⁴⁸⁹ del choque, de la fusión⁴⁹⁰ de nuestras almas, debiera resultar la perfectísima y hermosa⁴⁹¹ síntesis... Pero tú no me entiendes... No sabes lo que es síntesis...⁴⁹²

BONIFACIO. Quiere decir, que... vamos, como esos tejidos en que la⁴⁹³ urdimbre es seda, y la⁴⁹⁴ trama lana... de lo que resulta una tela hermosa, verbigracia, como el poplín de cuatro pesetas la vara.

ALEJANDRO. *Grosso modo*⁴⁹⁵ lo has expresado bien. ¿Pero cuál de los dos es la

487	D ₁ :	Cosa mas rara...
488	A ₁₁ :	el reposo, [el método, la exac] la exactitud,
489	A ₁₂ :	y por lo mismo, [de la fusiones] del choque,
490	B ₂ :	de la [e]fusión de nuestras
491	D ₁ :	la perfectísima y hermosura síntesis...
492	A ₁₂ :	...no sabes lo que <es>... síntesis...
	B ₁ , C ₃ , D ₁ y E ₁ :	... no sabes lo que es síntesis...
493	D ₁ :	esos tejidos que en la urdimbre
494	E ₁ :	es seda y en la trama
495	B ₂ :	<<Grosso modo>> lo has expresado bien.
	E ₁ :	modo, lo has explicado bien.

seda? Creo que la seda soy yo.

BONIFACIO. No; la seda es ella... que es lo que brilla...⁴⁹⁶ o no, la lana, que es lo que abriga, y da cuerpo... En fin...⁴⁹⁷ vale mucho esa mujer.⁴⁹⁸ ¡Cristo me valga!⁴⁹⁹ Creo que no ha nacido hembra⁵⁰⁰ de más disposición.

ALEJANDRO. Ya oí... Ha salvado la casa.

BONIFACIO. Por lo menos, camino de eso va.

ALEJANDRO. Todo ello desplegando su actividad ardiente, su energía, su inteligencia.⁵⁰¹

BONIFACIO. Verá usted. Lo mismo fue llegar a esta casa, quince días ha, que empezó a brujulear y a⁵⁰² querer gobernarlo todo. Nos reíamos... pero pronto conocimos que la cosa iba⁵⁰³ de veras. Anunciaron el embargo para el día siguiente. Pues la niña se cuadró, y dijo: "Se pagará."⁵⁰⁴ ¡Cristo, y se pagó!

496 A₁₂: es lo que [mas luce...] <brilla...> ...ó no,

497 E₁: ... En fin, vale mucho

498 D₁: mucho esa mujer... ¡Cristo

499 A₁₂: esa mujer <¡Cristo me valga!> Creo

500 E₁: hembra con mas disposicion.

501 A₁₂: su inteligencia. [, será.]

502 A₁₂: á brujulear por aquí y <á> querer

B₁: á brujulear por aquí y querer

C₄: á brujulear [por aquí], y á querer

503 A₁₁: la cosa [iba] iba de veras.

504 A₁₁: dijo: se pagará...

C₁, C y F: dijo: "se pagará"

C₃; y D₁: dijo: "Se pagará."

ALEJANDRO. Esa sí que es buena. ¿Y cómo...?⁵⁰⁵

BONIFACIO. Valiéndose de mil arbitrios, todos de la mejor ley. Descubrió porción de género⁵⁰⁶ que teníamos olvidado, y⁵⁰⁷ realizó una excelente⁵⁰⁸ operación con el saldista. Luego se dió sus mañas para negociar dos pagarés, uno a fecha próxima, otro⁵⁰⁹ a fecha lejana. ¡El demonio de la niña! A fuerza de constancia, prontitud y astucia, ha conseguido cobrar multitud de cuentas atrasadas, saldando de este modo muchos débitos de la casa. ¿Pues y las ventas? Conoce y halaga el gusto de las señoras, sabe explotar la moda y el capricho del día... Baja los precios de las maulas, refuerza los artículos de gran salida, y con su gracia y su mónita, atrae la parroquia de un modo increíble. Entra el dinero en casa que da gusto.⁵¹⁰

ALEJANDRO. ¡Incomparable, divina mujer! Pero en su divinidad no es menos soñá-

505	A ₁₂ : D ₁ y E ₁ :	[¿Cómo?] Esa sí que es buena. Y como...? Esa sí que es buena ¿Y como.?
506	B ₁ :	porción de géneros que
507	A ₁₂ : B ₁ :	teníamos olvidado, <y> realizó teníamos olvidados, y realizó
508	A ₁₁ :	realizó una [x-n° 2] excelente operación
509	D ₁ y E ₁ :	fecha próxima y otro á
510	A ₁₂ : E ₁ :	fecha lejana. ¡El de-{monio de la niña. Pues á fuerza de constancia; prontitud y astucia, ha}<<monio dela niña! A fuerza de- constancia, prontitud y astucia, ha conseguido cobrar multitud de cuentas atrasadas ¿Pues y las ventas? Conoce y halaga el gusto de las señoras, sabe explotar la moda y el capricho del día... Baja los precios de las maulas, refuerza los artículos de gran salida, y con gracia y su monita, atrae la parroquia de un modo increíble. Entra el dinero en casa que da gusto.>> gracias y sus mónitas atrae

dora que yo. Porque toda esa energía, esa inteligencia, ¿a qué conducen, amigo Bonifacio?⁵¹¹

BONIFACIO. ¡Toma, a salvar la casa!⁵¹²

ALEJANDRO. ¿Y qué importa que la casa se salve o perezca? ¿A qué tanto afán por este⁵¹³ montón de trapos?⁵¹⁴ ¿Qué vale⁵¹⁵ esto, ni qué significa lo que vemos aquí?

BONIFACIO. ¡Cristo, es la vida, el crédito, el honor de una familia!

511	A ₁₂ : A ₁₂ : B ₁ :	[[[Alejan. ¡Incomparable mujer! ¿Pero no se cansa...?]]] <<Alej. ¡Incomparable mujer! Pero no se cansa?>> Alej. ¡Incomparable mujer! Pero no se cansa?
A ₁₃ :	<<Bonif.	¿Cansarse [esa!]... esa? ¡Cristo me valga! ¡Sí á todos nos trae locos, y nos hace trabajar como [negros, ella ha]>> [conseguido cobrar multitud de facturas atrasadas. En, que {reunio la cantidad y la casa {{Isidora}}}.] Donde Isidora pone la mano ganancia segura, y la casa sale á flote...]
A ₁₃ :	{Bonif}	(...) Intervención de [[[Alejandro. ¡Incomparable mujer! ¿Cansarse?... {ella!}... ¿esa? ¡Cristo me valga! si á todos nos {trae locos y nos trabajar como}] negros, ella la primera! Como que no duerme mas que tres horas, y hasta las tantas de la madrugada la tiene usted en el escritorio... ¡Y qué cacamen el suyo! Qué cosas se le ocurren!... [que] Vamos, no parece sino que el mismísimo Espíritu Santo le [x-n° 2] sopla al oído. Es un asombro... Todos estamos aquí pendientes de su autoridad, y la obedecemos ciegamente, empezando por su padre, que es un alma de Dios.
B ₁ :	Bonif.	¿Cansarse... esa? ¡Cristo me valga! ¡Si á todos nos trae locos, y nos hace trabajar como negros, ella la primera! Como que no duerme más que tres horas, y hasta las tantas de la madrugada la tiene usted en el escritorio... ¡Y que cacúme el suyo! Qué cosas se le ocurren!... Vamos, no parece sino que el mismísimo Espíritu Santo le sopla al oído. Es un asombro... Todos estamos aquí pendientes de su autoridad, y la obedecemos ciegamente, empezando por su padre, que es un alma de Dios.
A ₁₁ y B ₁ :	Alejan.	¡Divina mujer!... Pero en su divinidad esa es menos soñadora que yo. Por que toda esa energía, esa inteligencia ¿á que conducen, amigo Bonifacio?
C ₄ :	Alejan. (...)	¡Incomparable, <divina> mujer! [¿] Pero [no se cansa?]
D ₁ y E ₁ :	[Alejan.	¡Divina mujer! Pero] en su divinidad no es menos soñadora que yo. Porque toda esa energía, esa in Incomparable! Divina mujer! teligencia, ¿á que conducen, amigo Bonifacio? Pero en su divinidad no es menos soñadora que yo. Porque toda esa energía, esa inteligencia, ¿á que conducen amigo Bonifacio?

⁵¹² A₁₁, B₁, C₃, D₁ y E₁: Toma, á salvar la casa.

⁵¹³ D₁: afan por un monton de

⁵¹⁴ B₁₁ y B₁: monton de trapo? ¿Qué vale

⁵¹⁵ B₁: vale todo esto, ni que

- ALEJANDRO. ¡Qué inocente! Fíjate bien, medita en ello un poco, y comprenderás que cuanto en el mundo impresiona tus sentidos es pura ilusión. Vivimos en medio de fantasmas, de representaciones quiméricas, unas bonitas y otras no...
- BONIFACIO. (Alelado.) ¿Qué?...⁵¹⁶
- ALEJANDRO. Lo que te parece real,⁵¹⁷ lo que ves y tocas, es tan ilusorio⁵¹⁸ como lo que sólo habla a nuestro espíritu.
- BONIFACIO. Vamos, desvaríos de hombre rico⁵¹⁹ y desocupado. Si tuviera usted⁵²⁰ que trabajar para ganarse el pan, no pensaría esas cosas.
- ALEJANDRO. ¡Trabajar...⁵²¹ yo! No sirvo para emplear la vida en afanes, que al fin siempre resultan inútiles. Por mi suerte, o mi desgracia, que esto no lo sé, no he trabajado nunca. Todo me lo encontré hecho. Mis padres me criaron en la holganza. Al quedarme solo, no pensé más que en el único trabajo⁵²² productivo y consolador: vivir.
- BONIFACIO. Vivir... para vivir. Ya lo creo... con mucho *parné*...

516	D₁:	¿Qué?
	E₁:	Qué?
517	E₁:	parece realidad, lo que ves
518		están ilusorio, como lo que
519	E₁:	de hombres ricos y
520	A₁₁:	Si tuviera [x-n° 2] usted que
521	D₁:	Trabajar yo! No sirvo
	E₁:	Trabajar, yo! No sirvo
522	E₁:	trabajo poco productivo y consolador

- ALEJANDRO. ¡El dinero! ¡Ficción, convencionalismo! Lo aprecio como un medio de satisfacer⁵²³ mis necesidades físicas y espirituales. Pero no sé crearlo, ni quiero. No⁵²⁴ sé ganarlo, vamos... y mientras lo tenga, vivamos... viviendo.⁵²⁵
- BONIFACIO. Pues por ese caminito, fácil es que vaya usted...
- ALEJANDRO. ¿A dónde?⁵²⁶
- BONIFACIO. A San Bernardino.
- ALEJANDRO. ¡La miseria! ¡Bah!... Otra⁵²⁷ ficción, como la riqueza. Y en último caso, a mí no me espanta. El día en que yo no pueda vivir, no vivire.
- BONIFACIO. Se matará... ya... Le⁵²⁸ viene de familia.
- ALEJANDRO. ¡La muerte!... ¡ah! (Meditabundo.)⁵²⁹
- BONIFACIO. (Vivamente.) ¿Otra ficción?
- ALEJANDRO. No, esa no es ficción, Bonifacio. Hay dos verdades,⁵³⁰ aparte de la

523 B: medio de [satisfaccion] satisfacer

524 B₁: ni quiero ; no sé ganarlo
C₄: ni quiero [n] <N>o sé ganarlo

525 E₁: viviendo...

526 A₁₁: ¿A donde? [A]

527 A₁₁, B₁, C₃, D₁ y E₁: miseria! bah... otra ficcion,

528 A₁₁: Se matará... ya ... le viene
B₁: Se matará, ya ... le viene

529 A₁₁: La muerte, ah! (meditabundo)
C₃: La muerte, ah! (Meditabundo)
D₁: La muerte... ¡oh!
E₁: La muerte!... Oh!
F: ¡La muerte... ah! (Meditabundo)

530 A₁₂: Hay [tres] <dos> verdades, [Dios, el amor] aparte

fundamental, Dios... Dos verdades:⁵³¹ el amor y la muerte... En ésta, si te fijas bien, no verás más que cambios de vida. ¿Se nos hace imposible la presente? Pues nos dirigimos a otra por un procedimiento que aterra a los cobardes,⁵³² pero que a mí no me hace pestañear. Cuestión de carácter, de raza...⁵³³

BONIFACIO. ¡Cristo me valga, qué loco!⁵³⁴

ALEJANDRO.⁵³⁵ ¿Quieres oír un⁵³⁶ par de consejos de grande eficacia para la vida? Pues allá van: vive de lo que tengas, y despójate de toda ambición. Continúa en este oficio vulgar, mientras la necesidad te obligue a ello, privándote de la vida fácil, libre y sin humillación. Pero si te cae herencia o lotería, o te encuentras algún tesoro, no trabajes, Bonifacio: sacude esa esclavitud tan dura como tonta. Cultiva la dignidad, la estimación de tus actos; no admitas favores, ni protección, ni auxilio de nadie, con lo cual evitas al gratitud, que es otra cadena de una

531	A ₁₁ , B ₁ y D ₁ : E ₁ :	Dios... dos verdades: el amor Dios... Dos verdades el amor
532	A ₁₁ , B ₁ , C ₃ , D ₁ y E ₁ y F : á los cobardes; pero A ₁₀ :	[[[bardes; pero que á mi no me hace pestañear]]]
533	E ₁ :	de raza.
534	A ₁₀ :	[[[[Bonif. ¡Cristo me valga, qué loco!]]]]
535	A ₁₀ :	[[[[Alej. ¿Quieres oír unas cuantas advertencias, ó mas bien daros consejos, de gran utilidad para la vida? Pues ella van {No te api} {{dudes}} <Vive> de lo que tengas. <sin afanarte de lo que tienen otros> No te {afanes} <afanes> neciamente por llenar tu plato ni por ensanchar tu celda en este mundo <miserio> tenebroso y carcelario. artes. Y sobre todo, y esta es la regla más practica, Bonifacio: {sobre todo} no te ases {...} nunca, {no} nunca, porque si el amor es lo mas bello que <el Cielo> nos haconcedido, el matrimonio es la mas {nefanda} <execrable> invencion de la tirania social.]]]]
536	A ₁₁ :	oir [unos] un par

pesadez intolerable. Haz todo el bien que puedas a tus inferiores. Busca tu recreo en la Naturaleza y en las Artes, las cuales nos proporcionan goces que no tenemos que agradecer. Y, sobre todo, y ésta es la regla más práctica, Bonifacio: no te cases nunca, nunca porque si el amor es lo más bello que el cielo nos ha concedido, el matrimonio es la más execrable invención de la tiranía social.⁵³⁷

BONIFACIO. No es mala doctrina; pero... (Bruscamente, sintiendo ruido por la izquierda.)

¡Ya salen!...⁵³⁸

ALEJANDRO. ¿Ella?... ¿Sola?...⁵³⁹

BONIFACIO. No, no... con toda la familia. Ahora es imposible...⁵⁴⁰

ALEJANDRO. ¿Y a qué hora crees que la encontraré sola?⁵⁴¹

BONIFACIO. (Inquieto.) No sé. Lo mejor es que suba⁵⁴² usted al entresuelo.

ALEJANDRO. ¿A casa de mi amigo Morales? Sí.

537	A ₁₂ : B ₁ : C ₃ :	porque <<si el amor es lo mas bello que el Cielo nos ha concedido, el Matrimonio es la mas execrable invencion de la tirania social.>> Bonifacio; no te cases nunca, nunca, porque si el amor es lo más bello que el Cielo nos ha concedido, el Matrimonio Bonifacio: no te cases nunca, nunca, porque si el amor es lo más bello que el Cielo nos ha concedido, el Matrimonio
538	A ₁₂ : D ₁ : E ₁ :	<<Bonif. No es mala doctrina; pero... (Bruscamente, sintiendo ruido por la izquierda) ¡Ya salen!...>> Ya salen!. Ya salen.
539	A ₁₂ : D ₁ y E ₁ :	<<Alej. Ella?... Sola?>> Ella?. Sola?.
540	A ₁₃ : D ₁ y E ₁ :	<<Bonif. [(x-nº 6)] No, no... con toda la familia. Ahora es imposible...>> es imposible.
541	A ₁₂ :	<<Alej. ¿Y á que hora crees que la encontraré sola?>>
542	A ₁₁ : B ₁ :	es que se suba usted al es que se suba al

BONIFACIO. Y si luego,⁵⁴³ a media tarde, han salido todos, como creo...

ALEJANDRO. Me avisas.⁵⁴⁴

BONIFACIO. Pero váyase⁵⁴⁵ pronto, que vienen. Salga por el portal. (Le lleva a la puerta de la derecha.)

ALEJANDRO. ¿Y por aquí volveré?

BONIFACIO. Sí.

ALEJANDRO. De modo que me avisas...⁵⁴⁶

BONIFACIO. Mandaré un recado con el chiquillo.

ALEJANDRO. ¿Tendré que llamar?

BONIFACIO. Dejaré abierto... Pronto...

ALEJANDRO. Bueno. En ti confío. (Vase por la derecha.)

BONIFACIO. Ya están aquí... Y⁵⁴⁷ la maestra con las disciplinas en la mano.

ESCENA III⁵⁴⁸

ISIDORA, DOÑA TRINIDAD, TRINITA, SERAFINITO; éste comiendo el postre, y leyendo en un libro.

543	F:	Y si luégo,
544	E₁:	Me avisas...
545	B₁:	Pero váyase vayase pronto;
546	E₁:	De modo que me avisas!
547	A₁₂:	Ya estan aqui... <Y> la maestra
	D₁:	Ya estan En aqui... Y la maestra
548	A₁₁ y B₁:	Escena II
	C₄:	Escena II <<I>>

- ISIDORA. (A su hermana, con severidad.) ¡Que no consiento esto, vamos, que no lo consiento!⁵⁴⁹
- TRINIDAD. Bonifacio, a comer. (Vase Bonifacio por la izquierda.) Déjala que estudie.
- TRINITA. Pero lo que digo: antes quisiera acabar mi vestido. (A Isidora.) Y no me has dado el rasete color malva, ni el pedazo de surah para⁵⁵⁰ la combinación.
- ISIDORA. ¡Yo no tengo rasete, ni surah, ni paciencia!⁵⁵¹
- SERAFINITO. (Duro en ella.)
- TRINIDAD. Pero, hija, la niña...
- TRINITA. (Con mimo.) ¡Y ahora que estamos sin doncella! También es tema haber despedido a la Calixta, que me ayudaba.
- ISIDORA. La he despedido porque⁵⁵² no servía para nada.
- TRINIDAD. Amalia, que no sabe cocinar,⁵⁵³ la pobre, será doncella desde hoy, y esta tarde misma tomaremos⁵⁵⁴ muchacha para la cocina.
- ISIDORA. No, no. Ni esta tarde, ni mañana, ni nunca.

549 **A₁₁:** (á su hermana con severidad) Que no consiento esto, vamos, que no lo consiento.
 C₃: (A su hermana, con severidad) Que no consiento esto, vamos, que no lo consiento.
 E₁: Que no consiento esto Vamos que no lo consiento

550 **C₃:** para [para] la combinación.

551 **A₁₂:** Yo no tengo rasete, ní sourah, ní paciencia, [ya].
 C₃: Yo no tengo rasete, ni surah, ni paciencia

552 **A₁₁:** despedido, por que no servía

553 **D₁:** no sabe guisar la pobre

554 **A₁₃:** tomaremos [[nueva]] [cocinera] muchacha para la cocfna.

- TRINIDAD. ⁵⁵⁵¿Y cómo nos vamos a arreglar?
- ISIDORA. ¡A ver! ¿Soy yo la que manda aquí?
- TRINIDAD. Hija de mi alma, desde que con tu energía,⁵⁵⁶ determinación y talento extraordinario salvaste la casa, tu padre y yo hemos delegado en ti⁵⁵⁷ nuestra autoridad.
- ISIDORA. Pues, mamá, no te molestes en buscar cocinera, que ya la tenemos.⁵⁵⁸
- TRINIDAD. ¿Quién?
- ISIDORA. Ésta. (Coge a su hermana del brazo.)(*)
- TRINITA. ¿Yo? ¡Qué⁵⁵⁹ barbaridad!
- SERAFINITO. (Cerrando el libro.) (Prepárate... Cuando las barbas de tu vecino veas arder...)⁵⁶⁰
- TRINIDAD. Pero, hija, ¿Lo dices de veras?
- ISIDORA. ¡Y tan de veras! Estamos amenazados de ruina. Aquí no hay ya señoritos.

(*) Doña Trinidad, Trinita, Isidora, Serafin.

555	A ₁₂ :	[Hija] ¿Y como
556	A ₁₂ : F:	con tu energía; [gobierno y] determinacion con tu energía; determinación
557	F:	delegado en tí nuestra
558	A ₁₂ : D ₁ y E ₁ : F:	Pues [dispongo que mi hermana Trinita no] <mamá, no te molestes en buscar cocinera, que ya la tenemos.> Pues mamá no te molestes Pues mamá, no te molestes
559	B ₁ y C ₃ : D ₁ :	¡que barbaridad! ¡Que barbaridad?
560	D ₁ :	veas pelar...

- SERAFINITO. (¡Ay, Dios mío!)
- ISIDORA. Todos somos criados de todos. Se acabaron los perifollos elegantes, incompatibles con nuestra pobreza; se acabó⁵⁶¹ el piano, y...
- TRINITA. ¡Pero si yo no sé guisar! (Lloriqueando.)
- ISIDORA. Aprendes... ¡Más fácil es hacer un pisto sabroso en la cocina, que hacerlo malamente en el piano... con la *Rapsodia húngara!*⁵⁶²
- SERAFINITO. (Riendo.) (¡Divino, delicioso!)⁵⁶³
- ISIDORA. Mamá sabe cocinar.⁵⁶⁴ Yo también. Verás qué pronto te enseñamos.
- TRINIDAD. Bueno, bueno; pero me parece que...⁵⁶⁵
- TRINITA. (Llorando.) Yo no quiero.
- ISIDORA. Pues si no se conforman todos... dimito.⁵⁶⁶
- TRINITA. No, no.⁵⁶⁷
- TRINIDAD. Dimitir no.⁵⁶⁸ (Asustada.) ¡Jesús! Estás demostrando una disposición

561	C ₄ :	pobreza, [y] <se acabó> el piano
562	A ₁₁ : B ₁ : C ₄ :	Aprendes... Mas facil es guisar unas patatitas que tocar... el Nocturno. Aprendes... Mas facil es guisar unas patatitas, que tocar... el Nocturno Aprendes... Mas fácil es [guisar unas patatitas que tocar... el Nocturno] <hacer un pisto sabroso en la cocina que hacerlo malamente en el piano... con la> <<Rapsodia húngara>>
563	D ₁ y E ₁ :	(Divinio! Delicioso!)
564	A ₁₁ :	sabe [guisar] cocinar.
565	A ₁₂ :	[Trinita] <D ^a Trin> Bueno, bueno; [ya todos nos esforzaremos] <pero me parece que...>
566	E ₁ :	todos dimito.
567	D ₁ :	No, no!
568	D ₁ : E ₁ :	Dimitir no! Dimitir, no, no

colosal para el gobierno. Debemos obedecerte sin reparar en lo que mandas.

ISIDORA. ¡Nada, nada! Real decreto nombrando a la niña cocinera. Anda, ponte el delantal grueso. Se acabaron los rasetes,⁵⁶⁹ crespones y muselinas. Dispongo el descanso de las pobrecitas⁵⁷⁰ teclas, condeno a destierro los *Nocturnos* y *Fantasías*, y a muerte a las *Marchas Fúnebres* y *Danzas Macabras*.

SERAFINITO. (Riendo.) (¡Ja, Ja!...⁵⁷¹ ¡Estupendo, colosal!)⁵⁷² (Haciendo burla de su hermana.) ¡Cocinera! Pues lo que es yo, no ceno⁵⁷³ aquí esta noche.

ISIDORA. ¿Que no?

TRINIDAD. Vale⁵⁷⁴ más que cenas con tus amigos. Ya sabes que esta noche tiene que hablar...

ISIDORA. Pero antes he pedido yo la palabra... En fin, ¿mando o no mando?⁵⁷⁵

TRINIDAD. Tú mandas,⁵⁷⁶ sí... pero el niño...

SERAFINITO. (Con terror cómico.) (¡Ay, pobre niño!... Ya⁵⁷⁷ estás en capilla.)

569	E ₁ :	acabaron rasetes
570	E ₁ :	de las pobres teclas: condeno
571	D ₁ :	(¡Já, ¡já! ¡Estupendo
	E ₁ :	(¡Ja, ja! ¡Estupendo
572	A ₁₂ :	¡Estupendo, [x-n° 8] <colosal!> [Coci] (Haciendo
573	A ₁₂ :	es yo, [ya] <no> ceno
574	B ₂ :	<Doña> Trini[ta] Vale[s] mas
575	A ₁₁ y B ₁ :	¿Hablar? Ya lo veremos. ¿Mando yo ó no mando?
	C ₄ :	[Hablar? Ya lo veremos ¿] <Pero antes he pedido yo la palabra.> En fin, Mando [yo] ó no mando?
576	D ₁ y E ₁ :	tu mandas... sí...

- ISIDORA. Pues si mando...
- SERAFINITO. (Yo me escabullo.)
- ISIDORA. (Agarrándole por un brazo.) Ven acá, mequetrefe.(*)
- TRINITA. (Burlándose de él.) ¡Ja, ja! Ahora⁵⁷⁸ le toca al sabio.
- TRINIDAD. Pero ya sabes cuánto le alaban...
- ISIDORA. ¡Vaya una ciencia la de estos micos! Pedantería, ideas y frases sueltas, tomadas de aquí y de allá, oídas de los corrillos, o pescadas en lecturas rápidas...⁵⁷⁹
- TRINITA. (Burlándose.) El precocísimo filósofo, el joven pensador... ¡Ja, ja!...
- SERAFINITO. (A Trinita.) Verás tú...
- ISIDORA.⁵⁸⁰ Mamá, no te forjes ilusiones.⁵⁸¹ No es más que uno de tantos

(*) Trinita, doña Trinidad, Serafinito, Isidora.

-
- ⁵⁷⁷ A₁₁, B₁ y D₁: pobre niño!... ya estas
E₁: pobre de mí!... ya estas en capilla!
- ⁵⁷⁸ A₁₂: Ja, ja [ahora] <ahora> le toca
B₁, C: Ja, ja, ahora lé toca
D₁ y F: Já, já Ahora le toca
- A₁₁: Isidóra. Con que [memorias] sabidurias de alfeñique, y discursitos de los que se pronuncian con manubrio? Todo se acabó.
B₁: Isidora. ¿Con que sabidurias de alfeñique, y discursitos de los que se pronuncian con manubrio? Todo se acabó
- ⁵⁷⁹ A₁₁: lecturas [rap] rápidas...
- ⁵⁸⁰ A₁₀: [][[no sirven mas que para marear á los mayores, se hacen aborrecibles la música y el arte. Tiempo tiene de aprender con fundamento. {Con} Condono á reclusión temporal los librotes que él apenas entiende, y que la Sociologia y {demas} ciencia social Esta noche me copiaras unas cincuenta facturas cial se vayan á hacer compañía a la marcha funebre y á la danza macabra. muy filosoficas, y á escribirme veinte cartas.]]]
- ⁵⁸¹ B₁: [Mama. No te forjes ilusiones] Mamá, no te forjes ilusiones
D₁: Mama. No te forjes ilusiones

niños habladores, hueros y cargantes, que hacen aborrecible el Arte y la Ciencia.⁵⁸² Tiempo tiene de aprender con fundamento. Condeno a reclusión temporal los libretos que tú no entiendes. Que los estudios sociológicos y antropológicos se vayan a hacer⁵⁸³ compañía a la *Marcha Fúnebre* y a la *Danza Macabra*. Esta noche me copiará el niño sabio unas cincuenta facturas, y me escribirá veinte o más cartas.

TRINITA. ¡Ja, ja!...⁵⁸⁴

SERAFINITO. Bueno. (Cortado.) Lo haré cuando vuelva.⁵⁸⁵

ISIDORA. No; si de aquí no sales ya. Voy a ponerte el grillete. Mamá, sácale unos manguitos.⁵⁸⁶

TRINITA. ¡Jesús, el niño al mostrador!...⁵⁸⁷

ISIDORA.⁵⁸⁸ ¿Que no?...⁵⁸⁹ Pues dimito.

⁵⁸² A₁₁, B₁, C₃, D₁, E₁ y F: el arte y la ciencia.

⁵⁸³ A₁₂: entiendes. Que [la Sociología y la Antropología] <los estudios sociológicos, y antropológicos se vayan a hacer> compañía

⁵⁸⁴ A₁₀: [[[Trinita. Ja, ja...]]]
D₁: Ja ja
E₁: Ja! ja!

⁵⁸⁵ A₁₀: [[[Seraf. Bueno lo hare cuando vuelva.]]]
A₁₁ y B₁: (cortado) Bueno: lo hare cuando vuelva...
C₃: Bueno. (cortado) lo haré cuando vuelva.
D₁ y E₁: Bueno lo hare cuando vuelva.

⁵⁸⁶ A₁₀: [[[Isid. No, si de aquí no sales ya. Te pongo el grillete. Mama, sacale unos manguitos.]]]

⁵⁸⁷ A₁₀: [[[D.Trini. Señor, el niño al mostrador..?]]]
D₁: ¡Jesus! El niño al mostrador!.
E₁: ¡Jesus el niño al mostrador!.

⁵⁸⁸ A₁₀: [[[Isidora. ¿Que no? Pues dimitó.]]]

⁵⁸⁹ D₁ y E₁: no? Pues

TODOS. (Asustados.) No, no.⁵⁹⁰

ISIDORA. ¿Y por qué no ha de salir al mostrador? ¿No salgo yo?⁵⁹¹

TRINITA. Y yo también si hiciera falta.⁵⁹²

ISIDORA. No, tú a la cocina.⁵⁹³

TRINITA. (Consolando a Serafin.) Hijo, resígnate hasta que pasen estas circunstancias.

ISIDORA. (A Serafin, afectuosamente.) Mira: para que la transición no sea⁵⁹⁴ brusca, hoy te dedico a tareas fáciles. Ven acá. (Va al escritorio.) Empieza por ir al correo. Certificas estos dos paquetitos⁵⁹⁵ de muestras sin valor. Y a la vuelta, te pasas por casa⁵⁹⁶ del comisionista alemán...⁵⁹⁷

TRINIDAD. Hartmann.

SERAFINITO. ¿El autor de la *Filosofía de lo inconsciente*?⁵⁹⁸

ISIDORA. No sé de qué es autor. Tú vas, y le pides el muestrario de percalinas

590 A₁₀: **[[[D^a Trini y todos. No, no (alborotados)]]]**

591 A₁₀: **[[[Isid. Y porque no ha de salir al mostrador. No salgo yo?]]]**

592 A₁₀: **[[[Trinita. Y yo tambien, si hiciere falta.]]]**
A₁₁: Y yo tambien, si [eso precisa] <hiciere> falta.
C₃: si [hace] hiciera

593 A₁₀: **[[[Isidora. No, tu á la cocina. Y tu preparate. Empezarás ahora mismo tus nuevas funciones. Serafin. ¿De veras? No tengo mas remedio... Procuraré que no lo {sepan} sepan mis]]]**

594 D₁ y E₁: no sea tan brusca

595 A₁₁: estos dos [pliegos] paquetitos

596 A₁₂: por [la] casa

597 D₁: alemán.

598 D₁: de lo inconveniente?

- asargadas, y me lo traes.
- SERAFINITO. Bien. Haré todo lo que mandes.
- ISIDORA.⁵⁹⁹ (Acariciándole.) Cabecita llena de viento, no se estudia sólo en los libros. Hay que aprender antes un poco de ciencia⁶⁰⁰ de la vida, en la vida misma.⁶⁰¹
- SERAFINITO. Bueno, hermana. Tú nos subyugas, nos fascinas; tienes sobre todos tal poder sugestivo, que no hay manera de resistirte.
- TRINIDAD. ¡Pero qué dirán sus amigos del *Círculo de Historia y Literatura!*
- ISIDORA. ¡Valiente caso hago yo de la opinión de los señores discursistas! ¡Que vengan, que vengan aquí con sus retóricas a salvarnos de la miseria,⁶⁰² y a enseñarnos cómo se restaura el crédito de una casa⁶⁰³ y se da de comer a una familia!
- SERAFINITO. No hay más que hablar.
- ISIDORA. Ya estás andando.
- TRINITA. Y yo a mi cocina.

⁵⁹⁹ A₁₁: [Cabecit] (acarciándole)

⁶⁰⁰ E₂: Desde aquí y hasta el final de la obra, fue copiado por Galdós en una elaboración posterior. Lo que nos lleva a representarlo con << >> Pero no lo hacemos para evitar la transcripción constante de intervenciones iguales a la versión impresa.

⁶⁰¹ A₁₁ y B₁: vida misma. Tiempo habrá de revolver un poco en los libros.
C₄: vida <en la vida> misma. [Tiempo habrá de resolver un poco en los libros]
D₁ y E₂: de la vida en la vida misma.

⁶⁰² B₁: salvamos de la ruina, y á
C₄: salvamos de la [ruina] <miseria>, y á

⁶⁰³ A₁₁, B₁, C₃, D₁ y F: una casa, y se da

TRINIDAD. Empezarás por dar de comer a los chicos.⁶⁰⁴

TRINITA. (A Serafin.) Adiós, hortera precocísimo.

SERAFINITO. Fregatriz *dilettante*, hasta luego.⁶⁰⁵

ESCENA IV⁶⁰⁶

ISIDORA, DOÑA TRINIDAD, DON ISIDRO; DON SANTOS, por la derecha.⁶⁰⁷

TRINIDAD. ¿Y qué tal os ha tratado el viejo Rodríguez, nuestro vecino?

ISIDRO. Un almuerzo de príncipes.⁶⁰⁸

SANTOS. (A Isidora.) ¡Ah, si supieras qué sorpresa te traemos!...⁶⁰⁹ ¿Se lo digo?

ISIDRO. No; es una locura, un delirio. Somos muy prácticos.

TRINIDAD. Pero dilo, hombre.

ISIDRO. Luego. Ésta me ha enseñado el método, y...

ISIDORA. Sí, lo primero a nuestro negocio. A ver...

ISIDRO. Pues fui a casa de Requejo a proponerle que nos tome las existencias de sedas bordadas, que no necesitamos.

⁶⁰⁴ D₁ y E₂: comer á los criados.

⁶⁰⁵ A₁₁ y B₁: Fregatriz dilettantí, hasta luego. (Vanse Trinita por la izquierda, Serafin por el foro.)
C₃: Fregatriz dilettantí hasta luego.
D₁: Fregatriz dilettantí; hasta luego
E₂: Fregatriz dilettantí.. hasta luego.
F: Fregatriz dilettante, hasta luégo.

⁶⁰⁶ A₁₁ y B₁: Escena III
C₅: [II] I <<V>>

⁶⁰⁷ A₁₁, B₁ y C₃: por el foro

⁶⁰⁸ D₁ y E₂: de príncipe.

⁶⁰⁹ D₁ y E₂: te traemos. ¿Se lo digo?

- ISIDORA. Con el 25 por 100 de rebaja sobre el precio de factura...⁶¹⁰
- ISIDRO. (Con timidez.) No, hija; no me atreví a tanto, y le propuse el 35.⁶¹¹
- ISIDORA. ¡Ay, papá; siempre eres lo mismo! Por esas timideces estás como estás... Considera que las sederías han subido el precio. Míralo; convéncete.⁶¹² (Los dos pasan al escritorio, donde examinan papeles.)⁶¹³
- TRINIDAD. (Con don Santos en el centro.) ¿Y qué?
- SANTOS. Toda la mañanita,⁶¹⁴ desde que llegué de Móstoles, he andado como un azacán buscando a ese caballero. No sé dónde demonios se mete.⁶¹⁵
- TRINIDAD. Dicen que al entresuelo viene⁶¹⁶ a menudo.
- SANTOS. ¿A casa de Morales? Subiré. Pero antes veré a los Guevaras, que son

610 A₁₁, B₁: de factura.

611 A₁₁: propuse el [25] 35.

612 A₁₁: Míralo, [mira las facturas lo que] convéncete

613 A₁₂: papeles [D]

614 B₁: Toda la mañana,
E₂ Todas las mañanitas,

615 A₁₂: se mete. Le he buscado en su casa, y en la de todos sus [amigos] <conocimientos.>
B₁: se mete. Le he buscado en su, y en la de todos sus conocimientos.
C₄: se mete. Le he buscado en su casa y en la de [todos sus conocimientos] <los de Zayas, esos que deliran por la música...>
D₁ y E₂: se mete. Le he buscado en su casa.

616 A₁₁: entresuelo [suele] viene

sus íntimos. Como que en poder de ellos tiene todo su capital. ¡Demonio de chico!⁶¹⁷

TRINIDAD. Dicen que sale a su padre, buen hombre, pero que si apostaba a extravagante, no había cristiano que le ganara.⁶¹⁸

-
- 617 A₁₂: ¿A casa de Morales? Subire. Pero antes [me acercaré á casa de] <vere> <á> los Guevaras, [sus principales amigos] <que son sus> íntimos. Como que en poder de <ellos> tiene todo ó casi todo su capital. Veras tu: [en cuanto] esta res brava y voluntariosa no se me escapa; vive Dios! Fui, como sabes, muy amigo de su padre, buen hombre, pero sí apostaba á extravagante no había cristiano que le ganara. Pero este da quince y raya al padre, á la madre, y á toda la familia, y á toda la Alemania del Norte y del Sur, con la confusión y el barullo de su destornillada cabeza. ¡El ideal, oh!... ¡La prosa, ref!... ¡El amor, oh delicia!... ¡El matrimonio, ¡horror!... Ya, ya te enseñare yo ideales y prosas... Déjale estar. Veras como cobro esa fiera y se la traigo atada de pies y manos á tu niña... y casaremos al fin [est] á esta perla de Oriente, aunque él no se la merece ¡quia! ní se la merece nadie.
- B₁: ¿A casa de Morales? Subire pero antes vere á los Guevaras, que son sus íntimos. Como que en poder de ellos, tiene todo ó casi todo su capital. Verás tu: esta res brava y voluntariosa no se me escapa. ¡Vive Dios! Fui, como sabes, muy amigo de su padre, buen hombre, pero si apostaba á extravagante no había cristiano que le ganara. Pero este dá quince y raya al padre, á la madre y á toda la familia, y a toda la Alemania del Norte y del Sur, con la fusión y el barullo de su destornillada cabeza. ¡El ideal, oh!... ¡La prosa, uf!... ¡El amor, oh delicia!... ¡El matrimonio, horror!... Ya, ya te enseñaré yo ideales y prosas... Déjale estar. Veras como cobro esa pieza, y se la traigo átada de pies y manos á tu niña... y casaremos al fin á esta perla de Oriente, aunque él no se la merece; quia! ni se la merece nadie.
- C₅: Dⁿ Santos. ¿A casa de Morales? Subiré. Pero antes veré á los Guevaras, que son sus íntimos. Como que en poder de ellos tiene todo
[[D^a Trini. Dicen que sale á su]] ó casi todo su capital. <¡Demonio de chico> [Veras tu: esta res brava y voluntariosa, no se me escapa, ¡vive Dios! Fui, como sabes, muy amigo de su padre, buen hombre, pero si]
<D^a Trini. Dicen que sale á su padre, buen hombre, pero que si> apostaba á extravagante no había cristiano que le ganara.
<D. Santos.> [Pero este] [[Este sf]] [da quince y raya] <Pues este da quince y raya> al padre, á la madre, y á toda la familia, y á toda la Alemania del Norte y del Sur, con la confusión y el barullo de su destornillada cabeza. ¡El ideal, oh!... ¡La prosa, uf!... ¡El amor, [oh] delicia!... ¡El matrimonio, horror!... <qué> Ya, ya te enseñaré yo ideales y prosas... Déjale estar. <De esta le cazo como hay Dios.> [Veras, como cobro esa pieza, y se la traigo atada de pies y manos á tu niña... y casaremos al fin á esta perla de Oriente, aunque él no se la merece ¡quia! ni se la merece nadie.]
- D₁: ¿A casa de Morales? Subiré. Pero antes veré á los Guevaras, que són sus íntimos. Como que todo en poder de ellos tiene todo ó casi todo su capital ¡Demonio de chico!
- E₂: A casa de Morales? Subiré. Pero antes veré a los Guevaras, que son sus íntimos. Como que en poder de ellos tiene todo ó casi todo su capital. ¡Demonio de chico!
- 618 A₁₁ y B₁: No se plasma así. Forma parte de la intervención anterior del personaje Santos.
- C₃: Se redacta tal como queda explicado en la nota 617 tras transformar el autor la intervención de Santos en tres diálogos con la añadira de dos personajes más y la supresión de ciertas partes.

- SANTOS.⁶¹⁹ Pues éste da quince y raya al padre, a la madre, y a toda la familia.⁶²⁰
- TRINIDAD. ¡Ay, Santos, Dios te dé buena mano!⁶²¹
- SANTOS. Pulso y ojo de cazador machucho.⁶²²
- TRINIDAD. Eso es, sí... Me voy a dar a la pequeña la primera lección de cocina.
(Vase por la izquierda.)⁶²³

619

A₁₁ y B₁: No se redacta así. Forma parte del diálogo anterior del personaje Santos.

C₃: Se plasma de la misma manera que en la nota 617 al transformar Galdós la intervención de Santos en tres diálogos con la añadida de dos personajes más y la eliminación de determinados fragmentos.

620

D₁: Pues éste da quince y raya al padre, a la madre y a toda la familia y á toda alemania del Norte y del Sur, con la confusión y el barullo de su destornillada cabeza ¡El ideal, oh... La prosa, uf!... El amor que delicia! ¡El matrimonio, horror!.

E₂: Ya, ya te enseñaré yo ideales y prosas... Dejale entrar. De esta le cazo como hay Dios.
Pues este da quince y raya a al padre, a la madre, y á la familia y á toda alemania del Norte y del Sur, con la confusión y el barullo de su destornillada cabeza ¡El ideal, oh... La prosa, uf!... El amor que delicia! ¡El matrimonio, horror!.

Ya, ya te enseñaré yo ideales y prosas ...Dejale entrar. De esta le cazo como hay Dios.

621

A₁₀: [[[D' Trini. Ay, Santos. Dios te dé buena mano.]]]

622

A₁₀: [[[D. Sant. Pídele que {te} <me> dé buena puntería]]]

A₁₁ y B₁: Pídele que me dé buena puntería.

C₅: [Pídele que me dé buena puntería] [[ojo]] [[Buena mano, y buen ojo.] <Pulso y ojo de cazador machucho.>

623

A₁₀: [[[D' Trini. Si, si... Me voy á dar a la pequeña, la primera lección de cocina. Luego nos iremos un ratito a la iglesia (Vase {d'} por la izqda)]]]

A₁₂: Eso, [x-n° S] <es, si>... Me voy á dar á la pequeña la primera lección de cocina. Luego nos íremos un ratito á la iglesia. (Vase por la izq)

B₁: Eso, es, si... me voy á dar á la pequeña la primera lección de cocina. Luego nos iremos un ratito á la iglesia. (vase por la izquierda.)

C₃: Eso es, si... Me voy á dar á la pequeña la primera lección de cocina. Luego nos iremos un ratito á la iglesia (Váse por la izqda)

D₁ y E₂: Eso es, sí... Ah, voy á dar á la pequeña la primera lección de cocina. (Vase por la izquierda.)

ESCENA V ⁶²⁴

DON ISIDRO, ISIDORA, DON SANTOS

ISIDRO.⁶²⁵ Tienes razón. Se hará como dices. (Bajan los dos al proscenio.) Si Requejo acepta, ya estamos de la otra⁶²⁶ parte. No nos metamos en más honduras.⁶²⁷ Contentémonos con conservar lo presente...

SANTOS. Alientos tiene la niña para mucho más.⁶²⁸

ISIDORA. ¡Ya lo creo!⁶²⁹

ISIDRO. Yo no; mis aspiraciones son modestísimas.⁶³⁰

ISIDORA. Las mías pican alto.⁶³¹

ISIDRO. No tengo ambición.⁶³²

-
- 624 **A₁₀:** [[[[Escena IV]]]]
 A₁₁ y B₁: Escena IV
 C₄: Escena [I] V
- 625 **A₁₀:** [[[[D. Isidro. Tenías razón. Se hará como dices
 Isid. Lo ves? (Bajan al proscenio)
 **D. Isidro. Pues si Requejo {nos} toma esas telas, ya estamos de la otra parte. No nos metamos en
 unas aventuras; contentémonos con conservar lo {que tenemos}, <presente> sin
 abarcarnos más negocios.]]]]**
- 626 **C₃:** de la otra [vuelta] parte
- 627 **A₁₁ y B₁:** en más aventuras. Contentémonos
- 628 **A₁₀:** [[[[D. Sant. {La} <A la> niña no le faltan alientos para más.]]]]
 A₁₂: [A la niña no le faltan alientos para más.] <Alientos tiene la niña para mucho más.>
- 629 **A₁₀:** [[[[Isidora. Ya lo creo.]]]]
 A₁₁, B₁, C₃, D₁ y E₂: Ya lo creo
- 630 **A₁₀:** [[[[D. Isidro. Pues yo no. Mis aspiraciones <son> muy modestas]]]]
- 631 **A₁₀:** [[[[Isid. Las mías {muy} pisan alto.]]]]
- 632 **A₁₀:** [[[[D. Isid. Yo no tengo ambición]]]]

ISIDORA. Yo sí. Y además constancia, tenacidad en mis propósitos.⁶³³

SANTOS.⁶³⁴ ¡Viva el águila del comercio matritense!⁶³⁵ No le cortéis las alas, y veréis⁶³⁶ hasta dónde se remonta. Yo que tú, aceptaría sin vacilar la proposición de Rodríguez.(*)

ISIDORA. (Curiosísima.) ¿Qué, qué es?⁶³⁷

SANTOS.⁶³⁸ ¿No se⁶³⁹ lo has dicho?

ISIDRO. No, porque temo que pierda la chaveta, y quiera meterse en aventuras peligrosas.⁶⁴⁰

ISIDORA. (Muy impaciente.) ¿Pero qué es? Díganmelo.⁶⁴¹

(*) Don Isidro, Isidora, don Santos.

633	A ₁₀ B ₁ y C ₃ : D ₁ y E ₂ :	[[[[Isidora. Yo sí.]]] Yo sí. Yo sí. Y además constancia, tenacidad en mis propósitos!
634	A ₁₀ :	[[[[D S. Viva el águila del comercio madrileño. {Ella}. Tiene ambición. Pues que le falta, si tiene también talento, serenidad, orden? No le cortes las alas, y vereis hasta donde se remonta. yo que tu, aceptaría sin vacilar {eso} lo que te ha propuesto Rodríguez.]]]]
635	A ₁₂ :	comercio [madrileño] <matritense>! No le
636	A ₁₁ y B ₁ : C ₃ :	alas y verás hasta alas y [veras] vereis hasta
637	A ₁₂ :	[[[[Isid. (curiosísima) ¿Que, que es?]]]]
638	A ₁₂ :	[[[[D S. No se lo has dicho?]]]]
639	E ₂ :	¿Nos lo has
640	A ₁₂ :	[[[[D.I. No se lo he dicho, porque temo que se {nos} entusiasme, y pierda la chaveta y quiera meterse en aventuras peligrosas.]]]]
641	A ₁₂ :	[[[[Isid. Pero que es?]]]]

ISIDRO. Nada, que el viejo Rodríguez, nuestro vecino, está loco contigo.⁶⁴²

ISIDORA. ¿Prendado de mí?⁶⁴³

SANTOS. De tu talento, de tu disposición para los negocios...⁶⁴⁴

ISIDRO.⁶⁴⁵ Ya⁶⁴⁶ sabes que se retira. Desea⁶⁴⁷ que nosotros nos quedemos con su establecimiento.

ISIDORA.⁶⁴⁸ ¿Es de veras? (Batiendo palmas.) ¡Jesús, qué dicha! ¡La⁶⁴⁹ camisería! ¡El colmo de mis anhelos!...⁶⁵⁰ Pero las condiciones serán duras.

SANTOS. ¡Quiá! Excelentes.⁶⁵¹

642	A ₁₃ : F:	[[[D.Isidr. Nada: que el viejo Rodriguez, nuestro vecino, que deja la camisería para retirarse á un pueblo... {esta riquísimo} <está loco contigo> prendado de tu talento, {y desea si do}]]] loco contigo...
643	A ₁₂ : A ₁₁ y B ₁ : C ₄ :	[[[Isidora. {Pero} Rodríguez {que quiere} prendado de mi. Pero que? quiere casarse conmigo. Pobre señor (riendo)]]] Se ha prendado de mi. [Se ha] <<¿>> [p] <P>rendado de mi <<?>>
644	A ₁₂ : E ₂ :	[[[D Santos.todo el barrio se hace lenguas de ti. <¿Que crees?>]]] los negocios.
645	A ₁₂ : B ₁ : A ₁₂ :	Isidora. Y quiere sociedad conmigo?... (riendo) [x-n° 8] Isidora. Y quiere sociedad conmigo... (riendo) [[[D S. Lo que quiere es que nos quedemos con su establecimiento.]]]
646	A ₁₂ :	[Niña] Ya sabes
647	A ₁₂ :	retira. [x-n° 5] <Desea> que nosotros
648	A ₁₃ :	[[[Isid. {De} de veras? (con alegría), Jesus que dicha! {La camisería}. Pero las condiciones seran {sin} duras]]]
649	B ₁ : C ₄ :	dicha! ¡su camisería! dicha! ¡[su] <La> camisería!
650	A ₁₁ y B ₁ : C ₄ :	de mis ambiciones!... Pero de mis [ambiciones] <anhelos>... Pero
651	A ₁₂ : A ₁₁ , B ₁ y E ₂ :	[[[D.I. No, Condiciones escelentes, hija.]]] Esclentes.

ISIDORA. Pues aceptado. ¿Pero, papá, tú lo dudas?⁶⁵²

ISIDRO.⁶⁵³ Hija de mi alma: temo que sea carga demasiado gravosa para nuestros hombros, que aún están⁶⁵⁴ muy débiles.

ISIDORA. (Vivamente.) ¿Te dió el abuelo las condiciones escritas?

SANTOS. Sí; ahí las tiene.

ISIDORA. Dámelas.

ISIDRO. Luego... ten juicio... No olvidemos el asunto más urgente... Requejeo... ése no espera.

ISIDORA. Es verdad. Vete pronto allá. No podemos descuidarnos.

ISIDRO. Allá me voy, y mientras discuto con él las⁶⁵⁵ condiciones del descuento, tú lo dispones todo, y nos mandas...⁶⁵⁶

ISIDORA. La nota de las piezas de seda bordada, con los precios de factura, y otra nota de los⁶⁵⁷ cincuenta pañuelos de crespón que le cedemos.

ISIDRO. Pero pronto, hija mía.

ISIDORA. A prontitud nadie me gana.

ISIDRO. Ahí tienes el *vendi* firmado por mí. Añades las...⁶⁵⁸

652 A12: [[[[Isi. Pues aceptado. Pero; papa, tu lo dudas?]]]]

653 A12: [[[[D.I. Hija, temo que sea carga demasiado gravosa para nuestros hombros que aun estan muy debiles. Mas adelante... veremos...]]]]

654 A12: que aun [son] <estan> muy débiles

655 A12: me voy, [quedamos en que no pasa del 27] [[le concedo]] <y mientras discuto con el las> condiciones

656 A12: nos mandas [alla.].....

657 A12: nota [con] <de los> cincuenta

658 A10: [[[[el vendí, firmado por mi. Apuntas {los} el genero, los precios...]]]]

ISIDORA.⁶⁵⁹ Sí, sí...⁶⁶⁰ Allá va⁶⁶¹ todo, y si el saldista⁶⁶² acepta, que aceptará, no te vengas sin traer todo ultimado; y recoges⁶⁶³ el pagaré.

ISIDRO. Corriente...⁶⁶⁴

ISIDORA. Te mandaré también la nota del pedido de género alemán, para que a la vuelta...⁶⁶⁵

ISIDRO. Perfectamente. Abur...⁶⁶⁶

- 659 A₁₀: [Isi. Sí, ya sé, ya sé. Allá te mando todo {{abona la parte del pedido de genero alemán}} si Requejo acepta, como creo no vengas sin traer todo ultimado! y recoges el pagaré.]]
- 660 A₁₂: si... [bastantes el quiere, precisa] Allá
- 661 A₁₁, B₁, C₃, D₁, E₂ y F: Alla irá todo
- 662 A₁₁ y B₁: y si Requejo acepta
C₄: y si [Requejo] <el saldista> acepta
- 663 A₁₁: y [recogé] recoges
- 664 A₁₀: [D.I. Bien descuida]]]
A₁₁, B₁ y C₃: Perfectamente...
D₁ y E₂: Perfectamente
- 665 A₁₀: [Isidor. Y {al x-nº ¿terminar?} te mandaré tambien la muestra del pedido de genero alemán para que a la vuelta.
D. Isid. Luego á casa de Hartmann. corriente
Isidora. Pues ya esta andando.]]]
- 666 A₁₀: [D.I. Abur. (se va y retrocede) Ah! no me acordaba. Hija mia, los dependientes trabajan ahora con esceso. Los tienes aquí hasta las 12 de la noche. Es preciso darles una gratificación, hoy que es día de paga...]]]
A₁₁ y B₁: Perfectisimamente. Abur. (retrocede) ;Ah no me acordaba... Hija mía, los dependientes trabajan con esceso. Les tienes ahí hasta las doce de la noche. Es preciso darles una gratificación, hoy que es día de paga.
C₄: Perfectisimamente. Abur... (Retrocede) ;Ah, <debo advertirte...> [no me acordaba... Hija mia, los dependientes trabajan ahora con exceso. Les tienes ahí hasta las doce de la noche. Es preciso darles una gratificación, hoy que es día de paga.]
D₁: Perfectisimamente... Abur.
E₂: Perfectisimamente. Abur.
- A₁₀: [D. Sant. Angelitos!]]]
A₁₁ y B₁: D. Santos. ;Angelitos!
C₄: [Dº Santos.;Angelitos!]]]
- A₁₀: [Isid. ;Gratificacion! {Nulid} Tu estás loco. Buenos estan los tiempos para gratificaciones]]]
A₁₁ y B₁: Isidora. ¿Gratificación? Tu estas loco, papá. Buenos estan los tiempos para gratificaciones!
C₄: [Isidora. ¿Gratificación? Tu estás loco, papá. ;Buenos están los tiempos para gratificaciones!]]]

A₁₀: [[[D.S. Tiene razón. Cuando caiga el maná...]]]
A₁₁ y B₁: D. Santos. Tiene razón. Cuando caiga el maná...
C₄: [[[D. Santos.Tiene razón. Cuando caiga el maná...]]]

A₁₂: <<Isidora. Yo me opongo resueltamente á las gratificaciones mientras no entremos en vias de prosperidad.... Si tu lo quieres, se hará; pero yo....>>
B₁: Isidora. Yo me opongo resueltamente á las gratificaciones mientras no entremos en vias de prosperidad... Si tu lo quieres, se hará; pero yo....
C₄: [[[Isidora. Yo me opongo resueltamente á las gratificaciones mientras no entremos en vias de prosperidad... Si tu lo quieres, se hará; pero yo....]]]

A₁₂: <<D. Isidro. Tu... que?>>
B₁: D. Isidro. Tu que?
C₄: [[[Dⁿ Isidro.Tu... que?]]]

A₁₀ y A₁₂: [[[Isidora. El que no esté conforme que se marche.]]]
A₁₂: <<Isidora. Presento la dimision.>>
B₁: Isidora. Presento la dimisión.
C₄: [[[Isidora. Presento la dimisión.]]]

A₁₀: [[[D S. Asi, á.... Vaya un genio! Ah! Aprende hombre, aprende.]]]
A₁₃: [[[D. Santos.{Ah} ;Ya escampa! ;Vaya un genio! Asi... Aprende, hombre, aprende....]]]
A₁₂: <<Dⁿ. Santos. Ya escampa... ;Vaya un genio! Aprende, hombre, aprende.>>
B₁: Dⁿ. Santos. Ya escampa... ;Vaya un genio! Aprende, hombre, aprende.
C₄: [[[Dⁿ. Santos.Ya escampa... ;Vaya un genio! Aprende, hombre, aprende.]]]

A₁₀: [[[D. Isid. Pues no digo nada. (se va y retrocede) Otra cosa]]]
A₁₂: [[[D. Isidro.Pues no digo nada. (se va y retrocede). Otra cosa...]]]
A₁₂: <<D. Isidro.Pues no digo nada. (se va y retrocede) Otra cosa. (con calma)>>
C₄: [[[Dⁿ. Isidro.Pues no digo nada. (Se va y retrocede) Otra cosa. (Con calma)]]]

A₁₀: [[[Isidora. (impaciente) Mas! Papá! {cuando} por dios... Eres el hombre de los olvidos... Por {eso llegas} <eso> no llegas á tiempo á ninguna parte.]]]
A₁₂: [[[Isidora. (impaciente) Mas? Papá, por Dios, eres el hombre de los olvidos. Por eso no llegas á tiempo á ninguna parte.]]]
A₁₂: <<Isidora. (impaciente) Mas? Papa, por Dios, eres el hombre de los olvidos. Por eso no llegas á tiempo á ninguna parte.>>
B₁: Isidora. (Impaciente.) Mas? Papá, por Dios, eres el hombre de los olvidos. Por eso no llegas á tiempo á ninguna parte.
C₄: Isidora. (Impaciente) Mas? Papá, por Dios, eres el hombre de {los olvidos} <las advertencias> Por eso no llegas á tiempo á ninguna parte.

A₁₀: [[[D. Isidr. Pero si lo que quiero decirte es que mandes eso antes de las tres, la hora de Bolsa, porque se va Requejo, y...]]]
A₁₂: [[[D. Isidro.Pero si lo que quiero decirte es que mandes todo antes de la hora de Bolsa porque se va Requejo, y...]]]
A₁₂: <<D. Isidro. Pero sí lo que quiero decirte es que mandes todo antes de la hora de Bolsa, -+ç.porque se va Requejo, y...>>
B₁ y C₃: Dⁿ Isidro. Pero si lo que quiero decirte es que mandes todo antes de la hora de Bolsa, porque se vá Requejo, y....

A₁₀: [[[Isidora. Irá... irá... descuida.
D.Isidro. {Voy volando vase despacio, Voy... Pero...} voy.
Isidora. Oye papá, {{No puedes correr}} no es preciso que corras. Te sofoca el asma....]]]

A₁₃: [[[Isidora. {Irá, irá}... <Lo mandaré> descuida....]]]
A₁₃: <<Isidora. Descuida... Anda, papáito (cariño.[samente) Y no vengas x-n° 8} <samente) Tienes tiempo de sobra. No> [es preciso que] aceleres el paso, que te sofocará el asma.>>
B₁ y C₃: Isidora. Descuida... Anda, papaito. (cariñosamente) Tienes tiempo de sobra. No aceleres el paso que te sofocará el asma.

A13: [[[[D. Isidro.{Voy volando} vase despacio. Voy... Pero...} Voy]]]]

A13: <<D. Isidro.No, sí no corro... [adios] <ya ves.> (vase con paso tardo)>>
 B1: Dⁿ Isidro. No, sí no corro... ya ves... (váse con paso tardo)
 C3: Dⁿ Isidro. No, si no corro... ya ves... (Vase con paso tardo)

A10: [[[[Escena V]]]]
 A11 y B1: Escena V
 C4: Escena V <<I>>

A10: [[[[Isidora, D Santos - D^a Trinidad.-]]]]
 A11, B1 y C3: Isidora, Dⁿ Santos,- D^a Trinidad, por la izquierda con mantilla

A10: [[[[D^a Trinidad,por la izq. con mantilla) Ya esta la pequeña bien instruida por hoy. Y como nada de tus negocios puedo ayudarte, hija mia, me voy un ratito á la iglesia, á pedir al Señor que te ilumine....]]]]
 A11: D^a Trini. Ya está la pequeña bien instruida por hoy. Y como en nada de tus [nego] quehaceres de aquí puedo ayudarte, hija mfa, me voy un ratito á la iglesia, á pedirle al Señor que te ilumine.
 B1: D^a Trini. Ya está la pequeña bien instruida por hoy. Y como en nada de tus quehaceres de aquí no puedo ayudarte, hija mfa, me voy un ratito á la iglesia, á pedirle al Señor que te ilumine.
 C3: D^a Trini. Ya esta la pequeña bien instruida por hoy. Y como en nada de tus quehaceres puedo ayudarte, hija mia, me voy un ratito á la iglesia, á pedirle al Señor que te ilumine

A10: [[[[Isidora. Ay, mama; yo estoy ya bastante iluminada... Pero en fin, no {mer} está de mas que reces]]]]
 A11, B1 y C3: Isidora. Ay, mamá, yo estoy ya bastante iluminada. Pero en fin no esta de mas que reces...
 A11, B1 y C3: D. Santos. Si, si, y lo que has de pedirle al Señor es que me dé buena punteria.

A11 y B1: Isidora. ¿Vas de caza, tio?
 C4: Isidora. ¿Va [de] <usted de> caza, tio?

A10: [[[[D^a Trin. (a D. Santos) Vienes tu.
 D. S. A la iglesia no; pero te acompañaré hasta la puerta de San Gines; voy á casa de Guevara {que} la esquina de enfrente.]]]]

A11 y B1: D^a Trini. Sí, á casa de los Guevaras.
 C4: D^a Trini. Si, a<<I>> [casa] <escritorio> de los Guevaras.

A10: [[[[Isid. (muy sorprendida) Y que vas tu allá,]]]]

A11 y C3: Isidora. ¿Caceria... en una casa de banca?
 B1: Isidora. ¿Caceria... en una casa de Banca?

A11, B1 y C3: D^a Trini. Si señora, persigo á una res hermosa, de muchos pies, de mucho sentido. Pero no le valdran sus tretas... Yo cojo ese soberbio animal, y te lo traigo para tu recreo.

A11: Isidora. ¿Que bromas son esas? ({seria,} seríamente)
 B1: Isidora. ¿Que bromas son esas? (seríamente)
 C3: Isidora. ¿Que bromas son esas?

A11, B1 y C3: D^a Trini. Y porque ha de ser broma?

A11, B1 y C3: Isidora. Con que una res... ¿res brava?

A11, B1 y C3: D. Santos. No... es un animal... domestico.

ESCENA VI ⁶⁶⁷

ISIDORA, DON SANTOS; LUENGO, que entra receloso y mal humorado.

LUENGO. ¡Felices!

ISIDORA. ¿Qué hay?

SANTOS. ¿Qué trae por aquí a nuestro diligentísimo corredor y zurupeto?

LUENGO. Pues... supe⁶⁶⁸ que haces más pedidos.

ISIDORA. Sí... ¿y qué?

LUENGO. Que ni tú ni tu padre os dais por vencidos...

SANTOS. ¡Rendirse ésta!... ¡ja, ja!

ISIDORA. Para mí no hay más que dos términos: la victoria⁶⁶⁹ o la muerte.

SANTOS. ¿Qué tal?

A ₁₁ y B ₁ : C ₄ :	Isidora. Tío, no te metas en cacerías peligrosas. Isidora. Tío, no [te] <se> meta[s] <usted> en cacerías peligrosas.
A ₁₂ : B ₁ : C ₉ :	D ^a Trini. Déjale [tu], que es cazador inteligente... Ea, vienes tu? D ^a Trini. Déjale, que es cazador inteligente... Ea, vienes tu? D ^a Trini. Déjale, que es [cazador inteligente] <gran tirador>... Ea, vienes tu?
A ₁₁ :	D. Santos. Si, vámonos (<u>Se detiene al ver aparecer á Luengo por el foro</u>) Vete tu. [Yo] Me quedo un momento á ver qué quiere este pájaro.
B ₁ y C ₃ :	D ⁿ Santos. Si, vámonos. (<u>Se detiene al ver aparecer á Luengo por el foro</u>) Me quedo un momento á ver qué quiere este pájaro.
A ₁₂ : B ₁ : C ₃ :	D ^a Trini. No me entretengo mas. (<u>á Isidora</u>) No dejes de darte una vuelta por la cocina [vase por el foro] D ^a Trini. No me entretengo mas (<u>á Isidora</u>) No dejes de darte una vuelta por la cocina. D ^a Trini. No me entretengo mas. (<u>A Isidora</u>) No dejes de darte una vuelta por la cocina.
A ₁₁ , B ₁ y C ₃ :	Isidora. Descuida. (Vase D ^a . Trinidad por el foro)

⁶⁶⁷ C₄: Escena VI<<I>>
D₁ y E₂: Escena VII

⁶⁶⁸ A₁₁ y B₁: Pues... he sabido que haces
C₄: Pues... [he sabido] <supe> que haces
D₁ y E₂: Pues... Supe

⁶⁶⁹ A₁₂: la victoria [y] <ó> la muerte.

- ISIDORA. Soy como los defensores de Zaragoza. No me rindo. Los sitiadores, si entran, pisarán⁶⁷⁰ mi cadáver.
- SANTOS. (Aplaudiendo.) ¡Bravísimo por la heroína!
- LUENGO. Bravísimo...⁶⁷¹ Y ha corrido el rumor... por⁶⁷² eso vengo... pero ¡quíá!, debe de ser broma.⁶⁷³ ¡Lo que me reí cuando me lo dijeron!
- ISIDORA. ¿Qué?
- LUENGO. Que no contentos mis queridísimos amigos los Berdejos con las dificultades que les agobian,⁶⁷⁴ aspiran⁶⁷⁵ a quedarse con la camisería del vecino...⁶⁷⁶ ¡ja, ja!⁶⁷⁷
- ISIDORA. No reírse, amiguito.
- LUENGO. ¿Pero no es broma?
- SANTOS. ¿Qué ha de ser? El abuelo Rodríguez es quien pretende...⁶⁷⁸
- LUENGO. (Con estupor.) ¡Pero si el chico de don Nicomedes y mis sobrinos

⁶⁷⁰ C₄: entran, [pisaren] <pisarán> mi cadáver.

⁶⁷¹ A₁₁: ... [Pues] Y ha

⁶⁷² C₄: rumor... [pero] por eso

⁶⁷³ E₂: ser broma... ¡Lo que

⁶⁷⁴ A₁₁, B₁, C₃, D₁ y E₂: que les agobian,

⁶⁷⁵ D₁: , aspirando á quedarse
E₂: , suspirando á quedarse

⁶⁷⁶ A₁₁, B₁, C₃, D₁ y E₂: camisería de Rodríguez...

⁶⁷⁷ A₁₁, B₁ y C₃: Rodríguez... ja, ja...
D₁: Rodríguez ja ja!
E₂: Rodríguez ja! ja!
F: vecino... ¡já, já!...

⁶⁷⁸ A₁₁ y B₁: pretende que Isidora...
C₄: pretende [que Isidora]...

- contaban con ese traspaso!... El abuelo les prometió.⁶⁷⁹
- ISIDORA. Pues será en el caso de que nosotros rehusemos...⁶⁸⁰
- LUENGO. (Sulfurándose.)⁶⁸¹ ¡Esto es increíble! ¡Qué gente más aprovechada! ¿Y don Isidro será capaz...?⁶⁸²
- ISIDORA.⁶⁸³ Como siempre, mi padre teme; yo no.⁶⁸⁴
- LUENGO. (Con desprecio.) ¿Y te crees con bríos para...?
- ISIDORA.⁶⁸⁵ Para eso y para mucho más. Conseguiré todo lo que me proponga. ¿Cómo? Poniendo en todas mis acciones la energía perseverante que me ha dado Dios. ¡Ay, que no me la quite! ¡No me la quites, Señor!
- LUENGO.⁶⁸⁶ (Con ira, marcando mucho la palabra.) ¡Voluntariosa!

679	D ₁ : E ₂ :	traspaso! El abuelo prometió... traspaso! El abuelo prometió!...
680	D ₁ y E ₂ :	rehusemos.
681	A ₁₂ :	(<u>sulfurándose</u>) [¡Claro] ¡Esto es
682	A ₁₁ : B ₁ : C ₃ :	aprovechada! Todo lo quieren para si. Ni ellos viven ni dejan vivir á los demas. Pero, Don Isidro, será capaz...? aprovechada! Todo lo quiere para sí. Ni ellos viven ni dejan vivir á los demas. Pero don Isidro, el respetabilísimo Dⁿ Isidro, sera capaz...? aprovechada! Todo lo quieren para sí. Ni ellos viven, ni dejan vivir: á los demás. Pero, Don Isidro, el respetabilísimo Don Isidro, será capaz...?
683	A, B ₁ , C:	No se enuncia.
684	A ₁₁ : B ₁ y C:	Luengo. [No] ¡Vamos, no sé como escucho...! Luengo. ¡Vamos, no sé como escucho...!
	A ₁₁ , B ₁ y C ₃ :	D. Santos. ¡Pero á tí que te importa?
685	A, B ₁ , C:	No se expresa.
686	A, B ₁ , C:	No se indica.

ISIDORA.⁶⁸⁷ No es eso...⁶⁸⁸ Pero sí:⁶⁸⁹ admito la palabra a falta de otra.

SANTOS.⁶⁹⁰ Eh... ¿qué tal?

LUENGO.⁶⁹¹ (Desconcertado.Su hipocresía no es bastante a encubrir su cólera.) ¡Pues no lo consentiremos!...⁶⁹² digo... si me opongo es por el bien de esta familia que tanto quiero... ¡Vaya un egoísmo! Pues no será; digo que no será... Queridísimo don Santos, no me niegue usted que...

SANTOS. Pero ven acá...⁶⁹³ (Siguen disputando en voz baja.)

687	A, B ₁ , C:	No se plasma.
688	D ₁ y E ₂ :	es eso. Pero
689	D ₁ y E ₂ :	Pero si admito
690	A, B ₁ y C:	No surge.
691	A ₁₁ :	Luengo. Si señor, me importa... (cambiando rápidamente de la cólera a la hipocresía y viceversa) Como que no lo consentiremos... digo... si me opongo... es por el bien de esta familia que tanto quiero.... ¡Vaya un egoísmo! Pues no será, digo que no será... Queridísimo D ⁿ Santos, no me niegue [usted que] usted que....
	B ₁ :	Luengo. Si señor, me importa ... (cambiando rápidamente de la cólera a la hipocresía y viceversa) Como que no lo consentiremos... digo... si me opongo... es por el bien de esta familia que tanto quiero... ¡Vaya un egoísmo! Pues no será, digo que no será... Queridísimo don Santos, no me niegue usted que....
	C ₃ :	Luengo. Sí señor, me importa... (Cambiando rápidamente de la cólera a la hipocresía) Como que no lo consentiremos... digo... si me opongo... es por el bien de esta familia que tanto quiero... Vaya un egoísmo! Pues no será, digo que no será... Queridísimo Don Santos, no me niegue usted que....
692	D ₁ y E ₂ :	consentiremos!, digo...
693	A ₁₁ , B ₁ y C ₃ :	ven acá, bruto.... (Siguen

ESCENA VII⁶⁹⁴

DICHOS; SERAFINITO, por el foro.⁶⁹⁵

SERAFINITO. (Entra rápidamente con varios muestrarios.) Aquí estoy. Me pediste un muestrario y te traigo tres.(*)⁶⁹⁶

ISIDORA. Bien: así me gusta.⁶⁹⁷

SANTOS. (Con Luengo, a la derecha.) No hay quien pueda con esta chica.⁶⁹⁸

(*) Don Santos, Luengo, Serafinito, Isidora.

694	C ₃ , D ₁ y E ₂ :	Escena VIII
695	A ₁₁ y B ₁ : C ^d :	<u>Dichos</u> .- <u>Trinita, por la izquierda con delantal grueso</u> ; - poco despues Serafinito; Lucas, que se dirige á la estanteria de la dha, con cajas. Dichos ,- <u>Trinita, por la izquierda con delantal grueso</u> ; - poco despues Serafinito; [Lúcas que se dirige á la estanteria de la derecha con cajas.]
	A ₁₁ y B ₁ : C ₃ :	Trin (á Isidora) Ya he pelado las patatas. Ahora pondré la carne al fuego. Trinita. (A Isidora) Ya he pelado las patatas. Ahora pondré la carne al fuego.
	A ₁₁ y B ₁ : C ₄ : C ₁₃ :	Isidora. Todavía no. Primero haces la fritura... (viendo entrar á Serafin) Aguarda un poco.... Isidora. Todavía no. Primero haces la frítura..... << (viendo entrar á Serafin) Aguarda un poco.>>
696	A ₁₂ : C ₁₃ :	muestrarios) Aquí estoy [?] Me pediste un muestrario y te <traigo> tres <<Serafin. (Entra rapidamente con varios muestrarios) Aquí estoy. Me pediste un muestrario y te traigo tres.>>
697	A ₁₂ : A ₁₁ y B ₁ : C ₁₃ : D ₁ y E ₂ : A ₁₁ y B ₁ : A ₁₁ y B ₁ : C ₁₃ :	[[[[Isidora. x-nº ¿15?]]]] Bien (Pone los muestrarios sobre el velador) Ahora, vete á la tienda hasta que yo te llame. (Vase Serafinito) Lucas ¿que haces? <<Isidora Bien: así me gusta. (á Trinita) Oye: esta noche vamos poner las perdices en salsa de salmi.>> Bien; así me gusta. Lucas. Pongo aquí los pañuelos de talle, que no caben en la tienda. Isidora. Vete á comer. (á Trinita) Voy contigo á la cocina. (Vanse por la izquierda Isidora y Trinita) <<Trinita. Eso es muy difícil.
	Serafin. Isidora.	Un plato riquísimo... ¡ah! Yo te enseñaré.. veras (Siguen los tres hablando en voz baja, a la izquierda.)>>
698	A ₁₁ y B ₁ : C ₁₃ :	No hay quien pueda con esa chica. <<Santos (con Luengo, á la derecha) No hay quien pueda con esta chica.>>

LUENGO. Es un demonio.⁶⁹⁹

SANTOS. Un demonio que anda demasiado suelto, y yo pienso atarle.⁷⁰⁰

LUENGO. ¿Cómo?⁷⁰¹

SANTOS. Con una cuerda, sogá o cabezal, según los casos, que se llama marido.⁷⁰²

LUENGO. ¡Un marido!⁷⁰³

SANTOS. En eso ando.⁷⁰⁴

LUENGO.⁷⁰⁵ Ya... tratos y contubernios. Boda en perspectiva. Ahora comprendo...

699 C₁₃: <<Luengo. Es un demonio.>>

700 C₁₃: <<D. Santos.Un demonio que anda demasiado suelto, y yo pienso atarle.>>

701 C₁₄: <<[[[Luengo.¿Como?]]]
<<<Luengo. ¿Como?>>>>>

702 A₁₂: [x-n° 11 un marido] <Con una cuerda, sogá ó cabezal, según los casos, que se llama marido.>
C₁₄: <<[[[D Santos.Con una cuerda, sogá, ó cabezal según los casos, que se llama marido]]]
<<<D. Santos.Con una cuerda, sogá ó cabezal, según los casos, que se llama marido>>>>>

703 C₁₃: <<Luengo. ¡Un marido>>

704 A₁₁ y B₁: En eso ando... Con que, aliviarse... ¿Vienes tu?
C₁₃: <<D. Santos.En eso ando.>>

705 A₁₂: Luengo. Volverá. Sin duda andan en tratos Por eso echan tantos humos. [Ese hon] <El sonán->
bulo les dará dinero...
B₁: Luengo. Volverá. Sin duda andan en tratos. Por eso echan tantos humos. El sonámbulo les dará
dinero...
A₁₂: Luengo. Y dijo: yo le buscaré un marido ...Ciertos son los toros... Engatusan [a] á ese [tarado]...
cabexa de chorlito... sacan cuartos, se crecen...
B₁: Luengo. Y dijo: yo le buscaré un marido... Ciertos son los toros... Engatusan a ese cabeza de
chorlito... sacan cuartos, se crecen...
C₄: [[[Ciertos son los toros... Engatusan á ese... cabeza de chorlito... sacan cuartos, se cre-
cen...]]]]
A₁₁ y B₁: Lúcas. Y son capaces de apandar medio mundo.
C₄: [[[Lucas. Y son capaces de apandar medio mundo.]]]]
A₁₁ y B₁: Esta intervención no precisa de esta manera.
C₁₃: <<Luengo. Ya... tratos y contubernios. Boda en perspectiva. Ahora comprendo... Por eso echan
tantos humos, y quieren apandar todos los negocios. Claro: trincan al sonámbulo que
aun tiene dinero. (con misterio) Pues oiga, D^o. Santos... No hay que fiarse.>>

Por eso echan tantos humos, y quieren apandar todos los negocios...
 Claro:⁷⁰⁶ trincan al sonámbulo, que aún tiene dinero. (Con misterio.)
 Pues oiga, don Santos... No hay que fiarse.

SANTOS. ¿Qué dices?⁷⁰⁷

LUENGO. Que si se confirma cierto runrún, esa boda podría ser para ustedes un negocio detestable.⁷⁰⁸

SANTOS. ¿Ya empiezas?... ¡Envidioso!⁷⁰⁹

LUENGO. Pues, no digo nada... Al tiempo.⁷¹⁰

SANTOS. ¡Bah!... La envidia te come. (Retirándose.) ¿Vienes tú?⁷¹¹

LUENGO. (Pensativo, buscando un pretexto para quedarse.) Todavía no. Quiero ver esos muestrarios...⁷¹²

706	D ₁ : E ₂ :	negocios... Claro... negocios. Claro...
707	A y B: C ₁₃ :	No se expone. <<D. Santos. ¿Qué dice?
708	A y B: C ₁₃ :	No se expone. <<Luengo. Que si se confirma cierto run run, esa boda podría ser para ustedes un negocio detestable.>>
709	A y B: C ₁₃ :	No aparece. <<D. Santos. ¿Ya empiezas?... ¡Envidioso!>>
710	A y B: C ₁₃ :	No se indica. <<Luengo. Pues no digo nada... Al tiempo.>>
711	A y B: C ₁₃ :	No se expresa. <<D. Santos. Bah.... La envidia te come (<u>Retirándose</u>) Vienes tu?>>
712	A ₁₁ y B ₁ : C ₄ :	Luengo. Disimulo. (Pónese á hojear los muestrarios) [[[[Luengo. Disimulo. (Pónese á hojear los muestrarios)]]]]
	A ₁₄ :	(Despues de vacilar, buscando un pretexto para quedarse) Quiero ver estos muestrarios. <<(Bonifacio [sale] <entra> por la izquierda, y, sale por la puerta del portal.>>
	B ₁ :	(Despues de vacilar.) buscando un pretesto para quedarse) Quiero ver estos muestrarios. (Bonifacio entra por la izquierda, sale por la puerta del portal)
	C ₁₃ :	<<Luengo. (<u>Pensativo, buscando un pretexto para quedarse</u>) Todavía no. Quiero ver esos muestrarios.....>>

SANTOS. Pues abur... Que te alivies. (Vase por el fondo.)⁷¹³

ISIDORA. Ahora te vas a la tienda... No te muevas de allí hasta que yo te llame.⁷¹⁴

SERAFINITO. Allí estaré. (Vase a la tienda.)⁷¹⁵

	D₁ y E₂:	esos muestrarios.
713	A y B: C₁₃:	No se enuncia. <<D. Santos. Pues abur... Que te alivies (Vase por el fondo) Isidora. (á Trinita) Saldrá... cosa rica. Trinita. A ver si me luzco. Isidora. Si has de ser una gran cocinera... Veras tu. Ahora, á tu cocinita. Iré despues por allá. Trinita. Bueno. (vase por la izquierda) Serafin. Y yo?>>
714	A y B: C₁₃: D₁: E₂:	No se encuentra. <<Isidora. Te vas á la tienda... y no te muevas de alli hasta que yo te llame.>> Mira: tu te vas á la tienda...y no te muevas de allí hasta que yo te llame. Mira; tu te vas á la tienda... y no te muevas de allí hasta que yo te llame.
715	A y B: C₁₃:	No se emite. <<Seraf. Allí estaré. (vase á la tienda)>>
	A₁₁ y B₁:	Escena VIII Luengo, Lúcas
	A₁₂:	Luengo. Por vida de la Chilindroina, que esta niña, la niña del mérito, la inaguantable providencia de está hundida casa, nos [está] fastidia, como [a] <hay> dio[']s., (deteniendo á Lucas que atraviesa la escena) Oye tu: me han dicho que hoy estuvo
	B₁:	Luengo. Por vida de la chilindraina, que esta niña, la niña del mérito, la inaguantable providencia de esta hundida casa, nos fastidia, como hay Dios. (deteniendo á Lucas que atraviesa la escena) Oye tu: me han dicho que hoy estuvo aquí Alejandro.
	A₁₁ y B₁:	Lucas (cercionandose de que estan solos) Si; pero se fué sin verla.
	A₁₂:	Luengo. Volvera. Sin duda andan en tratos Por eso echan tantos humos. [Ese hon] <El sonán-> bulo les dará dinero...
	B₁:	Luengo. Volverá. Sin duda andan en tratos. Por eso echan tantos humos. El sonámbulo les dará dinero....
	A₁₁: B₁:	Lucas. Lo que es esta tienda, ya no la cogen [Vds] ustedes... Y la de al lado... que sé yo. Lúcas. Lo que es esta tienda, ya no la cogen ustedes... y la de al lado... que sé yo.
	A₁₁ y B₁: A₁₁ y B₁: A₁₁ y B₁: A₁₁ y B₁:	Luengo. Lo que digo, aquí hay enredo. Lucas. ¿Y ese D ^o . Alejandro es hombre de capital? Luengo. Algo le queda en poder de Guevara. Lucas. Pues á casa de los Guevara va Don Santos.
	A₁₂:	Luengo. Y dijo: yo le buscaré un marido ...Ciertos son los toros... Engatusan [al] á ese [tarado]... cabexa de chorlito.... sacan cuartos, se crecen....
	B₁:	Luengo. Y dijo: yo le buscare un marido ...Ciertos son los toros... Engatusan a ese cabeza de chorlito... sacan cuartos, se crecen...
	C₄:	[[[[Ciertos son los toros... Engatusan á ese... cabeza de chorlito... sacan cuartos, se crecen....]]]]

ESCENA VIII⁷¹⁶

ISIDORA, LUENGO; al final de la escena, BONIFACIO.

ISIDORA. (Con indiferencia, dirigiéndose a la mesa-escritorio.) ¿Aún está usted ahí?⁷¹⁷

A ₁₁ y B ₁ : C ₄ :	Lúcas. Y son capaces de apandar medio mundo. [[[Lucas. Y son capaces de apandar medio mundo.]]]
A ₁₂ : B ₁ : C ₄ :	Luengo. Esta Isidorilla [x-n° 2 ¿Aleja?] es mas ambiciosa que Napoleon. Luengo. Esta Isidorilla es mas ambiciosa que Napoleon. [[[Luengo. Esta Isidorilla, es mas ambiciosa que Napoleon.]]]
A ₁₁ y B ₁ : C ₄ :	Lucas. ¿Y mas tirana...! Nos tiene hechos unos esclavos. [[[Lucas. ¿Y mas tirana...! Nos tiene hechos unos esclavos.]]]
A ₁₂ :	Luengo. Ah!... pues conmigo no juega [n]... Voy á enterar á D. Nicomedes... (vuelve) Tu, observa todo lo que pase aquí, si entra [Alejandro] <el sonámbulo>, si sale... Fíjate, en las ventas, en los pedidos, en toda operación que... ¿Me entiendes? Y [d] me tendrás al corriente de todo.
B ₁ :	Luengo. Ah!... pues conmigo no juega... Voy á enterar á Don Nicomedes... (vuelve) Tu, observa todo lo que pase aquí, si entra el sonámbulo, si sale... Fíjate, en las ventas, en los pedidos, en toda operación que... ¿Me entiendes? y me tendrás al corriente de todo.
C ₄ :	[[[Luengo Ah!... pues conmigo no juega... Voy á enterar á Don Nicomedes... (vuelve) Tu, observa todo lo que pase aquí, si entra el sonámbulo, si sale... Fíjate en las ventas, en los pedidos, en toda operación que... ¿Me entiendes? y me tendrás al corriente de todo.]]]
A ₁₁ y B ₁ : C ₄ :	Lucas. Descuide. Ya sabe lo convenido. [[[Lucas. Descuide. Ya sabe lo convenido.]]]
A ₁₁ y B ₁ : C ₄ :	Luengo. Si al fin nos quedamos con esto, ó con lo otro, te daremos el sueldo que hoy tiene Bonifacio. [[[Luengo. Si al fin nos quedamos con esto, ó con lo otro, te daremos el {suedo} sueldo que hoy tiene Bonifacio.]]]
A ₁₁ : B ₁ : C ₄ :	Lucas. Corriente. (asustado, sintiendo que vuelve Isidora) Silencio, que viene el coco. Lúcas. [asust] corriente (asustado sintiendo que vuelve Isidora) Silencio, que viene el coco. [[[Lucas. Corriente. (Asustado, sintiendo que vuelve Isidora) Silencio, que viene el coco.]]]
A ₁₁ y B ₁ : C ₄ :	Luengo. Disimulo. (Pónese á hojear los muestrarios) [[[Luengo. Disimulo. (Pónese á hojear los muestrarios)]]]
A ₁₂ : B ₁ : C ₄ :	Isidora. (Entrando por la izquierda. A Lucas) A comer. <<(vase Lucas)>> Isidora. (Entrando por la izquierda. A Lúcas) A comer. (vase Lucas) [[[Isidora. (Entrando por la izquierda. A Lucas) A comer (vase Lucas.))]]]
716 A ₁₁ y B ₁ : C ₄ :	Escena IX Escena [XI] <<IX>>
717 A ₁₁ : B ₁ : C ₄ :	dirigiéndose al escritorio) Todavía esta [uste] usted aquí? dirigiéndose al escritorio) ¿Todavía está usted aquí?.. dirigiéndose al escritorio.) [[[Todavía esta usted aquí?]]] <<<¿Aun está usted ahí?>>>
A ₁₁ y B ₁ : C ₅ :	Luengo. Examinaba estas muestras... (retirándose) ¿Se te ofrece algo? [[[Luengo. Examinaba estas muestras.... (Retirandose) ¿Se te ofrece algo?]]]

LUENGO. Tengo que hablarte.⁷¹⁸

ISIDORA. (Sorprendida.) ¿A mí?⁷¹⁹

LUENGO. (Con misterio.) Sí; de un asunto muy reservado, pero muy reservado.⁷²⁰

ISIDORA. ¿A⁷²¹ ver, hombre?

LUENGO. He sabido que Guevara anda mal... La noticia es de buena tinta. Corre la voz de que suspende pagos.

ISIDORA. (Con frialdad.) ¿Y a mí, qué?

LUENGO. (Con malicia.) Una persona que a ti⁷²² te interesa...

ISIDORA. ¿A mí?

LUENGO.⁷²³ Vamos, una persona que no puede serte⁷²⁴ indiferente... tiene todo su

A₁₁: Isidora. (sin mirarle) No, gracias.
 B₁: Isidora. No, gracias (Sin mirarle)
 C₄: [[[Isidora. (Sin mirarle) No, gracias.]]]

718 A₁₁ y B₁: Luengo. (retrocede) Ah! se me olvidaba. Tenía que decirte....
 C₅: Luengo [(Retrocede) Ah! se me olvidaba. Tenía que decirte.... {una cosa}] <([Yo] Tengo que hablarte.>>

719 A₁₂: Isidora. [vuelve sola del escritorio] ¿Que?
 B₁: Isidora. ¿Que?
 C₄: [[[Isidora. Que?]]]
 <<<Isidora.(sorprendida) A mí?>>>
 Esta última intervención se expone añadida a continuación de
 [[[Luengo. Examinaba (...)]]]

720 A₁₁ y B₁: misterio) Una cosa muy reservada, pero muy reservada.
 C₄: misterio) [Una cosa] <Si; de un asunto> muy reservad[a]<o>, pero muy reservad[a]<o>.

721 A₁₁ y B₁: (sale del escritorio) A ver,
 C₃: (Sale del escritorio) A ver

722 D₁: á tí Isid= té interesa...
 E₂: á tí Isid= te interesa.
 F: á tí te interesa...

723 B₁: Luengo. Vamos, una persona que no puede serte indiferente...
 El diálogo se redacta así.

724 E₂: no puede ser indiferente...

- dinero en poder de Guevara. Ya ves... ¡qué peligro!
- ISIDORA. (Comprendiendo.) ¡Ah... ya! (Con serenidad.) En efecto, yo lo sentiría... pero...⁷²⁵
- LUENGO. ¡Ay, hija, con qué calma lo tomas! ¿Pero de veras no te da frío ni calor que esa persona, esa... estimadísima persona, se quede en la miseria?
- ISIDORA. No puedo mirarlo con indiferencia. Al menos⁷²⁶ por humanidad...
- LUENGO. ¿Por humanidad nada más? (Asombrado de la calma de Isidora.) ¿Pero tú...? Vamos, ten⁷²⁷ franqueza con el mejor amigo de la casa. Dime: ¿no tienes tú planes, nobilísimos planes... algún proyectillo tocante a ese sujeto?
- ISIDORA. ¿Planes yo? No por cierto.⁷²⁸
- LUENGO. (Hipócrita, ¡qué bien finge!) Pues te dije lo de Guevara... porque tú previnieras a...⁷²⁹
- ISIDORA. (Vivamente.) Pero⁷³⁰ si yo no tengo trato ni relación alguna con él. No

⁷²⁵ A₁₁: (comprendiendo) Ah... ya. (con [se] serenidad) En efecto, yo lo sentiría... Pero...
 B₁: (comprendiendo) Ah... ya. (con serenidad.) En efecto, yo lo sentiría... Pero...
 C₃ y F: (Comprendiendo) Ah... ya... (Con serenidad.) En efecto, yo lo sentiría... pero...
 D₁: sentiría... pero.
 E₂: Ah!... ya. En efecto yo lo sentiría... pero.

⁷²⁶ A₁₁, B₁, C₃, D₁, E₂ y F: Al menos, por humanidad...

⁷²⁷ A₁₂: ten [[[x-nº ¿20?]]] <<<franqueza con el mejor amigo de la casa. Dime: ¿no tienes tu planes, nobilísimos planes... [ceja y ceja algun plan... ciertas miras] <algun proyectillo tocante> á ese sujeto?>>>

⁷²⁸ A₁₂: <<<¿Planes yo? No por cierto.>>>

⁷²⁹ A₁₂: <<<(Hipócrita, ¡qué bien finge!) Pues te dije lo de Guevara,... porque tu previnieras>>> [á a] á...
 B₁: ... porque te previnieras á...

⁷³⁰ B₂: Pero [y] si yo

- he vuelto a verle.
- LUENGO. ¡Que no! (¡Ay, qué embustera!)⁷³¹ Pues tengo entendido que el gran cazador don Santos anda detrás de esa fierecilla para echarle el lazo, y traértela.
- ISIDORA. ¡Qué enredo! (Con desprecio.) ¡Déjeme usted en paz!⁷³²
- LUENGO. Y entiendo que Alejandro estuvo aquí.
- ISIDORA. (Asustada.) ¡Aquí!
- LUENGO. Aquí, en tu casa.
- ISIDORA. ¿Cuándo?
- LUENGO. Hoy.
- ISIDORA. (Con vehemencia.) ¡Eso no es verdad! ¡Déjeme usted! ¡No quiero oírle!⁷³³
- LUENGO. (Con hipocresía, humillándose.) Perdona, hija, no te enfades. Ya me voy. Yo soy tu amigo, amigo leal de la familia, y en prueba de ello, volveré a traer noticias, a saber de ti, de tus planes... Adiós... A trabajar la niña... Adiós.⁷³⁴

⁷³¹ D₁ y E₂: que embustero! Pues

⁷³² A₁₁, B₁ y E: Déjeme usted en paz.

⁷³³ A₁₁, B₁, C₃, D₁ y E₂: Eso no es verdad. Déjeme usted. No quiero oírle

⁷³⁴ A₁₂: (con hipocresía, humillándose) Perdona, hija, no te enfades. Ya me voy. No hago mas que demostrarte el interés... El cariño que os tengo á todos, á ti particularmente, (marcando gradualmente la ironía) á tí, la niña del talento, la niña de la disposición, de la voluntad que no desmaya, la providencia [de la] salvadora de las casas hundidas.... Yo soy tu amigo, amigo leal de la familia, y en prueba de ello, volveré á traerte noticias, á saber de tí, de tus planes... ¡oh! planes soberbios, atrevidísimos, que [atraen diferentes negocios comerciales... ya mandamos. Ya veras, ya veras lo que os quiero, lo que os ayudo, lo que] <han de regenerar el comercio, y la familia, y la humanidad... y el globo terraqueo. Adios... A trabajar la niña... Adios.>

B₁: (con hipocresía, humillándose) Perdona, hija, no te enfades. Ya me voy. No hago mas que demostrarte el

ISIDORA. Adiós, sí... Y no vuelva por acá... (Me da miedo este hombre) (Vase Luengo. Sale Bonifacio por la puerta de la derecha, con piezas de tela.)

BONIFACIO. (Ya está sola.) (Al cerrar la puerta⁷³⁵ no echa el pasador; la deja entornada. Márquese este movimiento.)

ISIDORA. Que no pase nadie. Tengo que trabajar.⁷³⁶

BONIFACIO. Está bien. (Vase a la tienda;⁷³⁷ cierra las vidrieras.)

ESCENA IX⁷³⁸

ISIDORA; poco después, ALEJANDRO.⁷³⁹

ISIDORA. (Afanada, sentándose en el escritorio.) ¡Dios mío, lo que tengo que hacer!...⁷⁴⁰

interés... el cariño que os tengo á todos, á ti particularmente, (marcando gradualmente la ironía) a ti, la niña del talento, la niña de la disposición, de la voluntad que no desmaya, la providencia salvadora de las casas hundidas... Yo soy tu amigo, amigo leal de la familia, y en prueba de ello, volveré á traerte noticias, á saber de ti, de tus planes... ¡oh! planes soberbios, atrevidísimos, que han de regenerar el comercio, y la familia, y la humanidad... y el globo terraqueo. Adios... A trabajar la niña... Adios.

(Con hipocresía (...))

C₃: El resto de la intervención es igual a B₁

D₁: Perdona hija! no (...) á todos, y á ti en, particularmente á ti, la niña del talento (...) volveré á traer noticias (...)

E₂: Perdona hija! no (...) á todos, y á ti, la niña del talento, (...) volveré á traer noticias (...)

⁷³⁵ A₁₁, C₃, D, E₂ y F: la puerta, no echa el pasador

⁷³⁶ A₁₁: nadie... Cierra las vidrieras. Tengo que hacer.
 B₁: nadie. Cierra las vidrieras. Tengo que hacer.
 C₃: nadie. Cierra las vidrieras. Tengo que [hacer] <<trabajar>>.
 D₁ y E₂: nadie. Cierra las vidrieras. Tengo que trabajar

⁷³⁷ B₁: tienda, cierra
 C₃, D₁, E₂ y F: tienda: cierra

⁷³⁸ A₁₂: Escena [I] X
 B₁, C₃, D₁ y E₂: Escena X

⁷³⁹ A₁₁: poco despues [Alejandro] Alejandro

⁷⁴⁰ D₁: hacer!. Aquí
 E₂: hacer!. Aquí

Aquí está el *vendi*... Pongamos la nota del género cedido. (Escribe.)⁷⁴¹
 Primero: doce piezas de... (Se detiene preocupada.) Ese pillo de Luengo...
 No, imposible que Alejandro se atreviera a venir aquí. (Escribe.) Seis
 piezas de a metro sesenta de ancho... No sé por qué, hoy no puedo
 apartarle de mi memoria. (Entra Alejandro cautelosamente, y se desliza por el
 fondo de la escena.) Hacen⁷⁴² un total de metros noventa, que arrojan⁷⁴³
 pesetas 1.350. Bien... (Pensando.) Sí, le tengo aquí, aquí...⁷⁴⁴ Imposible
 olvidarle. Y lo que yo digo, ¿se acordará de mí? (Venciendo su distracción,
 se obliga al trabajo.)⁷⁴⁵

ALEJANDRO. (Contemplándola desde el fondo, junto a una de las mesas grandes.)⁷⁴⁶ Allí está la
 pobre, navegando en un océano de números. ¡Qué bella, qué encanta-
 dora en su afán de hormiga diligente! Es la loca del trabajo. Padece la

741	A ₁₂ :	cedido. [esc]<(Escribe)> Primero
742	A ₁₂ : B ₁ y C ₃ :	Hacen [de] <un> total ...Hace un total
743	A ₁₁ y C ₃ : B ₁ y F	arrojan, Pesetas 1350. arrojan, pesetas 1350.
744	D ₁ y E ₂ :	aquí. Imposible
745	A ₁₁ : B ₁ : C ₄ : D ₁ y E ₂ :	distraccion y <u>obligandose al trabajo</u> ¿Pero estas tonta? A trabajar, niña... (Escribiendo) Diez y ocho de á metro diez, á nueve pesetas metro.... distracción, y obligandose al trabajo.) ¿Pero, estás [ton] tonta? A trabajar, niña.... (Escribiendo) Diez y ocho de á metro diez, á nueve pesetas metro.... distracción, [y] <se> obliga[ndose] al trabajo.) [¿Pero estás tonta? A trabajar, niña... (Escribiendo) Diez y ocho de a{metro} metro diez, á nueve pesetas metro....] yo digo. ¿Se acordará de mí?
746	A ₁₁ , B ₁ y C	desde el angulo opuesto, ocultandose tras un tabor, ó un biombo.)

más inútil y vana demencia⁷⁴⁷ de las muchas que afectan a la⁷⁴⁸ desdichada humanidad.

ISIDORA. (Escribiendo.) Pesetas 1.037. (Pensando.)⁷⁴⁹ No sé qué siento hoy. Hay en mi cabeza como un deseo de descanso, de... No sé qué es esto.⁷⁵⁰ ¡Si tendrá razón Alejandro, que sostiene⁷⁵¹ que estos afanes embrutecen el alma,⁷⁵² amargan la vida⁷⁵³ y secan la fuente del ideal y de los goces puros, y tal y qué sé yo! Ello será así; pero como no vuelva la edad de oro, en que se mantiene la gente con bellotas, habrá que trabajar. Eso le contestaba⁷⁵⁴ yo; y él se reía, y decía unas cosas tan saladas...⁷⁵⁵ (Dominando su pensamiento.) Anda, hija,⁷⁵⁶ no te duermas.⁷⁵⁷ (Escribe.) Añado los cincuenta pañuelos crepón clase P. 14, P. 15. Veamos los precios. (Coge una nota entre los varios papeles que tiene delante.)

747	A ₁₂ :	vana [locura] <demencia> de las muchas
748	C ₄	afectan á <la> desdichada
749	A ₁₂ :	1.037. [(Suspendiendo el)] <(Pensando)> No sé
750	A ₁₁ , B ₁ , C ₃ , D ₁ , E ₂ y F:	esto. Si tendrá (...) qué sé yo. Ello
751	C ₃ :	que [sostiene] sostiene
752	B ₁ : C ₄ :	el alma, y amargan el alma, [y] amargan
753	A ₁₁ , B ₁ , C ₃ y F:	la vida, y secan la fuente
754	A ₁₂ :	Eso le [decía] <contestaba> yo;
755	A ₁₁ , B ₁ y C ₃ :	saladas, tan originales... (Dominando
756	A ₁₁ :	Anda, hija, [arrea] no te duermas.
757	D ₁ y E ₂ :	no te duermas... Añado

ALEJANDRO. (Avanzando un poco hacia la izquierda.)⁷⁵⁸ ¡Linda criatura, esclava de ilusorios deberes, de una abnegación artificiosa! Mujer hechicera,⁷⁵⁹ atacada de la⁷⁶⁰ epidemia humana, o sea⁷⁶¹ la plétora de leyes y principios... ¡Dichosos los salvajes, los pastores, los vagabundos, emancipados por la divina pobreza,⁷⁶² por la bendita ignorancia!

ISIDORA. (Contemplando gozosa su escritura.) ¡Qué bonitos números! Aquí tengo tres cincos, tan gallardos, con sus plumachos en la cabeza, y debajo un seis muy panzudo, agarrado de un tres, que parece⁷⁶³ desternillarse de risa... ¡Oh!, no sé⁷⁶⁴ qué tengo hoy... Ya me equivoqué tres veces.⁷⁶⁵ Es la pícara imaginación, que se me quiere insurreccionar...⁷⁶⁶ (Oprimiéndose la frente.) Imaginación, ten juicio... no enredes, hija, no

758	A₁₁ y C₃:	hacia el proscenio) ¡Linda
759	A₁₁: B₁: C₄:	Mujer [genuina] hechicera, ... atacada Muger hechicera ... atacada Mujer hechicera, [...] <<>> atacada
760	A₁₁:	atacada de la [demencia social de la] epidemia humana,
761	A₁₁ y B₁: C₄:	humana, que es la plétora humana, [que que es] <<o sea>> la plétora
762	A₁₁, B₁ y C₃: D₁:	por la bendita pobreza, por la divina providencia
763	D₁:	que manera destemillarse
764	A₁₁: D₁ y E₂: F:	risa... ¡Oh! no sé que tengo risa. ¡Oh! no sé que risa... ¡Oh! no sé qué
765	A₁₁, B₁, C₃, D₁ y E₂:	tengo hoy... Es la pícara
766	A₁₁, B₁: C₃: D₁ y E₂:	insurreccionar... Nunca me habia pasado esto... hasta hoy. (oprimándose insurreccionar... Nunca me habia pasado esto... hasta hoy. (Oprimándose insurreccionar... Nunca me había pasado esto... hasta hoy...

enredes...⁷⁶⁷ (Pensando.) ¡Vaya con lo que me dijo Luengo! ¿Será cierto que estuvo aquí? ¡Pobrecillo!⁷⁶⁸ Sin duda está loco por verme... Pues que se fastidie. (Recordando.) ¡Ay, lo que me falta todavía!... ¡El pedido de género alemán!⁷⁶⁹ (Levántase y rápidamente va al otro lado.) Aquí⁷⁷⁰ dejé los muestrarios. (Los examina. Alejandro se ha ocultado en el fondo tras cualquier objeto.) Éste no es.⁷⁷¹ Aquí está el que⁷⁷² pedí (Hojeándolo.), con las señales de lápiz⁷⁷³ que puse la semana pasada. Bonitas telas...⁷⁷⁴ ¡qué novedad de colores!...⁷⁷⁵ De este color era el último⁷⁷⁶ vestido que me compró Alejandro... ¡Es raro esto, que no pueda hoy apartarle de mi

767	A ₁₂ : B ₁ : C ₃ : D ₁ y E ₂ :	juicio... no [juegues] enredes, [no] <hija>, (pensando) juicio... no enredes, hija, ... (pensando) juicio... no enredes, hija, ... (Pensando) juicio... no enredes, hija... Vaya con lo
768	B ₁ : D ₁ :	aquí? ¡Pobrecito! Sin duda aquí? ¡Pobrecillo!... Sin duda
769	A ₁₂ : B ₁ y C ₃ : D ₁ y E ₂ :	alemán! Lo despacharé [prontico] <antes>. Luego acabo esto. (Levántase alemán! Lo despacharé antes. Luego acabo esto. (Levántase alemán! Lo despacharé antes! Luego acabo esto. Aquí deje
770	A ₁₁ :	lado) [Veamos] Aquí dejé
771	D ₁ y E ₂ :	objeto Aquí está el
772	A ₁₂ :	el que [se] pedí
773	A ₁₂ :	con las [marcas] <señales de lapiz> que puse
774	A ₁₂ :	telas... [!] que novedad
775	B ₁₁ , B ₁ :	... que novedad de colores...
776	A ₁₂ : B ₁ :	color [no] era el [último] vestido color era el vestido

memoria! (Quédase absorta y se sienta en una silla baja,⁷⁷⁷ junto a la mesilla.⁷⁷⁸
Alejandro se desliza⁷⁷⁹ paso a paso por el fondo, va al escritorio y se sienta en la ban-
queta.) Paréceme que le estoy viendo (Dominándose) ¡No, si no quiero
verle! (Con energía.) ¡No, no!⁷⁸⁰ (Transición.) ¡Bah!...⁷⁸¹ ¡Cómo miente
una, cómo miente, aún hablando consigo misma! Tenemos la mentira
tan metida en el alma, que ni discurrendo a solas dejamos de decirnos
algo que no es verdad... (Recobrándose.) Ea, que el tiempo vuela, Isidori-
ta. A trabajar. (Dirigese al escritorio. Al ver a Alejandro en el sitio que ella ocupaba
antes, da un grito,⁷⁸² quédase después suspensa, aterrada, inmóvil y muda, como no cre-
yendo a sus ojos, o⁷⁸³ si se hallara en presencia de una visión.)

ALEJANDRO. (Sonriendo.) Sí, yo soy... ¿Me tomas por un fantasma?

ISIDORA. (Da algunos pasos; retrocede.) No, no eres... no eres... ¡Alejandro!...
(Acercándose más.) ¿Eres tú de veras?

ALEJANDRO. Yo, sí, que me recreo, que me extasío mirándote.

777	A ₁₂ :	en una [banqueta] <silla baja>, junto
778	A ₁₁ :	junto á la [mesa] mesilla
779	C ₃ :	se deslisa paso á paso
780	A ₁₁ , B ₁ y C ₃ : D ₁ y E ₂ :	energía) No, no. No, no ...
781	A ₁₁ , B ₁ , C ₃ y F: D ₁ y E ₂ :	Bah... ¡Cómo miente ..No, no ... Como miente
782	A ₁₀ : A ₁₂ :	[[[¡Á Alejandro en el sitio en que ella trabaja, quédase un momento suspensa, y aterrada, da un grito.,]]] en el [escritorio] <sitio que ella ocupaba antes> da un grito;
783	A ₁₁ : B ₁ y C ₃ :	á sus ojos, [)] ó como si se hallara á sus ojos, ó como si se hallara

ISIDORA.⁷⁸⁴ ¡Oh, qué absurdo!... ¡Tú...⁷⁸⁵ en mi casa!... ¡Por Dios, vete, vete pronto de aquí! Pueden venir mis padres, mi tío...

ALEJANDRO. Sosiégate... Me iré si tú lo mandas... Pero no sin decirte que me abandonaste caprichosamente y sin motivo. Sabes muy bien que no amo a la que fue causa de tu arrebato de celos; sabes que, de cuantas mujeres existen en el mundo, no puedo amar más que a una sola, a ti.⁷⁸⁶

ISIDORA. Déjame, déjame. Te tengo miedo. Guárdate tu amor, que para mí es tan incomprensible como tus ideas. Tus palabras bonitas no me

784	A ₁₁ y B ₁ :	Isidora. ¡Óh, que absurdo!... tu... en mi casa... Por Dios, vete, vete pronto de aquí. Alej. Ten calma. Necesito hablar contigo. Isidora. (muy agitada) Nada tengo yo que decirte. Pueden venir mis padres, mí tío...
	C ₃ :	(...) Isidora. (Muy agitada) (...) El resto de la intervención de Isidora es igual a la de los mss. A y B.
	D ₁ :	(...) Isi. Nada tengo yo que decirte. Pueden venir mis padres... mi tío.
	E ₂ :	(...) Isi. Nada tengo yo que decirte. Puedes venir mis padres... mi tío...
785	F:	absurdo... ¡tú... en mi casa!...
786	A ₁₁ :	Alejan Sosiégate... Me iré, si tú lo mandas... Pero no sin decirte que [me] me abandonaste caprichosamente y sin motivo.
	B ₁ y C ₃ :	Alej. Sosiegate... Me iré si tu lo mandas... Pero no sin decirte que abandonaste caprichosamente y sin motivo.
	A ₁₁ :	Isidora. (vivamente) No sigas. No te he pedido disculpas, ni las quiero, ni me hacen falta.
	B ₁ y C ₃ :	Isidora. (Vivamente) No sigas. No te he pedido disculpas, ni las quiero, ni me hacen falta.
	A ₁₂ :	Aleja[d]. Claro: sabes muy bien que no amo [[[x-n° ¿70?]]] <<<á la que fué causa de tu arrebato de celos; sabes que, de cuantas mujeres existen en el mundo, no puedo amar mas que á una sola, á ti.>>>
	B ₁ y C ₃ :	Alejan. Claro: sabes muy bien que no amo á la que fué causa de tu arrebato de celos; sabes que, de cuantas mujeres existen en el mundo, no puedo amar mas que á una sola, á tí.
	D ₁ y E ₂ :	Alej. (...) y sin motivos. (...) Aleja. (...) más que á una sola á tí.

trastornarán otra vez. Estoy curada de esa enfermedad que llaman ensueño.⁷⁸⁷

- 787
- A₁₂:** como tus ideas. Guárdalo todo para quién quiera perecer en ese torbellino: Yo me salvé! Al volver á mi casa, á esta casa del deber, del trabajo., de la honradez oscura [rechace á] <arranque de mi mente> todos los desvarios. [de la mente]. Tus palabras bonitas no me trastornaran otra vez. [el sentido] Estoy curada de esa enfermedad que llaman ensueño. Soñador, vete, déjame.
- B₁:** como tus ideas. Guárdalo todo para quien quiera perecer en ese torbellino. Yo me salve. Al volver á mi casa, á esta casa del deber, del trabajo, de la honradez oscura, arranqué de mi mente todos los desvarios. Tus palabras bonitas, no me trastornarán otra vez. Estoy curada de esa enfermedad que llaman ensueño. Soñador, vete, déjame.
- C₄:** (...) enfermedad que llaman <ensueño> Soñador, vete, déjame.
- D₁ y E₂:** como tus ideas. Guárdalo todo para quien quiera perecer en ese torbellino. Yo me salvé. Tus palabras bonitas no me trastornaran otra vez. Estoy curada de esa enfermedad que llaman ensueño. Soñador, vete, déjame.
- A₁₁, B₁, C₃, D₁ y E₂:** Alej. No has entendido mi intención ¿Crees que vengo á solicitarte, á pedirte que vuelvas conmigo?
- A₁₁, B₁, C₃, D₁ y E₂:** Isidora. Sería inútil.
- A₁₂:** Alejand. Es que no he pretendido ni pretendo tal cosa. Bien sé que no te merezco. Y si te merezco, no he sabido demostrártelo... ¡Me abandonaste! Bien e[c]-<s>-ta. Respeto tu resolución. Sólo vengo á consolar mi tristeza, diciéndote que te quiero hoy; lo mismo que cuando vivias á mi lado.
- B₁:** (...) merezco. Y si te merezco, no he sabido demostrártelo... ¡Me abandonaste! Bien está. Respeto tu resolución. Solo vengo á (...)
- C₃:** (...) abandonaste! Bien esta! Respeto (...)
- D₁ y E₂:** Alej. Es que no hé pretendido ni pretendo tal cosa. Bien sé que no te merezco. Solo vengo á consolar mi tristeza, diciéndote que te quiero hoy lo mismo que cuando vivías á mi lado.
- A₁₁ y B₃:** Isidora. Bien, ya lo sé; puedes retirarte.
- C₃:** Isidora. Bien ya lo sé; puedes retirarte.
- D₁ y E₂:** Isid. Bien, ya lo sé puedes retirarte.
- A₁₁, B₁ y C₃:** Alej. Y tu ¿nada tienes que decirme?
- D₁ y E₂:** Alej. Y tú nada tienes que decirme?
- A₁₁, B₁, C₃, D₁ y E₂:** Isidora. Nada.
- A₁₁:** Alej. Piénsalo bien. Si [te] tu podras decirme que, aunque los desvarios de mi imaginación, y el vértigo de mis ideas, y los desórdenes de mi conducta te han separado de mí, siempre me tienes ley, siempre me quieres... Confíesalo, y me voy en seguida.
- B₁:** Alejan. Piénsalo bien. Si, tu podras decirme que, aunque los desvarios de mi imaginación, y el vértigo de mis ideas, y los desordenes de mi conducta te han separado de mi, siempre me tienes ley, siempre me quieres... confíesalo, y me voy en seguida.
- C₄:** Alejan. Piénsalo bien. Si, tu podrás decirme que, aunque los desvarios de mi imaginación, y el vértigo de mis ideas, [y los desórdenes de mi conducta] te han separado de mi, si[em]pre me tienes ley, siempre me quieres... confiesalo, y me voy en seguida.
- D₁ y E₂:** Alej. Piénsalo bien. Si tú, podrás decirme que, aunque los desvarios de mi imaginación, y el vértigo de mis ideas, te han separado de mi, siempre me tienes ley, siempre me quieres... confíesalo, y me voy en seguida.
- A₁₂:** Isidora. No lo confieso: no es verdad... No quiero verte mas. Necesito e[c]-<c>-tar [sola ausente de ti] <sola> para trabajar, y salvar á los míos de la miseria.
- B₁:** Isidora. No lo confieso: no es verdad.... No quiero verte mas. Necesito estar sola para trabajar, y salvar á los míos de la miseria.
- C₅:** Isidora. No lo confieso: no es verdad... [No quiero verte mas. Necesito estar sola para trabajar salvar á los míos de la miseria.] <¿Que tengo>

ALEJANDRO. Es que en medio de estas realidades en que tú vives, piensas en mí...⁷⁸⁸ No lo niegues.

ISIDORA. ¡Fátuo!⁷⁸⁹

ALEJANDRO. Que no lo niegues, Isidora.

ISIDORA. Bueno: pues que piense alguna vez, ¿eso qué significa?

ALEJANDRO. Significa, sí... significa que tengo motivos para envanecerme... Mi

C4: [[[[Isidora. ¿Y que tengo]]]] yo que ver con [esos] <tus delirios?>
Esta intervención se expresa después de [[[[Alejan. Me has querido

D1 y E2: Isid. No lo confieso: no es verdad... ¿Qué tengo yo que ver con tus delirios?

A11 y B1: Alejan. Quieres que te ayude?
C4: [[[[Alejan. Quieres que te ayude?]]]]

A11 y B1: Isidora. ¿Si tu no sabes! No sirves para nada. Eres un ser inútil, un visionario, un vagabundo de los espacios infinitos. ¿Si no sé como te he querido!

C5: [[[[Isidora ¿Si tu no sabes! No sirves para nada. Eres un ser inútil, un visionario, <un> vagabundo de los espacios infinitos! Si no sé como te he querido!]]]]

D1, E2 y F: No se expone.

A11 y B1: Alejan. Me has querido por eso, por eso mismo, por ser como soy, un soñador, un espíritu inquieto, revoltoso, que ambiciona ver lo invisible, y penetrar lo impenetrable.

C4: [[[[Alejan. Me has querido por eso, por eso mismo, por ser como soy, un soñador, un espíritu inquieto, revoltoso, que ambiciona ver lo invisible, y penetrar lo impenetrable.]]]]

D1, E2 y F: No se enuncia.

A12: Isidora. ¿Y qué tengo yo que [ver con esas cosas?] <ver con esos delirios?>
B1: Isidora. ¿Y que tengo yo que ver con esos delirios?
C4: [[[[Isidora.¿Y que tengo]]]] yo que ver con [esos] <tus> delirios?
Expuesta anteriormente, como parte de la intervención de Isidora
No lo confieso.

D1 y E2: Isid. No lo confieso: no es verdad... ¿Qué tengo yo que ver con tus delirios?

⁷⁸⁸ D1: en mi No lo niegues.

⁷⁸⁹ F: ¡Fátuo!

fatuidad,⁷⁹⁰ como tú dices, mi⁷⁹¹ orgullo, como digo yo, se funda en eso...⁷⁹²

ISIDORA. ¿En qué?

ALEJANDRO. En que este soñador, este delirante, que aborrece los negocios, las carreras, la⁷⁹³ política y el matrimonio,⁷⁹⁴ que sólo ama las ideas puras, que es religioso a su modo, poeta a su modo, sin hacer versos, artista por entusiasmo,⁷⁹⁵ tiene⁷⁹⁶ y tendrá siempre un lugarcito en el pensamiento de la mujer práctica. No podrás, no podrás desterrarme de ti, Isidora; no podrás, no podrás... Y cuando más engolfada estés en tus números y más amarrada⁷⁹⁷ a la realidad por tus obligaciones... dejarás volar tus miradas por el vago⁷⁹⁸ espacio, buscándome a mí, al

790	B ₁	... Mi fatalidad, como tú
791	A ₁₁ :	como tu dices, [exced] mi orgullo,
792	D ₁ y E ₂ :	se funda en eso.
793	A ₁₂ :	las carreras, [ya] la política
794	A ₁₂ : C ₃	la política <y el Matrimonio>, que la política y el Matrimonio, que
795	A ₁₂ :	entusiasmo, [que aborrecía del matrimonio, de la opresión y de todos los artificios y rutinas sociales] tiene
796	A ₁₁ :	tiene [un] y tendrá
797	A ₁₁ :	números y [en tus] mas amarada
798	A ₁₂ :	tus miradas por el [vaquo] <vago> espacio,

ensueño... No puedes, no, no puedes...

ISIDORA. (Haciendo un supremo esfuerzo para vencer la sugestión.) ¡Sí podré! (Apelando al último⁷⁹⁹ recurso.)⁸⁰⁰ Me impides trabajar... Trabajo urgentísimo, de⁸⁰¹ que depende quizás la salvación de mi casa.^{1*}

ALEJANDRO. Eso no. Tú trabajas...⁸⁰² y yo te admiro.

ISIDORA. No puedo; tu⁸⁰³ presencia me trastorna.

ALEJANDRO. Yo te ayudaré. (Además de sentarse en el escritorio.) Díctame.

ISIDORA. No, no; déjame el sitio. (Le echa del escritorio y se sienta ella.) Acabaré⁸⁰⁴ la nota para el saldistista.⁸⁰⁵

(1) La parte del diálogo entre asteriscos puede suprimirse en la representación, para no prolongar la escena.

799 A₁₂: (Apelando al [un] <último> recurso

800 A₁₁: recurso [extraera]) Me impides

801 D₁: urgentísimo, se que depende

802 D₁: Tu trabajas y yo te admiro
E₂: tu trabajas, y yo te admiro

803 A₁₁, B₁, C₃, D₁, E₂ y F: puedo. Tu presencia

804 D₁: el sitio abraré la nota

805 A₁₁: para el [saldista] saldistista.

ALEJANDRO. ¿Quieres que⁸⁰⁶ dicte yo?⁸⁰⁷ (Da la vuelta y se pone al otro lado del escritorio, vuelto hacia Isidora.)

ISIDORA. (Escribiendo rápidamente.) No, no es preciso.⁸⁰⁸ ¡Qué malo eres!

ALEJANDRO. No soy malo. Soy un hombre que se ha formado solo, que nunca conoció el trabajo, ni las dificultades de la vida.

ISIDORA. (Muy nerviosa, escribiendo a prisa, y procurando abstraerse, pero sin conseguirlo.) Doce mil setecientos y ... ¡Ah! Me olvidaba. (Buscando un papel.) Estoy en Babia.⁸⁰⁹ Y tú robándome la⁸¹⁰ tranquilidad, el tiempo. (Escribe.) Además, cincuenta pañuelos de crespón...

ALEJANDRO. ¿Que yo te robo los pañuelos?

ISIDORA. No...⁸¹¹ digo... Cincuenta, desde 130 a 800⁸¹² pesetas... Sigue. ¿Qué decías?

ALEJANDRO. Quedé huérfano y rico. Ni⁸¹³ mis padres ni mi tutor supieron hacer de

806	A ₁₁ :	que te dicte
807	C ₄ :	que dicte <yo>?
808	D ₁ y E ₂ :	No, no es preciso! ¡Qué
809	A ₁₁ , D ₁ y E ₂ :	Estoy en babia. Y tu
	B ₁ :	Estoy en vabia. Y tu
810	B ₂ :	robándome [el] la tranquilidad,
	D ₁ :	robándome el la tranquilidad,
811	B ₁ :	No... [n] digo...
812	A ₁₁ :	desde 130 á [100] 800 pesetas...
813	A ₁₁ :	y rico. [Mis] Ni mis padres

mí lo que llamáis un hombre útil. No es que yo me queje de este abandono.

ISIDORA. Vives en un mundo imaginario.

ALEJANDRO. Y tú en otro, porque eso que haces es tan imaginario y tan vago como las nubes que corren por el cielo, oscuras⁸¹⁴ unas, otras iluminadas por el sol.

ISIDORA. ¿Ves? Ya me equivoqué por culpa tuya. Escribiré⁸¹⁵ otra vez. Treinta varas a... ¿Conque⁸¹⁶ las nubes?... ¿el rayo de sol?... a 12,50...⁸¹⁷ Anda: ya equivoqué los⁸¹⁸ números.

ALEJANDRO. ¿Qué más da? Todos los números y cifras⁸¹⁹ son iguales. Podrán parecernos distintos; pero en la cuenta final y total, no son más que una sucesión infinita de ceros.

ISIDORA. (Escribiendo con agitación.) Con la rebaja del 30 por 100... Estás loco y

⁸¹⁴	A₁₁, C₃, D₁ y E₂: B₂:	cielo, oscuras unas, cielo, o[s]escuras unas,
⁸¹⁵	C₃:	culpa tuya. [Escribiendo] Escribiré
⁸¹⁶	A₁₁, B₁, C₃, E₂ y F:	¿Con que las nubes?
⁸¹⁷	A₁₁: D₁ y E₂:	de sol? ...á [doce cin] 12,50 ... el rayo del sol... á doce cincuenta,
⁸¹⁸	A₁₁ y B₁: C₄: D₁ y E₂:	Anda, ya me equivoqué en los Anda: ya [me] equivoqué [en] los anda equivoqué los números.
⁸¹⁹	A₁₂:	los números <y cifras> son iguales.

quieres que yo también lo esté.⁸²⁰ Déjame a mí en la realidad,⁸²¹ y
vete tú a⁸²² tus nubes.

ALEJANDRO. Todo es nubes; eso y lo mío.

ISIDORA. Ahora, el pedido. Coge el⁸²³ muestrario y me vas dictando⁸²⁴ las cifras
de las telas que verás marcadas al margen⁸²⁵ con lápiz.⁸²⁶

ALEJANDRO. (Coge el libro.) Todo es cielo, espacio sin fin, la materia tan infinita
como el espíritu,⁸²⁷ la diligencia tan ociosa como la ociosidad.⁸²⁸
(Dictando.) 747.

ISIDORA. (Muy excitada,⁸²⁹ escribiendo con grandísima rapidez.) ¡Pobre visionario!...⁸³⁰ De
ésta pido treinta piezas... Sueñas con el arte que⁸³¹ no posees.

820	D ₁ y E ₂ :	lo esté... Déjame
821	C ₄ :	á mi en la re a <<a>>alidad, y vete
822	D ₁ :	y vete á tus nubes.
823	A ₁₁ : B ₁ y C ₃ :	Coge aquel muestrario, y Coge el muestrario, y
824	D ₁ :	y me vás diciendo las cifras
825	A ₁₂ :	marcadas < al margen > con
826	A ₁₁ , B ₁ , C ₃ , D ₁ , E ₂ y F:	con lápiz azul.
827	A ₁₁ , B ₁ y C ₃ : D ₁ y E ₂ :	como el espacio , la diligencia como el espíritu , la diligencia
828	A ₁₂ :	ociosidad. [7] <(> <u>Dictando</u>)
829	A ₁₁ y B ₁ :	(muy escitada)
830	D ₁ y E ₂ :	visionario! De esta pido
831	A ₁₁ :	el arte , [que] que no posees.

ALEJANDRO. 749...⁸³² Lo poseo admirando a⁸³³ los que lo cultivan. 781.

ISIDORA. Arte... ¡qué bonito! (Calculando.) Cuarenta y cinco piezas...⁸³⁴ Más a prisa.

ALEJANDRO. 801 bis. Sueño con el amor, cuyo ideal encontré en ti.⁸³⁵

ISIDORA. Anda, morena. (Burlándose.) ¡El amor, valiente tontería!... (Calculando.) De ésta ochenta piezas.

ALEJANDRO. 810.⁸³⁶

ISIDORA.⁸³⁷ Si al menos te ajustaras a la realidad de las cosas... Treinta⁸³⁸ y cinco.

ALEJANDRO. Eso es mucho pedir.

ISIDORA. ¿Qué? (Creyendo que se refiere al pedido⁸³⁹ de género.) ¿Mucho?

ALEJANDRO. No, digo... 842. La realidad y yo no hacemos buenas migas, 847 bis. Mis ideas, ya sabes...

ISIDORA. (Impaciente.) Dame acá: yo acabo más pronto.

ALEJANDRO. No, vida mía. 849.

ISIODRA. Dame el libro. (Se lo quita.)

832	D₁ y E₂:	749. Lo poseo
833	A₁₁ y B₁: C₅:	Lo poseo en la admiración de los que Lo poseo {en la admiración. {de}} [[tras de]] <admirando á> los que
834	D₁ y E₂:	Cuarenta y cinco piezas!. Más
835	C₃, E₂ y F:	en tí.
836	A₁₂:	810 [Detesto la vulgaridad mas que en la que de números, en las ideas trilladas y rutinarias. 315]
837	A₁₂:	<Isidora. Si al menos te ajustaras á la realidad> <<de las cosas... Treinta y cinco.>>
838	C₃, D₁ y E₂:	... treinta y cinco.
839	B₁:	se refiere al pedir de género)

- ALEJANDRO. (Señalando donde él quedó.) Aquí estábamos.
- ISIDORA. Me sé de memoria tus ideas. (Escribe.) 850. (Repitiendo burlescamente conceptos de él.) "¡Abajo la vulgaridad!⁸⁴⁰ ¡Muera todo lo convencional y rutinario!... Las⁸⁴¹ jerarquías sociales, el matrimonio, la..." ¡Ja,⁸⁴² ja!... 855... Cuarenta⁸⁴³ piezas.
- ALEJANDRO. Eso mismo.⁸⁴⁴
- ISIDORA. ¿Sabes lo que significa toda esa monserga?... Pues no es más que una forma de orgullo... Sí, señor. 857.⁸⁴⁵
- ALEJANDRO. De dignidad, digo yo.⁸⁴⁶

840	A ₁₁ :	vulgaridad! [la rutina y] ¡Muera
841	A ₁₁ , B ₁ y C: D ₁ y E ₂ :	rutinario!... las jerarquias rutinario! las gerarquias
842	A ₁₁ , B ₁ y C ₃ : D ₁ : E ₂ :	la ... ja, ja... el matrimonio! la...! ja, ja, el matrimonio! la...! ja... ja.
843	A ₁₂ :	Cuarenta [y cinco] piezas.
844	A ₁₁ : A ₁₂ :	Alejand. Eso mismo. [[[[<u>Isidóra</u> . He concluido. Gracias a Dios (Metiendo papeles en un sobre) Tengo que mandar esto á mi padre. (sale del escritorio) Dirigese á la puerta de la tienda y llama) Bonifacio. (Sale Bonifacio) ¿Está ahí Serafin? <u>Bonifacio</u> . Aquí está, aprendiendo á despachar. <u>Isidóra</u> . Que lleve esto... pero volando... á papá... en casa de Requejo. (da el pliego a Bonifacio, que se va y cierra. {} Isidora vuelve al proscenio) Y ahora, Alejandro, por Dios y por la Virgen (seña-]]]]
845	A ₁₃ :	<< <u>Isidóra</u> . ¿Sabes lo que significa toda esa [monserga] monserga. Pues no es mas que una forma de orgullo... Si señor... [855] 857>>
846	A ₁₂ : B ₁ y C ₃ : D ₁ y E ₂ :	<< <u>Alej</u> . De dignidad digo yo.>> De dignidad digo yo. Dé dignidad, digo yo.

ISIDORA.⁸⁴⁷ De soberbia satánica... Cuarenta piezas. Vaya, he concluído. ¡Gracias a Dios!⁸⁴⁸ (Metiendo los papeles dentro de un sobre.) Tengo que mandar esto a mi padre. (Sale del escritorio. Diríjese a la puerta de la tienda y llama.) ¡Bonifacio!⁸⁴⁹ (Sale Bonifacio.) ¿Está ahí Serafín?

BONIFACIO. Aquí está.⁸⁵⁰

ISIDORA. Que lleve esto... pero volando... a papá... en casa de Requejo. (Da el pliego a Bonifacio, y vuelve al proscenio. Bonifacio se va y cierra.) Y ahora, Alejandro, por Dios y por la Virgen... (Señalando la puerta de la derecha.)⁸⁵¹

-
- 847 A₁₂: <<Isidora. De soberbia satánica... Cuarenta piezas. Vaya he concluído. Gracias á Dios. (Metiendo los papeles dentro de un sobre) Tengo que mandar esto á mi padre. (Sale del escritorio) ¡) Diríjese á la puerta de la tienda y llama) Bonifacio (Sale Bonifacio) ¿Está ahí Serafín?>>
- D₁ y E₂: Isidora. De soberbia satánica... Cuarenta piezas... vaya, hé concluído Gracias á Dios! Y ahora Alejandro por Dios y por la Virgen...
- 848 A₁₂: <<Gracias á Dios>>
- B₁, C₃ y F: Gracias á Dios.
- 849 B₁ y C₃: Bonifacio. (Sale
- 850 A₁₂: <<Bonif. Aquí esta, aprendiendo á despachar.>>
- B₁ y C₃: Aquí está, aprendiendo á despachar.
- D₁, E: No se escribe.
- 851 A₁₃: <<Isidora. Que lleve esto... pero volando... á papá... en casa de Requejo. (Da el pliego á Bonifacio, [que se va y cierra) Isidora] y vuelve al proscenio. Bonifacio se va y cierra) Y ahora, Alejandro, por Dios y por la Virgen... (señalándose la puerta de la derecha.).....>>
- B₁ y C₃: Isidora. Que lleve esto... pero volando... á papá... en casa de Requejo. (Da el pliego á Bonifacio, y vuelve al proscenio. Bonifacio se va y cierra.) Y ahora, Alejandro, por Dios y por la Virgen... (señalándole la puerta de la derecha.)
- D, E: Este diálogo no se expresa de esta forma. Parte de él se reproduce en la intervención anterior de Isidora. De soberbia (...)
- A₁₂: <<<Alej. Una palabra, una palabra no mas.>>>
- B₁: Alejan. Una palabra, una palabra no mas.
- C₄: [[[Alejan. Una palabra, una palabra no mas.]]]]
- D, E y F: No se expone.
- A₁₂: <<<Isidóra. Dila si te vas pronto.>>>
- B₁: Isidora. Dila si te vas pronto.
- C₄: [[[[Isidora Dila si te vas pronto.]]]]
- D, E y F: No se redacta.

ALEJANDRO. ¡Vida mía, cuánto me duele verte en este ardiente afán! Para librarte de él y salvar tu casa, dispón de lo mío.⁸⁵²

ISIDORA. Gracias. No puedo aceptarlo. Eres mi perdición... Lo⁸⁵³ has sido, lo serías otra vez... No, no quiero.⁸⁵⁴ (Asustada, se⁸⁵⁵ aparta de él.) Tu apoyo es⁸⁵⁶ mi muerte. (Cae en una silla, como fatigada y abatida.) Vete,⁸⁵⁷ y no pienses más en mí.

ALEJANDRO. ¡Ah, no!...⁸⁵⁸ No pensar en ti... ¡imposible!⁸⁵⁹ Es poco ya decirte que te adoro; déjame decirte que te admiro, noble y grande heroína. Quieres luchar sola, fiando en tu voluntad poderosa.⁸⁶⁰

852	A ₁₂ :	<<<Alej. Que me duele verte en este ardiente afan. Para librarte de el, y salvar tu casa, dispon de lo mio.>>>
	B ₁ :	Alejan. Que me duele verte en este ardiente afan. Para librarte de el, y salvar tu casa, dispon de lo mio.
	C ₄ :	Alejan. <¡Vida mia, cuanto> [Que] me duele verte en este ardiente afan <<[>> Para librarte de él y salvartu casa, dispon de lo mio.
853	B ₁ , C ₃ , D ₁ y E ₂ :	perdición... lo has sido,
854	A ₁₁ :	No, no, quiero.
	B ₁ y C ₃ :	No, no, no quiero.
855	A ₁₂ :	(Asustada [á] <se> aparta
856	A ₁₂ :	Tu apoyo [sera] <es> mi muerte.
857	D ₁ :	vete y no pienses más en mí
858	A ₁₁ , B ₁ , C ₃ y F:	Ah, no... No pensar
	D ₁ y E ₂ :	Ah! no... No pensar
859	A ₁₁ , B ₁ , C ₃ , D ₁ , E ₂ y F:	en tí. ¡Imposible!
860	A ₁₁ y B ₁ :	voluntad potente. Ah! sucumbirás.
	C ₄ :	voluntad [potente] <poderosa> [Ah! Sucumbirás.]
	A ₁₁ :	<u>Isidora.</u> Sucumbiré, sí vienes junto á mi á trastornarme, á destruirme la voluntad, que es mi única fuerza.
	B ₁ :	Isidora. Sucumbiré, si vienes junto á mi á trastornarme, á destruirme la voluntad, que es mi única fuerza.
	C ₄ :	[[[[Isidora.Sucumbiré, si vienes junto á mi á trastornarme, á destruirme la voluntad, que es mi unica fuerza.]]]]
	D, E y F:	No se testimfica.

- ISIDORA. Luchar⁸⁶¹ sola y honradamente es mi orgullo. No me⁸⁶² prives de esta satisfacción, la más noble que puede tener un alma. (Se levanta.)
Concédeme esto, y.. (Mirándola⁸⁶³ con afecto.)
- ALEJANDRO. (Que se había mantenido a respetuosa distancia, da algunos⁸⁶⁴ pasos hacia ella.) ¿Qué?
- ISIDORA. Te querré.
- ALEJANDRO. (Con júbilo.) ¡Que me querrás, que volverás a quererme...! No soy ya tan desdichado. El pobre soñador se consuela con esa esperanza, y⁸⁶⁵ hace de ella la verdad de su vida.
- ISIDORA. (Retrocede asustada.) ¡Cómo me⁸⁶⁶ seduce el pícaro!
- ALEJANDRO. (Con entusiasmo.) En mi corazón pongo un altar y en el altar un símbolo, uno solo: tú, tú, en alma y cuerpo...⁸⁶⁷
- ISIDORA. ¡Me arrastra, me fascina!⁸⁶⁸
- ALEJANDRO. Y allí te adoraré... No te desdigas. ¡Volverás a quererme!...⁸⁶⁹ Es que

861	A ₁₁ y B ₁ : C ₄ :	No, no. Luchar sola [No, no.] Luchar sola
862	C ₄ :	No [pe] <me> prives
863	A ₁₁ , B ₁ , C ₃ y F:	y... (Mirándole con afecto)
864	C ₄ :	,da [aguhos] <algunos> pasos
865	A ₁₁ :	esperanza, [y ha] y hace de ella
866	D ₁ :	¡Como se seduce el pícaro!
867	D ₁ y E ₂ :	alma y cuerpo.
868	A ₁₁ :	me fascina! (<u>Luchando</u>)
869	D ₁ y E ₂ :	á quererme!. Es que

subsiste en ti el cariño... (Isidora le mira amorosamente sin decir⁸⁷⁰ nada.) Más que cariño, amor...⁸⁷¹

ISIDORA. (Dando algunos pasos hacia él con deseos de abrazarle, que reprime.) Sí.

ALEJANDRO. Si es ley que nos amemos, ven a mí.⁸⁷²

ISIDORA. Sí. (Se abrazan.) Es ley.⁸⁷³

ALEJANDRO. Si no existiera la disparidad de caracteres, no existiría el amor, el sentimiento universal que mueve los mundos.⁸⁷⁴

ISIDORA. Te quiero, sí. (Con abandono, apoyando su frente en el pecho de él.) Eres mi muerte moral, la muerte de mi voluntad. Desde que estás aquí, las ideas de orden se⁸⁷⁵ me han ido de la cabeza. (Entorna los ojos, como sufriendo un desvanecimiento. Alejandro la sostiene en sus brazos. Ambos están en pie.)

ALEJANDRO. Mejor. Las ideas de orden, los números, la regularidad,⁸⁷⁶ son el desierto de la vida, que hay que atravesar con sed y fastidio. Al fin, ¿qué se encuentra? Nada, fastidio, sed... La sed no se acaba, ni el desierto tampoco.

870 C₃: sin decirse nada.)

871 D₁: Mas que cariño amor.

872 D₁ y E₂: amemos, ven a mi!

873 A₁₁: Es ley. [Pero]
D₁ y E₂: Sí, es ley!

874 A₁₂: [Al fin en esta batalla tuya de la vida practica, eres tan soñadora como yo, y vienes a consagrar conmigo el amor desinteresado, el amor puro,] <Si no existiera la disparidad de caracteres, no existiría el amor, el entien->to universal, que mueve los mundos.

875 A₁₂: las ideas de orden [y] se me han ido

876 A₁₁, B₁, C₃, D₁, E₂ y F: la regularidad son el desierto

ISIDORA. (Como dormida sobre el pecho de Alejandro, los ojos cerrados.) Sí...⁸⁷⁷ el desierto... sed.

ALEJANDRO. Reconoce⁸⁷⁸ que estas luchas de la realidad a nada conducen, y que vale más dormir, soñar, entregarse al dulce acaso...

ISIDORA. (Como en sueños.) Soñar...⁸⁷⁹ vivir...

ALEJANDRO. Y que fuera del arte, del amor, de la poesía,⁸⁸⁰ nada existe⁸⁸¹ que merezca⁸⁸² nuestra atención.

ISIDORA.⁸⁸³ ¡Oh, qué delirio! (Despréndese⁸⁸⁴ de los brazos de Alejandro.)⁸⁸⁵ ¿Estoy soñando?... Alejandro, me matas.⁸⁸⁶

877 A₁₂: cerrados) Si, [vi]... el desierto

878 D₁: Reconoces que estas luchas

879 A₁₁: Soñar... [al] vivir...

880 C₄: de la po<<e>>-[e] sia, nada existe

881 A₁₁: nada exsite que merezca

882 C₄: existe que [mereca] <merezca> nuestra

883 A₁₁: (Rehaciendose subitamente, y despabilandoce) ¡Oh,
B₁: (Rehaciendose súbitamente, y despabilandoce) ¡Oh,

884 B₁: delirio! (desprendiendose de los brazos

885 A₁₁: Alejandro: se [verlo] pasa la mano por los ojos) ¿Estoy
B₁: Alejandro: se pasa la mano por los ojos) ¿Estoy

886 A₁₂: matas... Si me quieres, como dices, [no] déjame vivir.
B₁: matas... Si me quieres, como dices, déjame vivir.
C₅: [[[Isidora.(Rehaciendose súbitamente, y despabilándose) ¡Oh, que delirio! (Despréndese) <Queriendo desprendese>
de los brazos de Alejandro; se pasa la mano por los ojos) ¿Estoy soñando? Alejandro, me matas... Si me quieres, como dices, déjame vivir.]]]]
C₁₃: <<Isidora. ¡Oh, qué delirio! (Despréndese de los brazos de Alejandro) ¿Estoy soñando...? Alejandro, me matas.>>
D₁ y E₂: Isidora. ¡Oh, que delirio! Estoy soñando? Alejandro me matas.

ALEJANDRO. Te resucito.⁸⁸⁷

ISIDORA. Déjame, te lo suplico.⁸⁸⁸

A12: Alej. Vivir [!] ... trabajar
 B1: Alejan. Vivir... trabajar.
 C4: [[[Alejan. Vivir... trabajar.]]]

887 A y B: No se anota.
 C13: <<Alejan. Te resucito.>>

888 A12: Isidora. Si, esto <es> la muerte. [Per] Déjame (Recobrando su energía) Yo te lo suplico, te lo mando.
 B1: Isidora. Si; esto es la muerte. Déjame (Recobrando su energía) Yo te lo suplico, te lo mando.
 C4: [[[Isidora. Si; esto es la muerte. Déjame. (Recobrando su energía) Yo te lo suplico, te lo mando.]]]
 C13: <<Isidora. Déjame; te lo suplico. ¿No me complaces en esto, ahora que vuelvo á quererte, y á decírtelo?>>
 D1 y E2: Déjame; te lo suplico.

A11 y B1: Alejan. ¡Despótica!
 C4: [[[Alejan. ¡Despótica!]]]

A12: Isidora. (Creciéndose hasta [que] llegar á [ser] la autoridad altanera y que no admite replica) Si que lo soy. Mando
 en mi casa; quiero mandar también en ti.
 B1: Isidora. (Creciéndose hasta llegar á la autoridad altanera y que no admite replica) Si que lo soy. Mando en mi casa; quiero mandar también en ti.
 C4: [[[Isidora.(Creciéndose hasta llegar á la autoridad altanera y que no admite replica.) Si que lo soy. Mando en mi casa; quiero mandar también en ti.]]]

A11: Alejand. (Pausa. La contempla fijamente) Obedezco (dirigese á la puerta y se detiene)
 B1: Alejan. (Pausa. La contempla fijamente) Obedezco (Dirigese á la puerta y se detiene)
 C4: [[[Alejan. (Pausa. La contempla fijamente) Obedezco. (Dirigese á la puerta y se detiene.)]]]

A11: Isidora. (imperiosamente) ¡Pronto!
 B1: Isidora. (Imperiosamente) ¡Pronto!
 C4: [[[Isidora.(Imperiosamente) ¡Pronto!]]]

A11 y B1: Alejand. Adios. ¿Hasta cuando?
 C4: [[[Alejan. Adios. ¿Hasta cuando?]]]
 A11 y B1: Isidora. Hasta nunca.
 C4: [[[Isidora.Hasta nunca.]]]

A11: Aleja. (da algunos pasos hacia ella) Eso no.
 B1: Alejan. (Da algunos pasos hacia ella) Eso no.
 C4: [[[Alejan. (Da algunos pasos hacia ella) Eso no.]]]

A11 y B1: Isidora. Hasta nunca digo. (Indicandole la puerta con gran decisión y firmeza)
 C4: [[[Isidora.Hasta nunca digo. (Indicandole la puerta con gran decisión y firmeza.)]]]

A12: Alejand. (ya junto á la puert(á)) Está bien. Tu mandas.
 B1: Alejan. (Ya junto á la puerta) Está bien. tu mandas.
 C4: [[[Alejan. (Ya junto á la puerta) Está bien. Tu mandas.]]]

ALEJANDRO. ¡Oh, alma mía! ¿Qué he de hacer yo más que obedecerte? Pero a cambio de mi sumisión...⁸⁸⁹

ISIDORA. ¿Qué?⁸⁹⁰

ALEJANDRO. Una palabra, una sola... Dime que deseas unirte nuevamente a mí.⁸⁹¹

ISIDORA. (Aturdida y desconcertada.) ¡No!... (Con vacilación angustiosa.) Sí... No sé... (Con pena hondísima.) ¡Dios mío, ya tengo voluntad! Déjame, déjame ahora... Te lo suplico... Quisiera mandártelo; pero ya no puedo, no puedo mandar. (Con infantil desconsuelo.) No sé qué pasa en mí... Alejandro, te lo ruego... (Luchando por recobrar su voluntad.) Te pido que salgas de aquí... ¿Quieres que me arrodille para suplicártelo? (Hace ademán de arrodillarse.)⁸⁹²

-
- ⁸⁸⁹ A y B: No se precisa.
 C₁₃: <<Alejan. ¡Oh, alma mía! qué he de hacer yo mas que obedecerte? Pero [ese] <á> cambio de mi sumision.....>>
 D₁ y E₂: ¡Oh! alma mía! Que hé de
- ⁸⁹⁰ A y B: No se redacta.
 C₁₂: <<Isidorá. Qué?>>
- ⁸⁹¹ A y B: No se expone.
 C₁₃: <<Alejan. Una palabra, una sola.... Díme que deseas unirte nuevamente á mí.>>
 D₁ y E₂: unirte nuevamente á mí...
- ⁸⁹² A₁₂: Isidora. Quiero recobrar mi bendita soledad. (Vacilación en Alejandro, que al fin |.| se decide á partir, dominado por [la] <la> voluntad potente de Isidora)
 B₁: Isidora. Quiero recobrar mi bendita soledad. (Vacilación en Alejandro, que al fin se decide á partir, dominado por la voluntad potente de Isidora)
 C₄: [Isidora.Quiero recobrar mi bendita soledad. (Vacilación en Alejandro, que al fin se decide á partir, nominado por la voluntad potente de Isidora)]]]]
- C₁₃: <<Isidora. (aturdida y desconcertada) No.... (transicion, que se deja al talento de la actriz) Sí... No sé... (con pena hondísima) Dios mio, ya no tengo voluntad.>>
 D₁ y E₂: Isi. No!... Sí... No sé... Dios mío, ya no tengo voluntad.
- C₁₃: <<Alej. ¿Volveras conmigo? Dime que si, y te dejo en tu triste cautiverio, hasta que decidas volver á a libertad, á mi....!>>
 D₁ y E₂: Alej. ¿Volveras conmigo? Dime que si, y te dejo en tu triste cautiverio, hasta que decidas volver á la libertad y á mi.
 C₁₄: <<Isidora. (Temburoza, dominada por un vago terror) Contigo?... No sé.... (bruscamente) Si... á tu lado,

ALEJANDRO. No, no... Adiós... Soy feliz. (Se retira y retrocede.) Un momento más.⁸⁹³

ISIDORA. No, no... ¡Vete, por Dios!⁸⁹⁴

ALEJANDRO. Obedezce... Adiós. (Vacila: al fin se decide a partir.) Hasta luego... Te espero... Adiós.⁸⁹⁵

ISIDORA. Adiós. (Cae anonadada en una silla, sollozando.)⁸⁹⁶

siempre a tu lado.... (con arrobamiento) Vida, amor, libertad... Si... algún día... Sí, Sí...! (Isidora otra vez) Pero déjame, déjame ahora... Tengo que... (con angustia) Te lo suplico... Quisiera mandárselo; pero ya no puedo, no, no puedo mandar (con infantil desconsuelo) No sé qué pasa en mi.. Alejandro, te lo [suplico] <ruego>.... (luchando por recobrar su voluntad) Te [lo suplico... sí... te lo mando] <pido que salgas de aquí...> ¿Quieres que [te lo mande... de rodillas?] <me arrodille para suplicártelo?> (hace ademán de arrodillarse)>>

D₁ y E₂: Isid. Contigo... No sé... Sí, á tu lado siempre á tu lado... vida, amor, libertad... sí... algún día... sí, sí! o déjame ahora. Tengo que... Te lo suplico... Quisiera mandártelo; pero ya no puedo, no puedo mandar. No sé qué pasa por mí Alejandro te ruego... Te pido que salgas de aquí ¿Quieres me arrodille para suplicártelo?

893 A y B: No se enumera.
C₁₄: <<Alejan. <No, no.> Adíos (Vacila: al fin se decide á partir) [Adios,...] Hasta luego... Te espero... adios.>>
D₁: No, no... Adios... Soy feliz Un momento más.
E₂: No, no... Adios... Soy feliz! Un momento más.

894 A y B: No se plasma.
C₁₃: <<Isidora.No, no... Vete, por Dfios.>>
D₁: Isidora. No, no... Vete por Dios
E₂: Isidora. No, no... Vete, por Dios

895 A₁₁ y B₁: Alejan. Adiós, sí... adios.
C₄: [][[Alejan. Adios, sí... adios.]]]
C₁₄: <<Alej. Obedezco... Adíos (Vacila: al fin se decide á partir) [Adios,...] Hasta luego... Te espero... adios.>>
D₁ y E₂: Alej. Obedezco. Adios. Hasta luego... Te espero... Adios.
F: luégo... Te espero... adíos.

896 A₁₁: Isidora. (despidiéndole á distancia con un beso volado) Adiós.
B₁: Isidora. (Despidiendole á distancia con un beso volado) Adios.
C₄: [][[Isidora.(Despidiendole á distancia con un beso volado) Adios]]]
C₁₃: <<Isidora. Adíos. (Le despide con un veso volado. []) Cae anonadada en una silla, sollozando.>>
D₁ y E₂: Isidora. Adios!

ESCENA X⁸⁹⁷

ISIDORA; DON SANTOS, que entra presuroso por el foro izquierda en el momento de salir Alejandro, y lo ve.⁸⁹⁸

SANTOS. ¡Él aquí... y yo loco buscándole! Voy tras él.⁸⁹⁹

ISIDORA. (Sin moverse de su asiento, muy abatida.) No, no...⁹⁰⁰

SANTOS. (Advirtiendo su turbación.) ¿Pero qué... hija mía, qué te pasa?⁹⁰¹

ISIDORA. Nada, nada.⁹⁰²

- ⁸⁹⁷ A₁₁, B₁, D₁ y E₂: Escena XI
 C₄: {{{{Escena XI}}}}
 C₁₃: <<Escena XI>>
- ⁸⁹⁸ A₁₂: ,y le ve[s] salir.
 B₁: ,y le ve salir.
 C₄: {{{{Isidora; Don Santos, que entra presuroso por el foro izquierda, en el momento de salir Alejandro, y la ve salir.}}}}
 C₁₃: <<Isidora, D. Santos, que entra presurosa por el foro izq^a en el momento de salir Alejandro y le ve.>>
- ⁸⁹⁹ A₁₁: ¡El aquí!... y yo loco buscándole. Voy tras él. (corre tras Alejandro, [] Isidora le detiene, cogiéndole por un brazo.)
 B₁: ¡El aquí... y yo loco buscándole! Voy tras él. (Corre tras Alejandro. Isidora le detiene, cogiéndole por un brazo)
 C₄: {{{{D^a Santos; El aquí... y yo loco buscándole... Voy tras}}}} {{{{él (Corre tras Alejandro. Isidora le detiene cogiéndole por un brazo.)}}}}
 C₁₃: <<D. Santos. ¡El aquí... y yo loco buscándole! Voy tras él.>>
 D₁: El aquí... y yo loco buscándole! Voy tras él!
 E₂: El aquí... y yo loco buscándole!... Voy tras él!
- ⁹⁰⁰ A₁₁ y B₁: No.
 C₄: {{{{Isidora. No.}}}}
 C₁₂: <<Isidora. (Sin moverse de su asiento, muy abatida) No, no...>>
- ⁹⁰¹ A₁₁ y B₁: ¡Pero, hija... aquí! ¡Qué escándalo!
 C₄: {{{{D^a Santos. ¡Pero, hija... aquí! ¡Qué escándalo!}}}}
 C₄: <<<D. Santos. advirtiendo su turbación) Pero qué... hija mía, que te pasa.>>>
- ⁹⁰² A₁₁: Isidora. Entró... no es culpa mía (con cierto desvario) Le quiero, sí, no puedo negarlo. ¡Desgraciado él, desgraciada yo!
 B₁: Isidora. Entró... no es culpa mía. (Con cierto desvario) Le quiero, sí, no puedo negarlo... ¡Desgraciado él, desgraciada yo!
 C₄: {{{{Isidora. Entro... no es culpa mía (Con cierto desvario) Le quiero, si, no puedo negarlo ¡Desgraciado él, desgraciada yo!}}}}

SANTOS. ¡Si supieras lo que ocurre! Una gran desdicha.⁹⁰³

ISIDORA. (Asustada.) ¿Qué?...⁹⁰⁴

SANTOS. Es cosa de él... Y yo acechándole en casa de Guevara... y la casa de Guevara... ¡Oh, cuánto pillo en este mundo!⁹⁰⁵

C4:	<<<Isidora. Nada, nada. D. Santos. ¿Te ha ultrajado? ¡Ah, infame! Le mato, le mato ahora mismo. (Quiere salir: ella se levanta y le detiene)
C5:	[D] <I>sidora.No tío, no. Es que... le quiero, no puedo negarlo. ¡Desgraciado él, desgraciado yo!>>>
903 A11 y B1: C4:	Si supieras lo que ocurre. Una gran desdicha. <<¡>> Si supieras lo que ocurre <<!>> Una gran desdicha.
904 A12: B1 y C3: D1 y E2:	([fá]sustada) ¿Que? (Asustada) ¿Que? Qué?
905 A11, B1 y C3: D1: E2:	mundo! (Impaciente) Es preciso que lo sepa. ¿Sabes á donde ha ido? Es cosa de él. Y yo acechándole en casa de Guevara... Y la casa de Guevara oh! Cuanto pillo en este mundo. Es cosa de él... Y yo acechándole en casa de Guevara... Y la casa de Guevara Oh! cuanto pillo en este mundo.
A11: B1: C3:	Isidóra. ¿Pero que hay?... explíquese, tío... Isidora. ¿Pero que hay?... esplíquese, tío... Isidora. ¿Pero que hay?... explíquese, tío.
A10: A11, B1 y C3:	[[[[D. Santos.(afigidísimo) Una cosa tremenda, hija tremenda]]]] D. Santos. Una cosa tremenda, hija, tremenda... para él... Pero me dá el corazón que esto facilita nuestros planes.
A12: B1 y C3:	Isidora. (confusa) [Qué pasa?...] Cosas tremendas.... planes... Tío, me vuelve V. loca. Isidora. (Confusa) Cosas tremendas... planes... Tío, me vuelve usted loca.
A11, B1 y C3:	Dº. Santos.Ya lo sabrás... Tu padre viene.

ESCENA XI⁹⁰⁶

ISIDORA, DON SANTOS, DON ISIDRO; luego DOÑA TRINIDAD.

ISIDRO. (Por la tienda, presuroso, muy sofocado.) Hija mía, ¿pero qué te pasa?...
¿Estás loca?⁹⁰⁷

ISIDORA. ¿Pero qué?...⁹⁰⁸

ISIDRO. (Con dificultad en el aliento.) Que me has puesto en ridículo. Requejo ha creído que nos burlábamos de él. Se pasó la hora, y tus notas no llegaron.⁹⁰⁹

ISIDORA. (Aturdida.) Ahí están.⁹¹⁰

ISIDRO. (Mirando los papeles que toma de la mesa.) Todo equivocado... confundidas las cifras, trocadas las marcas. ¿Qué suma es ésta?⁹¹¹

⁹⁰⁶ A₁₁, B₁, C₃, D₁ y E₂: Escena XII

⁹⁰⁷ D₁ y E₂: ¿pero que te pasa estás loca?

⁹⁰⁸ D₁ y E₂: Pero que?

⁹⁰⁹ A₁₂: <Con dificultad en el aliento> Que me has puesto en ridículo. Requejo ha creído que nos burlábamos de él.
B₁ y C₃: (Con dificultad en el aliento.) Que me has puesto en ridículo. Requejo ha creído que nos burlábamos de él.
D₁: Qué me ha puesto en ridículo! Requejo há creído que nos burlábamos de él. Se pasó su hora y no llegaron tus notas
E₂: Que me has puesto en ridículo! Requejo há creído que nos burlábamos de él. Se pasó su hora, y no llegaron tus notas.

⁹¹⁰ A, B y C: No se emite.
A₁₁, B₁ y C₃: Isidora. Pues te mandé...

⁹¹¹ A₁₁, B₁ y C₃: (Mostrando los papeles que le mandó Isidora) Todo equivocado... todo lleno de garrafales desatinos. ¿Qué dice aquí? Que suma es esta?
D₁: todo equivocado. Confundidas las cifras. Trocadas las masas. Que suma es esta
E₂: Todo equivocado... Confundidas las cifras. Trocadas las masas. Que suma es esta.
A₁₁, B₁ y C₃: Isidora. El líquido.
A₁₁: D. Santos (Leyendo en los papeles, que d. Isidro conserva en la mano) Treinta millones de pesetas.
B₁ y C₃: D^a. Santos. (Leyendo los papeles que D^a Isidro conserva en la mano) Treinta millones de pesetas.

- ISIDORA. ¡Qué desatino! ¡Jesús!⁹¹²
- ISIDRO. ¿Pero tú cómo tienes la cabeza?
- ISIDORA. (Afligida.) Trastornada, ¡ay!, enteramente trastornada...⁹¹³
- TRINIDAD. (Que entra por el foro izquierda y se aproxima al grupo.) ¿Qué es eso? ¡Isidora!
- (Isidora, paralizada por la estupefacción, no contesta.)⁹¹⁴
- ISIDRO. Y nada hemos podido hacer. Requejo furioso. Yo aturdido...⁹¹⁵

-
- ⁹¹² A₁₁: Isidora. (llevándose las manos á la cabeza) ¡Jesús!
 B₁ y C₃: Isidora. (Llevándose las manos á la cabeza) ¡Jesús!
 D y E: No está.
- ⁹¹³ A₁₁, B₁, C₃, D₁, E₂ y F: ¡ay! enteramente trastornada.
- ⁹¹⁴ A₁₁: es eso? ¡¡Hija!! ¡Isidora!
 B₁, D₁ y E₁: es eso? ¡Isidora!
 C₅: es eso? ¡Isidora! <<{Isidora, paralizada por la}>> <estupefaccion, no contesta>> {y se abraza}
- A₁₁ y B₁: Isidora. (se abraza á su madre) Madre, estoy loca... no sé lo que me pasa.
 C₄: {[[[Isidora.(se abraza á su madre) Madre, estoy loca.... no sé lo que me pasa.]]]}
- A₁₂: D. Isidro. Y aquí pones [cincuenta y] tantas piezas de mil quinientos metros...
 B₁ y C₃: D^a Isidro. Y aquí pones, tantas piezas de mil quinientos metros....
- A₁₁, B₁ y C₃: D. Santos. ¡Kilometro y medio!
- A₁₁, B₁ y C₃: D^a Trini. Hija mia, serénate.
- A₁₁: D. Isidro. Y aquí dice: sesenta piezas [de] de cielo azul.
 B₁ y C₃: D^a Isidro. Y aquí dice: sesenta piezas de cielo azul.
- A₁₁ y B₁: Isidora. (Consternada) No sé... déjenme. No hagan caso de mi.... No sirvo, no sirvo....
 C₄: Isidora. (consternada) No sé... déjenme. No hagan caso de mi.... [No sirvo, no sirvo.]
- ⁹¹⁵ A₁₁: furioso. En la fecha del Vendi pusiste 1995.
 B₁ y C₃: furioso. En la fecha del vendi pusiste 1995.
 D₁ y E₂: hacer. Requejo furioso...
- A₁₁ y C₃: D. Santos. ¡Para fines del siglo que viene!
 B₁: D^a Santos. ¡Para finales del siglo que viene!
- A₁₁: D^a Isidro. Y en la nota del pedido: (tee) Amor, espacio infinito del número 715. Cuatrocientos mil.
 B₁: D^a Isidro. Y en la nota del pedido: (tee) Amor, espacio infinito del numero 715. Cuatrocientos mil.
 C₄: D^a Isidro. Y en la nota del pedido: (tee) <<">> Amor, espacio infinito del número 715. Cuatrocientos mil <<">>
- A₁₁, B₁ y C₃: D^a Santos. Ya, ya ... pide sin tasa ... Como que es género ... infinito.

ISIDORA. No sigas.⁹¹⁶ ¡Qué vergüenza!

ISIDRO.⁹¹⁷ Estamos perdidos. Requejo no espera... No podemos cumplir... La casa se hunde.

ISIDORA. (La mirada perdida en el espacio.) La casa se hunde. (Con terror.) ¡Perecemos todos!⁹¹⁸

TRINIDAD. ¿Pero, hija, tú sueñas?⁹¹⁹

ISIDORA. Sueño, sí. (Cae en una silla, fatigada y sin aliento. Todos la rodean afligidos.)⁹²⁰

-
- 916 A₁₁, B₁ y C₃: No siga usted ¡Que
D₁ y E₂: No siga usted ¡que
- 917 A₁₁: D^a [Santos]Isidro.
D y E: No se redacta.
- 918 A, B, D, y E: No se expone.
A₁₁: Isidora. (con de[c]esperación) ¡Oh, no puedo salvaros. Estoy loca... Entré el enemigo y me mató la voluntad.
B₁: Isidora. (Con desesperación) ¡Oh, no puedo salvaros. Estoy loca... Entré el enemigo y me mató la volun tad.
C₃: [[[Isidora. {(Con desesperación)} {(Como espantada de si misma.)} ¡Oh, no puedo salvaros.]]]]
C₁₄: <<Isidora. (la mirada perdida en el espacio) La casa se hunde (con terror) [Nos hundimos.] Perecemos todos.>>
- A₁₁: D. Isidro. (muy apurado) Pero, chica, procura rehacer las notas...
B₁: D^a Isidro. (Muy apurado) Pero, chica, procura rehacer las notas.
- A₁₁ y B₁: Isidora. Ay, no sé.... Mi inteligencia se pierde, se va... Mi memoria también. No sé, no sé nada... Soy tonta, imbécil.....
- 919 A, B, D y E: No se anota.
A₁₁ y B₁: D^a Trini. Niña querida, vuelve en ti.
C₁₃: <<D^a Trini. Pero, hija, tu sueñas.>>
- 920 A y B: No se enuncia así.
A₁₁ y B₁: Isidora. (Cae en una silla. Todos la rodean consternados) No puedo, no puedo....
C₁₃: <<Isidora. Sueño, si. (cae en una silla, fatigada y sin aliento. Todos la rodean afligidos)>>
D y E: No se testifica.
- A₁₂: Isidora. (angustiada) Me la han robado... Padre, tío, madre, hermanitos míos, vuestra Isidora no [puede] <sabe> salvaros..... Se os ha vuelto idiota.....
B₁: Isidora. (Angustiada) Me la han robado.... Padre, tío, madre, hermanos míos, vuestra Isidora no sabe salvaros.... Se nos ha vuelto idiota...

ISIDRO. ¡Dios de mi vida!⁹²¹

SANTOS. Y Guevara, ¿sabes?, lo que yo temía, Guevara...⁹²²

ISIDRO. Se ha fugado... ya lo sabía... dejando descubiertos horribles.⁹²³

SANTOS. Alejandro... todo lo ha perdido...⁹²⁴

ISIDRO. Hija mía, ¿oyes? Todos caen, y en algunos la caída es castigo del
cielo.⁹²⁵

- 921 C₁₃: <<D^a Isidro. ¡Dios de mi vida!>>
D y E: No se precisa.
- A₁₁ y B₁: Escena XIII
 C₁₂: <<Escena XIII>>
- A₁₁ y B₁: Dichos - Luengo, Bonifacio, Serafinito.
 C₁₂: <<Dichos -Luengo, Bonifacio, Serafinito>>
- A₁₁: Luengo. (por el foro, á la carrera) Noticia, noticia....
 B₁: Luengo. (por el foro á la carrera) Noticia, noticia.
 C₁₃: <<Luengo. (por el foro á la carrera) Noticia, noticia.>>
- A₁₁ y B₁: D^a. Isidro. Qué?
 D^a. Trini. Qué?
- C₁₄: <<Todos. (menos Isidora, que continua como sin darse cuenta [de nada] <de nada> ¿Que? ¿Que?>>
- 922 A₁₁ y B₁: Luengo. Guevara... lo que yo temía... Guevara...
 C₁₃: <<Luengo. Guevara... lo que yo temía... Guevara...>>
 D y E: No se cita.
- 923 A₁₁ y B₁: D^a. Santos. Se ha fugado... ya lo sabía yo.
 C₁₃: <<D. Santos.Se ha fugado... ya lo sabía.>>
 D₁ y E₂: D. Santos. Se ha fugado... ya lo sabía
- A₁₁, B₁, D₁ y E₂: Luengo. ¡Fugado!... dejando descubiertos horribles.
 C₁₂: <<Luengo. ¡Fugado!... dejando descubiertos horribles.>>
- 924 A₁₁ y B₁: ... ¡Todo lo ha perdido!... Y ahora...
 C₁₃: <<D. Santos.Alejandro... todo lo ha perdido... ¿Y ahora...?>>
- A₁₂: [[[[Isidora. que ha oído absorta]]]]
- A₁₁ y B₁: Luengo. Todo perdido... Eso digo yo: ahora....
 C₁₃: <<Luengo. Eso digo yo... ahora...>>
- 925 A₁₁ y B₁: D^a. Isidro. Hija mía, todos caen; y en algunos la caída es castigo del Cielo.
 C₁₄: <<[I] <D> Isidro. Hija mia ¿oyes? Todos caen; y en algunos la caída es castigo del cielo.>>
 D₁ y E₂: Trini. Hija mía, ¿oyes? Todos caen; y en algunos la caída es castigo del cielo.
 F: del Cielo.

ISIDORA. (Como despertando. Transición del aturdimiento a un vivo terror.) ¡Ah!... ¡Caemos todos... nosotros... él!⁹²⁶

ISIDRO. Niña querida, recobra tu ser.⁹²⁷

TRINIDAD. Vuelve en ti.⁹²⁸

-
- A₁₁ y B₁: D^a Trini. No pensemos en los demas. Tratemos de salvarnos nosotros.
- ⁹²⁶ A₁₁: Esta intervención se expresa antes de la de D^a. Isidro. Hija mía,
Isidora. (Que ha oído absorta, sin moverse de la [silla] silla) ¿Que dicen?
B₁: Isidora. (Que ha oído absorta, sin moverse de la silla) ¿Que dicen
C₁₄: <<Isidora. (como despertando. Transición del aturdimiento á un vivo [dolor] <Terror>) <Ah! Caemos todos...
noso
tros.... él.>>
D₁: Isidora. ¡Ah! Caeremos todos nosotros, el.
E₂: Isidora. ¡Ah! caemos todos... nosotros, el!
- C₁₃: <<Luengo. (ap. á Bonifacio) Está loca perdida.>>
- D₁ y E₂: Luengo. Está loca.
- ⁹²⁷ A₁₁ y B₁: Un precedente de este parlamento está en el diálogo de la Escena XII anterior: D^a Trini. Niña querida, vuelve en tí.
- A₁₁ y B₁: D. Isidro. Isidora, haz un esfuerzo, y recobra tu sér.
C₁₂: <<D. Isidro. Niña querida, recobra tu sér.>>
F: recobra tu sér.
- A₁₁ y B₁: D^a Santos. Si, sí. (La rodean todos. Pausa. Isidora se levanta, mirando al cielo, como iluminada.)
- ⁹²⁸ A₁₁ y B₁: Un precedente de esta intervención puede ser el siguiente diálogo de la Escena XII: D^a Trini. Niña querida, vuelve en tí.
- A₁₁ y B₁: D^a. Trini. Parece que resucita.
C₁₃: <<D^a Trini. Vuelve en tí.>>
- A₁₁: D. Isidro. (con gran ansiedad) Si... ¿Vuelves en tí, adorada hija?
B₁: D^a. Isidro. (Con gran ansiedad) Si... ¿Vuelves en tí, adorada hija?
- A₁₁ y B₁: Isidora. Ah!... (como delirando) la siento venir... la siento en mi otra vez... viene... entra. (Con repentino júbilo) ¡Ya está aquí!
- A₁₁ y B₁: D^a Trini. ¿Qué?
- A₁₁: Isidora. Mi Santa energia, el sosten de mi alma, mi voluntad.
B₁: Isidora. Mi santa energia, el sosten de mi alma, mi voluntad.
- A₁₁: D. Santos. (con alborozo) ¡Viva!
B₁: D^a. Santos. (Con alborozo) ¡Viva!
- A₁₁ y B₁: Luengo. (á Bonifacio) Está loca, loca perdida.
C₁₃: <<Luengo. (ap. á Bonifacio) Está loca perdida.>>
Se expone, como hemos visto anteriormente, antes de la intervención de <<D. Isidro. Niña querida...>>

ISIDORA. ¡Oh, no puedo, no puedo!... Le quiero... Y ahora más, más... (Llorando.)
Padre, madre, hermanitos míos, arrojadme de vuestro lado... Ya no
soy vuestra Isidora... soy la otra, la otra... la suya.⁹²⁹

ISIDRO. Pero, hija de mi alma, ¿dónde está tu santa energía?⁹³⁰

SANTOS. ¿Tu bendita voluntad?⁹³¹

D ₁ y E ₂ :	Luengo. Está loca. La hallamos en la misma posición que en el manuscrito C.
A ₁₁ y B ₁ :	Isidora. (Con arrogancia y denuedo, manifestando el despejo de sus facultades) Ya, ya estoy en mi. Ya soy yo.... ¡A luchar! (Irguiendo la cabeza y apretando los puños, da algunos pasos en uno y otro sentido, ensanchando el círculo que forman los que la rodean. Todos se apartan de ella, como dejándole el terreno libre.)
A ₁₁ :	D^a Santos. A luchar por los tuyos. [por los]
B ₁ :	D^a Santos. A luchar por los tuyos.
A ₁₁ y B ₁ :	D^a Isidro. Por los que te adoran...
A ₁₁ y B ₁ :	Isidora. (Con entusiasmo ardiente) Por todos, por todos los míos, por los que me aman. (con gesto de autoridad, en el centro del grupo) A su puesto todo el mundo. Continúa la batalla.
A ₁₁ y B ₁ :	D^a. Santos. ¡Vencerá nuestra generala!
A ₁₁ y B ₁ :	Isidora. Vencerá nuestra bandera, la voluntad, la gloriosa voluntad.
A ₁₁ :	[x-nº 8]
A ₁₁ y B ₁ :	Fin del acto segundo.
929 A y B: C ₁₃ :	No se indica. <<Isidora. ¡Oh, no puedo!... Le quiero.. Y ahora mas, mas... Morirá; yo tambien... (Llorando) Padre, madre, hermanitos míos, arrojadme de vuestro lado... Ya no soy vuestra Isidora,... soy la otra, la otra... la suya.>>
D ₁ :	Isid. ¡Oh! No puedo... no puedo! Le quiero... Y ahora más... más.... Morirá... yo tambien. Padre, madre, hermanitos, míos, arrojadme de vuestro lado... Ya no soy vuestra Isidora... soy la otra, la otra... la suya.
E ₂ :	Isid. ¡Oh! No puedo... no puedo Le quiero... Y ahora más, más... Morirá; yo tambien. Padre, madre, hermanitos míos, arrojadme de vuestro lado... Ya no soy vuestra Isidora... soy la otra, la otra... la suya.
930 A y B: C ₁₃ : D ₁ y E ₂ :	No se epresa. <<D ^a Isidro. Pero, hija de mi alma, ¿donde está tu santa energía?>> Isidro. Pero hija de mi alma ¿donde esta tu santa energía?
931 A y B: C ₁₃ : D ₁ :	No se emite. <<D. Santos. ¿Tu bendita voluntad?>> Santos. ¡Tu bendita voluntad!

ISIDORA. (Con desvarío, mirando a todos.) ¿Mi voluntad...?⁹³²

TRINIDAD. ¿Con él?⁹³³

ISIDRO. ¿Con nosotros?⁹³⁴

ISIDORA. (Que pretende dominar la turbación de su mente. Pausa. Ansiosa se interroga.) ¿Con él... con vosotros? (Entregándose a la desesperación por no poder conciliar sentimientos contradictorios.) ¡Ay de mí!... ¡no lo sé! (Telón rápido.)⁹³⁵

FIN DEL ACTO SEGUNDO⁹³⁶

-
- 932 A y B: no se cita.
C13: <<Isidora. (con desvarío, mirando á todos) Mi voluntad...?>>
- 933 A y B: No se anota.
C13: <<D^a. Trini. ¿Con él?>>
D1 y E2: Trini. ¿Con él!
- 934 A y B: No se escribe.
C13: <<D. Isidro. ¿Con nosotros?>>
- 935 A y B: No se enuncia.
C13: <<Isidora. (que pretende dominar la turbacion de su mente. Pausa. Ansiosa se interroga) ¿Con él... con vosotros?
(Entregándose á la desesperación [¡Ay de mí! no lo sé!] por no poder conciliar sentimientos contradic
torios.) ¡Ay de mí... ¡no lo sé! (Telón rápido.)>>
D1 y E2: Isidora. ¿Con él... con vosotros? ¡Ay de mí! ¡No lo sé!
- 936 D1 y E2: Fin

ACTO TERCERO⁹³⁷

La misma decoración de los actos primero y segundo. Entre el acto segundo y tercero transcurren algunas horas. Es de noche. Luz eléctrica en el escritorio y en el fondo.⁹³⁸

ESCENA PRIMERA⁹³⁹

BONIFACIO, TRINITA, SERAFINITO; el primero arregla las piezas de tela en las mesas grandes; los dos segundos colocan en sus cajas algunos pañuelos de Manila que estaban sobre la mesa, y se los van dando a Bonifacio; DOÑA TRINIDAD, que sale por la izquierda con mantilla; al fin de la escena, ISIDORA.⁹⁴⁰

-
- 937 **B:** Este acto no aparece en este manuscrito.
 C₁₃: <<Acto Tercero>>
 D: El Acto III, casi en su totalidad, al ser el resultado de una elaboración posterior por parte del autor, tendríamos que incluirlo todo él entre << >> - que es el signo que utilizamos para indicar lo añadido por el autor en el renglón o renglones en un momento posterior de revisión- pero al estar, a su vez, este acto compuesto desde la hoja 134r. en un segundo momento, adoptaremos los << >> para exponer todo lo escrito en este segundo momento. De esta manera lo distinguimos de lo escrito en el primer momento, y evitamos tener que repetir una gran parte del texto idéntica a la versión impresa, a excepción de los << >> que le añadiríamos.
- 938 **A:** No expone.
 C₁₃: <<Entre el acto segundo y el tercero transcurren algunas horas. Es de noche. Luz eléctrica en el escritorio y en el fondo. Se ve la tienda, con los escaparates muy bien iluminados. En el mostrador, los dependientes vendiendo. Mucha gente.>>
 D₂ y E₂: La misma decoración del primero
- 939 **C₁₃:** <<Escena I>>
- 940 **A₁:** D^a Trini, D. Santos, que entra de la calle.
 C₁₄: <<Bonifacio, Trinita, Serafinito: el primero arregla <las> piezas de tela y las cajas en la anaquelaría; los dos segundos colocan en sus cajas algunos pañuelos de Manila que están sobre la mesa, y se los van dando a Bonifacio; D^a Trinidad, que sale por la izquierda con mantilla; al fin de la escena Isidora.>>
 D₂ y E₂: Bonifacio - Trinita - Serafinito - D^a Trinidad - Isidora.
- A₂:** D. Santos. Que tal [?Completamente repuesta la niña] [[la niña]] <Isidora?> <Acabo de reponerse> del arrechucho de esta tarde?

TRINIDAD. ¿Qué enredáis ahí vosotros?⁹⁴¹

TRINITA. Mamá, ayudamos a Bonifacio.⁹⁴²

TRINIDAD. No perdáis el tiempo en tonterías. Tomad ejemplo de vuestra her-
mana, siempre esclava de su obligación...⁹⁴³

SERAFINITO. Pues esta tarde... (Bonifacio se retira al fondo.)⁹⁴⁴

TRINITA. Di, mamá: ¿qué le pasó a Isidora esta tarde?⁹⁴⁵

TRINIDAD. (Sin saber qué decir.) Pues...⁹⁴⁶

SERAFINITO. Que su admirable máquina volitiva se descompuso un momento,
y...⁹⁴⁷

-
- 941 A: No se plasma.
 C13: <<Dª Trini. Que enredais ahí, vosotros?>>
 D2: enredais vosotros?
 E2: enredais ahí vosotros?
- 942 A: No se expone.
 C13: <<Dª. Trinita. Mamá, ayudamos á Bonifacio.>>
- 943 A: No se cita.
 C13: <<Dª. Trini. No perdais el tiempo en tonterías. Tomad ejemplo de vuestra hermana, siempre
 esclava de su obligación...>>
 D2: de su obligación.
- 944 A: No se precisa.
 C13: <<Serafin. Pues esta tarde... (Bonifacio se retira al fondo)>>
- 945 A: No se emite.
 C13: <<Trinita. Di mamá: ¿qué le paso á Isidora esta tarde?>>
- 946 A: No se indica.
 C13: <<Dª. Trini. (Sin saber qué decir) Pues...>>
- 947 A: No se testifica.
 C13: <<Serafin. Que su admirable máquina volitiva se descompuso un momento, y...>>

TRINIDAD.⁹⁴⁸

Nada... un ligero accidente... algo a la cabeza... El excesivo⁹⁴⁹ trabajo, sin duda. Pero ya habéis visto. ¡La pobre!,⁹⁵⁰ luchando fieramente consigo misma, y dominando su turbación, ha vuelto a ser la mujercita inteligente y hacendosa de siempre. Y al despejarse sus facultades, rehizo de prisa y corriendo las notas, con lo cual se pudo ultimar la operación con Requejo.

-
- ⁹⁴⁸ A₃: **D.S.** Podrá ser... Pero dejemos [eso] las causas y vamos á los efectos. Cuando tu [niña] [[Isidora]] <la niña> empezó á recobrase de aquella... crisis, batalla formidable ante la pasión y la voluntad, que ordeno {que corriera} [[correr]] [tras él que] [[suplicandole]] [con un lazo, ó á tiros le echase el lazo pa, que cobrar [[Isidora]] guardale pero x-nº 3, el guarda y... en toda regla y si tuviera prisiones x-nº 15 por un nombre] [[que corriera trás él y le trincara y le tuviere bien seguro]] Temo, mejor dicho, si se fundadamente que cuando sepa [la fatal noticia] su lastimosa inevitable ruina, [imitara] seguira el [caminito] de su padre se pegará un tiro!
- A₁: **D. Santos.** Tradición de familia. Ley de raza?
- A₃: **Dª. Trini.** ¡Ay, Dios mio! [No siempre] [[alguna vez]] <No siempre> se hereda la riqueza: la locura siempre se]
- A₂: **D. S.** Tu hija le [qui] ama, es indudable que le ama, [á pesar de] <con todas> sus rarezas y desvarios. Demencia de amor: Otra ley que no falla. La pobrecilla no tiene consejo, y esta como en ascuas.
- A₂: **D. Tri.** Sobresaltada, nerviosa. Esta tarde al [salir de la crisis] volver de su transtorno, rehizo [en un periquete] <cuidadosamente> las notas, con lo cual pudimos ultimar la operación con Requejo.
- A₁: **D. Sant.** Que alhaja de chica, que perla!
D. Tri. Pero no me has dicho lo principal.
Dª S. Que?
D. Tri. Encontraste al d. Alejandro.
D. S. Si.
D. S. Si... pero no [puede] pude cogerle. No [hizo] hice mas que apuntarle.
D Trini. Que pasó
- A₂: **D. Sant.** Hallabase en completa [en la] embriagues.
A₃: **D Trini.** ¡Jesus! y donde
Los dos diálogos más largos de Doña Trinidad guardan cierto parecido con esta intervención de la edición impresa.
- C₁₂: <<Dª. Trini. Nada... un ligero accidente... algo á la cabeza... El excesivo trabajo sin duda. Pero ya habéis visto. ¡La pobre! luchando fieramente consigo misma, y dominando su turbación, ha vuelto á ser la mujercita inteligente y hacendosa de siempre. Y al despejarse sus facultades, rehizo de prisa y corriendo las notas, con lo cual se pudo ultimar la operación con Requejo.>>
- ⁹⁴⁹ D₂ y E₂: El excesivo trabajo sin duda.
- ⁹⁵⁰ D₂ y E₂: ¡La pobre! luchando fieramente
F: ¡La pobre, luchando fieramente

- TRINITA. Pero después del arrechucho se ha quedado tan triste... ¿Qué le pasa?⁹⁵¹
- SERAFINITO. Es que mi hermana padece esa perturbación encefálica y nerviosa que el vulgo llama amor, y los fisiólogos...⁹⁵²
- TRINIDAD. Calla tú, mocoso.⁹⁵³
- TRINITA. Mamá, Isidora no pudo trastornarse sin algún motivo...⁹⁵⁴
- TRINIDAD.⁹⁵⁵ Yo también sospecho... Dime, Serafin. (Con secreto.) Tú,⁹⁵⁶ que estabas en la tienda esta tarde, ¿no viste si alguien entró...?
- SERAFINITO.⁹⁵⁷ ¿Aquí?... No⁹⁵⁸ sé. Las vidrieras estaban cerradas... Pero parecióme oír voces... Bonifacio sabrá.⁹⁵⁹

-
- 951 A: No se expresa.
- 952 A: No se redacta.
C₁₃: <<Seraf. Es que mi hermana padece esa turbacion encefálica y nerviosa que el vulgo llama amor, y los [fisi] fisiologos...>>
D₂ y E₂: los filosofos..
- 953 A: No se precisa.
C₁₃: <<D^a. Trini. Calla tu, mocoso.>>
- 954 A: No se indica.
C₁₃: <<Trini. Mamá, Isidora no pudo trastornarse sin algun motivo...>>
- 955 C₁₃: <<D^a. Trini. Yo tambien sospecho... Díme, Serafin. (con secreto) tu, que estabas en la tienda esta tarde ¿no viste si alguien entró.....>>
- 956 D₂ y E₂: Serafin, tú que estabas
- 957 A: No se expone.
C₁₃: <<Seraf. Aquí?... no sé. Las vidrieras estaban cerradas... Pero [me] parecióme oír voces... Bonifacio sabrá.>>
- 958 D₂ y E₂: Aquí? No sé.
- 959 D₂: Bonifacio sabrá!..
E₂: Bonifacio sabrá!

TRINIDAD.⁹⁶⁰ (Ése lo sabe, sí... pero no dirá nada;⁹⁶¹ es muy zorro.) ¡Bonifacio!

BONIFACIO. Señora.⁹⁶²

TRINIDAD. Sospecho que Isidora tuvo esta tarde alguna visita... desagradable.⁹⁶³

BONIFACIO. ¿Desagradable? No recuerdo...⁹⁶⁴

TRINIDAD. Mala memoria tienes. ¿No se apareció por aquí, algún fantasma?...⁹⁶⁵

BONIFACIO.⁹⁶⁶ ¡Fantasmas en la trastienda! ¿Y cree usted que Isidora se asusta de fantasmas? ¡Quiá! Tiene tal valor y presencia de ánimo, que las apariciones no le causan miedo.

TRINIDAD. Cuéntame...⁹⁶⁷

960 A: No se precisa.
C₁₃: <<D^a. Trini. (Ese lo sabe, sí... pero no dirá nada: es muy zorro.) ¡Bonifacio!>>

961 D₂: no dirá nada es muy zorro.

962 A: No se redacta.
C₁₃: <<Bonif. Señora.>>

963 A: No se enuncia.
C₁₃: <<Trini. Sospecho que Isidora tuvo esta tarde alguna visita... desagradable.>>

964 A: No se anota.
C₁₃: <<Bonif. Desagradable? No recuerdo...>>
D₂ y E₂: No recuerdo.

965 A: No se enumera.
C₁₃: <<D^a Trini. Mala memoria tienes. No se apareció por aquí algun fantasma....>>
D₂ y E₂: Algun fantasma?.

966 A: No se cita.
C₁₃: <<Bonif. ¡Fantasmas en la trastienda! Y cree usted que Isidora [de] se asusta de fantasmas? Quia! Tiene tal valor y presencia de ánimo, que las apariciones no le causan miedo.>>

967 A: No se plasma.
C₁₃: <<D^a. Trini. Cuéntame...>>

BONIFACIO. Aquí viene. (Sale Isidora por la izquierda.)⁹⁶⁸

ISIDORA. Ea, la gente menuda no tiene nada que hacer aquí. (A Serafin.) Tú, a la tienda.⁹⁶⁹

TRINITA. Ya he cocido las perdices, como me mandaste, con hierbas de estrago, achicorias, perejil, tomillo, acederas, hinojo...⁹⁷⁰

TRINIDAD. Pues ahora las sacas de la cazuela...⁹⁷¹

ISIDORA. Las machacas, las picas muy menudito, muy menudito...⁹⁷²

TRINITA. ¿Y qué más?⁹⁷³

ISIDORA. Ya te lo diré después. Vete a la cocina.⁹⁷⁴

-
- 968 A₁: D San. Pues... [Y] (mirando la izq.) Isidora viene.
 A₁: D. Trin. Pobre alma mía. En su acerba pena, á todo atiende, y lo mismo despliega en actividad en la cocina que en el escritorio. <y lo mismo trajina en el fogon, que en la tienda y en el escritorio>
- C₁₃: <<Bonif. Aquí viene. (Sale Isidora por la izquierda.)>>
- 969 A: No se escribe.
 C₁₃: <<Isidora. Ea, la gente menuda no tiene nada que hacer aquí. (a Serafin) tu, á la tienda.>>
 D₂ y E₂: aquí. Tú á la tienda! y tú á la cocina.
- 970 A, D y E: No se expresa.
 C₁₃: <<Trinita. Ya he cocido las perdices, como me mandaste, con hiervas de estrago, achfco-
 rías, peregil, tomillo, acederas, tomillo hinojo...>>
 F: achicorias, peregil, tomillo,
- 971 A, D y E: No se plasma.
 C₁₄: <<[Isidora] <<D*>> <Trini.> Pues ahora, las sacas de la cazuela...>>
- 972 A, D y E: No se emite.
 C₁₃: <<Isidora. Las machacas, las picas muy menudito, muy menudito.>>
- 973 A, D y E: No se enuncia.
 C₁₃: <<Trinita. Y que mas?>>
- 974 A, D y E: No se redacta.
 C₁₃: <<Isidora. Ya te lo diré despues. Vete á la cocina.>>

TRINIDAD. Y yo a la Novena. (Aparece don Santos por la derecha.)⁹⁷⁵

ISIDORA. Hasta luego, mamá. (Vase doña Trinidad por el fondo y también Bonifacio y Serafín. Trinita por la izquierda.)⁹⁷⁶

ESCENA II ⁹⁷⁷

ISIDORA, DON SANTOS⁹⁷⁸

ISIDORA. (Con ansiedad.) Tío, ¿qué hay? ¿Le ha encontrado used?⁹⁷⁹

SANTOS. Sí.⁹⁸⁰

ISIDORA. ¿Dónde?⁹⁸¹

-
- ⁹⁷⁵ A: No se precisa.
 C₁₃: <<D^o Trini. Y yo á la novena.. (Aparece D^o Santos por la dha.)>>
 D₂ y E₂: á la novena. Ya está la pequeña bien instruida por hoy. Y como en nada de tus quehaceres puedo ayudarte, hija mía, me voy un ratito a la Iglesia á pedirle al señor que te ilumine.
 F: á la novena. (Aparece
- ⁹⁷⁶ A, D y E: No se expone.
 C₁₃: <<Isidora. Hasta luego, mamá. (Vase d. Trinidad por el fondo, y tambien Bonifacio y Serafín. Trinita por la izquierda)>>
 D₂ y E₂: Isidora. Ay mamá, yo estoy ya bastante iluminada. Pero en fin, no está de mas que reces...
- ⁹⁷⁷ C₁₃: <<Escena II>>
- ⁹⁷⁸ A₁: Dichos, Isidora, por la izqda
 C₁₃: <<Isidora; D^o Santos>>
- ⁹⁷⁹ A₁: D. S. Hija mia, sosiegate.
 A₁: Isidora. (con ansiedad) Le ha encontrado V., tío?
 C₁₂: <<Isidora. (con ansiedad) Tío, ¿que hay? ¿La ha encontrado usted?>>
- ⁹⁸⁰ A₁: D. S. Sí; pero como sino. Imposible echarle la zarpa.
 C₁₃: <<D. Santos. Sí.>>
- ⁹⁸¹ A: No se expresa.
 C₁₃: <<Isidora. ¿Donde?>>

SANTOS. Arriba, en casa de Morales. Ahí está desde que salió de aquí.⁹⁸²

ISIDORA. ¿Y qué le pasa?⁹⁸³

SANTOS. Nada; está muy triste, como si presintiera su desgracia...⁹⁸⁴

ISIDORA. (Sorprendida.) ¿Pero no lo sabe?⁹⁸⁵

SANTOS. Nadie se atreve a decírselo. Morales y su mujer temen, como yo, que cuando sepa la verdad de su ruina lastimosa, inevitable, seguirá el caminito de su padre.⁹⁸⁶

-
- 982 A: No se enuncia así.
 A₂: D^a. Trini. Dice que le encontró, [eso] asombrate, [en] completamente embriago....
 A₁: D. S. Embriagues artística.
 Isf. (comprendiendo) Ah! De aqui fué á casa de los Zayas... me lo figuré.
 C₁₃: <<D. Santos. Arriba, en casa de Morales. Ahí está desde que salió de aquí.>>
- 983 A: No se cita.
 C₁₄: <<[D. Santos] <Isidora> Y que le pasa?>>
- 984 A: No se enuncia.
 C₁₃: <<D. Santos. Nada: está muy triste, como si presintiera su desgracia...>>
- 985 A: No se indica.
 A₁: D^a. Tr. Los musicos... esos chiflados....
 A₂: D. San. Y allí le tienes en extasi musical, [embelesado y hecho todo espíritu] sin más vida que la del espíritu, oyendo cuartetos, trios y sonatas. Debe de ignorar su desdicha.
 C₁₃: <<Isidora. (sorprendida) ¿Pero no lo sabe?>>
- 986 A: No se plasma así.
 A₂: Isidora. Seguramente. Estando allí, no hay cuidado, [porque] no vive en el mundo. Si se pregona á cañonazos y con repique general de campanas la fuga de Guevara, mi pobre melómano no se enteraría.
 D. Trinf. Pero [algun indiscreto á la conclusión en los intermedios entre] <entre pieza y pieza algun> indiscreto podría decirle....
 D. Sant. Yo llegué á la puerta. La sala llena [de gente. Todos parecían embelesados,] <dilettantis, todos embelesados en dulcísimo> transporte. Sin temor de interrumpir le llame, le [hice señas....] <este.... Alejandrino> Pero quía. No me hacía caso.
 A₁: Isidora. (pensativa) de allá irá á su casa. Conozco sus costumbres.
 D Sn. Veras como no pasa nada, y se conforma con la voluntad de Dios.
 C₁₃: <<D. Santos. Nadie se atreve á decírselo. Morales y su mujer. Temen, como yo, que cuando sepa la verdad de su ruina lastimosa, inevitable, seguira el camino de su padre.>>

- ISIDORA.⁹⁸⁷ (Dolorida.) ¡Ay, yo también lo temo; casi lo tengo por seguro!⁹⁸⁸ Conozco como nadie aquel carácter inflamable, aquel orgullo que rinde culto idolátrico a la dignidad, a una dignidad falsa y mentirosa... ¿Pero qué hace?
- SANTOS.⁹⁸⁹ Nada; jugar con los chicos... Les está⁹⁹⁰ armando un teatro...⁹⁹¹ ¡Créelo, me daba pena verle tan ignorante de su desdicha!⁹⁹² Morales cree que sólo tú puedes evitar en él los terribles efectos de la desesperación...
- ISIDORA.⁹⁹³ Sí, yo sólo puedo consolarle en este infortunio, fortalecer su espíritu...⁹⁹⁴ Voy allá.

987	A ₂ : C ₁₃ :	Isidora. Temo una desgracia... la tengo por segura. Ustedes no conocen aquel caracter inflamable, aquel orgullo que rinde culto idolatrico [,] á la dignidad, á una falsa y mentirosa dignidad. <<Isidora. (dolorida) Ay, yo tambien lo temo; casi lo tengo por seguro. Conozco, como nadie, aquel carácter inflamable, aquel orgullo que rinde culto idolátrico á la dignidad, á una dignidad falsa y mentirosa... Pero que hace?>>
988	D ₂ y E ₂ :	Ay! Yo tambien lo temo; casi lo tengo por seguro. Conozco
989	A: C ₁₅ :	No se expresa. <<D. Santos. Nada: jugar con los chicos... Les está armando un teatro... Creelo, me daba pena verle, tan [ageno a] <ignorante de> su desdicha! Morales cree que sólo tu puedes [y debes darle la tremenda noticia...] [[evitar en él los efectos de]] <evitar en el los terribles efectos de> desesperacion...>>
990	D ₂ y E ₂ :	Les estan armando
991	D ₂ y E ₂ :	un Teatro...
992	D ₂ :	Creelo, me daba pena verle tan ignorante de su desdicha. Morales
993	A ₂ : C ₁₃ :	Is. <impaciente> No tengo sosiego, no vivo... (con demo) voy allá. <<Isidora. Sí, yo solo puedo consolarle en este infortunio, fortalecer su espiritu. Voy allá.>>
994	D ₂ y E ₂ :	su espiritu. Voy

SANTOS.⁹⁹⁵ (Deteniéndola.) Aguarda, hija. No es conveniente...⁹⁹⁶

ISIDORA. ¿Por qué?⁹⁹⁷

SANTOS. Sin contar con tus padres, no debes...⁹⁹⁸

ISIDORA.⁹⁹⁹ Yo les diré a mis padres que esto es un deber...¹⁰⁰⁰

-
- 995 A₂: D. Hija, estas loca? *La detiene?* A donde [querias ir] vas.
C₁₃: <<D. Santos. (deteniendola) Aguarda, hja. No es conveniente...>>
- 996 D₂ y E₂: es conveniente.
- 997 A: No se redacta.
C₁₃: <<Isidora. Porque?>>
D₂ y E₂: ¿Porque?
- 998 A: No se expone.
C₁₃: <<D. Santos.Sin contar con tus padres, no debes...>>
- 999 A₁: Is. A buscarle, á consolarle, á prevenir los efectos de la desesperación. Aunque lo tomen á mal, les dire que esto es un deber. Soy la unica persona capaz de amansar aquel seco y disparatado orgullo.
C₁₃: <<Isidora. Yo les dire á mis padres que es un deber...>>
- 1000 D₂ y E₂: es mi deber.
A₁: D^a. Tri. Hija reflexiona. Ese paso... y vas á casa de los Zayas? que diran, Dios mio
C₁₄: <<D Sant. Pero, hija, ya ves... tu situación <<.....>>>>
- A₃: I. Que digan lo que quieran. Mi conciencia me manda hacerlo asi, y lo haré segura de que no podeis enojaros. No tendreis queja de mi, pues esta tarde, en cuanto me repuse de aquella turbacion horrible que escancio mis pobres facultades, lo primero que hice [al recobrar mi inteligencia y mi voluntad mas pujante que nunca], fue consagrarme á vosotros, á mi casa familia, á enmendar los errores causados por mi desvario. [[horrible]] y en un instante [ex] extendí correctamente las notas y papa pudo llegar á tiempo á casa [de Requejo] <del saldista>, y todo se arregló felizmente. Ahora necesito atender algo al [otro] remedio de otras miras, y á mi misma <porque no decirlo?> [á x-n° 3] de mi [alma] <alma>, y á estímulos de mi corazon y mi conciencia <<y a mi misma, porque no decirlo, á necesidades de mi alma, y á estímulos nobles>>
En el margen izquierdo de este diálogo aparece la suma: 500+1400+1000=2900-500=2400
C₁₄: <<Isidóra. Mí conciencia me manda dar este paso, y lo daré. Mis padres, no pueden tener queja de mi, pues esta tarde, cuando Dios quiso devolverme mis [cortas] <pobres> facultades, lo primero que hice fué consagrarme á mi familia, á mi casa familia, á enmendar los errores causados por mi desvario, y en un instante extendí correctamente las notas, y todo se arregló de un modo feliz. Ahora necesito atender algo al remedio de otros males, y á mi misma ¿por qué no decirlo?, á necesidades de mi alma, y á estímulos nobles de mi corazon y mi Conciencia.>>
- A₁: D^a Bueno, hija, de veras.....
D. S. Eso hija, tu verás.
- Aprobado. Que puede suceder? D. Isidro se enfada.

SANTOS. Con todo, reflexiona...¹⁰⁰¹

ISIDORA. Iré a su casa.¹⁰⁰²

SANTOS. Menos.¹⁰⁰³

ISIDORA. Pues vuelva usted arriba... Prevéngale...¹⁰⁰⁴

SANTOS.¹⁰⁰⁵ Ya sabes a lo que voy. Francamente,¹⁰⁰⁶ hija, no está el hombre en situación de que yo le diga: "O te casas con mi sobrina, o te pego un tiro". Y él me contestaría: "¡Soberbio! Así me ahorra usted el trabajo de pegarmelo yo."

-
- D. S. Le desendraremos.
 Isi. No hay mas remedio. La terrible noticia ha de saberla por mí.
 D. Calma, calma. Pienso como tu madre que no debes ir, sencillamente porque no es preciso que vayas.
- 1001 A₁: No se expresa.
 El precedente de esta intervención se encuentra en D^a. Tri. Hija reflexiona... Expuesta anteriormente.
 C₁₃: <<D. Santos. Con todo reflexiona...>>
- 1002 A: No se precisa.
 C₁₃: <<Isidora. Iré á su casa.>>
- 1003 A: No se enumera.
 C₁₃: <<D. Santos.Menos.>>
- 1004 A₁: I Irá Vd tío? Me responde de...
 C₁₃: <<Isidora. Pues vuelva V. arriba... Dígale....>>
 A₂: D S Traerle [aquí]. Imposible
 I Pues una de dos: ó viene aquí, ó [no] voi yo allá.
 D. S. [No veo inconveniente en que] Perfectamente. [Te propongo una solución conciliadora.]
 <D Tri. No, no>
- 1005 A: No se expone.
 C₁₄: <<D. Santos.Ya sabes á lo que voy. Francamente, hija, no está el hombre en situación de que yo le diga: <<O te casas con mi sobrina, ó te [le p] pego un tiro <<Y el me>> <contestaría: ¡Soberbio! Así me ahorra usted el trabajo de pegarmelo yo.>>>
- 1006 D₂: voy francamente, hija,

ISIDORA.¹⁰⁰⁷ (Displícite.) Déjese usted de tiros, por Dios. Otra cosa: si al bajar¹⁰⁰⁸
entrara aquí un momento...¹⁰⁰⁹

SANTOS. No me parece bien.¹⁰¹⁰

ISIDORA. Mamá en la novena...¹⁰¹¹

SANTOS. Tu padre vendrá de un momento a otro...¹⁰¹²

ISIDORA. Si pasara por aquí, yo le daría la noticia y... (Gozosa, con una idea feliz.)
¡Ah!... ¡Ya... ya la tengo! Tío, tío de mi alma, ¡qué idea se me ha ocu-
rido!... ¡Oh, qué idea!...¹⁰¹³

1007 A: No se plasma.
C14: <<[[[[Isidóra. Déjese, usted de tiros... Otra cosa: si al bajar, entrara un momento aquí, yo le daría la noticia, y.....]]]]>>
C15: <<<Isidora. (displícite) Déjese usted de tiros, por Dios. Otra cosa: si al bajar entrara aquí un momento> <<.....>>>

1008 D2: cosa: si el baja entrará

1009 D2 y E2: aquí unos momentos...

1010 A: No se cita.
C14: <<[[[[D. Santos. No me parece bien...]]]]>>

1011 A: No se expresa.
C14: <<[[[[Isidora. Mamá está en la novena....]]]]>>
C14: <<Isidora. Mamá [está] en la novena.>>
D2 y E2: novena.

1012 A: No se plasma.
C13: <<D. Santos. Tu padre vendrá de un momento á otro...>>

1013 A: No se redacta.
C13: <<Isidora. Si pasará por aquí, yo le daría la noticia, y ...>>
D2 y E2: Si pasara por aquí yo le daría la noticia y...
C13: <<D. Sant. Y que le encuentre aquí tu padre, y tenemos un disgusto.>>
D2 y E2: Sant. Y que le encuentre aquí tu padre, y tenemos un disgusto.
C13: <<Isidora. Le dice usted á papá que ha venido á pedir mi mano>>
D2 y E2: Isidora. Le dice uste á papá que ha venido á pedir mi mano.
C13: <<D. Sant. Pero como verá que en efesto... no la pide.>>
D2 y E2: San. Pero como verá que en efecto... no la pide
C13: <<Isidora. Se la ofrezco yo.>>
D2 y E2: Isidora. Se la ofrezco yo.

SANTOS. A ver, a ver...¹⁰¹⁴

ISIDORA. Dice usted que no sabe su ruina...¹⁰¹⁵

SANTOS. No la sabe.¹⁰¹⁶

ISIDORA. ¿Está usted seguro?¹⁰¹⁷

SANTOS. Segurísimo.¹⁰¹⁸

C₁₃: <<D. Sant. Y él no la toma... Y allá va el tiro...>>
D₂ y E₂: San. Y él no la toma... Y allá va el tiro...

C₁₄: <<Isidora. Dale con los tiros... siempre está vd con <sus dichosos> tiros...>>
D₂ y E₂: Isid. Dále con los tiros... Siempre está usted con sus dichosos tiros.

C₁₂: <<D. Sant.. Chica, si es mi oficio.....>>
D₂ y E₂: San. Chica, si es mi oficio...

C₁₄: <<Isidora. (reflexionando) lo que tengo que hacer es... atraparle la voluntad por medio de un [compromi-]lazo, de un> compromiso..... vamos, que no tengo mas remedio que acudir á mí..... algo que le ponga bajo mi dependencia... (con una idea feliz) [con] oh! ya... ya lo tengo... (gozosa) Tio, tio de mi alma, que idea se me ha ocurrido.... oh, que idea.....>>
D₂ y E₂: Isid. Lo que tengo que hacer es... atraparle la voluntad por medio de un lazo, de un compromiso...vamos, que no tengo mas remedio que acudir á mí... algo que le ponga bajo mi dependencia. Ah! ya... ya lo tengo... Tio, tio de mi alma; qué idea se me ha ocurrido. ;Oh, que idea!...

¹⁰¹⁴ A: No se expresa.
C₁₃: <<D. Santos. A ver, á ver...>>

¹⁰¹⁵ A: No se emite.
C₁₃: <<Isidora. Díce usted que no sabe su ruina.>>

¹⁰¹⁶ A: No se expone.
C₁₃: <<D. Santos. No la sabe.>>

¹⁰¹⁷ A: No se precisa.
C₁₃: <<Isidora. ¿Está usted seguro.?'>>

¹⁰¹⁸ A: No se plasma.
C₁₃: <<Isidora. Segurísimo. Y mientras esté arriba, no lo sabrá!>>
D₂ y E₂: Segurísimo. Y mientras esté arriba, no lo sabrá!

C₁₄: <<Isidora. Pero no ha perdido toda su fortuna, toda no. Algo tenía en poder de Morales. [Me lo dijo] <Lo sé por> Luengo.>>
Esta intervención tiene su precedente en el parlamento de [Isidora. {Si no es tan pobre como yo creo Alejandro tiene en poder de Morales...}, Yo no le puedo decir que haga lo que quiera]]] expuesta después en la Escena IV.
D₂ y E₂: Isid. Pero no há perdido toda su fortuna, toda no. Algo tenía en poder de Morales. Lo sé por Luengo.

ISIDORA.

¡Pues verá usted qué idea tan atrevida, tío, qué idea tan soberana! Le pongo dos letras diciéndole... (Va al escritorio y se pone a escribir.) que necesito dinero, que... Él me hizo esta tarde ofrecimientos, como siempre... Le conozco: su generosidad es ilimitada, rasgo capital de su carácter, como el odio al matrimonio...¹⁰¹⁹

-
- C₁₄: <<D. Sant. Muy poca cosa. [No sé si me] <Me> dijo Morales que eran veinte, treinta mil pesetas...>>
- D₂ y E₂: Sant. Muy poca cosa. Me dijo Morales que eran veinte, treinta mil pesetas....
- ¹⁰¹⁹ A₁: D S. Propongo una solución conciliadora. Escríbele una carta.
A₃: [[[D. Santos.Pues propongo una cosa. Escríbele una carta mandándole venir aquí con toda urgencia.]]]]
- C₁₃: <<Isidora. Pues verá Vd. que idea tan atrevida, tío, que idea tan soberana!>>
D₂ y E₂: Isid. Pues verá usted que idea tan atrevida, tío, que idea tan soberana!
- C₁₃: D. Santos. Como tuya... ¿á ver?
C₁₄: Isidora. Ese dinero... se lo voy á quitar yo.... digo, quitárselo no.... se lo pido... Y seguramente me lo dara, (con resolución y mucha viveza) Nada; ahora mismo... Cuando se siente la inspiración tan clara, tan viva.... [hay que] cuando la idea brota en el cerebro [con tanta y lo cald] y lo enciende y lo ilumina como el rayo.... nada, nada, hay que realizarla en seguida.... ahora mismo.
- C₁₃: D Santos. (sin comprender) Pero, mujer, dices que...?
D₂: Sant. Pero, mujer, dices qué...
E₂: Sant. Pero, mujer, dices qué...?
- C₁₃: <<Isidora. ¡Que inspiración! (Se pasea por la escena muy agitada) Ah, pillo, ya te tengo trincado!.... Tío, tráigamelo usted, se lo suplico, antes que vengan papá y mamá.>>
D₂ y E₂: Isid. Qué inspiración! Tío, tráigamelo usted se lo suplico antes que vengan papá y mamá.
- C₁₃: <<D Santos. ¡Pero, niña, como le voy á traer aquí, á tu casa!....>>
D₂ y E₂: San. Pero niña, como lo voy á traer aquí, á tu casa!
- C₁₃: <<Isidóra. (con otra inspiración repentina) Ah!... otra idea...>>
D₂ y E₂: Isid. Ah! otra idea...
- C₁₃: <<D. Santos.Hoy tenemos al Espíritu Santo en casa.>>
D₂: San. Hoy tenemos el espíritu santo en casa.
E₂: San. Hoy tenemos el Espíritu Santo en casa.
- C₁₄: <<Isidóra. Le pongo dos letras.... (va al escritorio y se pone á escribir) Veras, pillo, te evito los viveres. Notendras mas rema mente Crea Vd. [tío] <tío> que [el] el [hastío] edio que acudir á tu Isidora... (Hablando con d. Santos, sin dejar de escribir rápida<tedio> de la vida no le acometerá de una manera peligrosa, [mi-] <mien->tras tenga algo con que vivir... [y tiene todavia] <la pobre ave> cilla irá en busca del granito de cañamon donde quiera que esté, ... y teniéndolo yo.... [Creo... que á ciertos pájaros]>>
D₂: Isid. Le pongo dos letras. Veras pillo, te corto los viveres... No tendrás mas remedio que acudir á tu Isidora... Crea usted tío que el tedio de la vida no le acometerá de una manera peligrosa, mientras tenga algo con que vivir. La pobre avecilla errante irá en busca del granito de cañamon donde quiera que esté... y teniéndolo yo..
E₂: Isid. Le pongo dos letras. Verás pillo, te corto los viveres... No tendrás mas remedio que

SANTOS. ¿Y crees seguro?...¹⁰²⁰

ISIDORA.¹⁰²¹ Como tenerlo en la mano. Ya está.¹⁰²² (Cierra la carta.) Ahora, tío, usted que es tan bueno, hará que llegue a sus manos... Pero en seguida, sin perder un minuto... antes que se nos escape.

SANTOS.¹⁰²³ Venga... Se la daré al criado de Morales...¹⁰²⁴ (Coge la carta.)

acudir á Isidora... Crea usted tío que el tedio de la vida no le acometerá de una manera peligrosa, mientras tenga algo con que vivir. La pobre avecilla errante irá en busca del granito de cañamon donde quiera que esté... y teniéndolo yo...

C₁₃: <<D. Santos. Chica, eres el diablo... De veras le secuestras los cañamones?>>
D₂ y E₂: Sant. Chica, eres el diablo... ¿De veras le secuestras los cañamones?

C₁₄: <<Isidora. Le digo que un grave compromiso... <Le suplico que pase por aquí al salir.> El me hizo e[c]e[ta] tarde ofrecimientos, como siempre... Le conozco: su generosidad es ilimitada..... [y odia el], rasgo capital de su caracter, como el odio al matrimonio...>>
D₂ y E₂: Isid. Le digo que un grave compromiso... Le suplico que pase por aquí al salir... El me hizo esta tarde ofrecimientos, como siempre... Y aunque no... Le conozco: su generosidad es ilimitada, rasgo capital de su carácter, como el odio al matrimonio.

1020 A: No se redacta.
C₁₃: <<D. Santos. ¿Y crees seguro...?>>
D₂ y E₂: Y crees seguro?

1021 A: No se expone así.
A₁: I. Y se la llevas tu?
A₃: [[[Isid. Bien. Y se la llevas tu?]]]
C₁₄: <<Isidora. Como tenerlo en la mano. Ya está. (cierra la carta) Ahora, tío, [hagame el favor de hacer] <usted, [[se encarga de]] que es tan buena, hara> que llegue á sus manos... Pero en seguida, sin perder un minuto... antes que se nos escape.>>

1022 D₂ y E₂: mano. Ya está! Ahora,

1023 A: No se expresa así.
A₂: D. S. No [no conviene llamar la atención.] <es preciso. Ademas tengo que está> aqui, porque se que vendra D. Nico y Luengo con las garras muy afiladas, y quiero apartar á esas aves de rapiña. Escribe la carta y se la mandas con Bonifacio, que es amigo suyo.
A₃: [[[D. S. No es preciso, ni conviene llamar la atención. {Ademas, tengo} <Atrevernoso> que estar aqui, porque se que vendra D. Nicomedes y Luengo {espada en mano} <con las garras muy afiladas> y quiero recibir á {esos} esas aves de rapiña como merecen... Escribe la carta, y se la mandas con Bonifacio, que es amigo suyo]]]]

1024 C₁₃: <<D. Santos. Venga... Se la daré al criado de Morales... (coge la carta)>>
D₂ y E₂: criado de Morales.

ISIDORA.¹⁰²⁵ Usted me ayuda o no me ayuda... Soy tremenda, ¿verdad?¹⁰²⁶
fastidiosísima; pero éste es un caso en que...

SANTOS.¹⁰²⁷ (Viendo venir a don Isidro por el foro.) Tu padre... Me voy por aquí. (Vase por la derecha.)¹⁰²⁸

-
- 1025 A: No se enuncia.
A₁: D. Eso me parece mejor. Transijo
A₃: [[[D Trini. {Transijo... ese pobre parece no} me parece mejor. Transijo]]]
A₁: I. Ya le hablaré, le dare la terrible noticia. Tu mamá, estaras presente.
A₃: [[[Isi. Aquí le hablaré; le diré la terrible noticia. Tu mama estaras presente]]]
A₁: D. Tr. Si. No faltaba mas.
I. Y tu tambien, tu.
D. S. De aqui no me muevo. Escribe
A₂: [D. S. Es] pronto.
A₁: I. Voy, va al escritorio
- 1026 C₁₄: <<Isidora. Usted me ayuda ó no me ayuda... Soy tremenda ¿verdad? fastidiosísima; pero este es un caso... <en que...>>>
D₂, E₂ y F: ¿verdad? fastidiosísima;
- 1027 A: No se expone la intervención en la versión definitiva.
A₁: D.S. (mirando á la tienda) tu padre viene
C₁₃: <<D. Santos (viendo venir á D. Isidro por el foro izqo) Tu padre... Me voy por aquí. (vase por la dha)>>
D₂ y E₂: Tu padre... Me voy por aquí...
- 1028 A₁: I escribire en mi cuarto
D. S. Pronto.
A₃: D. I. Vas hija, [Ay maldito amor!] <maldito amor> [Que una tonteria semejante x-nº 8] [[trastorne]] <tras> [tonterias] que tras... dora del mundo] [[to]] [das las cosas del mundo] <que no sirven mas que para trastornar al mundo.>
D. S. (riendo) [[Renueva el mundo]] [No es que lo trastornara. Es que lo hacen] <<Esto no es traspone niarlo: es hacerlo. Adelante>>

ESCENA III ¹⁰²⁹

ISIDORA; DON ISIDRO ¹⁰³⁰

ISIDRO. ¹⁰³¹ Hijita mía... ¹⁰³² ¿Sigues bien? (Se sienta fatigado.)

ISIDORA. Ya usted ve. ¹⁰³³

ISIDRO. ¹⁰³⁴ Y contenta, ¿verdad?... ¹⁰³⁵ Me parece mentira que tan pronto recobraras tu energía, tu facultad sublime...

ISIDORA. ¿Al fin, lo arreglaste todo? ¹⁰³⁶

ISIDRO. Atropelladamente; pero se arregló... y la casa está salvada... por el momento. ¹⁰³⁷

1029	A ₁ : C ₁₃ :	Escena <<Escena III>>
1030	A ₁ : C ₁₃ :	D. Santos, d. Isidro <<Isidora, D ^a . Isidro>>
1031	A: A ₁ :	No plasma así. D. Isid. <i>(fatigado por el fondo)</i> Isidora?
1032	C ₁₄ : D ₂ :	[Isi] <D. Isidro.> Hijita mía... ¿Sigues bien? <i>(se sienta fatigado)</i> >> Hijita mía. ¿Sigues
1033	A: C ₁₃ :	No se enuncia. <<Isidora. Ya usted ve.>>
1034	A: A ₂ : A ₁₂ : A ₁ :	No se expresa. D. Completamente repuesta: [del arrechucho] ha recibido su energía, esa facultad sublime. [[[de Alejandro, fué lo que le devolvio su energía, su facultad sublime.]]] D. I. Ay, de buena escapamos?
1035	C ₁₃ : D ₂ y E ₂ :	<<D. Isidro. Y contenta; segun parece... Me parece mentira que tan pronto recobraras tu energía, tu facultad sublime...>> Y contenta, según parece... Me
1036	A ₁ : C ₁₄ :	D. Al fin, lo arreglaste todo <<Isidora. [¿Ya se arreglo] ¿[a] <A>l fin [papá..] <papá...> lo arreglaste todo.>>
1037	A: A ₁ : C ₁₃ :	No precisa así. D. Si... [al niño de los cabellos] atropelladamente, pero se arreglo! Estas rendido. <i>(Se sienta)</i> ¿Que cosas! Cuantos sucesos en tan [pocas horas] un instante <<D. Isidro. Atropelladamente; pero se arregló... y la casa está salvada... por el momento.>>

ISIDORA.¹⁰³⁸ Y por siempre, papá. Ten fe, valor, confianza en ti mismo, en mí, en Dios que no nos abandona.

ISIDRO. (Besándole la mano.) ¡Qué hija, qué perla!¹⁰³⁹

ISIDORA. Pero no perdamos el tiempo. ¿Traes la proposición de Rodríguez?¹⁰⁴⁰

ISIDRO. (Sacando un papel del bolsillo.) Sí; aquí la tienes.¹⁰⁴¹

ISIDORA. La examinaré...¹⁰⁴²

ISIDRO. Sospecho que en este negocio nos crearemos enemistades...¹⁰⁴³

A₁: D. S. Y sabes que ese tarambana de Alejandro, no se ha enterado aun de su [desdicha] ruina?

A₁₃: [[[D^a. Santos. Y entiendo que ese loquinario ignora aun su desventura.]]]

A₁: — ¿Que me cuentas!

A₁₃: [[[D. Isidro.¿Será posible? (Viendo entrar á Luengo) Este nos dirá]]]

1038 A: No se expone.
C₁₃: <<Isidora. Y por siempre, papá. Ten fé, [no dudes], confianza en ti mismo, en mí, en Dios que no nos abandona. Vamos á la prosperidad, padre querido, al [max] descanso de tu vejez, al regocijo [de todos] y al bienestar de todos>>

F: confianza en tí mismo,

1039 A: No se redacta.
C₁₃: <<D. Isidro. (besándole la mano) ¡Qué hija, qué perla!>>

1040 A: No se enuncia.
C₁₃: <<D. Isidora. Pero no perdamos el tiempo. ¿Traes la proposición de Rodríguez?>>

1041 A: No se expone.
C₁₃: <<D. Isidro. (sacando un papel del bolsillo) Sí; aquí la tienes.>>

1042 A: No se plasma.
C₁₃: <<Isidora. La examinaré...>>

1043 A: No se indica.
C₁₃: <<D. Isidro. Sospecho que en este negocio nos crearemos enemistades...>>
D₂ y E₂: enemistades.

ESCENA IV ¹⁰⁴⁴

DICHOS; LUENGO, poco después DON NICOMEDES ¹⁰⁴⁵

LUENGO. ¹⁰⁴⁶

(Que entra presuroso, con mal ceño, por el foro, y oye la última frase de don Isidro.)

1044	C ₁₃ :	<<Escena IV>>
1045	A ₁₁ : C ₁₃ : D ₂ y E ₂ :	Dichos, - Luengo, por la tienda <<Dichos, Luengo, poco después d ⁿ Nicomedes>> Luengo – después
1046	A: A ₁₁ :	No se expresa así. Luengo. (que ha oído las últimas frases) No sabe una palabra. Esta en esas reuniones de orates, vulgo instrumentistas, y oyendo el violín, el violoncello y clavicordio se pasea por los espacios imaginarios. [platicando con las estrellas.] D ⁿ . Isidro. [Que and] Platicando con las estrellas.
	A ₁₁ : C ₈ :	Luengo. Yo tengo para mí que ese estafalario no soporta la miseria, y hará lo que su padre. <<[[[[Luengo .{Yo creo} Tengo para mí que ese sonambulo no soporte la miseria, y hará lo que su padre. No crees usted.]]]]>>
	A ₁₁ :	D. Santos. Levantará un empréstito. Luengo. Lo que se levantará es la tapa de los sesos.
	D. Isidro.	Oh, quien sabe!...
	A ₁₂ :	[Luengo] <D. Santos>. Su idealismo delirante, su orgullo pueden precipitarle á ...
	A ₁₁ : C ₈ :	Luengo. A menos que no salga por ahí un alma bienhechora, un ángel tutelar que le dulcifique. [y le] <<[[[[L. A menos que nos salga por ahí un alma bien hecha, un ángel tutelar que le dulcifi]]]]>>
	C ₉ :	<<[[[[Isidora. {Si no es tan pobre como yo creo. Alejandro tiene en poder de Morales...} <Yo no le puedo decir que haga lo que quiera...>]]]]>>
	A ₁₁ :	D. Santos. Bien podría salir ese ángel, querido Luengo... ¿Porque no? Luengo. Ja, ja.... todavía sueñan aquí con el bodorrio. D. Isidro. (amoscado) No hemos dicho nada de casamiento. ¿Que más quisiera él! Luengo. (burlándose) ¡Vaya un partido para Isidora! No le arriando la ganancia á la joyita de Madrid D. Santos. Eso no es cuenta tuya.
	C ₈ :	[[[[D. Isidro. {Callate. Eso no es cuenta tuya} Al fin tiene que saberlo... que castigo.]]]]>> Este diálogo antecede a [[[[D. Isid. {Callate
	A ₁₁ :	Luengo. ¡Pero si digo que ahora es más difícil! Anda, anda D. Santos. ¿Mas difícil? Yo digo que no. Pájaro que pierde el hito donde se alberga y como, es pájaro cogido. Dejarlo de mí cuenta. Luengo. No conocen ustedes á ese pájaro, que antes se muere de hambre que [dejarse entrar] <entrar> en jaula.... y en jaula donde no sea él quien pone los cañamones, menos... Vamos, que no nacio ese para marido [.] á quien mantiene la mujer.... D. Isidro. Bueno, mejor, si no queremos.... D. Santos. ¿Tu que sabes, mentecato? Mira que te..
	A ₁₁ : C ₈ :	D. Isidro. Cállate la boca. <<[[[[D. Isid Callate la boca.. Eso no es cuenta tuya...]]]]>> Esta intervención anterior es también el precedente del parlamento <<[[[[D. Isid. {Callate. Eso no es cuenta tuya} A fin tiene que saberlo... que

Diga usted que sí...¹⁰⁴⁷

ISIDRO. ¡Oh, Luengo, destemplado vienes!¹⁰⁴⁸

LUENGO. ¡Furioso!... (Isidora se va tranquilamente al escritorio y se pone a leer y escribir.)¹⁰⁴⁹

ISIDRO. ¿Qué mosca te ha picado?¹⁰⁵⁰

LUENGO. ¡Contento tienen ustedes a don Nicomedes Guijarro, en gracia de Dios!...¹⁰⁵¹

ISIDORA.¹⁰⁵² (Sin dejar de escribir, con tranquilidad.) ¿Nosotros?...¹⁰⁵³ ¿por qué?

castigo.]]]]>>expuesto anteriormente.

A₁₁: Luengo. Mutis. Así pagan mi adhesión incondicional á la familia.
D. Santos. Adhesion tu?
Luengo. Y en prueba de ella, vengo á prevenirlas...
Las ideas de cómo se encuentra Alejandro y qué hará cuando se entere de su ruina, las encontramos desarrolladas, aunque de forma diferente, a lo largo de la Escena II de este Acto.

1047 A: No se cita.
C₁₄: <<Luengo. (que entra presuroso, y [airado] con mal ceño por el foro) y oye la última frase de d. Isidro) Díga usted que sí...>>

1048 A: No se expone.
C₁₃: <<D. Isidro. Oh, Luengo, destemplado vienes.>>
D₂: ¡Oh, Luego Destemplado vienes!

1049 A: No se manifiesta.
C₁₃: <<Luengo. Furioso... (Isidora se va tranquilamente al escritorio y se pone á leer y escribir.>>
D₂ y E₂: Furioso!

1050 A₁₁: D. Isidro. ¿Que?
C₁₃: <<D. Isidro. ¿Qué mosca te ha picado?>>

1051 A₁₁: Luengo. Que tienen ustedes contento a Don Nicomedes, en gracia de Dios.
C₃: <<[[[[L. Pues voy á lo que me tiene cuenta... Contento tienen Vs {ál ves} á d. Nicomedes, en gracia de dios.]]]]>>
C₁₂: <<Luengo. ¡Contento tienen ustedes á Dⁿ Nicomedes Guijarro, en gracia de Dios!...>>

1052 A: No se expresa así.
A₁₁: D. Santos Que se alivie.
C₈: <<[[[[I. Que se alivie.... (sin dejar de escribir)]]]]>>
C₁₄: <<Isidora. (sin dejar de escribir, con tranquilidad) [Pobre] Nosotros... ¿por que?>>

1053 D₂ y E₂: Nosotros...

LUENGO.¹⁰⁵⁴ Porque¹⁰⁵⁵ don Nicomedes, hombre muy cabal, y con su aquel de negra honrilla, no soporta que Rodríguez, faltando a su palabra, traspase a usted su establecimiento, ni menos tolera que usted...

ISIDRO. Si es cosa de ésta, que gusta de acumular dificultades para vencerlas...¹⁰⁵⁶

LUENGO. ¡Otra más cabezuda!¹⁰⁵⁷

-
- 1054 A₁₁: Luengo. Porque D. Nicomedes, hombre muy cabal y [cristiano, no] muy digno, con su aquel de negra honrilla, como el que mas, no soporta que Rodríguez, faltando á su palabra, traspase á ustedes su establecimiento, ni menos tolera que ustedes....
- C₈: <<[[[[L. Porque d. Nicomedes, hombre muy cabal y muy seguro, con su aquel de negra honrilla, como el que mas no soporta que Rodríguez, faltando á su palabra, traspase á V. su establecimiento, ni menos tolera que V.]]]]>>
- C₁₃: <<Luengo. Porque D. Nicomedes, hombre muy cabal, y con su aquel de negra honrilla, no soporta que Rodríguez, faltando á su palabra, traspase á usted su establecimiento, ni menos tolera que usted...>>
- 1055 F: Por que don Nicomedes,
- 1056 A₁₂: D. Isidro. (interrumpiéndole). Si es cosa de [mi niña] <Isidora>, que gusta de acumular dificultades para vencerlas.
- C₈: <<[[[[D Is. Si es cosa de [Isidora, que] esta que gusta de acumular dificultades para vencerlas.]]]]>>
- C₁₃: <<D. Isidro.Si es cosa de esta, que gusta de acumular dificultades para vencerlas...>>
- 1057 A₁₂: Luengo. ¡Otra mas cabezuda...! Los buenos amigos no queremos que se estrelle, y ella... ¡que se ha de estrellar! Yo la admiro [como] <mas que> [el primero] <nadie>; [x-nº 2] cuidado! y la quiero como á las niñas de mis ojos... Pero, por Dios, que no apande negocios que pueden dar de comer á otros pobres... (con [ira] enojo) Que no lo consentimos... vaya! (reprimiéndose) Que no queremos su mal digo.
- C₈: <<[[[[L. Otra mas cabezuda. Yo la admiro mas que nada cuidado; la quiero mas que á las niñas de mis ojos]]]]>>
- C₁₃: <<Luengo.¡Otra mas cabezuda! Los buenos amigos no queremos que se estrelle, y ella.... que se ha de estrellar.>>
- C₁₃: <<Isidora. Pues déjarme, dejarme....>>
- C₁₄: <<Luengo.No... Si yo te admiro mas que [asu] nadie... <¡cuidado!> si, don Isidro, y la quiero [mas que] como á las niñas de mis ojos.
- Isidora. [Pues por Dios, no {supon} seas afanosa, no] No me quiera usted tanto, que lloro...>>
- C₁₃: <<Luengo. Pero, por vida de la Chilindraina, no apanden negocios que pueden dar de comer á otros pobres...>>

ISIDRO.¹⁰⁵⁸ Es que ella sabe, discurre, ambiciona... Nuestro vecino, admirador,¹⁰⁵⁹
como todo¹⁰⁶⁰ el barrio, de las dotes de mi hija, quiere protegerla, dar
elementos a su extraordinaria capacidad.

LUENGO. (Cargado de tantos elogios.) ¡Oh, sí, la octava maravilla, la undécima musa,
y la prima hermana de los siete sabios de Grecia!¹⁰⁶¹

NICOMEDES.¹⁰⁶² (Por el foro, con desenfado y grosería, sin ver a Isidora.) Ya tenemos todos el
talento de la niña, las dotes de la niña, y las facultades de la niña,

-
- 1058 A: No plasma así.
A12: D. Isidro. Es <que> ella sabe, [mas que todos vosotros] <discurre, ambiciona...>
A11: D Santos. Y tiene alma para dirigir veinte comercios, mejor que tu, y que tus sobrinos, y todita tu
casta.
A12: D. Isidro. (con espíritu de transaccion) Calma, calma. El anciano Rodríguez, admirador, como todo el
comercio del barrio, de las dotes de mi hija, quiere protegerla, darle mas elementos. Yo, la
verdad, he vacilado: soy tímido. Ella es animosa, y nuestro establecimiento le parece
poco para su [grande actividad y] <extraordinaria> capacidad.
A11: Dⁿ Santos. Es el prodigio de los prodigios.
C12: <<D. Isidro. Es que ella sabe, discurre, ambiciona... El anciano Rodríguez, admirador, como todo el
barrio, de las dotes de mi hija, quiere protegerla, dar elementos á su extraordinaria
capacidad>>
- 1059 F: admirador como todo el barrio,
- 1060 D₂: como todos el barrio,
- 1061 A11: Luengo. (quemado de tantos elogios) Si, la octava maravilla, la undécima musa, y la prima hermana de los
siete sabios de Grecia.
C13: <<Luengo. (cargado de tantos elogios) Oh, sí, la octava maravilla, la undécima musa, y la prima
hermana de los siete Sabios de Grecia.>>
D₂ y E₂: Luengo. Oh sí, la octava maravilla, la undécima musa y la prima hermana de los siete sabios de
Grecia.
- 1062 A: No se expone igual.
A11: Escena V
Dichos, Dⁿ. Nicomedes, por el foro
Dⁿ. Nico. (con desenfado y grosería) Ya tenemos todos el talento de la niña, las dotes de la niña, y las
facultades de la niña montadas en la nariz.
C13: <<D. Nico. (por el foro, con desenfado y grosería, sin ver á Isidora). Ya [tene] tenemos todos el talento de la
niña, las dotes de la niña y las facultades de la niña montados en la nariz. (viendo á
Isidora) Ah... estaba aqui.>>
A11: D. Santos. ¡Que le hemos de hacer!

- montados¹⁰⁶³ en la nariz. (Viendo a Isidora.) ¡Ah!... estaba¹⁰⁶⁴ aquí.
- ISIDORA. (Con calma.) Sí, señor, aquí estoy, oyendo a usted con el gusto de siempre.¹⁰⁶⁵
- NICOMEDES. ¡Gracias!¹⁰⁶⁶
- ISIDRO.¹⁰⁶⁷ (Medroso, queriendo apaciguarlo.) Amigo don Nicomedes,¹⁰⁶⁸ ya lo arreglaremos...
- NICOMEDES. Amigo don Isidro, Rodríguez prometió cederme su establecimiento para mi chico, y los sobrinos de éste...¹⁰⁶⁹
- LUENGO. Y ahora se vuelve atrás.¹⁰⁷⁰

1063	D₂ y E₂:	niña montadas en la
1064	D₂ y E₂:	nariz. Ah! Estaba aquí!
1065	A: C₁₃:	No se precisa. <<Isidora. (con calma) Si señor, aquí estoy, oyendole á usted con el gusto de siempre.>>
1066	A: A₁₂: C₁₃: D₂ y E₂:	No se enuncia así. Dⁿ Nico. (con viveza <enojo> y grosería en toda la escena y la [siguít siguiente) Díganle Vds á [Isidorita la libre, su Isidorita que no meta su... y no estire la pierna mas de lo que alcanza la saba-na] <esa bulle-bulle que cuide de su casa y de sus hermanitos, y no se meta en negocios impropios de mujeres sin seso.> <<D ⁿ .Nico. Gracias.>> Nicom. Gracias
1067	A₁₁: C₁₃:	Dⁿ. Isidro. (medroso, queriendo apaciguarle) Amigo Don Nicomedes... ya lo arreglaremos. <<D Isidro (medroso, queriendo apaciguarle) Amigo D. [Isidro] Nícomedes, ya lo arreglaremos...>>
1068	F:	don Micomedes,
1069	A₁₁: C₁₃:	de este. Ahora se vuelve atras. Aqui no hay mas arreglo que decirle ustedes: no aceptamos. <<D ⁿ . Nico.Amigo D ⁿ . Isidro, Rodríguez prometió cederme su establecimiento para mi chico, y los sobrinos de este...>>
1070	A: C₁₃:	Esta intervención forma parte de la anterior. <<Luengo.Y ahora se vuelve atras.>>

NICOMEDES.¹⁰⁷¹ Aquí no hay más arreglo que decirle ustedes: "No¹⁰⁷² aceptamos."

ISIDRO. Bueno... y veremos...¹⁰⁷³

ISIDORA. No, papá, no hay veremos... ya lo hemos visto.¹⁰⁷⁴

NICOMEDES. ¿De modo que...?¹⁰⁷⁵

ISIDORA. Mucho siento que usted se sofoque, señor don Nicomedes, pero no desistimos.¹⁰⁷⁶

LUENGO. Ángel de Dios, reflexiona...¹⁰⁷⁷

¹⁰⁷¹ A: Este diálogo junto con la anterior aparecen insertos en la intervención de "Nicom. Amigo don Isidro,"
C₁₃: <<D. Nico. Aquí no hay mas arreglo que decirle ustedes: "no aceptamos">>

¹⁰⁷² A₁₁, E₂ y F D₂: ustedes: "no aceptamos".
decirle á Vds "no aceptamos."

¹⁰⁷³ A₁₁: Bueno... ya veremos si....
C₁₃: <<D. Isidro. Bueno... y veremos...>>
D₂: Bueno... veremos...

¹⁰⁷⁴ A: No se plasma.
A₁₁: D. Santos. (con brío) No, no hay veremos. Plántate, con cien mil pares de demonios.
C₁₃: <<Isidora. No, papá, no hay veremos... ya lo hemos visto.>>
D₂: veremos se acabaron, los veremos ya los hemos visto.
E₂: veremos se acabaron, los veremos ya lo hemos visto.

¹⁰⁷⁵ A: No se indica.
C₁₄: <<D. Nico. ¿De modo que [usted...?]...?>>

A₁₁: Isidro. Haré lo que quiera mi hija.
A₁₂: D. Santos. Bien... Eso me gusta. Aquí viene [JÁ] (á Don Nicomedes) Háblale usted.
A₁₁: Luengo. (ap. á D. Nicomedes) Es inutil, Está mas loca que una cabra

Escena VI
Dichos - Isidora, por la izquierda

D. Isidro. Isidora, estos señores quieren que desistamos.

¹⁰⁷⁶ A₁: No se expone así.
A₁₁: Isidora. (con resolución) No siga usted. No puede ser.
C₁₃: <<Isidora. Mucho, siento que usted se sofoque, Sr. don Nicomedes, pero no desistimos.>>

¹⁰⁷⁷ A₁₁: Luengo. Pero angel de Dios, reflexiona....
C₁₃: <<Luengo. Angel de Dios, reflexiona...>>

ISIDORA. Lo siento; pero...¹⁰⁷⁸

NICOMEDES. Le anuncio a usted, señor don Isidro, que tendremos un disgusto.
(Aparece don Santos por la derecha.)¹⁰⁷⁹

LUENGO.¹⁰⁸⁰ Como amigo... de corazón, te¹⁰⁸¹ anuncio un desastre.

ISIDORA. (Levántase y sale del escritorio.) ¡Si a la¹⁰⁸² Providencia le da por protegerme! Vean, vean¹⁰⁸³ cómo está mi¹⁰⁸⁴ tienda. ¡Si¹⁰⁸⁵ sólo con entrar yo aquí ha crecido la parroquia hasta un punto increíble! Y es por el ángel que tengo, porque vienen los compradores a mi casa como las

1078	A:	No se plasma.
	A ₁₁ :	Isidora. Que no, y que no desisto. D. Santos. ¡Brava!
	C ₁₄ :	<<Isidora. [x-nº 5 ¿que...] Lo siento; pero...>>
1079	A ₁₁ :	D ^a . Nico. Le anuncio á usted. Si D ^a . Isidro, que tendremos un disgusto.
	C ₁₃ :	<<D. Nico. Le anuncio a Vd. Sr. D. Isidro, que tendremos un disgusto. <u>(Aparece d. Santos por la derecha.)</u> >>
1080	C ₁₃ :	<<Luengo. Como amigo... de corazon, te anuncio un desastre.>>
1081	D ₂ y E ₂ :	corazon le anuncio
1082	A ₁₂ :	Isidora. ¡Si [la] <á la> Providencia
	C ₁₄ :	<<Isidora <u>(Levántase y sale del escritorio.)</u> ¡Si á la Providencia me da por protegerme! Vean, vean como está mi tienda. (Han quedado abiertas las vidrieras, y se ven señoras comprando) ¡Si solo con entrar yo aquí ha crecido la parroquia hasta un punto increíble! Y es por el angel que tengo, porque vienen los compradores á mi casa como las moscas á la miel... Ea, señores hemos concluído.>>
1083	D ₂ :	protegerme! vean vean
1084	E ₂ :	está una tienda.
1085	A ₁₁ :	tienda. (Han quedado abiertas las vidrieras, y se ven señoras comprando) ¡Si

moscas a la miel...¹⁰⁸⁶ Ea, señores, hemos concluído.¹⁰⁸⁷

ESCENA V¹⁰⁸⁸

DICHOS; DON SANTOS¹⁰⁸⁹

NICOMEDES. (A Luengo, aturdido y rabioso.) ¡Es un demonio!¹⁰⁹⁰

LUENGO. Nos trae locos la dichosa niña.¹⁰⁹¹

SANTOS.¹⁰⁹² (Avanzando junto a Isidora.) Sobrinita, ya tienes a la envidia junto¹⁰⁹³ a ti

1086	D ₂ :	á la miel. Ea,
1087	A ₁₁ :	...Ea, hemos concluído. (<u>Llamando</u>) Bonifacio.
	A ₁₁ :	D ⁿ Isidro. No le distraigais. Hay mucha gente. Isidora. Tiene que hacerme un recado urgentísimo. Despacharé yo , mientras él va. (<u>vase á la tienda</u>)
1088	A ₁₁ :	Escena VII
	C ₁₃ :	<<Escena V>>
1089	A ₁₁ :	D ⁿ . Isidro, D ⁿ Santos, Luengo D ⁿ . Nicomedes.
	C ₁₃ :	<<Dichos, D. Santos>>
1090	A ₁₁ :	(<u>aturdido y rabioso</u>) Es un demonio.
	C ₁₄ :	<<[Luengo]<D ⁿ Nico>. (<u>á Luengo, aturdido y rabioso</u>). Es un demonio.>>
	D ₂ y E ₂ :	Es un demonio.
1091	A ₁₁ :	Luengo. Un angel que nos trae locos.
	C ₁₄ :	<<[[[Luengo. Un angel... que nos trae locos. la dichosa niña.]]]>>
	C ₁₄ :	<<<Luengo. Nos trae locos la dichosa niña.>>>
1092	A:	Se expone al principio de la Escena VIII.
	A ₁₁ :	D ⁿ . Santos. Un demonio angelical, ó angel diabólico... Vaya, fastidiarse.
	C ₁₅ :	<<[[[D. Santos. (<u>avanzando</u>) Un demonio angelical ó angel diabolico... Vaya... aliviarse <Sobrinita, ya tienes frente á ti á la envidia con las uñas muy afiladas. Era el único floron que faltaba>]]]>>
	C ₁₅ :	<<[[[D. Santos. (<u>avanzando, junto á Isidora</u>) Sobrinita, ya tienes á la envidia junto á ti con las uñas muy afiladas. Era el único floron que faltaba á tu corona. >>>>>
		El precedente de esta intervención es [[[Luengo. Un angel...]]] expuesta anteriormente.
1093	A ₁₁ , D ₂ y E ₂ :	envidia frente á tí
	F:	envidia junto á ti

- con las uñas muy afiladas. Era el único florón que faltaba a tu corona.
- ISIDORA. ¡Valiente caso hago yo de los envidiosos!¹⁰⁹⁴
- ISIDRO. Señores, calma... No desconfío de encontrar una fórmula de concordia...¹⁰⁹⁵
- NICOMEDES.¹⁰⁹⁶ Déjenos usted de fórmulas. Se empeñan en¹⁰⁹⁷ tenemos por enemigos, y enemigos seremos.
- LUENGO. Yo bien quisiera...
- NICOMEDES. (Desenmascarando su cólera.) Soy muy claro, y cuando me ofenden, ofendo a cara descubierta. Señor de Berdejo, no cuente usted¹⁰⁹⁸ ya con género de la China, por la casa de comisión inglesa...¹⁰⁹⁹ a menos que lo pague al contado.
- ISIDRO. (¡Esta es otra!)¹¹⁰⁰

1094	A ₁ : C ₁₅ : D ₂ y E ₂ :	Se expresa al inicio de la Escena VIII . <<<<Isidora, ¡Valiente caso hago yo de los envidiosos!>>>> >> Valiente caso hago yo de los envidiosos
1095	C ₁₄ :	<<D. Isidro. Señores calma... No desconfío de encontrar una fórmula [conciliadora...] de concordia...>>
1096	A ₁₁ :	Luengo. ¡Caracoles con la niña! Hace poco esta casa se desplomaba. Ofamos el crujido de la fábrica al querer romperse en pedazos mil... Viene ella, y lo que amenazaba ruina se vuelve sólido, y la maladanza se trueca en prosperidad, y antes huía de aquí el dinero, y ahora...
1097	A: A ₁₁ : C ₁₃ :	No se redacta igual. D ^o . Nico. Ya veremos eso (<u>Muy nervioso</u>) Se empeñan ustedes en tenemos por enemigos, y enemigos seremos. <<D ^o . Nico. Dejenos usted de formulas. Se empeñan en [ustedes en]>> tenemos
1098	C ₃ :	cuente us[d]ted ya
1099	D ₂ y E ₂ :	comisión Inglesa...
1100	D ₂ y E ₂ :	(Esta es otra)

- LUENGO. Crea usted, don¹¹⁰¹ Isidro de mi alma, que esto me aflige...
- SANTOS. (Con arrogancia a don Nicomedes.)¹¹⁰² Pues yo le digo a usted que se meta en el¹¹⁰³ bolsillo todo el género chinesco, porque mi sobrina es muy capaz de traerlo¹¹⁰⁴ directamente, y de entenderse...
- NICOMEDES. ¡Ja, ja!... ¿Con quién?¹¹⁰⁵
- SANTOS. ¡Con el Emperador de la China, rayos!¹¹⁰⁶
- NICOMEDES. ¡Patraña!
- ISIDRO. (Caviloso.) No sé qué pensar... (Luengo y don Nicomedes se retiran un poco hacia el foro, como para deliberar.)¹¹⁰⁷

1101	A ₁₁ , D ₂ y E ₂ : C ₃ :	usted, D. Isidro usted, Don Isidro
1102	A ₁₁ : C ₃ :	(con arrogancia []) á D. Nicomedes) Pues (Con arrogancia, á Don Nicomedes) Pues
1103	D ₂ :	meta en su bolsillo
1104	D ₂ y E ₂ :	capaz de traerlos directamente
1105	A ₁₁ : C ₃ : D ₂ : E ₂ :	Ja ja... ¿con quien? Ja, ja... ¿Con quien? Ja! ja! ¿con quien? Ja, ja! ¿con quien?
1106	D ₂ :	Con el emperador de la China. ¡Rayos!
1107	A ₁₂ : C ₄ : D ₂ y E ₂ :	[No sé que pe] <(caviloso) No sé que pensar....> pensar... <<(Luengo y D ^o . Nicomedes se retiran un poco hacia el foro, como para deliberar.)>> Isidro. No sé que pensar. Mi parecer es que no debemos indisponernos... Esta solución dada aquí es la más acertada pues reduce dos intervenciones seguidas de un mismo personaje en una sola tal como aparece en la edición impresa.
A ₁₁ :	C ₄ :	<u>Escena VIII</u> <u>Dichos - Isidora, que vuelve de la tienda</u> [[[Escena VIII Dichos - Isidora, que vuelve de la tienda]]]]
A ₁₁ :	C ₅ :	<u>D. Santos.</u> Sobrinita, ya tienes la envidia frente á tí con las uñas muy afiladas. Era el único floron que faltaba á tu corona. [[[D ^o Santos.<á Isi> Sobrinita ya tienes la envidia frente á ti con las uñas muy afiladas. Era el único floron que faltaba á tu corona.]]]]

- ISIDRO. (A Isidora y don Santos.) Mi parecer es que no debemos indisponer-
nos...¹¹⁰⁸
- ISIDORA. ¡Siempre la vacilación, siempre el miedo! ¡Ay, no se a quién salgo yo!
(Entregando a su padre el papel que antes le dio éste.) Aquí tienes la proposición
de Rodríguez. Aceptamos las condiciones. Trato hecho.¹¹⁰⁹
- ISIDRO. ¿Y yo...?¹¹¹⁰
- ISIDORA. Vas allá. Él te espera. Si está conforme con lo que indico¹¹¹¹ en mi
nota, cierras trato, y la camisería es nuestra.¹¹¹²
- ISIDRO. (Como resignándose.)¹¹¹³ Bueno.

A ₁₁ :	Isidora. ¡Valiente caso hago yo de los envidiosos!
C ₄ :	[[[Isidora. ¡Valiente caso hago yo de los envidiosos!]]] Estos dos diálogos últimos tienen su correspondencias con las primeras intervenciones de Santos e Isidora de la Escena v de la edición impresa, concretamente con las notas números 1092 y 1094. Presentan una mayor similitud con la versión de los manuscritos D y E.
1108 A ₁₁ :	D ⁿ Isidro. (<u>á Isidora, mientras D. Nicomedes y Luengo se retiran hacia el fondo y hablan aparte</u>) Mi parecer es que no debemos indisponer- nos...
C ₄ :	D ⁿ Isidro. (<u>á Isidora, [mientras Don Nicomedes y Luengo se retiran hacia el fondo y hablan aparte] <y D. Santos></u>) Mi parecer es que no debemos indisponer- nos...
D ₂ y E ₂ :	Esta intervención forma parte de la anterior de Isidro. No se que
1109 A y C:	No se expresa igual.
A ₁₁ :	yo! (Mostrando un papel que ha tomado del escritorio) Aquí tienes la proposición de Rodríguez. Al pie verás la modificación que me permito indicarle...
C ₄ :	yo! ([Mostrando un papel que ha tomado del escritorio]) <<En->>(regando á su padre el papel que antes le dió este) Aquí tienes la proposición de Rodríguez. Al pie verás la modificación que me permito indicarle....
1110 D y E:	No se expone.
1111 A ₁₁ y C ₃ :	lo que digo en mi nota
1112 D y E:	No se expone.
1113 A ₁₂ :	([col <como> resignándose])

- NICOMEDES.¹¹¹⁴ En vista de esta¹¹¹⁵ obstinación temeraria y provocativa, señor de Berdejo... (Amenazador.) lo dicho dicho.¹¹¹⁶
- ISIDRO. (¡En la que nos hemos metido!)¹¹¹⁷
- LUENGO. Don Isidro, yo me lavo las manos...¹¹¹⁸
- NICOMEDES. Yo no... digo,¹¹¹⁹ también yo...
- SANTOS.¹¹²⁰ (Por mucho que te las laves,¹¹²¹ nunca las tendrás limpias.)
- NICOMEDES. Pues¹¹²² quieren guerra... ¡guerra!¹¹²³
- ISIDORA. (Con solemnidad.) Dios amparará mi derecho, y fortificará mi voluntad. (Salen por la tienda.)¹¹²⁴

1114	C ₃ : C ₁₃ :	D ⁿ Nico. En vista de esa obstinación temeraria y <<provocativa, Sr de Berdejo. (<u>amenazador</u>) lo dicho dicho.>>
1115	A ₁₁ , D ₂ , E ₂ y F:	de esa obstinación
1116	A ₁₂ : A ₁₁ : C ₁₃ :	Sr. de Berdejo, ... <<(amenazante) lo dicho dicho.>> <u>D. Santos.</u> (Víboras, os aplastaremos.) << <u>D. Santos.</u> (Vivoras, os aplastaremos.)>>
1117	C ₁₃ :	<<D. Isidro. (¡En la que nos hemos metido!)>>
1118	C ₁₃ :	<<Luengo. Don Isidro, yo me lavo las manos...>>
1119	A ₁₁ : C ₁₃ : D ₂ y E ₂ :	... digo..... tambien <<D. Nico. Yo no... digo, tambien yo...>> ... digo tambien
1120	C ₁₃ :	<<D. Santos. (Por mucho que te las laves, nunca las tendrás limpias.)>>
1121	D ₂ y E ₂ :	las laves, nunca
1122	A ₁₁ : C ₁₃ :	Pues ustedes quieren <<D ⁿ Nico. Pues quieren guerra... ¡guerra!>>
1123	D ₂ : E ₂ :	guerra, guerra guerra... guerra
1124	A:	No se expresa.

- ISIDRO. (Viéndoles salir.) ¡Ah, gracias a Dios!¹¹²⁵
- ISIDORA. (Impaciente.) Y tú, papaito querido, ya sabes... Vas a casa del abuelo y cierras trato con él.¹¹²⁶
- ISIDRO. (Fatigado.) Sí, hija mía... Voy... (Sale por el portal.)¹¹²⁷

-
- A₁₁: Isidora. **¡Guerra! Como ha de ser**
 C₁₄: <<Isidora. (Con solemnidad) Dios amparará mi derecho [dará], y fortificará mi voluntad.>>
- A₁₁: **D. Nico.** Vamonos de aquí. (Aparte á Luengo; rápidamente) (Quédate tu en la tienda: conviene observar...)
 Hasta luego.
 C₁₃: <<D Nico. Ya lo veremos, niña. (Aparte á Luengo) (Quédate tu en la tienda. Conviene observar... Yo volveré.)>>
- A₁₁: **D^a Santos.** Abur.... Vayan á tomar un poco el fresco....
 C₁₄: << D Santos. Abur. Váyanse á tomar un poco el fresco. <(Salen por la tienda)>>
- ¹¹²⁵ A: No se cita.
 A₁₁: **D^a.** Isidro. (aturdido) Y ahora yo...
 C₁₃: <<D. Isidro. (viéndoles salir) Ah! gracias á Dios.>>
 D₂ y E₂: Isidro. ¡Ah! Gracias á Dios.
- ¹¹²⁶ A y B: No enuncia igual.
 A₁₁: Isidora. **Vete sin tardanza á casa del abuelo, y no vuelvas acá sin traérlo todo ultimado.**
 C₁₃: <<Isidora (impacienta) Y tu papaito querido, ya sabes... No vuelvas acá sin traerlo todo ultimado.>>
 D₂ y E₂: Isidora. Y tú papaito querido vas á casa del abuelo, y cierras trato con el.
- ¹¹²⁷ A: No plasma así.
 A₁₁: **D.** Isidro. **Pues... á casa del abuelo. (Vase por el portal)**
 C₁₃: <<D. Isidro. (fatigado) Sí, hija mía... Voy... (sale por el portal)>>

ESCENA VI¹¹²⁸

ISIDORA; DON SANTOS¹¹²⁹

- ISIDORA. (Vivamente.) ¿Y la carta?¹¹³⁰
- SANTOS. En su poder está. Se la di al chiquillo mayor de Morales...¹¹³¹
- ISIDORA. ¿Vendrá?¹¹³²
- SANTOS.¹¹³³ No sé... (En actitud de cazador.) Aquí me estoy...¹¹³⁴ en el puesto. Tú eres

-
- 1128 A₁₁: Escena [IX] IX
C₁₃: <<Escena VI>>
- 1129 A₁₂: Isidora, D. Santos, al fin de la escena <Bonifacio y> Luengo.
C₁₄: <<Isidora, D. Santos, [al fin de la escena Luengo]>>
- 1130 A: No se redacta así.
A₁₁: Isidora ¿Ay, no sé como tengo cabeza para tantas cosas!
D. Santos. Adelante. Extiende tus alas. La envidia es el soplo del viento que te llevará á las alturas.
Isidóra. (mirando á todos lados) Y ya que estamos solos, conpiremos un poquitin.
A₁₂: D. Santos. A conspirar se ha dicho. [con el] ¿Le mandaste la carta?
C₁₃: <<Isidora. (vivamente) ¿Y la carta?>>
- 1131 A: No se testimica.
C₁₃: <<D. Santos. En su poder está. Se la di al chiquillo mayor...>>
D₂ y E₂: está. Se la di al chiquillo mayor...
- 1132 A: No se expresa así.
A₁₁: Isidora. Sí. No dudo que vendrá
C₁₃: <<Isidora. Vendrá?>>
- 1133 A: No se anota.
A₁₁: D. Santos. El paso es algo imprudente.
Isidóra. Pero indispensable. Entre ir yo á su casa y traerle aqui, prefiero esto último. No se mueva usted de aqui cuando venga.
D. Santos. ¿Y tu padre?
Isidóra. No sabe nada. Cuando lo sepa, si tengo el éxito que espero, no me refiera. Mama sí lo sabe. He podido conven[s]cerla, y estará tambien presente cuando él venga.
D. Santos. Le llamas, bien se comprende, para prevenir los efectos de la desesperacion... Temes una catástrofe... cuando sepa....
Isidóra. Si. (pensativa)
D Santos. Crees tu, y crees bien, que dada por ti la tremenda noticia, será menos....
Isidóra. Si, sí... No me pida usted mas explicaciones.
- C₁₃: <<D. Santos. No sé... (en actitud de cazador) Aquí me estoy... en el puesto. Tu eres el reclamo... chiquichi... Chiqui-chi-qui.. Veremos si entra.>>
- 1134 D₂ y E₂: sé... aqui me estoy

el reclamo...¹¹³⁵ Veremos si entra.

ISIDORA. Pero no hay que tirar.¹¹³⁶

SANTOS. Pues cóbrale... mátales tú, es decir, hazle tu marido.¹¹³⁷

ISIDORA.¹¹³⁸ (Desalentada.) ¡Mi marido!...¹¹³⁹ Ahora más difícil que nunca...¹¹⁴⁰ ¡El

-
- 1135 D₂ y E₂: el reclamo... chiquichi... Chiqui-chi-qui.. Veremos
- 1136 A: No se expone.
C₁₃: <<Isidora. Pero no hay que tirar.>>
- 1137 A: No se plasma.
A₁₂: D. Santos. Apruebo, apruebo tu resolución inspirada por tu grandeza de alma. Y mucho será que de esta fecha, no [veamos] <salga> también la ansiada componenda matrimonial.
C₁₃: <<D. Santos.Pues cóbrale... mátales tu, es decir, hazle tu marido.>>
- 1138 A: No se expresa igual.
A₁₁: Isidora. ¡Ay, tío, [vd] usted no le conoce!
A₁₂: Don Santos. Pájaro herido en el ala [pájaro que no vuela] es pájaro cogido.
C₂: <<D. Santos.Pájaro herido en el ala [pájaro que no vuela] es pájaro cogido.>>
A₁₁: Isidora. ¡El arruinado, yo en vías de prosperidad! No hay que decir más para ver ensanchado hasta lo infinito el abismo que nos separa.
C₁: <<Isidora. ¡El arruinado, yo en vías de prosperidad! No hay que decir más para ver ensanchado hasta lo infinito el abismo que nos separa.>>
A₁₁: Don Santos.Ya... el satánico orgullo.
C₁: <<D. Santos.Ya... el satánico orgullo.>>
A₁₁: Isidora. Orgullo tan extremado y tan absorbente, que cuando el caso llegue, ahogará en su alma todo sentimiento y hasta el instinto de conservación. ¡El vivir á expensas de una mujer! él recibir au[s]xilio, que ha de parecerle limosna infamante!... él desmentir, por pura conveniencia, su aversión al matrimonio, que también es orgullo complicado con el afán de originalidad. No tío, no espere usted eso. Yo no pienso más que en salvarle de la desesperación, que lejos de mí, puede ser funestísima.
C₁: <<Isidora. Orgullo tan extremado y tan absorbente, que cuando el caso llegue, ahogará en su alma todo sentimiento, y hasta el instinto de conservación. ¡el vivir á expensas de una mujer!... él recibir auxilio, que ha de parecerle limosna infamante!... él desmentir, por pura conveniencia, su aversión al matrimonio, que también es orgullo complicado con el afán de originalidad. No tío, no espere usted eso. Yo no pienso más que en salvarle de la desesperación, que, lejos de mí, puede ser funestísima.>>
C₁₃: <<Isidora. (desalentada) ¡Mi marido!... Ahora mas difícil que nunca... El arruinado, yo en vías de prosperidad! Basta decirlo, para ver ensanchado hasta lo infinito el abismo que nos separa, (creyendo sentir pasos, se acerca á la puerta del portal) Paréceme sentir...>>
A₁₁: D. Santos. ¿Y cual es tu plan?
C₁: <<D. Santos. ¿Y cual es tu plan?>>
- 1139 D₂ y E₂: Mi marido!. Ahora
- 1140 D₂ y E₂: que nunca. El arruinado

arruinado, yo en vías de prosperidad! Basta decirlo, para ver ensanchado hasta lo infinito el abismo que nos separa. (Creyendo sentir pasos, se acerca a la puerta del portal.) Paréceme sentir...

SANTOS. No, hija. Oyes los latidos de tu corazón, y crees que son sus pasos.¹¹⁴¹

ISIDORA.¹¹⁴² (Con la mano en el corazón.) Es verdad. Esta noche estoy inspirada, tío. Siento que¹¹⁴³ mi inteligencia, después de aquel desmayo, se despierta

-
- 1141 A: No se expresa.
C13: <<D. Santos. No, hija, Oyes los latidos de tu corazon, y crees que son sus pasos.>>
- 1142 A: No se plasma así.
A12: Isidora. No sé... Siento como una inspiracion... [x-nº 5]
C2: <<Isidora. No sé... Siento como una inspiración... [vaga]>>
- C14: <<Isidora. (con la mano en el corazon) Es verdad. (vuelve al proscenio) El vivir á expensas de una mujer!... El desmentir por pura conveniencia su aversion al matrimonio, <aversión> que también es orgullo, complicado con el afan de originalidad!... No, tío, no espere usted eso. Yo no aspiro mas que á salvarle de la desesperacion, que lejos de mí puede ser funesta....>>
- A11: D. Santos. Marrullera!... tu aspiras á mas. Confiésalo.
C12: <<D. Santos.Marrullera!... tu aspiras á mas. Confiésalo.>>
- A11: Isidora. No sé... veremos. Esta noche estoy inspirada, tío. Siento que mi inteligencia, despues de aquel desmayo, se despierta y afina mas: siento bullir en mí el ingenio sutil, la astucia solapada. Y sobre todo, campea mi voluntad, mas briosa que nunca. (con ardor) ¡Oh, preciosa fuerza del alma, aqui te tengo, aqui! Contigo salvé á los míos de la mísería; contigo he hacer aun grandes cosas.
- C13: <<Isidora. No sé... veremos. Esta noche estoy inspirada, tío. Siento que mi inteligencia, despues de aquel desmayo, se despierta y afina mas: siento bullir en mí el ingenio sutil, la astucia solapada. Y sobre todo, campea mi voluntad, mas briosa que nunca. (con ardor) ¡Oh, preciosa fuerza del alma, aqui te tengo, aqui! Contigo salve á los míos de la mísería; contigo he de hacer aun grandes cosas.>>
- D2: que nunca! Oh! preciosa fuerza del alma, aquí te tengo, aquí!... Contigo salvé á los míos de la miseria, contigo hé de hacer aun grandes cosas.
- E2: que nunca. Oh! preciosa fuerza del alma, aquí te tengo, aquí!... Contigo salvé á los míos de la miseria, contigo hé de hacer aún grandes cosas.
- 1143 E2: Siento que ... mi inteligencia

ESCENA VII¹¹⁴⁸

ISIDORA, DON SANTOS, ALEJANDRO¹¹⁴⁹

ALEJANDRO.¹¹⁵⁰ (Entreabre la puerta de la derecha, y se asoma.) Isidorilla, ¿puedo entrar?¹¹⁵¹

SANTOS. Pase, pase.¹¹⁵²

-
- 1148 A₁₁: **Escena X**
 C₁: No se enumera el encabezamiento con el número de escena que tiene, pero los diálogos que aparecen presentan correspondencia con la **Escena X** del manuscrito **A**.
 C₁₃: <<Escena VII>>
- 1149 A₁₁: Isidora, D^o Santos - D^a Trinidad, Alejandro, Luengo, oculto tras la vidriera, que entreabre alguna vez para observar.
 C₁: No aparece.
 C₁₃: <<Isidora, D. Santos, Alejandro; despues Luengo>>
 D₂ y E₂: Dichos - Alejandro.-
- A₁₁: **D^a Trini.** (por la izquierda) ;Que idea... traerle aqui! Tengo que estar presente
 C₁: <<D^a Trini. (Por la izquierda) ;Que idea... traerle aqui! tengo que estar presente>>
- 1150 A: No se redacta así.
 A₁₁: Alejan. (por la puerta izquierda de la tienda) (La mamá) (saluda desde la puerta, con gran reverencia) Señora...
 C₁: <<Alejan. (Por la puerta izquierda de la tienda) (La mamá) (Saluda desde la puerta con gran reverencia) Señora.....>>
- 1151 A: No se cita.
 C₁₄: <<Alejan. (entreabre la puerta <de la dha>, y se asoma) Isidorilla, ¿puedo entrar?...>>
 D₂ y E₂: Isidorilla!. Puedo entrar?.
- A₁₁: **D^a Trini.** (Se sienta á la izquierda) Señor mío...
 C₁: <<D^a Trini. (Se sienta á la izquierda). Señor mio...>>
- 1152 A: No se expone.
 A₁₁: **Isidora.** Pasa...
 C₁: <<Isidora. Pasa.....>>
 Esta intervención es el precedente del diálogo que sigue del ms. c.
 C₁₃: <<D. Santos. Pase, pase.>>
- A₁₁ y C₃: **D^a Trini.** Extrañara usted que la recibamos en casa... Mi hija es la que... Mi esposo no sabe.... Seguramente no lo consentiría...
Alejan. Isidora ha tenido la bondad de llamarme (La mira con inquietud)
D^a Trini. (á Don Santos, que ha pasado á su lado) No sé por qué, esto me parece mal.
D. Santos. Déjala á ella.
- A₁₂: **D^a Trini.** Señor mio, si consiento que usted entre en mi casa, es por.... [es natural] <naturalmente> por los respetos que impone la desgracia..
 C₃: **D^a Trini.** Señor mio, si consiento que usted entre en mi casa, es por... naturalmente, por los respetos que impone la desgracia....

- A₁₁: **Alejan.** ¡Desgracia!...
- C₃: **Alejan.** ¡Desgracia!
- A₁₁ y C₃: **Dⁿ. Santos.** (Queriendo corregir á D^a Trinidad) Quiero decir que (ap. á D^a Trinidad) Cállate tú. Veamos por donde ella sale con su ingenio superior. Este parlamento, igualmente, se puede considerar un precedente de [[[D. Isid. {Calláte. Eso no es es cuenta tuya} Al fin tiene que saberlo]]] del ms. C expuesto en la Escena IV
- Alejan.** (A Isidora) Tú diras....
- D^a Trini.** Habla, niña.
- Alejan.** Sin duda me llama para....
- A₁₁: **Isidora.** (sin saber por donde salir) Pues le llamé....
- C₄: <<Isidora. (Sin saber por donde salir) Pues [te] <le> llamé....>>
- A₁₁ y C₃: **D^a Trini.** Acaba.
- Isidora.** (Con súbita inspiración) Para convidarle á cenar.
- A₁₁: **D. Sant.** Oh!.. Si... soberbias perdices.. las maté yo.
- C₄: <<Dⁿ Santos.Oh!.. si. soberbias perdices [las mate yo.] <como que han sido matadas por mi>>
- A₁₁ y C₃: **D^a Trini.** (Escandalizada) ¡Cenar en mi casa! Sentarse á nuestra mesa!... (se levanta) Es broma....
- Dⁿ. Santos.** (obligándola á sentarse) Cállate la boca.... Es ardid de tu hija. Esta intervención se puede considerar un precedente de [[[Callate la boca... Eso no es cuenta tuya...]]] del ms C expuesta en la Escena IV.
- D^a. Trini.** (ap. á D. Santos) Pues no entiendo.... Que le dé pronto la noticia, y que se vaya.... Este último diálogo se puede considerar un precedente de "Santos. Conviene que sea ella quien le dé la terrible noticia..."
- A₁₂: **Dⁿ. Santos.** Por eso le convida á cenar. Es ponerle la venda, antes de recibir la descalabratura... Ahora, ahora, le [suelta] suelta el [pis] tiro, y... verás (Callan y observan á Isidora. Esta y Alejandro, ambos en pié, se apartan del otro grupo, quedando á distancia tal que [los otros] <Dⁿ.> Santos y D^a Trinidad oigan lo que dicen.
- C₃: **Dⁿ. Santos.** Por eso le convido á cenar. Es ponerle la venda, antes de recibir la descalabratura... Ahora, ahora le suelta el tiro, y... verás. (Callan y observan á Isidora. Esta y Alejandro, ambos en pié, se apartan del otro grupo, quedando á distancia tal, que Dⁿ. Santos y D^a Trinidad oigan lo que dicen.)
- A₁₁ y C₃: **Isidora.** Dispénsame que tan bruscamente te arrancara de tu arrobamiento musical.
- A₁₂: **Alejan.** Tres, cuatro, no sé cuantas horas he pasado con Mo[c] <=> art, Schumann y Beethoven...
- C₃: <<Alejan. Tres, cuatro, no sé cuantas horas he pasado con Mozart, Schumann y Beethoven....>>
- A₁₁ y C₃: **Isidora.** En completo éxtasis....
- Alejan.** Fuera de este triste y fastidioso mundo, en la esfera ideal....
- A₁₂: **Isidora.** Y yo te he sacado de esa región paradisiaca para traerte ¡ay! á realidades [bien tristes penosas y] dolorosas....
- C₃: <<Isidora. Y yo te he sacado de esa region paradisiaca para traerte ¡ay! á realidades dolorosas....>>
- A₁₁: **Alejan.** (con mucha curiosidad) Pero dime... Es
- C₃: <<Alejan. Pero dime... (con mucha curiosidad) Es...>>
- A₁₁: **Isidóra.** Siento una pena.
- C₄: **Isidora.** <<¡>> Siento uan pena <<!>>
- A₁₁ y C₃: **Alejan.** ¿Tan grave cosa es?
- A₁₁: **Isidora.** Gravisima. Necesito violentarme mucho para decirtelo....

ALEJANDRO.¹¹⁵³ (Entrando.) ¡Ah...!¹¹⁵⁴ Está aquí don Santos.¹¹⁵⁵

-
- C₃: <<Isidora. Gravisímo. Necesito violentarme mucho para decírtelo...>>
Esta última intervención la podemos admitir como un precedente de "Isidora. No me atreví... Me daba vergüenza..."
- A₁₁ y C₃: D^o. Santos. (ap. á D^a Trini) ¡La pobre, como sufre!
D^a Trini. Ya, ya le va á dar el jicarazo.
Alejan. (Impaciente) A ver... pronto.
- A₁₁: Isidora. Pues... en las ocasiones se conocen los amigos. Tu me has hecho ofrecimientos, que supongo no serán de pura fórmula. (Sorpresa de D^o. Santos y D^a Trinidad)
- A₄: <<Isidora. Pues... en las ocasiones se conocen los amigos. Tu me has hecho ofrecimientos <<>> que supongo no serán de pura fórmula. (Sorpresa de D^o Santos y D^a Trinidad.)>>
- A₁₁ y C₃: Alejan. Ya tu me conoces....
Isidora. Pues nos hallamos en un conflicto tremendo.
Alejan. Me lo figuro. La casa se hunde....
- A₁₂: D^a Trini. (¿Que dice?) (D. Santos le [manda callar] <impono silencio.>
C₃: D^a Trini. (Qué dice? (D^a Santos le impone silencio)
- A₁₁: Isidóra. Dime:, todo tu dinero lo tienes en poder de Guevara?
C₃: <<Isidora. Dime: ¿todo el dinero lo tienes en poder de Guevara?>>
C₈: [[[Isidora. {Si no estan pobre como yo creo. Alejandro tiene en poder de Morales...} <Yo no le puedo decir que haga lo que quiera.}]]]
Esta intervención sigue a [[[L. {Yo creo} Tengo para mí que ese sonambulo...]]]
expuesta en la Escena IV.
- A₁₁ y C₃: Alejan. Donde está bien seguro. Hay confianza.
- A₁₂: Isidora. Si, mucha confianza. Te lo aseguran Mozart, Beethoven y Schumann. Bueno. Pero di: no tenías también algo en poder de Morales, mi vecino? [del entresuelo?]
- C₃: <<Isidora. Si, mucha confianza. Te lo aseguran Mozart, Beethoven y Schumann. Bueno. Pero di: ¿notenías también algo en poder de Morales, mi vecino?>>
- A₁₁ y C₃: Alejan. (Haciendo memoria) Algo sí... no recuerdo cuanto. Pero no pasará, de fijo, de treinta ó treinta y cinco mil pesetas.
D^a Trini. (ap. á d. Santos) Y gracias que le queda algo...
- A₁₁: Isidora. Pues bien,... ¡que trabajo me cuesta decírtelo... eso que tienes en poder de Morales... me lo vas á dar á mi... en prestamo. (Estupefacción de d^a. Trinidad y D. Santos)
- C₄: <<Isidora. Pues bien,... ¡que trabajo me cuesta decírtelo... eso que tienes en poder de Morales... me lo vas á dar á mi.... [en prestamo]. (Estupefacción de D^a Trinidad y D^o. Santos)>>
- 1153 A: No se expresa.
C₁₃: <<Alej. (entrando) Ah...! Está aquí d. Santos?>>
- 1154 D₂ y E₂: Ah! Está
- 1155 D₂ y E₂: D. Santos?
- C₁₃: <<D. Sant. Estoy desarmado... Iré por la escopeta, sí usted se desmanda.>>

ISIDORA. ¿Has recibido...? (Afectando vergüenza.)¹¹⁵⁶

ALEJANDRO. Pero, vida mía, ¿por qué no me lo dijiste esta tarde?¹¹⁵⁷

ISIDORA.¹¹⁵⁸ No me atreví... Me¹¹⁵⁹ daba vergüenza...

SANTOS.¹¹⁶⁰ Es muy vergonzosa...¹¹⁶¹

ALEJANDRO. ¡Tontuela!¹¹⁶²

ISIDORA. ¿De modo que accedes...?¹¹⁶³

-
- 1156 A: No se enuncia.
C₁₃: <<Isidora. Recibiste...? (Afectando vergüenza)>>
D₂ y E₂: Recibiste?
- 1157 A: No expone así.
A₁₁ y C₃: Alejand. (Con espontanea generosidad) Oh, si, vida mia, ahora mismo. Parte de esta intervención es precedente de la siguiente de Alej. Ahora mismo.
C₁₃: <<Alejand. Pero, vida mia ¿porque no me lo dijiste esta tarde.>>
A₁₁: D^a Trini. (alarmada, levantándose) No... ¿que es esto? No consiento.
C₃: D^a Trini. (Alarmada, levantandose) No... ¿que es esto? No consiento....
A₁₁ y C₃: D^o. Santos. (Queriendo calmarla) Chiton.... Déjala.... Es una estratagema.
D^a Trini. Esto es indigno.
D^o. Santos. Pero si no sabemos.... Aguarda....
Estas intervenciones las podemos considerar un precedente del diálogo posterior de Santos. Alto... No puedo consentir... Esto no ha sido más que una estratagema de la niña para..
- 1158 A: No se expresa.
C₁₃: <<Isidora. No me atreví... Me daba vergüenza...>>
- 1159 D₂: atreví me daba
- 1160 A: No se cita.
- 1161 C₁₄: <<[Alejan] <D. Santos>Es muy vergonzosa...>>
D₂: vergonzosa.
- 1162 A: No se precisa.
C₁₃: <<[Isidora] <Alejan>.Tontuela>>
D₂: Tontuela
- 1163 A: No se redacta así.
A₁₁ y C₃: Isidora. Con que.... trato hecho?
C₁₃: <<Isidora. De modo que accedes...>>
D₂ y E₂: De modo que accedes...

ALEJANDRO. Ahora mismo.¹¹⁶⁴

ISIDORA. ¿Tienes ahí tu libro de cheques...?¹¹⁶⁵

ALEJANDRO. (Sacándolo.) Sí.¹¹⁶⁶

-
- 1164 A₁₁ y C₃: Forma parte, como explicamos anteriormente, de la intervención anterior de Alejandro. (Con espontánea generosidad...
 C₁₃: <<Alejan. Ahora mismo.>>
- A₂: Alejan. Te lo doy... yo no presto.
 C₄: Alejan. [Te lo doy]... [yo no presto.] <Donacion se dice.... Y muy a> <<gusto mio.>>
- A₁₁: D^a. Trini. (protestando) No... Isidora... ¿Estas loca?
 C₃: D^a Trini. Protestando No... Isidora... ¿Estás loca?
- A₁₁ y C₃: D Santos. Ya veremos por donde sale, mujer.
- 1165 A₁₁: Isidóra ¿Tienes ahí tu libro de cheques?
 C₃: Isidora. ¿Tienes ahí tu libro de cheques?
 C₁₃: <<Isidora. Tienes ahí tu libro de cheques...?>>
- 1166 A₁₁ y C₃: Si... ahora mismo lo extiende. Para esto no necesitabas llamarme. Con ponerme cuatro letras... (Va al escritorio)
 C₁₃: <<Alej. (sacándolo) Sí.>>
 D₂ y E₂: Sí.
- A₁₁ y C₃: Isidora. Es que yo quería pedirte este favor aquí, en mi casa. Además, tengo que hablarte de otra cosa.... de una cosa muy grave....
- C₁₃: <<Isidora. Pues extiéndelo... ¡Ay, que pena tener que pedirte!.... Figúrate cuanto sufriré....
 (Alejandro se sienta en el escritorio a extender el cheque) Esto para ti no es nada.>>
- D₂ y E₂: Isidora. Pues extiéndelo... ¡Ay, que pena tener yo que pedirte!... Figúrate cuanto sufriré... Esto para ti no es nada.
- C₁₃: <<Alejan. Y aunque fuera.....>>
 D₂ y E₂: Alejan. Y aunque fuera.....
- C₁₃: <<Isidora. Ponme... Perdona mi frescura. Pero, hijo, las circunstancias... (haciendose muy afligida)>>
 D₂: Isid. Ponme... perdona mí frescura.... Pero hijo, las circunstancias...
 E₂: Isid. Ponme... perdona mi frescura; Pero hija, las circunstancias!
- C₁₃: <<Alej. Si... Y cuanto?>>
 D₂ y E₂: Alej. Si... Y cuanto?
- C₁₃: <<Isidora. (como venciendo su repugnancia) Ponme... No te enfades... toda la cantidad que tienes en poder de Morales... (inquieta, mirando al foro) Y prontito... No venga mamá.>>
 D₂: Isid. Ponme... no te enfades... toda la cantidad que tienes en poder de Morales.
 E₂: Isid. Ponme... No te enfades... toda la cantidad que tienes en poder de Morales.
- C₁₃: <<Alej. (extendiendo el cheque) Pues todo... No son mas que <treinta [mil] y siete mil quinientas...>>
 D₂ y E₂: Alej. Pues todo... no son más que treinta y siete mil quinientas.
- C₁₃: <<Luengo. (entrebrea la vidriera del foro derecha , y observa) (El galan aqui... Y extiende un cheque....
 Esta si que es buena.) (cierra)>>
 Esta intervención guarda cierta similitud con la final de Luengo.

ISIDORA. ¡Ay, qué vergüenza!... ¡No sé cómo tengo cara...!¹¹⁶⁷

ALEJANDRO. Bah... Entre nosotros... (Prepárase a extender el cheque.)¹¹⁶⁸

(Entreabriendo la vidriera derecha de la tienda, se asoma cautelosamente) El galán aquí. Que será esto... (vuelve á cerrar) que aparece cerrando la Escena IX de este Acto del manuscrito A.

- 1167 A: No se indica.
C14: <<[[[Isidora. ¡Ay qué vergüenza!... No sé como tengo cara....]]]
<<<Isidora. ¡Ay, que vergüenza... no sé como tengo cara..! (Ya te pillé, mirandole firmar) ya te tengo entre mis uñas.>>>>>>
- D2: Isid. ¡Ay, qué vergüenza... no sé como tengo cara... (Te pillé!) (Ya te tengo entre mis uñas.)
E2: Isid. Ay, que vergüenza... no sé como tengo cara... (Ya te pille ya te tengo entre mis uñas.)
- C14: <<[[[D Santos. (haciendose cruces) (El demonio, el demonio en figura de niña bonita)]]]
<<D. Santos. (haciendose cruces) El demonio, en figura de niña bonita.>>>>>>
- D2 y E2: San. El demonio en figura de niña bonita.
- 1168 A: No se expresa.
C14: <<Alej. Bah... Entre nosotros..... [Isidora]>>
- C13: <<Escena VIII>>
D2 y E2: Escena VIII
- C13: <<Dichos, D^a Trinidad, (por el foro izquierda)>>
D2 y E2: Dichos - D^a Trinidad.
Esta Escena la expongo aquí porque en el manuscrito sigue a esta impresa, aunque hemos de explicar que argumentalmente expresa la llegada de Doña Trini y su sorpresa al ver, ultima intervención de Alejandro que pertenece a esta Escena de la edición, allí Alejandro. Esto nos podía permitir situarla, en parte, antes que la Escena X del manuscrito A, pues ésta se inicia con dicho personaje sin explicar su llegada. Es decir, hay una similitud: la llegada del personaje y su sorpresa al ver Alejandro. No obstante, hay una gran diferencia entre ambas: la Escena VIII desarrolla una acción posterior a la X, puesto que expresa una acción consecuencia de la X: no le pide el dinero Isidora a Alejandro y le ruega que le extienda el cheque. Esta escena se inicia dejando Alejandro el cheque extendido sobre el escritorio.
- C13: <<Isidora. ¡Ay, Dios mio, mamá!... (poniendose ante el escritorio)>>>>>>
D2: Isid. ¡ay Dios mío, mamá!
E2: Isid. ¡Ay, Dios mio, mamá!...
- C12: <<D^a Trini. Ya estoy aquí.>>
D2 y E2: D^a Trini. Ya estoy aquí.
- C12: <<Isidora. ¡Que corta ha sido la novena.>>
D2 y E2: Isidora. ¡Que corta ha sido la novena!
- C13: <<D^a Trini. Al contrario, larguísima. (ve á Alejandro) Ah!... ese hombre...!>>
D2 y E2: D^a Tri. Al contrario, larguísima. Ah! Ese hombre!
- C13: <<Alejan. [adelántandose] (Adelántase, dejando el cheque sobre la mesa del escritorio) Dispense usted, señora...>>>>>>
D2 y E2: Alej. Dispense usted, señora...

SANTOS. Alto... No puedo consentir... Esto no ha sido más que una estratagema de la niña para traerle a usted aquí, a fin de evitar...¹¹⁶⁹

ALEJANDRO. (Suspenso.) ¿Qué?¹¹⁷⁰

SANTOS. Conviene que sea ella quien le dé a usted la terrible noticia...¹¹⁷¹

ALEJANDRO. ¿De qué?...¹¹⁷²

C₁₃: <<Isidora. (sin saber qué decir) Nada mamá; es que.....>>
D₂ y E₂: Isid. Nada mama, es que...

C₁₃: <<D Sant. (pasando al lado de D^a. Trinidad) Echame á mí la culpa. Yo le traje. No te enfades. Ocorre que.....>>
D₂ y E₂: Sant. (Echame á mi la culpa) Yo le traje. No te enfades. Ocorre que...

¹¹⁶⁹ A: No se enuncia así. Presenta coincidencias con el diálogo que sigue, nota 1172.
A₁₂: **D^a Trini** (Sin poder contenerse) Señor mio, [no haga usted caso] <lo del présta-> <<mo es broma.>>
C₄: **D^a Trini.** (Sin poder contenerse) Señor mio, lo del [prestamo] <donativo> es broma.

C₁₃: <<D^a Trini. (incomodada) Señor mio, no puedo consentir..... (á D. Santos) ¿Pero que es esto?>>
D₂ y E₂: **D^a Tri.** Señor mio, no puedo consetir... (Pero ¿qué es esto?)

A₁₁ y C₃: **Isidora.** Mamá, por Dios, déjame á mi.

¹¹⁷⁰ A y C: No se precisa.
C₁₃: <<Alej. (asombrado) Qué?>>
D₂ y E₂: Qué?
Esta intervención aparece después de **D^a Trini.** Señor mio, disculpo á mi hija, si en... que expondremos a continuación.

¹¹⁷¹ A y C: No se redacta.
C₁₄: <<D Santos. <(ap. á D^a. Trinidad)> Una estratagema de tu niña, para evitar.... Conviene que sea ella quien le de la terrible noticia....>>
Este diálogo en su primera parte formará parte de la intervención impresa: nota número 1169.
D₂ y E₂: Sant. (Una estratagema de tu niña, para evitar... Conviene que sea ella quien le dé la terrible noticia.)
La primera parte de esta intervención se convertirá en la edición impresa en la parte final del diálogo anterior de este mismo personaje. : Santos. Alto... no puedo consentir...
C₁₃: <<D^a Trini. (alto) Ah... es que ignora su desgracia...>>
(alto) se constituirá en la edición impresa en el inicio de la intervención de Santos. Alto... No puedo consentir...
D₂ y E₂: **D^a Tri.** ¡Ah... Es que ignora su ruína!

¹¹⁷² A, C, D y E: No se enumera.
C₁₃: <<Alej. ¡Mi desgracia!>>
D₂ y E₂: **Alej.** Mi ruína!

SANTOS.¹¹⁷³

Señor mío, es muy triste, muy doloroso tener que decirle...

ALEJANDRO.

(Impaciente.) ¿Se burlan de mí?... ¡Pero qué hay, vive Dios!¹¹⁷⁴

-
- ¹¹⁷³ A, C, D y E: No se expresa.
A₁₁: D^a Trini. Lo que mi hija tiene que decirle á [usted] usted es...
C₃: D^a Trini. Lo que mi hija tiene que decirle á usted es....
- A₁₁ y C₃: Isidora. Si á ello voy, mamá. (á Alejandro) Escribe, escribe.
D^a Trini. Pero, Isidora, por Dios... ¡Si tu padre supiera!
- A₁₁: Alejan. (en el escritorio) Es muy grato auxiliar á los que tan gallardamente luchan para evitar la ruina. Yo no podría. Me siento absolutamente incapaz contra los reveses. Para mi la pobreza y vida son incompatibles. (Deja el cheque extendido sobre el escritorio)
- C₄: <<Alejan. (En el escritorio) Es muy grato auxiliar á los que tan gallardamente luchan por evitar la ruina. Yo no podría. Me siento absolutamente [incapaz] <desarmado> contra los reveses. Para mi, pobreza y vida son incompatibles. (Deja el cheque extendido sobre el escritorio)>>
- A₁₁ y C₃: D^a Trini. (Con gravedad) Pues si á usted su orgullo le inspira horror de la pobreza, á nosotros, la dignidad nos prohíbe recibir de usted auxilios que, gracias á Dios, no necesitamos. Estimando su desprendimiento, yo suplico á usted que no tome en serio la genialidad de mi hija.
Isidora. No si ahora...
- C₁₃: <<D. Trini. Señor mio, disculpo á mi hija, si en efecto ha permitido que usted entre aquí para decirle...>>
- D₂ y E₂: D^a Trini. Señor mio, disculpo á mi hija, si en efecto ha permitido que usted entre aquí para decirle...
A esta intervención sigue la de <<Alej. (asombrado) Qué?>> en el manuscrito C y la de Alej. Qué? en los manuscritos D y E.
- C₁₃: <<D. Santos.(ap. á D^a Trini) Cállate tu. Veremos por donde ella sale con su ingenio superior.>
Sant. Cállate tú.
- C₁₃: <<Isidora. (con Alejandro, á la dha del proscenio) Te diré: ese dinero que me das.... no es que me lo des... >>
<<D^a Trini ¡Dinero! >>
<<Isidora. No haces mas que cambiar de depositario. En vez de ser Morales quén.... >>
<<D. Sant. Es ella... Cambia de banquero...>>
- A₁₁ y C₃: Alejan. (Confuso) ¿Pero que ocurre en esta casa? Aquí hay misterio. D^a. Santos, Isidora....
- C₁₃: <<Alejan. (atónito, sin comprender nada) Pero que es esto? ¿Qué misterio hay aquí? Don Santos, Isidora..... (Callan Isidora y D^a. Santos)>>
- A₁₁ y C₃: D^a Trini. Ocurre que ... usted....
- C₁₃: <<D^a Trini. Señor mio, es muy doloroso tener que decirle á usted.....>>
- ¹¹⁷⁴ A₁₁: Alejandro. Se burlan de mí? ¿Que hay?
C₁₃: <<Alejan. (impaciente) ¿Se burlan de mí?... ¿Pero que hay, vive Dios?>>
D y E: No se plasma.
D₂ y E₂: Alej. Qué?
F y G: ...¿Pero qué hay, vive Dios!

- SANTOS.¹¹⁷⁵ Hay... que está usted arruinado.
- ALEJANDRO. ¡Arruinado!¹¹⁷⁶
- SANTOS. Guevara, su amigote de usted, ha tomado las de Villadiego, dejando en la miseria a los que le habían confiado sus intereses.¹¹⁷⁷
- ALEJANDRO. ¿Qué dice? ¿Pero es verdad?¹¹⁷⁸

-
- ¹¹⁷⁵ A y C: No se expone.
 A₁₁: Luengo. (que sale bruscamente de su escondite) Hay... si señor... que todo es una farsa... que se embroman á usted... y que está usted arruinado.
 C₁₃: <<Luengo. (saliento bruscamente de su escondite) Hay... sí señor... que todo es una farsa... que le embroman á usted... y que está V. arruinado.>>
 Esta intervención desarrolla parte de Alej. (Impaciente) ¿Se burlan de mí?... de la edición impresa.
 D y E: No se cita.
 A₁₁: Isidora. ¡Ay, dios mio!
 C₁₃: <<Isidora. (¡Maldito [Luengo] intruso!)>>
- ¹¹⁷⁶ C₁₃: <<Alej. ¡Arruinado!>>
- ¹¹⁷⁷ A y C: No se redacta igual.
 A₁₂: Villadiego. Todo Madrid lo sabe ya, menos [usted] los que [no x-nº 5] <se pasan la> [ted, se] vida en las regiones etéreas, oyendo violines y contrabajos.
 C₁₄: <<Luengo. Guevara, su amigote de usted, ha tomado las de Villadiego. Todo Madrid lo sabe, menos el que se pasa la vida divagando por [las regiones etereas] <las regiones etereas, y por> el pais de las [musarañas] musarañas.>>
- ¹¹⁷⁸ A₁₂: [][[Alejand. No puede ser... Es falso. Eso no es verdad.]]]
 A₁₁: Alej. (estupefacto) ¿Que dice? (airado) Eso no es verdad?
 C₁₃: <<Alejan. ¿Que dice? Este hombre me engaña (á d. Santos) Verdad que me engaña?>>
 D₂ y E₂: Alej. ¿Que dice? ¿Es verdad?
 A₁₁: [][[D. Santos. Es cierto, desgraciadamente. Alejand. (á Isidora) Es cierto?]]]
 A₁₁: [][[Luengo. Vaya, vaya usted, {y}... y se convencerá.]]]
 Esta intervención sigue a [][[Alejand. (muy agitado) ¡que desdicha... Luengo. ¿Que no es verdad? Isidora. (Este infame Luengo: desbarata mi plan) Alej. Este hombre me engaña. (á D. Santos) ¿Verdad que me engaña? Este último parlamento es precedente de parte del diálogo de Alej. ¿Que dice? Este hombre me engaña... del manuscrito C.
 A₁₁: D^a. Santos. No.
 C₁₃: <<D. Sant. No>>
 A₁₁: Alej. ¿Que no? (á Isidora) ¿Es verdad?
 C₁₃: <<Alej. ¿Que no? (á Isidora) ¿Es verdad?>>

ISIDORA. Sí.¹¹⁷⁹

ALEJANDRO. (Aturdido y lleno de zozobra.) Quiero cerciorarme... quiero saber... (Intenta salir. Isidora le corta el paso.)¹¹⁸⁰

ISIDORA. (Imperiosamente.) No saldrás.¹¹⁸¹

ALEJANDRO. La noticia puede ser falsa... Voy.¹¹⁸²

ISIDORA. No lo es.¹¹⁸³

ALEJANDRO. Quiero asegurarme...¹¹⁸⁴

-
- 1179 A₁₂: [[[Isidora. Sí.]]]
Este parlamento sigue al de [[[Alejand. (á Isidora. Es cierto ?)]]]
- A₁₂: <<Isidora. Si.>>
- A₁₁: Luengo. ¿Lo ve usted?
C₁₂: <<Luengo. ¿Lo ve usted?>>
- 1180 A₁₂: [[[Alejand. (muy agitado) ;Que desdicha... que espanto!... quiero informarme (...)
Alejand. Voy... quiero saberlo... corro á saberlo. (Vase presuroso por el fondo)]]]
Esta última intervención sigue a [[[Luengo. Vaya, vaya usted
- C₁₃: <<Alej. (aturdido y lleno de zozobra) Quiero cercionarme..... quiero saber.. (Quiere salir, Isidora le corta el paso.)>>
- D₂ y E₂: Quiero cerciorarme... quiero saber...
- 1181 A₁₂: [[[Isidora. (con gran inquietud, á D. Santos) Por Dios,]]]
- C₁₃: <<Isidora. (imperiosamente) No saldrás.>>
- A₁₁: Alej. Quiero saber....
A₃: [[[D. S. Pero hija, dejale]]]
Se cita después de I. Que no...
- A₁₁: D^a. Trini. Déjale.
C₁₃: <<D^a. Trini. Pero dejale...>>
- 1182 A₃: [[[Alej. Me voy...]]]
Este diálogo se plasma después de L. Pues me retiro...
- A₁₁: ... Voy...
C₁₃: <<Alej. La noticia puede ser falsa... Voy.>>
D₂ y E₂: ... voy...
- 1183 C₁₃: <<Isidora. No lo es.>>
- 1184 C₁₃: <<Alej. Quiero asegurarme...>>

ISIDORA. Basta que yo lo diga. Te prohíbo¹¹⁸⁵ salir.

ALEJANDRO. ¡A mí!...¹¹⁸⁶

ISIDORA. Sí... Que no sales te digo. Quiero que estés aquí, en mi casa... al lado mío.... (Cariñosamente.)¹¹⁸⁷

SANTOS. (Cogiéndole del otro brazo.) Al lado nuestro.¹¹⁸⁸

1185 A₃: [[[Isidora. Basta que yo lo diga.]]]
 C₁₂: <<Isidora. Basta que yo lo diga. Te prohíbo salir.>>
 D₂ y E₂: diga. Te prohíbo

A₃: [[[L. I y V. .]]]
 [[[I. nadie le ha dado vela en este entierro.]]]

1186 A₁₁: ¡A mí... prohibirme... tú!
 C₁₃: <<Alej. ¡A mí... prohibirme tú!>>
 D₂ y E₂: ¡A mí... prohibirme tú!

1187 A: No se expone así.
 A₃: [[[I. Que no... digo que de aquí no sales.
 (...)
 I. Digo qué no sale de aquí.]]]

A₁₁: Isidora. Sí, yo... Que no sales digo. Querido tío, usted que es [hon] hombre de fuerza, sujétale.
 C₁₃: <<Isidora. Si, yo... Que no sales te digo.>>
 <<Luengo. Pero, Señor, sí quiere informarse... Venga conmigo.>>
 C₁₄: <<Isidora. (cogiendo [del] <de un> brazo á Alejandro) No, que él y yo tenemos que hablar. Quiero que estes aquí, en mi casa... al lado mio... (cariñosamente)>>

D₂ y E₂: Sí, yo... Que no sales

A₃: [[[Escena]]]
 [[[Dichos, menos Luengo; poco después Trinita]]]
 Esta escena, sin numerar, corresponde a una versión más ampliada de la Escena XI del manuscrito A que expondremos después por ser más resumida argumentalmente.
 [[[Alej. Nada. Tengo que hacer aquí (quiere retirarse)]]]

[[[I. Querido tío, sujétale]]]

A₆: [[[tu, V. que es hombre de fuerza sujetele....]]]

1188 A: No se plasma así.
 A₃: [[[D. S. (cogiendole por un brazo) Quieto... la generala lo manda. <Soy un simple ejecutor de> la voluntad de la niña.]]]
 A₆: [[[D. S. (cogiendole por un brazo) Quieto. La generala lo manda.]]]
 A₁₁: [[[D. Santos. (sujetandole fuertemente) Quieto. No se escapa, no.]]]

A₁₂: D. Santos. (con iactancia, paseándose en el [lugar] <centro> de la escena [derecha] <para> cortar el paso) No habrá que recurrir á la fuerza. Yo respondo...
 C₅: [[[cortar el paso) No habrá que recurrir a la fuerza. Yo respondo...]]]

- C14: <<D. Santos.<(cogiendole del otro brazo)> Al lado nuestro. <<(Aturdido. [y] Su estupor no le permite enterarse>> <de lo que le dicen> >>
- A10: [[[D. Santos. (paseandose como un centinela)]]]
- A3: [[[D. {Ale es la caz} No suelto. Tengo más fuerza que V. {No es ella es la cazadora, yo el perro.}]]]
Sigue a la intervención de Alej. (queriendo desarcirse) Dejeme V.
- A11: Luengo. Ahora es ella la cazadora, y usted el perro.
- C5: [[[Luengo. Ahora es ella la cazadora, y usted el perro.]]]
- A12: D Santos. Soy el brazo ejecutor de [x-nº 2] los mandatos de la santísima voluntad. (á Alejandro, que está pro fundamente ensimismado) Caballerito [nuestra generala manda ordena que no salga usted de aqui] <de aqui no se> sale.
- C5: [[[Dⁿ Santos.Soy el brazo ejecutor de los mandatos de la santísima voluntad. (á Alejandro, que está profundamente ensimismado) Caballerito, de aqui no se sale.]]]
- A11: Luengo. ¡Presos!
- C5: [[[Luengo. ¡Presos!]]]
- A11: D. Santos. Tu no: (señalandole la puerta) Te pongo en libertad.
- C5: [[[Dⁿ.Santos.Tu no: (señalandole la puerta) Te pongo en libertad... <<sin fianza>>]]]
- C13: <<Luengo. ¿Ternezas ahora...?>>
<<D Sant. El que está de mas aqui, eres tu. Con que... desfilando>>
- A3: [[[L. Pues me retiro... Alla él... Quedate con Dios.... Pobre hombre... {le desplu} {{Aqui le}} {acaban de desplumar. Vaya una gente}
(...)
Luengo. Nada que le secuestran para acabar de desplumarle... Vaya una gente. (Vase por la tienda)]]]
- La primera intervención sigue a I. y nadie le habia hecho... La segunda es el final de ese fragmento que precede a la escena siguiente no numerada por el autor en esas hojas desechadas.
- A6: [[[Luengo. (Pobre hombre... Le secuestran para acabar de desplumarle... Vaya una gente... Contaré el caso á d. Nicomedes...) Abur (vase por el portal)]]]
- A11: Luengo. Gracias. (retirándose) ¡Pobre hombre! Le secuestran para acabar de desplumarle. ¡Vaya una gente! Contaré el caso á D. Nicomedes.) Abur. (vase por el portal)
- C5: [[[Luengo. Gracias... (retirándose) ¡Pobre hombre! Le secuestran para acabar de desplumarle. ¡Vaya una gente! Contaré el caso á Don Nicomedes.) Abur. (vase por el portal)]]]
- C14: <<Luengo. Ya me voy, ya... (retirándose) ¡Pobre hombre!. Lo secuestran para acabar de desplumarle! Vaya una familia! [Contaré el caso á Don Nicomedes.) Abur... (vase por el portal)>>
- 1189 A6: [[[Escena XI]]]]
- A11: Escena XI
- C5: [[[Escena {XI} <<IX>>]]]
- C13: <<Escena IX>>
- A6: [[[Dichos, menos Luengo; {despues Trinita}]]]
- A11: Dichos, menos Luengo
- C5: [[[Dichos, menos Luengo]]]

ISIDORA.¹¹⁹⁰ ¿Para qué? Ya sabes la triste verdad.¹¹⁹¹ Eres pobre. Bruscamente has pasado del bienestar a la miseria.

ALEJANDRO.¹¹⁹² (Con exaltación gradual hasta el fin del parlamento.) ¡Oh, miseria, miseria; no me tendrás, no, no! Te rechazo¹¹⁹³ como castigo; te detesto como enseñanza.¹¹⁹⁴ Pavorosa¹¹⁹⁵ realidad, me rebelo contra ti.¹¹⁹⁶ No¹¹⁹⁷

C13:	<<Isidora, <u>Alejandro, D. Santos, D^a Trinidad</u> >>
A3:	[[[Alej. (queriendo desarcirse) Dejeme V.]]] Esta intervención aparece tras I. No es broma. Yo ... que expondremos después.
A6:	[[[Alej. Que bromas son estas?]]]
A6:	[[[Alej. {Que bromas son estas} Dejadm salir.]]]
C5:	[[[Alejan. Dejadm salir.]]]
A11, D2 y E2:	Alej. Dejadm salir.
C12:	<<Alejand. <u>(como volviendo en sí)</u> Dejadm salir.>>
1190 A3:	[[[I. No es broma. Yo mande á mi tío que no te deje salir de aquí. Estas arruinado. Eres pobre. Bruscamente has pasado del {los} bienestar a la miseria. A los que se ven en este caso, hay que sujetarlos.]]] Sigue a la intervención [[[Alej. Que bromas son estas.]]]
A6:	[[[I. No. {Estas a} Nada tienes que averiguar. La triste verdad ya la sabes, y yo te doy fe de ella. Eres pobre. Estas arruinado. Bruscamente, has pasado del bienestar á la miseria.]]]
C5:	[[[Isidora. ¿Para que? Ya sabes la triste verdad, y yo te doy fé de ella. Eres pobre. Bruscamente haz pasado del bienestar <de la opulencia> á la miseria [.] <<espantosa.>>]]]
C14:	<<Isidora. Para qué. Ya sabes la triste verdad. <<Eres pobre. Brus->> <camente has pasado del [v] bienestar á la miseria.>>>
1191 A11:	verdad, y yo te doy fe de ella. Eres pobre
1192 A6:	[[[Alej. Oh, {la} miseria!... No, no te quiero. Me rebelo contra {ella} ti... No me tendrás nunca. Vosotros educados para la adnegación, para la paciencia.]]]
1193 A11:	no, no. Te [detesto] rechazo
1194 C4:	como [enseñadora] <enseñanza>
1195 A:	enseñanza. Espantosa realidad
C4:	[Espantosa] <Pavorosa> realidad
1196 D2 y E2:	me revelo contra tí.
F:	me rebelo contra tí.
1197 A11 y C3:	tí. Vosotros, educados en la abnegación, vosotros amaestrados en la paciencia y hechos á las durezas de la vida, no trateis

tratéis de convencerme, no tratéis de conquistarme.¹¹⁹⁸ Dios me ha hecho incompatible con la miseria; Dios ha puesto en mí la absoluta incapacidad para luchar con ella.¹¹⁹⁹ No puedo, no puedo, Isidora.¹²⁰⁰ Te admiro, pero jamás seré como tú... Honrada familia, y tú, mujer amada, perdonadme todos el mal que os he hecho y que hoy no puedo remediar, hoy menos que nunca.¹²⁰¹ Dejadme, dejadme en poder de mi destino; dejadme en las realidades de mi carácter; no toquéis a mi orgullo, que no admite mano de nadie; que antes quiere la muerte que la humillación ¡Miseria,¹²⁰² infierno de la vida, no me tendrás! Sólo¹²⁰³ caen en ti los cobardes. Yo sé cómo se libra un hombre de tus horribles tormentos...¹²⁰⁴ Yo me salvo, sí; soy libre, libre como el aire, como la idea. (Cae en una silla fatigado y sin aliento.)¹²⁰⁵

1198	D₂ y E₂:	convencerme. Dios me ha
1199	A₁₂:	miseria: Dios [no ha hecho para mi las tristezas del trabajo, no quiere que yo me x-nº 9] <ha puesto en mi la absoluta incapacidad para luchar con ella.> No puedo,
	D₂ y E₂:	miseria; No puedo,
1200	A₁₁:	Isidora.... Te admiro;
1201	A₁₁:	que nunca... Dejadme,
1202	A₁₀:	[[[[humillación {y no quiero} No, miseria,]]]]
1203	A₁₁:	tendras. [Las] Solo
1204	A₁₂:	Yo sé como se [emancipa] <libra> un hombre de tus horribles tormentos.... Yo me
	D₂:	tormentos. Yo
1205	A₁₂:	el aire. (En el colmo de la exaltación, [se cae abrumado] en una silla, [y se cubre su cara] <se queda sin aliento. Cae> [y se cubre su cara] <fatigado.>
	C₄:	el aire <como la idea.> (En el colmo de la exaltación, se queda sin aliento. Cae en una silla fatigado).

ISIDORA. ¡Por Dios, qué¹²⁰⁶ delirio!

SANTOS. Calma,¹²⁰⁷ hijo mío. Eso no es propio de un cristiano.¹²⁰⁸

ALEJANDRO. (Restregándose los ojos, como quien despierta de un sueño.) ¡Pobre,¹²⁰⁹ miserable!... ¿Estoy soñando, Isidora?

ISIDORA. No, Quizás es la primera vez en tu vida que estás despierto. Soñabas cuando eras rico. Has abierto los ojos a la realidad. (Alejandro apoya su cabeza en la mesa, mostrando gran abatimiento.)¹²¹⁰

1206	D ₂ : E ₂ :	Por Dios! ¡qué delirio! Por Dios! ¡Qué dilirio!
1207	A ₁₂ :	[Hijos] Calma,
1208	A ₃ :	[[[Alej. Arruinado pobre! {habl} No puede ser. Es falso... {Es sueños}. Acaso sueño, pudiera... Estoy soñando.]]] Sigue a la intervención de [[[[D {Ale es la caz} No suelto...]]]]
	A ₁₁ :	<u>Alejan.</u> <u>Abrumado y con cierto desvario, cogiendo la mano de Isidora que se acerca á consolarle.</u> Alma mía, no soy tan digno de lástima como crees.... No me compadezcas. (se cubre el [cielo] rostro con ambas manos)
	C ₃ :	Alejan. (Abrumado y con cierto desvario, cogiendo la mano de Isidora que se acerca á consolarle) Alma mía, no soy tan digno de lástima como crees No me compadezcas. (Se cubre el rostro con ambas manos)
	D ₂ y E ₂ :	Alej. Alma, no soy tan digno de lástima como crees.... No me compadezcas.
	C ₄ : D ₂ y E ₂ :	D ^a . Trini. Pobre señor, el caso no es para menos. <<(Dirigese>> <al escritorio> D ^a Tri. Pobre señor, el caso no es para menos.
1209	A ₁₁ :	un sueño) [Arre] ¡Pobre
1210	A ₂ : A ₁₂ : C ₃ , D ₂ y E ₂ :	[[[[D. S. No... Quizás es la primera vez en tu vida que estas despierto. Soñabas cuando eras rico... Ahora estas en la realidad.]]] rico. [Aun no esta en] <Has abierto los ojos á> la realidad. rico. Has abierto los ojos á la realidad.
	A ₃ :	[[[[Alej. Maldita realidad, maldita vida. si esto es estar despierto, quisiera soñar! (<u>forcelea y se suelta</u>) D. S. (<u>Queriendo asirle de nuevo</u>) Ella poco á poco... Si quiere V. soñar.]]]]
	A ₁₂ :	D Santos. Se acabaron los sueños, y las [cabalgatas] <correrías> á caballo y á pié por los espacios imaginarios. Ahora quietud.
	C ₄ :	D ^a Santos. Se acabaron los sueños, y las correrias á caballo y á pié por [los espacios imaginarios. Ahora, quietud] <las nubes, y el eter y la....>
	C ₁₂ :	<<Ahora, quietud.>>
	A ₁₁ :	<u>Alcj.</u> (<u>recobrando su serenidad, se levanta</u>) Quietud, si. Tras ella voy. Tengo que partir para un largo viaje.
	C ₅ :	[[[[Alejan. (Recobrando su serenidad, se levanta) quietud, si. Tras ella voy. Tengo que partir para un

C13: **largo viaje.]]]]**
 <<Alejan. Con profunda melancolia, la vista fija en el suelo, el acento lúgubre); Quietud! si, tras ella irá.>>

C13: <<Isidora. (inquieta) A donde vas?>>

A11: **D^a Trini** ¿Viaje?
 C5: [[[D^a Trini.¿Viaje?]]]]

C13: <<Aleja. (friamente) Partiré para un largo viaje.>>

A11: Isidora. Sí... Me parece bien. Pero antes cenará con nosotros.
 C5: [[[Isidora. Si... Me parece bien. Pero antes cenará con nosotros.]]]]

A11: D^a Trini. (escandalizada) ¡Hija, estas loca?..
 C5: [[[D^a Trini. (Escandalizada) ¿Hija, estás loca?]]]]

A11: D Santos. Cena de despedida... y luego nos iremos juntos... porque yo no le [suel] suelto á usted, amiguito..... (á Isidora) Y que la cena sea espléndida y sustanciosa, porque tenemos que ir muy lejos.
 C5: [[[D^a Santos.Cena de despedida... Y luego nos iremos juntos... porque yo no le suelto á usted, amiguito... (á Isidora) Y que la cena sea espléndida y sustanciosa, porque tenemos que ir muy lejos.... <<caminito del otro mundo.>>]]]]

A12: **Isidora.** No me descuido... [x-nº 11] <Les dará una gran cena>
 C5: [[[Isidora. No me descuido... Les dará una gran cena.]]]]

A10: [[[[[Escena XII]]]]]
 A11: Escena XII
 C5: [[[[[Escena XII]]]]]

A10: [[[[[Dichos, Trinita, por la izq^d, con mandil de arpillera]]]]
 A11: Dichos, Trinita, (que entra por la izq^d)
 C5: [[[[[Dichos, Trinita, que entra por la izquierda.]]]]

A10: [[[[[Trinita. que se me queman las perdices. Como se hace el rehogado..... Mamá...]]]]
 A11: Trinita. (á la izquierda con su hermana, mientras D^a Trini pasa al escritorio. D. Santos habla con Alejandro) Ya está lo que mandaste. (De carretilla) He cocido las perdices con manteca, hierbas de estrago, achicorias, perejil, tomillo, acedera, cebollas, hinojo, pimienta.
 C5: [[[[[Trinita. (á la izquierda con su hermana, mientras D^a Trini pasa al escritorio. Don Santos habla con Alejandro) Ya está lo que mandaste. (De carretilla) He cocido las perdices con manteca, hierbas <<estrago>>, achicorias, perejil, tomillo, acedera.]]]]

A10: [[[[[D Tri. Yo no puedo ir (á Isidora) Ve tu.]]]]
 [[[[[Isidora. (levantándose de mala gana) Yo ire!]]]]
 [[[[[D Tri. Anda, con eso te distraes..]]]]
 [[[[[Isi. (preocupada). Si vuelve....]]]]
 [[[[[D. Yo te avisaré...]]]]
 [[[[[Isi. Voy]]]]
 [[[[[D. T. Como vuelva, verá que pronto le despacho...)] (Vanse Isidora y Trinita por la izq)]]]

A12: **Isidora.** Pues, ahora las sacas de la cazuela, las deshuesas, las machacas, las picas muy menudito, muy menudito ... (sigue la ex<<plicación en voz baja)>>
 A10: [[[[[el cheque y lo guarda) Isidora profundamente abstraída, no se fija]]]]
 Precede a la [[[[[Escena XII]]]]

A12: <<D^a. Trini.(que ha cogido el cheque en el escritorio, y se acerca á Alejandro, que ha vuelto á sentarse, á instancias de D. Santos) Señor mio, hace un rato firmó usted este cheque. Ya [fué] comprenderá que fué una humorada de mi querida hija. >>
 <<D. Sant Humorada que no entendemos; pero [que] su intringulis tendría seguramente. >>
 <<D^a Trini (ofreciendole el cheque) Tómelo usted, y cuando se serene, me hará el favor de retirarse. >>

- C₁₃: <<D^a Trini. (cogiendo el cheque en el escritorio, se acerca á Alej.) Señor mio, hace un rato, firmó usted este cheque. Ya comprenderá que fué una humorada de mi querida hija. Tómelo usted, y cuando se [serene] serene, me hará el favor de reitrase.>>
- D₂ y E₂: D^a Tri. Señor mio, hace un rato firmó usted este cheque. Ya comprenderá que fué una humorada de mi querida hija. Tómelo usted, y cuando se serene hará el favor de retirarse. Esta intervención la podemos igualmente considerar un antecedente de Santos. Alto ...No puedo consentir. Esto no ha sido más que una estratagema de la niña para traerle á usted aquí, a fin de evitar...
- A₁₂: <<Alej. Lo hecho, hecho está (rechazando el cheque) [Lo] El último resto de mi fortuna será para la mujer que adoro. [y que no quiere]>>
- C₉: <<A. Yo no [tengo {por}] restos de fortuna. <poseo nada. Ese dinero es suyo> Eso [es tuyo]>>
Esta intervención del reverso de la hoja pequeña numerada 8^a, precede a <<D.I. En fin, señor mio, mi hija la propone á V. administrarle el resto de su fortuna. Acepta V. ó no.>>
- C₁₃: <<Alej. Lo hecho, hecho se queda (rechazando el cheque con tranquila firmeza) El último resto de mi fortuna, será para la mujer que adoro...>>
- D₂ y E₂: Alej. Lo hecho, hecho se queda. El último resto de mi fortuna, será para la mujer que adoro....
- A₁₄: <<D^a Trini. No puedo consentirlo. Usted nos ha ofendido gravemente. No hay, no debe haber entre [nosotros] <usted y los míos> relacion ninguna, y este donativo, que siempre seria para nosotros una deshonra, en las circunstancias en que usted se halla es ademas una crueldad.>>
- C₁₃: <<D^a Trini. No puedo consentirlo.>>
- A₁₂ y C₁₃: <<Alej. Señora, lo que una vez doy, no vuelvo á tomarlo.>>
- A₁₂: <<D^a Trini. [Y] (insistiendo) Hágame el favor.... >>
<<Alej. No, no, digo que no. >>
<<Isidora. (á Trinita) Con que ya sabes. Que todo esté listo antes de las diez. >>
<<Trinita. Pierde cuidado. (vase presurosa)>>
- A₁₂: <<D^a Trini. (insistiendo en que Alejandro tome el cheque) Yo le suplico...>>
- C₁₃: <<D^a Trini. (insistiendo) Yo se le suplico...>>
- D₂ y E₂: D^a Tri. Yo se le suplico...
- A₁₂: <<Alejan. Señora..... >>
<<Isidora. (que se entera y rapidamente corre al otro grupo y coge el cheque de manos de su madre.) No, no, lo hecho, hecho se queda.>>
- C₁₃: <<Isidora. No insistas, mamá. Es atrozmente delicado. Quiere que esto sea mio. (coge el cheque de la mano de su madre) Lo será. (lo guarda en el pecho)>>
- D₂ y E₂: Isid. No insistas, mamá. Es atrozmente delicado. Quiero que esto sea mio. Lo será!
- A₁₀: [[[Escena XIII]]]
[[[D^a Trinidad, despues Alejandro, Don Santos.]]]
[[[D^a. Trini. Ay, no puedo tenerme... ;Que emociones! {Es este} aun {No dudo}. Pues señor, mi hija es un talentazo, no lo dudo; pero en este caso no lo veo, no veo mas que {un} un desvario....]]]
- [[[D. Sant. (por el foro, trayendo á Alejandro cogido del brazo. Alejandro muy escitado) Yo no te suelto, {No} amiguito. {A donde} {{Esta x-nº 3 Me agarro.}}]]]
Esta última intervención tiene cierta similitud con [[[D. S. (cogiendole por un brazo) Quieto... la generala lo manda. <Soy un simple ejecutor de> la voluntad de la niña]]] Y de [[[D. {Ale es la caz.} No suelto. Tengo más fuerza que V. {No es} Ella es la cazadora, yo el perro.]]] de la Escena sin numerar tachada, que bien podría ser el precedente de ésta.

SANTOS. (Va de puntillas al lado de Isidora, que contempla con tristeza la actitud lúgubre de Alejandro.) Ésta es la ocasión, chiquilla... ¡Fuego en él!¹²¹¹

ISIDORA. (Desalentada.) ¡Ay, tío, qué poquita confianza tengo!¹²¹²

- A₁₂: <<D^a Trini. ¡Pero, hija, serás capaz!... ¡Que vergüenza! (áp. á D. Santos que pasa á su lado) ¿Entiendes tu esto?>>
- C₁₃: <<D^a Trini. (escandalizada) Pero, hija... serás capaz... ¡Qué vergüenza!>>
- D₂ y E₂: D^a Tri. Pero hija mia... Serás capaz... ¡Qué vergüenza!
- C₁₄: <<Isidora. Ahora soy yo la depositaria... Y en señal de [vol] buena concordía mercantil, le convido á cenar. [le convido á cenar.]>>
Un antecedente de este diálogo se encuentra en [[[Isidora. Si... Me parece bien. Pero antes cenará con nosotros.]]] de esta escena y manuscrito, expuesto antes.
- D₂ y E₂: Isid. Ahora soy yo la depositaria.
- C₁₃: <<D^a Triní. Hija... estas loca. ¡Cenar aquí!>>
Esta intervención tiene también un precedente en el manuscrito A y en el manuscrito C en el diálogo de [[[D^a Trini. (Escandalizada) ¿Hija, estas loca?]]] expuesto ya.
- D₂ y E₂: D^a Tri. Hija ¿estás loca?
- C₁₃: <<Isidóra. Si mamá. (con fingida inocencia) No le has oído que parte para un largo viaje? Ya no volveremos á verle más. Alejandro se levanta, y apoya la frente en la barandilla del escritorio>>
- ¹²¹¹ A: No se expone.
C₁₃: <<D. Santos. (con misterio, llevándose a d^a Trini [al] á la izquierda del proscenio) Déjala... dejarla á ella. No nos metamos...>>
- A₁₄: <<D Santos. Yo no: no lo entiendo. Es como [los] <algunos> artículos de fé. No se entienden; pero se cree en ellos, y yo creo en tu hija. Veras como por ignorados caminos nos lleva á la verdad y al bien de todos.>>
- C₄: [[[á la verdad, y al bien de todos.]]]
- C₁₃: <<D^a Trini. (ap. a D^a. Trini) No mucho. Es como algunos artículos de fé. No se entienden; pero se cree en ellos, y yo creo en tu hija, Veras como por ignorados caminos nos lleva á la verdad y al bien [de todos. (D^a Trinidad se sienta a la izquierda. En dié á un lado D. Santos. Ambos no quitan la vista del otro grupo Entre uno y otro grupo alguna distancia)] <<[D. Santos] de todos (va de puntillas al lado de Isidora, que contempla con tristeza la actitud lúgubre de Alejandro) Ésta es la ocasión, chiquilla... ¡Fuego en él!>>
- D₂ y E₂: San. Déjala, déjala á ella. No nos metamos... Esta es la ocasión chiquilla...! Fuego en el!
- A₁₁: D^a Triní. (á Isidóra) Pero tu... ¿Que es esto?
C₄: [[[D^a Trini. (á Isidóra) Pero tu... ¿Que es esto?]]]
- A₁₂: <<Isidóra. ¿Seran tan buenos mi madre y mi tío que me dejen sola con él un momento?>>
C₄: á la 26
[[[Isidora. ¿Seran tan buenos mi madre y mi tío que me dejen sola con él un momento?]]]
- ¹²¹² A: No se expresa.
C₁₂: <<Isidóra. (desalentada) ¡Ay, tío, que poquita confianza tengo.>>

SANTOS.

Aquí de tus facultades. Yo voy en busca de tus padres. Conviene que se enteren de esto. (Vase presuroso.)¹²¹³

-
- 1213
- A: No se cita.
D y E: No se redacta igual.
C₁₃: <<D Sant. Aquí de tus facultades. (vuelve de puntillas al lado de D^a Trinidad) Trinidad, vamos de aquí.>>
D₂ y E₂: San. Aquí de tus facultades. Trinidad, vamos de aquí!
- A₁₁: D^a Trini. No.
C₄: [[[D^a Trini. No]]]
- C₁₃: <<D^a Trini. No me parece bien...>>
D₂: D^a Tri. No me parece bien.
E₂: D^a Tri. No me parece bien...
- A₁₁: D^a. Santos. Que si. La generala lo manda. Vámonos á la tienda. (Queriendo llevárselo)
C₄: [[[D^a Santos. Que si. La generala lo manda. Vámonos á la tienda. (Queriendo llevárselo)
- A₁₁: D^a Trini. (dudando) No sé si estará bien.
C₄: [[[D^a Trini. (Dudando) No sé si estará bien.]]]
- A₁₁: D^a. Santos. Si mujer. Desde allí estaremos al cuidado... Ven. (Vase á la tienda)
C₄: [[[D^a. Santos Si, mujer. Desde allí estaremos al cuidado... Ven. (Vanse á la tienda)
- C₁₃: <<D. Sant. Vámonos digo. Desde la tienda estaremos á la mira.>>
D₂ y E₂: San. Vámonos digo. Desde la tienda estás á la mira.
- C₁₃: <<D^a Trini. (seneteando) Dime, logrará persuadirle?>>
D₂ y E₂: D^a Tri. Dime, logrará persuadirle?
- C₁₃: <<D. Sant. (dudando) No sé... El condenado tiene la monomania suicida... Es de familia.>>
D₂: Sant. No sé. El condenado tiene la mania suicida... Es de familia.
E₂: Sant. No sé... El condenado tiene la mania suicida... Es de familia...
- C₁₃: <<D^a Trin. Y la monomania de casarse.>>
D₂ y E₂: D^a Tri. Y la monomania de no casarse.
- C₁₃: <<D San. Dos demencias contradictorias, igualmente arraigadas. ¡Pues para arrancarselas del alma, figurate si tendra que trabajar la niña!... Vámonos.>>
D₂ y E₂: San. Dos demencias contradictorias igualmente arraigadas, ¡Pues para arrancarselas del alma, figurate si tendrá que trabajar la niña. Vámonos. Yo voy á buscar á Isidro.
- C₁₃: <<D^a Trini. A la tienda (vanse á la tienda, de puntillas)>>
D₂ y E₂: D^a Tri. Conviene que se entere de esto. Que venga al instante.

ESCENA VIII¹²¹⁴

1214	A12: C4: C13: D2 y E2:	Escena [XV] <XIII> [[[[Escena XIII]]]] <<Escena X>> Escena IX
A12:	<u>Isidora.</u>	[[[x-n° 8]]] <<<Tengo que darte>>> una explicación de <<<esto... (mostr>>> andole el cheque) Habras visto en ello un acto de egoismo brutal; y no es eso: es todo lo contrario.
C4:	[[[[Isidora.	Tengo que darte una explicación de esto... (mostrándole el cheque) Habras visto en ello un acto de egoismo brutal, y no es eso: es todo lo contrario.]]]]
A11: C4:	<u>Alejan.</u> [[[[Alejan.	(volviendo de su profunda abstracción) ¿Qué... que dices? (Volviendo de su profunda abstracción) ¿Qué... que dices?]]]]
A12:	<u>Isidora.</u>	Pues... [nunca pense en quedarme con este cheque] tengo un proyectillo..... Este poquitin, estas migajas de tu riqueza, parte devorada por ti, parte por depositarios desleales, yo te las guardo, yo te las administro.
C4:	[[[[Isidora.	Pues... tengo un proyectillo... Este poquitin, estas migajas de tu riqueza, parte devorada por ti, parte por depositarios desleales, yo te las guardo, yo te las administro.]]]]
C10: C13:	<<[[[[Isidora.	[[[parte por depositarios desleales, yo te las guardo, yo te las administro.]]]]>> Ya lo has comprendido. No te pedí esto para mi. Tengo un proyectillo.. Este poquitin, estas migajas de tu riqueza, parte devorada por ti, parte por depositarios desleales, yo te las guardo, yo te las administro.]]]]>>
C14:	<<Isidora	Ya lo has comprendido. No te pedi esto para mi. Tengo un proyectillo. Este poquitin, estas migajas de tu riqueza, parte devorada por ti, parte por depo[c]sarios desleales, yo te la guardo yo te la administro...>>
E2 y D2:	Isid.	Ya lo has comprendido. No te pedi esto para mi. Tengo un proyectillo. Este poquitin, estas migajas de tu riqueza, parte devorada por ti, parte por depositarios desleales; yo te la guardo, yo te la administro...
C8:	<<D. I.	En fin, señor mio, mi hija le propone á V. administrarle el resto de su fortuna. Acepta V. ó no
C9:	(...) S.	Ella no lo tomara. [Acepta V.] Isidora le ofrece á V. la [vida], [en forma de gratitud una forma de banquero tutelar] <en forma de una> administración tutelar. La acepta V. si o no.>> Esta última intervención sigue a <A. Yo no [tengo {por} restos de fortuna]...>>
A11 y C3:	Alejan.	(Sin comprender bien) Déjame... No me gusta recobrar lo que doy. (con hastio) Tu me conoces... Sabes que mi carácter....
C11:	Alejan.	Déjame.. <Mejor esta en tus manos que en las mías> No me gusta recobrar lo que doy (con hastio) Tu me conoces... Sabes que mi caracter...
C13:	Alejan.	(apartándose del escritorio, sombrío) Déjame... Esas migajas mejor estan en tus manos que en las mías.
D2 y E2:	Alej.	Déjame... Esas migajas, mejor estan en tus manos que en las mías.
C10:	<<Dª. Trini. (á d. Santos) Pero que dice? D. Sant.	Chist... dejarla...>>

- A₁₂: Isidora. Si que te conozco. Siempre supe adivinar lo que pensabas. Y lo que piensas en este momento lo veo tan claro, tan claro... (Pausa) No me oyes? [Pues dime que es esto dime.]
- C₃: Isidora. Sí que te conozco. Siempre supe adivinar lo que pensabas. Y lo que piensas en este momento lo veo tan claro, tan claro.... (Pausa) No me oyes?
- A₁₂: <<Alejan. Si.>>
- C₃: Alejan. Si.
- A₁₁: Isidora. Pues decía que con este dinero te constituyo un capitalito, del cual dispongo por ahora, dandote un interés....
- C₄: Isidora. Pues decía que con este dinero te constituyo un capitalito, [del cual dispongo por ahora, dándote] <por el cual te daré> un interés...
- C₁₁: <<Isidora. [Si] <Ah> [que te] <le> conozco <bien>... Pues decía que con este dinero te constituyo un capitalito.... por el cual te daré un interés.....>>
El antecedente de este parlamento se encuentra en el diálogo anterior de Isidora. Si que te conozco.
- C₁₃: <<Isidora. (andando tras él) [Y con] En mis manos estan; pero es para constituirte con ellas un [capit] capitalito, por el cual te daré un interés.....>>
- D₂ y E₂: Isid. En mis manos están; pero para constituirte con ellas un capitalito... por el cual te daré un interés...
- A₁₁, D₂ y E₂: Alej. ¡Qué desvario!
- C₉ y C₁₂: <<Alej. ¡Qué desvario!>>
- C₁₀: <<D^a. Trini. Santos estará loca mi hija? >>
<<D. Santos. Que te calles. (queriendo atender) >>
- A₁₁: Isidora. Un interés [que] que... En fin, tendrás una renta cortita con la cual podrás vivir,... siempre que vivas con extrema modestia
- C₃: Isidora. Un interés que... En fin, tendrás una renta cortita con la cual podrás vivir.... siempre que vivas con extremada modestia.
- C₁₀: <<Isidora. Un interés que... en fin, tendrás una rentita corta con la cual podrás vivir... Muy modestamente se entiende.....>>
- C₁₃: <<Isidora. Un interes que... En fin, tendras una renta cortita, con la cual podrás vivir... [M] muy modestamente, se entiende>>
- D₂ y E₂: Isid. Un interés que... En fin tendras una renta cortita con la cual podrás vivir... muy modestamente, se entiende.
- C₁₁: <<D^a. Trini. Trabajando algo, bien podría <<D. Santos la manda>> <callar> >>
- A₁₂: Alej. ¿Qué significa eso? Es un humorismo inocente, ó una cruel[dad] ironía?
- C, D₂ y E₂: Alejan. ¿Qué significa eso? Es un humorismo inocente, ó una cruel ironia?
- C₁₀: <<Alej. ¿Que significa eso? Es un humorismo inocente, ó una cruel ironia...?>>
- C₁₃: <<Alejan. (displícite) Que significa eso? Es un humorismo inocente, ó una cruel ironía?>>

- A₁₂: Isidóra. Lo que quieras. Diras que es humillante para ti. Pero, hijo, hay que doblegarse ante el despotismo de los hechos. Ya no eres rico. Caes despeñado desde la abundancia á la miseria. Pero antes de llegar al fondo del abismo, encuentras [una] <gracias á mi, una> rama, un apoyo. Agárrate sin miedo. Es la pobreza decente.
- C₃: Isidora. Lo que quieras. Dirás que es humillante para ti. Pero, hijo, hay que doblegarse ante el despotismo de los hechos. Ya no eres rico. Caes despeñado desde la abundancia á la miseria. Pero antes de llegar.
- C₁₀: <<Isidora. Lo que quieras. Diras que es humillante para ti. Pero, hijo, hay que doblegarse ante el despotismo de los hechos. Ya no eres rico. Caes despeñado desde la abundancia á la [es] escasez. pero antes de [em] llegar al fondo del abismo, encuentras, gracias á mi, una rama, un apoyo... Agárrate sin miedo. Es la pobreza decente.>>
- C₁₄: <<Isidora. Lo que quieras. Diras que es humillante para tí... Pero, hijo, hay que doblegarse ante el despotismo de los hechos. Ya no eres rico. Caes despeñado desde la abundancia á la miseria, <ó> á la escasez. Pero antes de llegar al fondo del abismo, encuentras, gracias>>
- D₂: Isid. Lo que quieras. Diras que es humillante para tí... Pero hijo hay que doblegarse ante el despotismo de los hechos. Ya no eres rico. Caes despeñado desde la abundancia á la miseria ó á la escasez. Pero antes al llegar al fondo del abismo, encuentras gracias á mí, una rama, un apoyo. Agárrate sin miedo. Es la pobreza decente.
- E₂: Isid. Lo que quieras. Dirás que es humillante para tí... Pero hijo hay que doblegarse ante el despotismo de los hechos. Ya no eres rico. Caes despeñado desde la abundancia á la miseria, ó a la escasez. Pero antes de llegar al fondo del abismo, encuentras gracias á mí, una rama de apoyo. Agárrate sin miedo. Es la pobreza decente.
- Este diálogo guarda cierta similitud temática con las intervenciones de la nota 1190.
- A₁₁: Alejand. Isidora.... por Dios, no me irrites...
- C₁₀: <<Alej. Isidora, por Dios, no me irrites.....>>
- D₂ y E₂: Alej. Isidora por Dios.
- A₁₁: Isidora. Y mas te digo..... Con tu rentita corta, estas en la mejor disposición del mundo para regenerarte. La estrechez educa, hijo mío.
- C₁₀: <<D. Santos.Pero, Señor, con esa rentita módica, trabajando un poco, está [vd] usted en la mejor disposición del mundo para regenerarse.>>
- D₂ y E₂: Isid. Y más te digo... con tu rentita módica, estás en la mejor disposición del mundo para regenerarte. La estrechez educa, hijo mio.
- C₁₀: <<D^a. Trini. Claro... Y teniendo quien le enseñe á trabajar...>>
- A₁₁: Alejand. Isidora.... haces befa de mi desgracia?
- D₂ y E₂: Alej. Isidora... ;haces befa de mi desgracia!
- A₁₀: [{{{pobre, y no {escarn} decirle al pobre que trabaje, no es escarnecerle. (con cariño, echándole los brazos) Ingratuelo.}}}]
- A₁₁, E₂: Isidóra. Bien sabes que no. Déjame seguir. Eres pobre, y decirle al pobre que trabaje, no es escarnecerle.
- D₂: Isid. Bien sabes que no. Déjame. Seguí. Eres pobre, y decirle al pobre que trabaje no es escarnecerle.
- A₁₁: Alej. Déjame... Tu no me entiendes.
Isidora (con cariño, dándole los brazos) Ingratuelo... Te entiendo, mejor que te entiendes tu mismo. [Tu cara] Y no está bien que cuando te doy la mano para que no caigas al fondo del abismo, me mires con arrogancia y digas: suéltame, suéltame, que quiero llegar á lo profundo.

- A₁₂: Alejan. *(vencido de su cariño)* Ah, sí... reconozco [que] [[[x-n° ¿? nobleza de tu intención. Pero a que x-n° ¿?]]] <<<la bondad; la nobleza de tu intención. ¿Pero á qué me hablas así si te consta que no sé trabajar, ni quiero, ni me gusta? Así soy, y no cabe reforma ni enmienda. ¡Ga->>>narse la vida!... Bastante hace uno con aceptarla, cuando se la dan; pero buscarla, correr tras ella...! Quita, quita.
- C₁₀: <<Alejan. Regenerarme yo... ¡Imposible ya! A que me hablan á mi de trabajo, si á todos consta que no sé trabajar, ni quiero, ni me gusta...? Lo declaro lealmente ante tu familia, reconociendo las atroces anomalías de mi carácter... ¡Ganarse la vida! Bastante hace uno con aceptarla cuando se la dan... Pero buscarla, correr tras ella...>>
- D₂: Alej. Ah! Reconozco la bondad la nobleza de tu intención... ¿Pero á qué me hablas así, si te consta que no sé trabajar ni quiero, ni me gusta? Ganarse la vida!... Bastante hace uno con aceptarla cuando se la dan; pero buscarla, correr tras ella! Quita, quita.
- E₂: Alej. Oh! Reconozco la bondad la nobleza de tu intención... ¿Pero á que me hablas así, si te consta que no sé trabajar, ni quiero, ni me gusta? Ganarse la vida!... Bastante hace uno con aceptarla cuando se le dan; pero buscarla, correr tras ella!! Quita, quita.
- A₁₁: Isidora. Pues, hijo, te tengo lástima, mucha lástima. ¡Ay, cuanto vas á padecer!
C₁₀: <<Isidora. Pues, hijo, te tengo lástima, mucha lastima... Ay, cuanto vas á padecer..!>>
- A₁₁: Alejan. Quizas no tanto como crees...
- C₁₀: <<Alej. No, no padeceré nada.>>
- A₁₂: Isidora. Por que yo sé que tu no eres hombre capaz de solicitar auxilios de la amistad. Sé que tu, hambriento, no has de pedir puesto en la mesa de un amigo. Tu orgullo te cierra todos los caminos, que la sabiduría infinita de Dios abre á la voluntad del pobre. ¿Que haras, pues, si no aceptas la tutela que te propongo, ó no [recojas] <recuperas> lo que antes me diste? Que haras, dímelo, miquito, dímelo. *(Le abraza con cariño y acento infantil.*
- C₁₁: <<Isidora. Porque <tu> no eres capaz de solicitar auxilios de la amistad.....>>
C₁₀: <<D. Santos.Usted, hambriento, no ha de pedir puesto en la mesa de un amigo.
D°. Trini. Su orgullo le cierra todos los caminos.....
Isidora. [Que harás] Todos los caminos, si. ¿Qué haras, pues, si no aceptas la tutela que te propongo? *(con cariño [y])>>*
- D₂ y E₂: Isid. Pues, hijo, te tengo lástima mucha lástima. Qué harás, pues, si no aceptas la tutela que te propongo?
- A₁₁: Alej. Vida mia, ¿no dices tu que cuanto yo pienso lo lees en mis [ojos] ojos?
C₁₀: <<Alej. [No dices tu] Vida mia: no dices tu que cuanto pienso lo lees en mi ojos?>>
D₂ y E₂: Alej. Vida mia ¿no dices tú que cuanto yo pienso lo lees en mis ojos.?
- A₁₁: Isidora. Sí. *(Mirándole fijamente á los ojos.) Déjame leer bien*
C₁₀: <<Isidora. Sí. *(Mirándole fijamente á los ojos.) Déjame leer bien.>>*
D₂ y E₂: Isi. Sí. Déjame leer bien.
- A₁₁: Alejan. Lee, lee, que bien claro estará *(Se contemplan cara á cara abrazados)*
C₁₀: <<Alej. Lee, lee, que bien claro estará. *(se contemplan cara á cara)>>*
D₂: Alej. Lee, lee, bien claro esta.
E₂: Alej. Lee, lee, bien claro estará.
- A₁₁: Isidora. *(con infantil terror)* Ay, leo una cosa muy mala.... Pero que mala... ¡Jesus!
C₁₀: <<Isidora. *(con infantil terror)* Ay, leo una cosa muy mala.... Pero que mala... ¡Jesus!>>
D₂ y E₂: Isi. Ay, leo una cosa muy mala... Jesús!

- C₁₁: [Alej.] <D^a. Trini> (ap. a D^a. Santos) ¿Qué habrá leído?
 C₁₀: D Sant. Nada; que á este le llama su padre... desde el otro mundo.
- C₁₁: [Alej.] <D^a. Trini.> [(con emocion) Al despedirme de ti] (aterrada) Ah... la monomanía suicida... Y no, no se la quitaran de la cabeza....
- A₁₃: Alej. (con emocion) Al despedirme de ti, te pedí que me perdones el mal que te cau-[saste] <sé>.... No supe hacer tu felicidad;... ó no quise... que es peor. (Se vuelve para disimular su emoción)
- C₁₀: <<Alej. (con emocion) Al despedirme de ti... y de todos, les pido perdón del mal que te [hice] causé. No supe hacer tu felicidad. Ni tampoco ahora podría... Ahora menos... Déjame, dejame (ademan de retirarse)>>
- D₂ y E₂: Alej. Déjame.
 Esta intervención tiene similitud con la intervención de Alej. Ya miro... de la Escena VIII de este Acto III.
- A₁₁: Isidora (sin abandonar el tono infantil y mimoso) Ay, miquito, que lástima tengo de ti... (En tono natural) Y no creas que voy a retenerte, ni á presentarte cuentas atrasadas. De los compromisos que conmigo tenias, te relevo generosamente. Nada me debes.
 [Alej] Puedes retirarte... Movimiento de Alejandro. Ella la detiene) Pero no... antes cenarás conmigo.
- C₁₀: <<D. Sant. (vivamente) No, de aqui no se sale.
 D^a Trini. (levantándose) No... á donde va usted, desdichado?
 Isidora. (cogiendole por el brazo) No olvides que estas convidado á cenar.>>
- A₁₁: Alej. ¡Isidora!
 C₁₀: <<Alej. ¡Isidora!>>
- A₁₁: Isidora. (Fingiéndose ofendida) Ah!.. yo te invite; y tu no dijiste que no.
 Alej. Pero....
Isidora. Nada, seria un desaire, caballero, un desairé que no creo merecer.
- C₁₁: <<Isidora. Ah... yo te invité, y tu no dijiste que no. Seria un desaire, caballero, un desaire que no [quiero] <creo> merecer....>>
- A₁₁: Alej. ¿Te parece que es ocasion de bromas?
 Isidora. Hablo con toda seriedad.
- A₁₁: Alej. Bueno. Déjame salir. Y yo volveré á cenar contigo.
 C₁₀: <<Alej. Déjame salir... y yo volveré á cenar contigo.>>
- A₁₂: Isidorá. No, no: que vas á venir con el comendador, y me dará mucho miedo. ... No, no ['] creas que te dejo escapar. (dirigese hacia el fondo) Para que ni siquiera lo intentes... (llamando) ¡Bonifacio!
- C₁₀: <<Isidora. No, no; que vas á venir con el Comendador, y nos dará mucho mfedo. >>
 <<D. Santos. Muchísimo miedo. >>
 <<D^a Trini. ¡Terrible demencia! >>
 <<Isidora. No creas que te me escaparas. Para que ni siquiera lo intentes... (Dirigese al fondo y llama) ¡Bonifacio! >>
- D₂ y E₂: Isid. No de aqui no se sale. Nu, no creas que te dejo escapar. Para que ni siquiera lo intentes... Bonifacio!
 Este diálogo de los mss D y E resume las intervenciones que le preceden y la expuesta anteriormente del ms A: D. Sant. (vivamente) No, de aqui no se sale.

A₁₁, D₂ y E₂: Alej. ¿Qué haces?
C₁₁: <<[Alejan] <D^a Trini> Qué haces?>>

A₁₁: Isidora. ¡Bonifacio! Aparece Bonifacio en una de las puertas de cristales ;Cerrar! (Va Isidora á la puerta de la derecha, cierra, y guarda la llave)
C₁₀: <<Isidora. Bonifacio (Aparece Bonifacio en una de las puertas del foro) ;Cerrar!>>
D₂ y E₂: Isi. Bonifacio! Cerrar!

C₁₀: <<D. Trini. Si es temprano.>>
C₁₁: <<D. Santos.(indicandole que se siente y calle) [Ella] <Ahora> manda ella>>

A₁₁ y E₂: Alej. De modo que estoy preso?
C₉: <<Alej. De modo que estoy preso?>>
D₂: Alej. De modo que estoy preso

A₁₁: Isidora. Preso, sí señor... Y si quieres, en capilla (Óyese el ruido estridente de los cierres metalicos de los escaparates)
C₁₀: <<Isidora. Preso, si señor. >>
C₁₀: <<D. Santos.Y si usted quiere, en capilla. >>
D₂: Isidora. Preso y si tu lo quieres en capilla.
E₂: Isidora. Preso, si señor y si quieres en capilla.
Estas seis ultimas intervenciones tienen cierta relación temática con tres parlamentos de Luengo - D. Santos - Luengo del final de la Escena X del ms. A y final de la Escena X=VIII tachada del ms. C de este Acto III cuando hablan acerca de la situación de Alejandro.

A₁₁: Alej. Pero que quieres?... ;Isidora!
C₁₀: <<Alej. Pero que quieres de mi? ... Isidora.>>
D₂: Alej. Pero qué es lo quieres. Isidora.
E₂: Alej. Pero ¿que quieres, Isidora?

A₁₁: Isidora. ¿Que quiero? Pues nada mas que contrariarte, hacerte rabiar. Ya me conoces: soy muy testaruda, [muy] y traviesa... y [una] maliciosa, un poquito maliciosa. ;Tu que has de salir, y yo que no sales, ea!... Está muy fría la noche.
C₁₀: <<Isidora. Que quiero? Pues nada mas que contrariarte, hacerte rabiar. Ya me conoces. Soy muy testaruda... y traviesa, ... y maliciosa... ;Tu que has de salir, y yo que no sales... ea. Está muy fría la noche.>>

C₁₀: <<D^a. Trini.Eso si que no.>>

A₁₁: Alej. Sí está hermosísima...
C₁₀: <<Alej. Si está hermosísima.>>

A₁₁: Isidora. (con obstinacion) Digo que esta fría... y lo sostengo, lo hago cuestion personal. Nada, nada, te llevo la contraria en todo, y principalmente en eso.
C₁₀: <<Isidora. (con obstinacion) Digo que esta fría... y lo sostengo, lo hago cuestion personal. Nada, nada... te llevo la contraria en todo, y principalmente en eso.>>
D₂ y E₂: Isid. Que quiero? Pues nada más que contrariarte, hacerte rabiar. Ya me conoces; soy muy testaruda. Tú que has de salir, y yo que no sales, ea!... Te llevo la contraria en todo, y principalmente en eso.
Este diálogo de los mss. D y E comprime las intervenciones precedentes de Isidora de los mss. A y C.

ISIDORA, ALEJANDRO

ISIDORA.¹²¹⁵

¡Qué bien hice en traerte a mi lado! La fierecilla de tu desesperación me da más miedo lejos que cerca de mí. Dios ha querido que en este trance puedas oír la voz de tu Isidora, que te dice: "Alejandro, morir es

A ₁₁ :	Alej.	En que?
C ₉ :	<<Alej.	En que?>>
A ₁₁ :	Isidora.	En eso. ¿A tí te da por aborrecer la vida? Pues á mi me da por amarla.
C ₁₀ :	<<Isidora.	En eso. A tí te da por aborrecer la vida. A mi me da por amarla.>>
D ₂ :	Alej.	En qué, en eso. ¿A tí te dá por aborrecer la vida? Pues á mí me da por amarla.
E ₂ :	Alej.	En que, En eso. ¿A tí te dá por aborrecer la vida? Pues á mi me dá por amarla.
A ₁₁ :	<u>Alej.</u>	(con amargura) ;Buena está la vida!.. buena, buena.
C ₁₀ :	<<Alej.	(con amargura) ;Buena está la vida!... buena, [bue] buena.>>
A ₁₁ :	Isidora.	(con entusiasmo) ;Oh, vida, que linda eres!
C ₁₀ :	<<Isidora.	(con entusiasmo) ;Oh, vida, que linda eres!>>
A ₁₁ :	Alej.	Ya verás, ya verás....
C ₁₀ :	<<Alej.	Ya verás, ya verás....>>
A ₁₁ :	Isidora.	Ya veo, ya veo....
C ₁₀ :	<<Isidora.	Ya veo, ya veo....>>
A ₁₁ :	Alej.	Trabajar sin descanso ni respiro, sacrificarse por los demas, sembrar beneficios para recoger ingratitudes... ;Qué horror!
C ₁₀ :	<<Alej.	Trabajar sin descanso ni respiro sacrificarse por los demás, sembrar beneficios para recoger ingratitudes... ;Qué horror!>>
D ₂ y E ₂ :	Alej.	Buena está la vida! Buena! Trabajar sin descansar ní respiro, sacrificarse por los demas, sembrar beneficios para recoger ingratitudes. ;Qué horror!
A ₁₂ :	<u>Isidora.</u>	;Qué delicia!... respirar [x-n° 9] <discurrir> sacrificarse, amar, temer, esperar.....!
C ₁₀ :	<<Isidora.	;Que delicia!... respirar, discurrir, sacrificarse, amar, temer, esperar....>>
D ₂ :	Isidora.	Qué delicia! respirar, disculpar sacrificarse amar, temer, esperar
E ₂ :	Isidora.	Que delicia!... respirar, disculpar, sacrificarse, amar, temer, esperar...!
A ₁₁ :	<u>Alej.</u>	;qué suplicio! creer, dudar, desear lo imposible, correr tras el vacio... Oh!...
C ₁₁ :	<<Alej.	;Que suplicio! creer, dudar, desear lo imposible. [A correr tras el vacio]... oh!>>
A ₁₁ :	<u>Isidora.</u>	La vida será todo lo que quieras; pero es el único bien que conocemos.
C ₁₀ :	<<D. Santos.	Y quien le manda a vd. desear lo imposible, críatura? >> <<D°. Trini. Conténtese en lo posible...>>
¹²¹⁵ A, C, D y E:	No se expone.	

ley; matarse es un crimen."

ALEJANDRO.¹²¹⁶ La vida es el mal,¹²¹⁷ y sólo por excepción¹²¹⁸ y negándose a sí misma, nos ofrece algún bien...¹²¹⁹ ya para mí se acabaron esas breves excepciones,¹²²⁰ y no veo más que el mal inmenso, el dolor continuo,¹²²¹ las privaciones, la miseria, la humillación, la vergüenza.¹²²²

1216	C ₁₀ :	<<Alejan. <u>(con ardor)</u> La vida es el mal, y solo por escepcion, y negandose á si propia nos ofrece algun bien. Yo para mi se acabaron esas breves escepciones, y no veo mas que el mal inmenso, el dolor continuo, las privaciones, la miseria, la humillacion.>>
1217	A ₁₁ : D ₂ :	mal; y sólo mal y solo
1218	A ₁₁ , C ₁₀ , D ₂ y E ₂ :	por escepcion
1219	A ₁₁ , D ₂ y E ₂ :	algun bien. Ya para
1220	A ₁₂ :	esas [I tristes] <breves> escepciones,
1221	F:	dolor continuo
1222	A ₁₁ :	<u>Isidora.</u> De modo que yo soy... uno de tantos males..... una calamidad.... <u>Alej.</u> No, tu no.... quiero decir. <u>(sturdido)</u> Te explicare!.. <u>Isidorá.</u> No expliques nada, y óyeme, que voy á extremar mi proposición. Aqui sale otra vez el comerciante <u>Alej.</u> Dí
A ₁₂ :	<u>Isidora.</u>	[[[En vez de darte un redito miquito te daré un redito grande, grandisimo. Trabajaré como una larva. me quitaré el pan de la boca para que tu puedas]]] <<<Por esa cantidad tuya, que retengo y que te administro, te daré.... te daré un redito mayor de lo que corresponde. Asi podras vivir... como un caballero...>>>
C ₈ :	<<I	vamos, te aumentare el redito para que puedas vivir como un caballero>>
A ₁₂ :	<u>Alej.</u>	(riendo) [[riend]] Y tu trabajando para que yo me dé buena vida. ¡Delicioso! Pero me has tomado tu á mi por un Don Nicomedes? No ves que eso es mas humillante, mas ignominioso para mi? Dejame que te dé un abrazo... por tu inocencia, mujer encantadora.
C ₈ :	<<< <<I <<D. Trin. <<Al.	Peor ;Y tu trabajando para que yo.>> me dé buena vida! >> No.. no, en esto no le falta razon. >> Pero Vds me han tomado á mi por un d. Nicomedes? No ven que esto es mas humillante, mas ignominioso para mi.>>
A ₁₁ :	<u>Isidorá.</u>	<u>(Esquivando el abrazo)</u> No, no seré tan encantadora, cuando asi desprecias un ofrecimiento mio.

- C₃: <<D. I. En fin, señor mío, mi hija le propone á V. administrarle el resto de su fortuna. Acepta V. ó no.>>
Esta intervención expuesta con anterioridad se puede considerar un antecedente de la que sigue.
- D₂ y E₂: Isid. Fraseología... En fin, aceptas mi proposición?
- A₁₁: Alej. Yo no lo desprecio; lo estimo en lo que vale; pero no puedo aceptarlo.
C₈: <<- No puedo aceptar en esa forma.>>
Este diálogo sucede al de S. Ella no lo tomara [Acepta V.] Isidora le ofrece á V. ...
- D₂ y E₂: Alej. No
- A₁₁: Isidora. Lo de siempre: el maldito orgullo, la ridícula dignidad, y la estúpida, mil veces estúpida delicadeza.
C₉: <<I. Oh, el maldito orgullo, la [maldita] ridícula vanidad, la estúpida, mil veces estúpida delicadeza>>
Sigue a Al. Pero Vds me han tomado en la hoja suelta número 8v. a la que pertenece.
- A₁₁: Alej. Que quieres... soy así.
C₉: <<Al. Ya ven, ya ven todos que <no> hay solución para mí.>>
- D₂ y E₂: Isid. Pues toma tu dinero.
Alej. Guardalo tu. Yo no lo necesito.
- A₁₁: Isidora. ¡Y luego, tanto quererme...! y que soy el ensueño, tu ideal... y que sé yo qué.
C₈: <<Isi. Y luego tanto quererme>>
D₂ y E₂: Isid. No me quisiste para esposa. Yo creí que podía aspirar á ser tu banquera y administradora. Veo que tampoco.
Esta última intervención tiene cierta similitud temática con el parlamento anterior de S. Ella no lo tomará. [Acepta V.]...
- A₁₁: Alej. Te quiero, sí, hoy como ayer.
D₂ y E₂: Alej. Pero te amo siempre, siempre.
- A₁₁: Isidorá. Pero me quieres pobre. Para que yo sea tu ideal, es forzoso que no tenga sobre que caerme muerta... ¡Que bonito! Pues ahora, se han cambiado las tornas. Ahora la rica soy yo, yo que trabajo; y tu el más ideal de los mendigos. Nada, que para el señorito este, el mayor de los aprobios es vivir del trabajo de una mujer.
Alej. Eso sí. Ni en broma me lo digas. Aborrezco con toda mi alma el papel de Rey consorte..
Isidora. Es decir: que la Reina sea yo... y tu... el marido de la Reina.
Alej. Eso es...
Isidóra. (afectando sorpresa) ¿Pero que estas diciendo?... Ay, hijo de mi alma, en que grave error estas... Te has caído.
Alej. Error?... Pues no me propones...?
A₁₂: Isidora. ¿Has llegado á creer pobrecito soñador, que te solicitaba para exposo? ... ja, ja... y que después de haber sido tu ideal pobre, ahora que soy rica, quiero hacer de ti un ideal de marido parásito? ja ja... No, hombre, no. Respira tranquilo. He [cambiado] <variado> radicalmente en mi manera de pensar y sentir. Vas á sorprenderte. Tu horror del matrimonio me ha contaminado. Sí, [mí] míquito, soy tan anticásamente como tu, y pienso que el casarse, el unirse hombre y mujer para toda la vida es la mayor [x-nº 9] <extravagancia>, y la más ridícula simpleza que [han] <ha> inventado la humanidad.
Alej. [Sorprendido] De veras?... tu, piensas....
A₁₁: Isidóra. Sí, sí... No quiero casarme.
Alej. Me alegre.... Así me voy yo más tranquilo.

- A₁₁: Isidora. Quiero vivir sola, solita, con mis padres y mis hermanos... libre, como debe serlo todo el que gobierna. Pero una cosa es no pretenderte para marido, y otra cosa es desear que vivas, pobrecito, que no te metas á enmendar y destruir la obra de Dios.
- D₂: Isid. No hables de amor. No hay para que. Todo eso há terminado. No vayas á creer que te solicito, para marido. Cuando pudo y debió ser no lo, fue. Ahora que te encuentras, lo reconozco, en situación poco airosa para pedir mi mano, no seré yo quien lo pretenda. <<Pero una cosa es no pretenderte para marido, y otra cosa es desear que vivas, pobrecito, que no te metas á enmendar y destruir la obra de Dios.>>
- E₂: Isid. No hables de amor. No hay para que. Todo eso ha terminado. No vayas á creer que te solicito para marido. Cuando pudo y debió ser no fué. Ahora que te encuentras, lo reconozco, en situación poco airosa para pedir mi mano, no seré yo quien lo pretenda. Pero una cosa es no pretenderte para marido, y otra cosa es desear que vivas, pobrecito, que no te metas á enmendar y destruir la obra de Dios.

Esta intervención de Isidora de los mss D y E es el resultado de la transformación de los tres diálogos de Isidora del ms A en una.

- A₁₁: Alej. ¡Vivir! ¡Oh, divina mujer! Sólo por verte y oírte puede uno determinarse á permanecer en un mundo, que, por el hecho de estar tu en él, pierde su semejanza con el infierno. *(con profundo dolor)* ¡Oh Dios mío, en que trance me has puesto! No puedo vivir sin ella, y con ella no puedo vivir.
- Isidóra. Si soy yo la que no quiero ¡Matrimonio! No, hijo: hasta ahí podían llegar las bromas. Vive tu; pero lejos, lejos de mí.
- A₁₁: Alej. Ni cerca ni lejos hay ambiente para este desdichado. Dime tu con toda verdad: ¿qué interés, que fines puede tener la vida para mí, que no sé trabajar, que no poseo aptitudes para nada práctico? No tengo mas [al] razón de vida que adorarte, y eso, creo, mejor puedo hacerlo en la dichosa, en la libre eternidad.
- D₂: <<Alej. Pero dime con verdad. *(afanoso)* ¿Qué interés, qué fines puede tener la vida para mí, que no sé trabajar, que no poseo aptitudes para nada práctico? Soy un soñador, un hombre inútil.>>
- E₂: Alej. Pero dime con verdad. ¿Qué interés, qué fines puede tener la vida para mí, que no sé trabajar, que no poseo aptitudes para nada práctico.? ¿Soy un soñador, un hombre inútil?
- D₂: <<Isid. Que fines? El soñador ya es un objeto. Fin es vivir, amor, Aun podías encontrar por ahí una mujer mas pobre que tu... que te quisiera y...>>
- E₂: Isid. Qué fines? el soñar ya es un objeto. Fin es vivir, amor, Aun podías encontrar por ahí una mujer más pobre que tú... que te quisiera y...
- D₂: <<Alej. No. Para mí no existe mas que una mujer, y á esa, convertidos ya nuestros amores en ideal ensueño, mejor puedo adorarla en la dichosa, en la libre eternidad.>>
- E₂: Alej. No. Para mi, no existe mas que una mujer, y á esa, convertidos ya nuestros amores en ideal de ensueño, mejor puedo adorarla en la dichosa, en la libre eternidad.
- A₁₁: Isidorá. Si tan largo me lo fias...! Pero, no digo nada.
- D₂: <<Isid. eternidad! Si tan largo me lo fias... No, hijo, eso no me tiene cuenta.>>
- E₂: Isid. Eternidad! Si tan largo me lo fias... No, hijo, eso no me tiene cuenta.
- A₁₂: Alej. *(muy agitado)* Contéstame: ¿para qué sirvo yo aquí, ni que empleo noble y [digno] <deco>roso puedo dar á mis facultades desordenadas, á mi voluntad insegura? No comprendes esto, y la causa de mi nostalgia?
- D₃: <<Alej. Pues aquí en este insulso presidio terrestre, ¿para qué sirvo <yo>, ni qué empleo noble y decoroso puedo dar á mis facultades enfermas, á mi voluntad insegura? ¿No comprendes esto, y la causa de mi nostalgia?>>

A ₁₂ :	<u>Isidorá.</u>	¡Nostalgia! Sí; porque allá, vas á hacer muy grandes cosas. Serás [ministro] <gobernador> de las [y] regiones etéreas, ó ministro universal del caos.
C ₃ :		muy grandes cosas. Serás gobernador de las regiones etéreas, ó ministro universal del caos.
D ₂ :	<<Isid.	Nostalgia! Sí, porque allá, vas á hacer grandes cosas. Seras gobernador de las regiones etéreas, y ministro universal del caos.>>
A ₁₁ y C ₃ :	<u>Alej.</u>	No bromees: esto es muy serio.
A ₁₁ :	<u>Isidorá.</u>	No [delires] delires tu. A tu romanticismo desenfrenado, nada se que contestar.
C ₄ :	Isidora.	No delires tu. A tu romanticismo desenfrenado, [nada sé que] <no puedo de otra manera> contestar.
A ₁₂ :	<u>Alej.</u>	(con <la> <i>escitación de una idea fija</i>) ;Qué objeto tengo yo en este mundo.... que fines, qué....?
C ₃ :	Alejan.	(Con la <i>escitación de una idea fija</i>) ;Qué objeto tengo yo en este mundo... que fines, qué....?
D ₃ :	<<Alej. [[[Isid. [Alej.	No bromees. Esto es muy serio <<Reconoce que>> No delires tú? a tu romanticismo desenfrenado, no puedo contestar de otra manera.]]] Resueltamente (Concretando sus argumentos) <<ningun objeto, ningun fin me ofrece la vida, ni por mí, ni por ti.>>
E ₂ :	Alej.	Reconozco que ningun objeto, ningún fin me ofrece la vida, ni por mi ni por ti.
A ₁₂ :	<u>Isidóra.</u>	Pues el fin... de ... vivir... Vivir [solo es] <tan solo> un fin es. Los medios materiales, yo te los aseguro. Los morales... ahora verás. Pues pensar en mí, quererme de lejos... muy de lejos, ya es un objeto. Pero hay otro.
C ₃ :	Isidora.	Pues el fin... de... vivir... Vivir tan solo, un fin es. Los medios materiales, yo te los aseguro. Los morales.... ahora verás. Pues pensar en mí, quererme de lejos... muy de lejos, ya es un objeto. Pero hay otro.
D ₂ :	<<Isid.	Por mí sí. (<i>vivamente</i>)>>
E ₂ :	Isid.	Por mi sí.
A ₁₁ y C ₃ :	<u>Alej.</u>	¿Cual?
D ₂ :	<<Alej.	No has dicho?...>>
E ₂ :	Alej.	No has dicho!
A ₁₂ :	<u>Isidóra.</u>	Como á mi me deberás la existencia, quedas unido al mundo por un lazo muy [x-n° 4] <noble> y muy fuerte, la gratitud, la gratitud hacia mi. Agradecer es una forma muy bella de vivir.
C ₃ :	Isidora.	Como á mi [debe] me deberás la existencia, quedas unido al mundo por un lazo muy noble y muy fuerte, la gratitud, la gratitud hacia mí. Agradecer es una forma muy bella del vivir.
D ₂ :	<<Isid.	Y lo repito: matrimonio no; amores no (con firmeza.) A pesar de esto quiero tu vida, la necesito!>>
E ₂ :	Isid.	Y lo repito; matrimonio no, amores no. Apesar de esto quiero tu vida, la necesito!
D ₃ :	<<Isid.	Pero no lo comprendes? (Con autoridad.) La quiero... por orgullo... [capricho de mujer enfatuada y vanidosilla...] ¿A qué ese asombro señor mio? (Inspirada y elocuente...) Es mi orgullo que vivas, si, para que me veas triunfante, para que me veas regenerada, para que veas á la pobre mujer engañada por tí, resurgir de la miseria y de la abyección, y volver á la familia, y ser útil y buena; para que veas una conciencia purificada... una voluntad potente y tenaz que todo lo avasalla. (Con calor demostrando el brio de su voluntad.) Quiero que veas este gran ejemplo, Alejandro, que seas testigo de mi resurreccion, y si no estuvieras en el mundo, vivo, para verme y admirarme y aplaudirme, no tendria yo consuelo, no; me pareceria que me faltaba la sancion de mi triunfo. (Con sequedad y dureza, marcando bien su obstinacion.) Por esto quiero y mando que vivas, y viviras, quieras

ISIDORA. Mira bien, que algo más habrá.¹²²³

ALEJANDRO. Tú, sí... tú, que eres como estrella distante, que brilla en medio de esta inmensidad tenebrosa... Pero estás muy lejos, Isidora, muy lejos.¹²²⁴

ISIDORA. Pues si soy tu estrella, mírame bien; mírame mucho, y verás cómo me acerco.¹²²⁵

ALEJANDRO. Ya miro... y cuanto más te miro, más te alejas. Tus rayos se pierden en la oscuridad, tiemblan, se debilitan, se apagan... (Pausa.) Déjame partir... Sólo me resta decirte que me perdones el mal que te causé. No

E ₂ :	Isid.	ó no quieras.>> Pero no lo comprendes? La quiero... por orgullo... ¿A qué ese asombro señor mio? Es mi orgullo que vivas, sí, para que me veas triunfante, para que me veas regenerada, para que veas á la pobre mujer engañada por ti, resurgir de la miseria y de la abyección, y volver á la familia, y ser util y buena; para que veas una conciencia purificada... una voluntad potente y tenaz que todo lo avasalla. Quiero que veas este gran ejemplo, Alejandro, que seas testigo de mi resurrección, y si no estuvieras en el mundo vivo, para verme y admirarme y aplaudirme, no tendria yo consuelo, no; me pareceria que me faltaba la sanción de mi triunfo. Por esto quiero y mando que vivas y viviras, quieras ó no quieras.
A ₁₂ :	Alej.	(Con entusiasmo [x-n° 9] < cogiéndole > las manos) ¡Oh, celeste criatura!... ¡[o] <oh> inteligencia soberana... (corrigiéndose otra vez) Serpiente del bien quiero decir,... que me [has hecho] haces morder la manzana de la vida y muerdo y como. (Se arrodilla ante <ella> y le besa las manos.) Si, sí, alma mía, triunfas de mi, y de mi tristeza infinita.
C ₃ :	Alejan.	(Con entusiasmo cogiendole las manos) ¡Oh, celeste criatura...! ¡oh, inteligencia soberana... (corrigiéndose) No, no, digo mal... ¡Serpiente! (corrigiéndose otra vez) Serpiente del bien quiero decir,... que me haces morder la manzana de la vida, y muerdo y como. (Se arrodilla ante ella y le besa las manos) Si, sí, alma mia, triunfas de mi, y de mi tristeza infinita.
D ₂ :	<<Alej.	¡Oh, celeste criatura! (Con entusiasmo y cogiendole las manos.) ¡Oh, inteligencia soberana! (Corrigiéndose) No, no digo mal... ¡Serpiente! (Corrigiéndose otra vez) Serpiente del bien, quiero decir, que me haces morder la manzana de la vida... y muerdo y como. Si, sí, alma mía, triunfas de mi, y de mi tristeza infinita. (Se arrodilla ante ella y la besa las manos.)>>
E ₂ :	Alej.	¡Oh, inteligencia soberana!. No, no, digo mal; ¡Serpiente! Serpiente del bien, quiero decir, que me haces morder la manzana de la vida... y muerdo y como. Si, sí, alma mia, triunfas de mi, y de mi tristeza infinita.
A ₁₁ , C ₃ y E ₂ : D ₂ :	Isid. <<Isid.	¿No atentarás contra tu vida? No atentaras contra tu vida?>>

1223 A, C, D y E: No se redacta de esa manera

1224 A, C, D y E: No se expresa así

1225 A, C, D y E: No se plasma de este modo

supe hacer tu felicidad, no supe... y ahora... tampoco podría. Ahora menos que nunca.¹²²⁶

ISIDORA. (Con tristeza.) Sí, menos que nunca. Porque ahora quieres morir, y yo... aquí permnezco sola, triste, atravesando, como tú dices, el desierto de la vida, donde todo es sed, fastidio... Voy sola. La sed no se acaba, ni el desierto tampoco.¹²²⁷

ALEJANDRO. (Vivamente.) En el mío, en mi desierto, yo veo un fin, el descanso.¹²²⁸

ISIDORA. No; no lo creas. Si las almas son siempre lo que son, la tuya no hallará la paz ni el reposo que busca tras de la muerte. Alejandro. Por librarte de lo que crees humillación, atentas a tu vida, sin considerar que ésta no te pertenece.¹²²⁹

ALEJANDRO. ¿Que no?¹²³⁰

ISIDORA. No. Porque es de Dios... y mía también. Dios, con lo que me ha hecho padecer por ti, me ha dado parte de tu vida, y esta parte mía no la suelto, no. Me ha costado tantas lágrimas, que ha venido a ser como mi propia vida.¹²³¹

1226

A, C, D y E: No se indica de tal forma

1227

A, C, D y E: No se cita de esta suerte.

1228

A, C, D y E: No aparece así

1229

A, C, D y E: No se emite de esta manera

1230

A, C, D y E: No se testimica así

1231

A, C, D y E: No se emite de este modo

ALEJANDRO. Hablas a mi corazón, y lo conmueves y lo desgarras. Pero tu voluntad, con ser tan poderosa, no puede subyugar la mía. (Confuso y luchando.)¹²³²

ISIDORA. Porque no me quieres, porque no me has querido nunca.¹²³³

ALEJANDRO. No digas tal... Eso no.¹²³⁴

ISIDORA. Y bien claro se ve ahora en esta crisis de tu egoísmo. Tú me perteneces, yo te pertenezco, Debimos vivir unidos, juntos. Tú no quisiste, no quieres... Ni en la vida ni en la muerte deseas estar a mi lado, y te obstinas en morirme solo, sin comprender que...¹²³⁵

ALEJANDRO. (Empezando a sentir la fascinación.) ¡Oh!... ¡Isidora!...¹²³⁶

ISIDORA. (Ejerciendo la influencia sugestiva.) Sin comprender que esos ensueños tuyos, ese buscar el reposo en la muerte, es el mayor de tus errores.
1237

ALEJANDRO. ¡Oh... me domina, me vence!¹²³⁸

1232 A, C, D y E: No se precisa de esa forma.

1233 A, C, D y E: No se expone de esa suerte.

1234 A, C, D y E: No se expresa de esa manera.

1235 A, C, D y E: No se redacta de esa guisa.

1236 A, C, D y E: No se testifica de ese modo.

1237 A, C, D y E: No se redacta así.

1238 A, C, D y E: No se expone de esa manera.

ISIDORA.¹²³⁹ Reconoce que es mucho más bello que tu idealismo¹²⁴⁰ el luchar sano de la vida, la vida, ¡ay! con sus alegrías y sus desmayos, con el temor, la esperanza, la duda, la fe; con el sacrificio, que ennoblece nuestra alma, y el amor, que la inunda de gozo; con la amistad, con la familia, con Dios, que nos ama, nos guía, y mandándonos esperar, nos espera...

ALEJANDRO.¹²⁴¹ ¡Oh! ¡Qué¹²⁴² delirio...!

ISIDORA.¹²⁴³ No es delirio... Es la verdad, la verdad. Esto que ves en mí, es la razón soberana¹²⁴⁴ con la cual, valiéndome de la fuerza que me ha dado Dios, hago un lazo y te sujeto y te amarro a la vida.

ALEJANDRO.¹²⁴⁵ ¡Oh! Me subyugas, me fascinas con esa misteriosa energía que arrojas

1239
A, C, D y E: No se escribe de esa forma.

1240
F: que tu idealismo, el luchar sano de

1241
A, C, D y E: No se emite así.

1242
F: ¡Oh! ¡qué delirio...!

1243
A, C, D y E: No se anota de este modo.

1244
F: es la razón soberana, con la cual,

1245
A y C: No se redacta de esta manera.
A₁₁: Alej. No, no... Es tan hermoso el lazo de gratitud con que me atas, que temo romperlo..... Ese lazo y la vida son una misma cosa.... No, no.... Viviré.
C₄: Alejan. No, no... Es tan hermoso el lazo de [gratitud] <admiración> con que me atas, que temo romperlo... Ese lazo y la vida son una misma cosa... No, no.... Viviré.
D₃: <<Alej. No, no. Me fascinas me subyugas con esa misteriosa energía que arrojas de ti por tus ojos, por tu voz, por todo tu ser (Con entusiasmo y vigor.) [Quiero ver, sí, á la gran mujer, triunfante del destino, vencedora del mal humano; quiero ver ese hermoso ejemplo, aunque sé que no hé de poder imitarlo]. Dices bien: la admiración es un lazo muy fuerte. (Besándole otra vez las manos.) Puede ser un fin de la vida... Yo te admiro y vivo.>>
E₂: Alej. No, no. Me fascinas, me subyugas con esa misteriosa energía que arrojas de tí por tus ojos, por tu voz, por todo tu ser. Dices bien: la admiración es un lazo muy fuerte. Puede ser un

fin de la vida... Puede ser un fin de la vida... Yo te admiro y vivo.

- D₃: <<Isid. (Tirándole los brazos). Pero no muy cerca. (Bondadosa) Admírame si lo merezco, como á las obras de arte... un poquito <de> lejos.>>
- E₂: Isid. Pero no muy cerca. Admírame si lo merezco, como á las obras de arte... un poquito de lejos.
- D₃: <<Alej. Como quieras. [Humillado, pobre, triste, ocultando mi miseria y mi nulidad, te veré en tu altura, y me consolaré reconociendo en tí todas las cualidades que yo no poseo.]>>
- E₂: Alej. Como quieras.
- A₁₁ y C₃: Isidora. ¿Y dejas esto en mi poder? (por el cheque)
- D₂: <<Isid. Y dejas esto en mi poder?>>
- E₂: Isid. Y dejas esto en mi poder?
- A₁₁, C₃ y E₂: Alej. Si.
- D₂: <<Alej. Si.>>
- A₁₁ y C₃: Isidora. Y te lo administro, y te doy...?
- D₃: <<Isid. Y te administro <yo?> [, y te doy el cañamoncito?]>>
- E₂: Isid. Y te administro yo?
- A₁₁ y C₃: Alej. Sí... tu dispones, yo obedezco, y vivo.
- D₂: <<Alej. Sí; tu dispones, yo obedezco.>>
- E₂: Alej. Sí, tu, dispones, yo obedezco.
- A₁₁ y C₃: Isidora. ¿Sin humillación?
- A₁₁: Alej. Sin humillacion..
- C₄: Alejan. [Sin humillación] <<Como quiera que sea>>
- A₁₁ y C₃: Isidora. (tirándole de los brazos para levantarle) ¿Puedo fiarme de lo que dices?
- A₁₁: Alej. Si, alma mía: te lo juro. No dices que
- [Isidora No ves] lees en mis ojos? Pues lee.
- C₃: Alejan. Si, alma mía: te lo juro. No dices que lees en mis ojos? Pues lee.
- A₁₂: Isidorá (Se aproxima á el, echándole un brazo al cuello. Le mira fíamente á los ojos, y con su dedo indice traza una línea ideal de un ojo á otro, ó por la frente como si deletreara) Si, si... ya leo... Esta claro. Dice: <<Ya no haré la tontería... de... qui... tarme... la... vida.>>
- C₃: Isidora. (Se aproxima á el, echándole un brazo al cuello.
- A₁₁: Alej. Lo ves?
- Isidorá. Y ahora, separacion.
- Alej. Separacion. Huiré muy lejos.
- A₁₂: Isidóra. [[[x-n°¿??. Lo más lejos posible. La gratitud, cosa vacia, cuando es de ley, x-n°:¿?]]] <<<Lo mas lejos posible, miquito... (con intencion). La gratitud, cuando es de ley, se parece al amor y á los celos: crece con>>> la distancia.
- D₃: <<Isid. Y ahora, [miquito, despues que cenemos], separacion, distancia. [Alej.] (Triste y preocupado) [Distancia, sf.] [Isid.] Yo [que] estoy en todo y todo lo preveo, me temo mucho que, síno te alejas, recaiga sobre tí la sátira social. [No hay que pensar en casorio. Ni tú, ni yo lo deseamos.]>>
- E₂: Isidro. Y ahora, separación, distancia. Yo estoy en todo y todo lo preveo; me temo mucho que, si no te alejas, recaiga sobre tí, la sátira social.

A11:	<u>Alej.</u>	¡Oh, la gratitud, la vida. Tu lo has ganado!
D2:	<<Alej.	Ah! (<u>Suspirando fuerte</u>)>>
E2:	Alej.	Ah!
A12:	<u>Isidora.</u>	Yo... y esa victoria, la debo á este (<u>saca</u> [guard] <e> <u>cheque</u>) [tus x-n° 4] A este. (<u>Lo besa</u>) (<u>Llaman á la puerta del portal, dando golpes.</u>)
D3:	<<Isid.	[Hemos convenido en que es cosa imposible. No quiero pensar lo que diran de tí, si ahora despues de no haber sabído evitar la ruína, te casaras conmigo, que disfruto de un relativo desahogo. Por tu familia por tu posicion que has tenído hasta ahora, tú perteneces á la aristocracia mercantil; yo, pobre tendera, en la plebe nací y en la plebe vivo]. Cuando eras rico, no me creiste digna de ser tu esposa. Ahora, que eres pobre, y yo con mi trabajo y constancia, voy en camino del bienestar, no puedes, no... Imposible. [Figúrate que desairado y triste papel... Ah! hijo mio, yo miro por tu decoro.] No quiero que se diga de tí...>>
E2:	Isid.	Cuando eras rico, no me creistes digna de ser tu esposa. Ahora que eres pobre y yó con mi trabajo y constancia, voy camino del bienestar, no puedes, no... Imposible! No quiero que se diga de ti...
D2:	<<Alej.	(<u>vivamente</u>) Al que diga de mí le arranco yo la lengua.>>
E2:	Alej.	Al que diga eso de mi la arranco la lengua.
D2:	<<Isid.	Déjate de tonterias... ¡Casarnos, imposible! Aunque yo lo deseara, no consentiria en ello por no ponerte en situacion humillante. No, hijo, no: tu decoro es lo primero>>
E2:	Isid.	Déjate de tonterias... ¡Casarnos, imposible! Aunque yo lo deseara, no consentiria en ello por no ponerte en situación humillante. No, hijo, no, tu decoro es lo primero.
D2:	<<Alej.	(<u>Con tristeza</u>) Es cierto! Fatalidad!>>
E2:	Alej.	Es cierto! Fatalidad!
D3:	<<Isid.	Y si casarnos es inconveniente, tambien lo es que vivas cerca de mi. [Sabrá todo el mundo que te protejo, que cuido de tu existencia... ¡Oh, ya estoy oyendo las murmuraciones... Miquito de mi alma,] no solo tengo que mirar por tu decoro sino por el mio.>>
E2:	Isi.	Y si casarnos es inconveniente, tambien lo es que vivas cerca de mi. No solo tengo que mirar por tu decoro, sino por el mio.
D2:	<<Alej.	(<u>Con calor y rabia</u>) Al que te ofenda, le...>>
E2:	Alej.	Al que te ofenda, le...
D3:	<<Isid.	Peor. [Oh, peor... Si escandalizas estamos perdidos.] Es indispensable que te alejes. [Yo lo deseo así, y como lo deseo, será. No faltaba mas.] Te has sometido incondicionalmente á mi voluntad.>>
E2:	Isid.	Peor, Es imposible que nos casemos. Es indispensable que te alejes. Te has sometido incondicionalmente á mi voluntad.
D2:	<<Alej.	(<u>Suplicante</u>) Si... siempre que sea muy despótica. Porque ahora para vivir necesito verte. Sino...>>
E2:	Alej.	Si... siempre que no sea muy despótica. Porque ahora para vivir necesito verte. Si no...
D2:	<<Isid.	Sinó que...>>
E2:	Isid.	Si no que...
D3:	<<Alej.	No, no temas. ¡Matarme, no! [Hé prometido que no. Desmiento la ley de herencia.

de ti, por tus ojos, por tu voz, por todo tu ser. No muero, no, no quiero morir, porque no veo un medio de adorarte fuera de esta vida... Por tu amor vivo. Es el único fin que veo en mi desdichada existencia.

ISIDORA. ¡Quererme a mí! ¡Pagar mi amor con el tuyo...! ¿Qué fin más grande y noble?¹²⁴⁶

ALEJANDRO. Amarte... Es toda la vida: la de acá, la de allá, y todas las vidas posibles.¹²⁴⁷

E₂: Alej. ¡Matarme no! Pero me moriré. Vivir y no verte: eso ya es mucho. No puede ser, Isidora, no puede ser.>>
 No, no temas, ¡Matarme, no! Pero me moriré. Vivir y no verte: eso ya es mucho. No puede ser. Isidora no puede ser.

D₂: <<Isid. Aquí no hay mas autoridad que la mia, y yo te mando alejarte.>>
 E₂: Isid. Aquí no hay mas autoridad que la mia y yo te mando alejarte.

D₂: <<Alej. Y yo me mando, no obedecerte.>>
 E₂: Alej. Y yo me mando, no obedecerte.

D₂: <<Isid. Lo veremos.>>
 E₂: Isid. Lo veremos.

D₃: <<Alej. Hace poco, cuando quise huir no me dejaste. Y ahora que me arrojas yo no quiero irme. [Me has convidado á cenar.] >>
 << [[[Isid. Pero despues...]]] >>
 << [Alej. Despues... tampoco] Aquí me quedo>>
 E₂: Alej. Hace poco, cuando quise huir no me dejaste. Y ahora que me arrojas yo no quiero irme. Aquí me quedo.

D₂: <<Isid. Yo mando.>>
 E₂: Isid. Yo mando.

D₃: <<Alej. No! que mando yo. (Coge una silla y se sienta) Ea, que no me voy. (Llaman <Golpe> á la puerta del portal)>>
 Esta acotación última es semejante a la del final de la Escena XIII del manuscrito A.

1246

A, C, D y E: No se expone de esa forma.

1247

A, C, D y E: No se precisa de ese modo.

ISIDORA. Eres mío. Vives. Te he ganado. ¹²⁴⁸

ESCENA IX¹²⁴⁹

DICHOS; DOÑA TRINIDAD, DON ISIDRO, DON SANTOS, TRINITA, SERAFINITO¹²⁵⁰

TRINIDAD. (Presurosa, por el foro.) Tu padre viene... Ese hombre... ¡ah!... que salga. ¹²⁵¹

ISIDORA. No importa que le vea. ¹²⁵²

ALEJANDRO. Ya no me voy. Quiero hablarle. ¹²⁵³

1248

A, C, D y E: No se enuncia de esa manera.

1249

A₁₁: Escena [XVI] XIV
C: Falta la hoja con el inicio de la escena.
D₂: Escena 11ª
E₂: Escena 10ª

1250

A₁₁: Isidora, Alejandro - Dª. Trinidad, y Don Santos, que salen de la tienda.
C: No se conserva esta hoja.
D₂: Dichos Dª Trinidad, presurosa por el fº
E₂: Dichos - Dª Trinidad

1251

A y C: Se expone de forma muy similar.
A₁₁: Dª Trinidad. (sofocada) Tu padre llama. La llave... (Isidora se la da. Todo esto muy rápido)
C: No se expresa.
D₃: Dª Tri. Tu padre [llama] <viene>... [La llave]... <<(Isidora le da la llave)>> Por Dios, [retírese usted... por aquí.] <<que salga (Queriendo que se oculta en la tienda)>>
E₂: D. Tri. Tu padre llama... Por Dios, retírese usted... por aquí.
A₁₁: D. Santos. No, no abras. No conviene que mi hermano lo vea (por Alejandro)
Dª. Triní. Es verdad.... Que salga por la tienda.

1252

C: No se expone.
D₂: Isid. Abre mamá. No importa que le vea <<(Abre Dª Trinidad)>>
E₂: Isid. Abre mamá. No importa que le vea.
A₁₁: Dª Triní. Hija, no... (vuelven a llamar)
Isidora. Tienes razón. Yo hablaré antes a papá.
D Santos. (cogiéndole del brazo a Alejandro) Llévemosle a la tienda...
Isidora Sí, mientras yo le explico a mi padre.....

1253

A, C y E: No se plasma así.

A₁₁: Alej. Vamos. (D^a Santos le lleva á la tienda: y D^a Trinidad abre la puerta del portal.

D₂: [|||<<Alej. Con su permiso, aquí me quedo.>>|||]
E₂: Alej. Con su permiso aquí me quedo.

D₂: <<Alej. Si ya no me voy. Quiero hablarle>>

A₁₁: D^a Trini. Sí, le contaremos todo: no vaya á creer.....

A₁₁ y E₂: Escena última
C: No se expresa.
D₂: <<Escena última>>

A₁₁: Isidora, D^a Trinidad, - D^o. Isidro - Alejandro y Don Santos, ocultos en la puerta izquierda de la tienda; poco despues Luengo y Don Nicomedes, Bonifacio, Lucas, Serafinito, Trinita, [Dp] Dependientes.
Los personajes de la escena presentan cierta similitud con los de la Escena IX de la edición impresa.
C: No aparece.
D₂: <<Isidora - Alejandro. D^a Trinidad - Don Isidro - Don Santos - al fin de la escena Trinita y Serafinito>>
E₂: Isidora - Alejandro - D^a Trinidad - D^o. Isidro - Don Santos - Trinita y Serafinito.

A₁₁: D^o. Isidro. dando á Isidora el pliego del contrato de (traspaso) Toma... Arreglado todo con Rodríguez.
Isidora. ¡Triunfo completo!
D Isidro (receloso) No sé que te diga.... Nuestros enemigos... Por cierto que han venido siguiéndome (mirando con inquietud á la puerta de la derecha)
Triní. Cerraremos.
Isidora. Nada temais.... [nad] Que importa? [los enemigos] No hay tales enemigos.
Luengo. [Pero ha] (Entrando por la puerta de la derecha seguido de d^o. Nicomedes) Pero hay un amigo leal que se queja de vuestro mal proceder.
D Isidro (asustado) ¿Qué... quién es?
A₁₂: D^oNico. Nicomedes Guijarro, que viene [n] á que ustedes acaben de [pisotearle, abofetearle] <pies> (Bonifacio, Lucas, los dependientes y Serafin se asoman por la puerta derecha de la tienda.)
[DS] [[D^a. Trini]] <D^a. Trini> (¡Quía! nos lastimaríamos [[x-nº 9]]) <<<[las manos] <los pies>]>>>
<<<D^o Isidro>>>. No tenemos la culpa, señores... Es Rodríguez quien.....

A₁₁: D^o. Nico. (airado) [El abu] Ese vejete loco, y usted... tal para cual.
Isidora. Hablen con mas respeto

A₁₂: Luengo (con falsa humildad) Respetamos, sí, todo aquello que [es] <sea> respetable.
D^o. Nico. (con insolencia) Lo que no, no. [x-nº 3] El Sr. [[[Berdejo y su hija, con uestes y proceder, que no califico, admiro, nos han escamoteado un negocio.]]] <<<Berdejo y su hija, con una limpieza de manos, que soy el primero en admirar, nos han escamoteado un negocio, que teniamos ya por nuestro.>>>

A₁₁: Isidora. ¡Que insolencia!
D^o. Isidro. Miren lo que dice!
D^a Triní Estan en nuestra casa...
D^o. Isidro El abuelo nos ha preferido. el sabrá porqué

A₁₀: [||[de los negocios y de los hombres]]
A₁₁: Luengo (con sarcasmo) La niña del mérito. La perla de la casa, la maravilla del barrio, ha demostrado una vez mas su talento social, su conocimiento de los negocios.... y de los hombres

A₁₁: D Isidro (consternado) Oféndame á mí... pero respeten á mi hija.
D^o. Nico. Si la respetamos y la admiramos, y la ponemos en los cuernos de la luna! Como allegadora y hormiga para su casa, no ha nacido quien la iguale. A un pobre hombre, que debió ser su marido,.. y no quiere serlo,.. le ha sonsacado con muchísimo salero las últimas raspas de su fortuna.
D Isidro. ¡Que infamia! No es verdad.
D^a. Triní. (¿No lo dije? Complicacion.)
Isidóra. Y sí lo fuera, no tengo que dar explicaciones.

- D. Isidro.** Hija ¿qué dices?
Isidora A tí sí... te explicare!.....
D^a. Isidro. ¿Pero hay algo?
D^a. Nico Y algos.... (Alejandro, que [por] desde el principio de la escena se ha asomado á la vidriera de la tienda, quiere salir; pero D. Santos le contiene)
D^a. Isidro (á Isidóra) Desmiente las infamias de ese hombre.
Isidóra. Ante ellos nada tengo que decir. Que [Se] <se> vayan de mi casa.
Serafin[ito]. (avanzando) Que se vayan.
Bonif. ¡Fuera! (Sale también Trinita)
Trinita. ¡Fuera!
D. Isidro. Poco á poco. (Imponiendo silencio á sus hijos menores y á Bonifacio) Silencio. (á D. Nicomedes) Usted ha dicho, que.....
Luengo. Y yo, por lo mucho que quiero á la familia, lo sostengo.
D. Isidro Señores.... (como queriendo aclarar el asunto con buenos modos) Es preciso aclarar....
Isidóra (airada) Papá, no vaciles en mi defensa. Arrójales de aquí.
D. Isidro Repitan lo que han dicho.
D. Nico. No se hable mas. Somos enemigos. Ténganos usted por tales, enemigos en el comercio, y fuera de él, y en todas partes.
D^a. Isidro. (amilanado) No, no. Somos fuertes. Pápa, ten ánimo.
D. Isidro. (Sofocado por el asma respira con difi -[[[cultad. Bien quisiera.... Me ahogo x-n° 20 Pero tu, no temes...?]]] <<<cultad. Bien quisiera... Me ahogo... ¿Pero tu, pobre mujer, no temes...?>>>
Isidora <<<(con arrogancia) No temo nada [x-n° 4] Las>>> infamias de esta gentuza no me imponen miedo, no mil veces.
D Trini abrazándola para contenerla) ¡Hija...!
Isidóra (Furiosa, desprendiéndose de los brazos de su madre) Dejame.... Quiero decirte que me rebajaría, que me envilecería si ante ellos defendiera mis actos.... Quiero decirte que desprecio sus innobles amenazas, y que les aguardo... Aquí estoy, animosa, incansable, firme en mi puesto, sin mas apoyo que el de mi divina voluntad... Lucharé hasta morir. (con desesperación, invocando al Cielo. ¡Oh, que no tenga yo un hombre, un hombre á mi lado, para mi sosten, para mi compañía en la batalla!.... ¡un hombre, Señor, un hombre!
Alej. (saliendo rapidamente y poniéndose al lado de ella.) Aquí está el hombre, yo, tu hombre, tu [esposo] esposo, siempre á tu lado, ayudándote en tu noble lucha, y defendiéndote de la envidia miserable.
Luengo Ah!
D. Isidro ¡Su marido!
D^a. Trini Nuestro al fin.
Alej. (con arrebato de ira) Fuera de aquí, canalla, podredumbre humana, fuera de aquí pronto, si no quereis que os arroje, como vil escoria, en medio de la calle.
Luengo. (retrocediendo asustado) ¡Demonio!..
D. Nico. (rabioso y sobrecogido) Nos veremos. (Aléjandose ambos)
Serafin. ¡Fuera! (Bonifacio, Trinita y D. Santos gritan también ¡Fuera!, y los empujan hacia la puerta de la derecha)
D. Santos. A la calle
A11: **Isidora.** Y ahora no se opondran á que mi marido cene con nosotros.
C9 y C9: <<Isidora. Y ahora no se opondran á que mi marido cene con nosotros.>>
 Esta última intervención se conserva igual en dos hojas manuscritas.
1254 **A y C:** No se enuncia.
D2: <<D^a. Isi. (con severidad.) Sé por mi hermano lo que aquí pasa. Señor mío: nuestra sumision á las ideas y á los actos de mi hija tiene un límite. (á Isidora) No puedo consentir ese compromiso de intereses, ese lazo pérfido con que quieres retener al hombre que se obstina en negarnos la reparacion que nos debe.>>
E2: **D. Isid.** Sé por mi hermano lo que aquí pasa. Señor mio: nuestra sumisión á las ideas y á los actos de mi hija, tienen un límite. No puedo consentir ese compromiso de intereses, ese lazo pérfido con que quieres retener al hombre que se obstina en negarnos la reparación que

mi hija¹²⁵⁵ el deber de informar a usted de su infortunio, no puedo consentir que permanezca un momento más en mi casa el hombre que se obstina en negarnos la reparación que nos debe (*).

ISIDORA. No se trata de reparación.¹²⁵⁶

(*) Doña Trinidad, Alejandro, Isidora, don Isidro, don Santos.

		nos debe.
1255	F:	por parte de mi hija, el deber de informar
	D ₂ :	<<Isid. Dejadme que le gobierne, que mire por su triste existencia. Es un póbrc niño que necesita del amparo materno.>>
	E ₂ :	Isid. Dejadme que le gobierne, que mire por su propia existencia. Es un póbrc niño que necesita del amparo materno.
	D ₂ :	<<D ⁿ . Isi. <i>(Con viva emoción.)</i> No, no. Hija de mi alma, mucho vales para nosotros. Has sido nuestra salvación. Eres nuestro encanto, nuestra alegría. Pero antes que tolerar esa tutela que pretendes absurda y deshonrosa para nosotros y para él, pasaré por la pena infinita de separarte otra vez de nuestro lado... <i>(conmovido)</i> ves, sin tí, qué podemos esperar?... <i>(Llorando)</i> ¡Ay de mi! mas que la tristeza, la ruina, la muerte.>>
	E ₂ :	D. Isi. No, no. Hija de mi alma, mucho vales para nosotros. Has sido nuestra salvación. Eres nuestro encanto, nuestra alegría. Pero antes que tolerar esa tutela que pretendes absurda y deshonrosa para nosotros y para él pasaré por la pena infinita de separarte otra vez de nuestro lado... ya ya ves, sin tí, qué podemos esperar?... ¡Ay de mi! mas que la tristeza, la ruina, la muerte.
	D ₂ :	<<Isid. <i>(Abrazándole)</i> No, no; jamas me separaré de tí.>>
	E ₂ :	Isid. No, no: jamas me separaré de tí.
	D ₂ :	<<D. Sant. <i>(Á Alejandro)</i> Pero usted que dice?>>
	E ₂ :	Sant. Pero usted que dice?
	D ₂ :	<<Alej. Digo y juro por Dios, que si me hallara en la posición que hé perdido, sin vacilar pediría á ustedes la mano de su hija... Cuando pude hacerlo, no lo hice, y ahora...>>
	E ₂ :	Alej. Digo y juro, por Dios, que si me hallara en la posición que hé perdido, sin vacilar pediría á ustedes la mano de su hija... Cuando puede hacerlo, no lo hice, y ahora... Este diálogo tiene relación temática con el de Alej. Ni yo. Quiero más. La vida mía. de las ediciones impresas.
	D ₂ :	<<D. Isi. Ahora la pobreza de usted se desdeña de unirse á la nuestra.>>
	E ₂ :	D. Isi. Ahora la pobreza de usted se desdeña de unirse á la nuestra.
	D ₂ :	<<Alej. <i>(Con viveza y enojo.)</i> Si es ella la que no quiere.>>
	E ₂ :	Alej. Si es ella la que no quiere.
1256	A, C, D y E:	No se indica.

ISIDRO. ¿Qué no?¹²⁵⁷

TRINIDAD. ¿Cómo?¹²⁵⁸

ISIDORA. He conseguido el triunfo inmenso de reconciliarle con la vida, y esto
me basta.¹²⁵⁹

SANTOS. No basta, no. ¿Verdad?¹²⁶⁰

ISIDRO. No me doy por satisfecho con ese triunfo.¹²⁶¹

¹²⁵⁷ A y C: No se expresa.
 D₂: <<D. Isi. Que no?>>

¹²⁵⁸ A, C, D y E: No se plasma.
 D₂: <<D^o Tri. ¡Isidora!>>
 E₂: D. Tri. Isidora!

 D₂: <<Alej. No quiere humillarme. Pero su amor, ¡Oh, Dios del cielo! vale mas que mi orgullo.>>
 E₂: Alej. No quiere humillarme. Pero su amor. ¡Oh Dios del cielo! vale más que mi orgullo.

 D₂: <<D^o. Tri. En ese caso...>>
 E₂: D. Tri. En ese caso...

 D₂: <<Alej. Ella decidirá.>>
 E₂: Alej. Ella decidirá!

 D₂: <<D. San. Y juremos todos, usted, tú, tú, acatar su determinacion, sea lo que fuere.>>
 E₂: Sant. Y juremos todos, usted, tu, tu, acatar su determinación sea la que fuere.

¹²⁵⁹ A, D y E: No se redacta así.
 C: No se formula.

¹²⁶⁰ A, D y E: No se expone de esa manera.
 C: No se expresa.

¹²⁶¹ A, D y E: No se escribe de esa forma.
 C: No se redacta.

ALEJANDRO. Ni yo. Quiero más. La vida mía no es lo que más aprecio. Bien sé que no debo aspirar a vida más completa y dichosa. Soy pobre, nada valgo. No merezco ese bien.¹²⁶²

ISIDORA.¹²⁶³ Sí lo mereces... (Pausa.) Chiquillo,¹²⁶⁴ abraza a tus padres.

ISIDRO. ¡Oh! sí.¹²⁶⁵

TRINITA. (Por la izquierda.) ¿Ves? Se casan.¹²⁶⁶

SERAFINITO. Me alegro... Uno más al trabajo.¹²⁶⁷

ISIDORA. Serás mi sostén, mi defensa, mi apoyo en esta lucha formidable; y mi victoria, si la consigo, será también la tuya.¹²⁶⁸

ALEJANDRO. (Con entusiasmo.) Gracias a Dios. Ya pareció un fin para mi pobre

-
- ¹²⁶² A, D y E: No se expone de esa manera.
C: No se enuncia.
- ¹²⁶³ A y C: No se anota.
D₂: <<Isid. Yo decido, yo. (Á Alejandro) Tú necesitas una familia. ¡Pobre soñador, despierta y vive. Ya te enseñé á querer la vida... Ahora, entre todos te enseñaremos á emplearla. (Con vehemencia.) Chiquillo; abraza á tus padres. (Alejandro se arroja en los brazos de D. Isidro y D^a. Trinidad)>>
E₂: Isid. Yo decido, yo. Tu necesitas una familia. ¡Pobre soñador, despierta y vive. Yo te enseñé á querer la vida... Ahora, entre todos te enseñaremos a emplearla. Chiquillo; abraza á tus padres.
- ¹²⁶⁴ F: Chiquillo: abraza á tus padres.
- ¹²⁶⁵ A y C: No se precisa.
D₂: <<D. Isi. ¡Oh, sí! (Salen Trinita y Serafinito)>>
E₂: D. Isi. ¡Oh, sí!
- ¹²⁶⁶ A y C: No aparece.
D₂: <<Trin. Ves?... Se casan.>>
E₂: Tri. Ves? Se casan.
- ¹²⁶⁷ A y C: No se expone.
D₂: <<Ser. Me alegro... Uno mas al trabajo.>>
- ¹²⁶⁸ A y C: No se redacta.
D₂: <<Isid. Seras mi sosten, mi defensa mí apoyo en esta lucha formidable, y mí victoria sí la consigo, será tambien la tuya>>

existencia.¹²⁶⁹

TRINIDAD. ;Bendígaos Dios!¹²⁷⁰

ISIDRO. ;Hijos míos, mi alegría, mi consuelo!...¹²⁷¹

SANTOS. Y creedlo porque os lo digo yo: los hijos de estos hijos, serán la
perfección humana.¹²⁷²

-
- 1269 A₁₁: Alej. *(á Isidora estrechándole las manos)* Gracias á Dios, ya pareció un fin para mi pobre existencia.
 Se enumera después de D^a Triní. ;Oh, que [dicha!] alegría!
 C: No se expone.
 D₂: <<Alej. Gracias á Dios. Ya pareció un fin para mí pobre existencia.>>
- 1270 A₁₁: D. Isidro. Bendigaos Dios.
 C₁₀: <<D. Isidro.Bendigaos Dios.>>
 C₁₀: <<D^a. Triní.*(llorando)* Bendígaos Dios.>>
 D₂: <<D^a. Tri. Bendígaos Dios.>>
- 1271 A y C: No se cita.
 A₁₁: D^a. Triní. ;Oh, que [dicha!] alegría!
 C₁₀: <<D^a. Triní.;Oh, que alegría!>>

 C₁₁: <<D. Isidro. *(abrazando á Isidora y Alejandro)* ;Hijos míos! <<Sereis>> <mi apoyo, mi consuelo> >>
 Esta última parte de la intervención aparece añadida a
 continuación del diálogo de <<[[[[D. Santos. *(abrazándoles)* Y los hijos
 D₂: <<D. Isi. Hijos míos, mi alegría, mi consuelo.>>
- A₁₁: Isidora. Todo existencia, por pobre que sea, tiene fines que cumplir.
 A₁₂: D. Santos. El toque está en [x-n° 3] <saber> descubrirlos
 A₁₁: Trinita. A cenar.
 D^a. Triní. A cenar.
- 1272 A: No se enuncia.
 C₁₁: <<[[[[D. Santos.;Union dichosa, providencial! *(A Isidora y Alejandro)* Vuestros hijos serán la]]]]>>
 perfeccion humana mia.]]]]]>>

 <<[[[[Fin de la Comedia]]]]>>

 <<[[[[mi apoyo, mí consuelo.]]]]]>>
 <<[[[[mi apoyo, mí consuelo]]]]>>
- A₁₁: Isidora. *(dirigiéndose al público)* Señores y caballeros, si os ha parecido bien este
 C₁₀: <<Isidora. *(dirigiéndose al público)* Señores y caballeros: si os ha parecido bien este ejemplo de los
 triumfos de la voluntad, dignaos alentarme con vuestra indulgencia. Y si creyerais que,
 en esta sencilla fábula, el arte no corresponde a la enseñanza que [encierra] se ha
 querido encerrar en ella, rechazad la fábula y aceptad la leccion, que, de seguro, entre
 todos los que escuchan, habrá pocos, muy pocos que no la necesiten. He dicho.
 Fin de la comedia.>>
 D₄: <<Isid. [Señoras y caballeros...]>>
 E₂: Isid. Señoras y caballeros...
 Telon

ISIDRO. Nuevo milagro es éste de tu constancia, de tu espíritu valiente.¹²⁷³

ISIDORA.¹²⁷⁴ ¡Oh! ¡Preciosa fuerza¹²⁷⁵ del alma! Aquí te tengo, aquí. Contigo salvé a los míos de la miseria. Contigo he de hacer aún grandes cosas (*).

FIN DE LA COMEDIA

(*) Trinita, Serafinito, doña Trinidad, Isidora, Alejandro, don Isidro, don Santos.

C ₁₁ :	<<[[[[D. Santos(abrazandoles) Y los hijos de estos hijos seran la perfección humana.]]]]>>
C ₁₂ :	<<D. Santos.Y credlo, porque os lo digo yo, los hijos de estos hijos seran la perfeccion humana. Fin de la comedia.>>
D ₄ :	<<D. San. Y creedlo porque os lo digo yo: los hijos de estos hijos serán la perfeccion humana...>>
1273 A, C y E:	No se redacta.
D ₄ :	<<Isid. Nuevo milagro es este de tu constancia, de tu espíritu valiente.>>
1274 A, C y E:	No se expone.
D ₄ :	<<Isidora. ¡Oh! ¡preciosa fuerza del alma! Aqui te tengo, aqui. Contigo salvé á los míos de la miseria Contigo he de hacer aún grandes cosas (x) Fin.>>
	<<x Este final esta copiado de un ejemplar impreso en 1896.>> Se refiere desde el final de la intervención de <<Isid. (...) de tu espíritu valiente. Isidora. ¡Oh! (...)>>
1275 F:	¡Oh! ¡preciosa fuerza del alma!