UCLV
Universidad Central
"Marta Abreu" de Las Villas

FH
Facultad de
Humanidades

Departamento de Lingüística y Literatura

TRABAJO DE DIPLOMA

Proceso editorial paleográfico del manuscrito de la obra de teatro bufo *Amor y Lealtad* presente en la colección «Francisco de Paula Coronado» de la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas

Autor: Lisbel Mederos Pérez

Tutor: Lic. Magda Céspedes Hernández

Cotutor: Dr. Amed Leiva Mederos

Santa Clara, julio de 2018

Copyright©UCLV

Este documento es Propiedad Patrimonial de la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, y se encuentra depositado en los fondos de la Biblioteca Universitaria “Chiqui Gómez Lubian” subordinada a la Dirección de Información Científico Técnica de la mencionada casa de altos estudios.
Se autoriza su utilización bajo la licencia siguiente:
Atribución- No Comercial- Compartir Igual

Para cualquier información contacte con:
Dirección de Información Científico Técnica. Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas. Carretera a Camajuaní. Km 5½. Santa Clara. Villa Clara. Cuba. CP. 54 830
Teléfonos.: +53 01 42281503-1419

Resumen

El presente trabajo de diploma tiene como objetivo desarrollar un proceso editorial paleográfico del manuscrito de la obra de teatro bufo *Amor y Lealtad* presente en la colección «Francisco de Paula Coronado» de la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas. A partir de una revisión bibliográfica, en el primer capítulo quedaron establecidas las bases teóricas y metodológicas del proceso editorial paleográfico. En el segundo capítulo se analiza el manuscrito a partir de los tres niveles de análisis de la Paleografía. En el primer nivel se caracteriza externa e internamente el manuscrito. En el segundo nivel se lleva a cabo el estudio caligráfico y lingüístico, la datación y la historia del manuscrito. En el tercero, se realiza la verificación de autoría y se establecen las causas de su escritura, así como, su función y difusión sociales. Se presenta una edición múltiple: transcripción paleográfica, presentación crítica y facsímil. La transcripción paleográfica del documento se realizó bajo los criterios del Corpus Hispánico y Americano en la Red: Textos Antiguos (CHARTA).

Palabras claves: Paleografía, edición paleográfica, colección «Francisco de Paula Coronado», teatro bufo cubano, manuscrito *Amor y Lealtad*

Índice

INTRODUCCIÓN 6

CAPÍTULO 1: *ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS DE LA PALEOGRAFÍA* 15

1.1 Definición 15

1.2 La edición paleográfica 24

1.3 Niveles de análisis de la Paleografía 27

1.3.1 Primer nivel: Paleografía de lectura 28

1.3.2 Segundo nivel: Paleografía de análisis 31

1.3.3 Tercer nivel: Paleografía como historia de la cultura escrita 33

CAPÍTULO 2: *ANÁLISIS DEL MANUSCRITO SEGÚN LOS NIVELES DE LA PALEOGRAFÍA* 36

2.1 Paleografía de lectura 36

2.1.1 Descripción externa del manuscrito 36

2.1.2 Clasificación diplomática y lingüística 39

2.2 Paleografía de análisis 47

2.2.1 Estudio caligráfico 47

2.2.2 Análisis lingüístico 49

2.2.2.1 Ortografía 49

2.2.2.1.1 Acentuación 49

2.2.2.1.2 Alternancia entre grafemas (g/j, s/x, v/b) 54

2.2.2.1.3 Otros fenómenos ortográficos 55

2.2.2.1.4 Signos de puntuación 56

2.2.2.2 Análisis por niveles de la lengua 71

2.2.2.2.1 Nivel fonético-fonológico 72

2.2.2.2.2 Nivel morfosintáctico 72

2.2.2.2.3 Nivel lexical 75

2.2.2 Datación 84

2.2.3 Historia del manuscrito 85

2.3 Paleografía como historia de la escritura 91

2.3.1 Verificación de autoría 91

2.3.2 Causas de la escritura 94

***2.3.3 Función y difusión de* Amor y Lealtad** 95

CONCLUSIONES 97

BIBLIOGRAFÍA 99

ANEXO: *EDICIÓN PALEOGRÁFICA* 108

Prólogo 108

Normas de transcripción empleadas 121

Transcripción paleográfica 125

Presentación crítica 163

Facsímil 202

INTRODUCCIÓN

La Paleografía es la ciencia que estudia toda forma de escritura en cualquier lengua y en cualquier material escrito desde el tiempo en que el hombre comenzó a fijar por medio de signos su propio pensamiento. Aunque su origen como saber científico data del siglo XVII, la interpretación y el desciframiento de las escrituras han sido de gran interés para los estudiosos de todos los tiempos.

La Paleografía se ubica entre las ciencias y disciplinas dedicadas al estudio textual que actúan como auxiliares de la Historia. Aunque presenten objetos de estudio y metodologías muy diferenciadas, estos saberes se encuentran muy vinculados pues su aplicación permite a la Historia, a través del análisis de los documentos en sí mismos, alcanzar su objeto: el estudio del pasado de la humanidad.

Un estudio paleográfico permite un conocimiento integral del texto objeto de análisis y arroja interesantes datos sobre su historia, las circunstancias que rodearon su escritura, el porqué de su estado de conservación, su originalidad, entre otras cuestiones importantes. La edición paleográfica, por su parte, ofrece resultados muy satisfactorios: se basa en el respeto a las características del texto original por lo que debe constituir el primer paso para la realización de futuros estudios de cualquier tipo sobre el material editado, además, posibilita la posterior difusión del texto a través de la realización de diferentes tipologías editoriales que respondan a los intereses de distintos públicos. De esta forma, a través del desarrollo de una edición de este tipo, se favorece la conservación del patrimonio documental y, al mismo tiempo, se propicia su difusión.

En Cuba las ediciones paleográficas no han adquirido popularidad, aun cuando las editoriales del país han favorecido en varias ocasiones otros tipos complejos de edición de textos. A decir verdad, en nuestro país los procesos editoriales de carácter paleográfico han sido inexistentes y se han desaprovechado las ventajas que este tipo de ediciones pueden ofrecer, ya sea por desconocimiento o debido a sus múltiples complejidades.

Por otra parte, nuestros archivos y colecciones poseen gran número de importantes manuscritos que sufren el deterioro producto del paso del tiempo, las plagas o el inadecuado tratamiento provocado por la falta de recursos. En este sentido, las ediciones paleográficas ofrecen una ventaja importante porque permiten que se reduzca la manipulación de los manuscritos originales y de esta forma, favorecen la conservación del patrimonio nacional.

Dentro del patrimonio documental de Cuba se destaca, por su alto valor, el conjunto de las obras conservadas en la biblioteca «Francisco de Paula Coronado» de la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, la cual, según criterio del historiador Emilio Roig de Leuchsering, «es una de las más completas bibliotecas cubanas que hoy se conservan» (Guerra Díaz, 1997, pág. 19). En este sentido, se hace indispensable el aprovechamiento del caudal informativo que se encuentra en sus fondos, y la conservación de sus originales a partir de estudios que recopilen tan valiosa información para la cultura cubana y universal.

La colección «Francisco de Paula Coronado» es un conjunto documental reunido de forma arbitraria por más de sesenta años. Este repositorio cuenta con una amplia variedad documental: se pueden encontrar libros, revistas, publicaciones periódicas, folletos, manuscritos, grabados, fotografías, mapas, planos, y láminas correspondientes a los períodos del siglo xv hasta la primera mitad del siglo xx. Se caracteriza, además, por la diversidad de autores, temáticas e idiomas en que aparecen las obras, muchas de ellas consideradas patrimonio documental absoluto. (Borges Machín, 2006, pág. 24)

En este fondo se conservan un gran número de piezas de teatro bufo cubano, en su mayoría manuscritos inéditos. Carmen Guerra en *Teatro de la emigración asturiana en Cuba*, confirma la existencia de 138 obras (Guerra Díaz, 1997, pág. 19).

Por su valor para la cultura cubana, estos textos merecen ser salvados y difundidos cuanto antes pues, como afirmara Rine Leal, escribir la historia del teatro cubano sin contar con los autores del Bufo «es un salto mortal sin malla protectora: al menor

descuido caemos en el vacío. Y, sin embargo, salvo excepciones y estériles lugares comunes, la verdad del Bufo está muy lejos de plantearse y mucho menos de hallar una respuesta satisfactoria» (Leal, 1975[1], pág. 16).

Puede decirse que el teatro bufo es la manifestación más significativa del teatro cubano en el siglo XIX. Ramón Meza, en fecha tan temprana como la de 1887, reconoció que, en algún momento, habría que buscar en los bufos los verdaderos gérmenes del teatro cubano (El Teatro, 2002, pág. 465). Se ha afirmado que es, incluso, la expresión teatral popular más importante del continente (Leal, 1975, pág. 21). Pero, su importancia no es solo de índole teatral: «realmente, el Bufo, sus personajes, la forma en que ha sido representado (…) tiende numerosos vasos comunicantes hacia algunas de las más cruciales problemáticas referentes no solo al teatro, sino a la cultura toda del siglo XIX» (Martiatu, 2008, pág. 8).

No cabe dudas de la importancia del teatro bufo en el proceso de construcción de la nacionalidad en la escena cubana, gracias al Bufo, por primera vez la sociedad cubana desfila ante el público con sus complejidades sociales y lingüísticas. El teatro bufo ha trascendido por su cubanía, que no reside únicamente en la presencia de los tipos populares con sus costumbres, rasgos distintivos y ambientes, sino también por la atmósfera de gracia, de sabiduría popular, y de picardía que acompañaba cada representación.

A pesar de que los estudios filológicos sobre el teatro bufo cubano no son escasos, como se evidencia en los trabajos realizados en la Universidad Central, la mayoría sigue un

[1] Aunque en la bibliografía de esta investigación se recogen tres obras de Rine Leal fechadas en el año 1975, todas las referencias del presente informe corresponden a Leal, R. (1975). "La chancleta y el coturno". En *Teatro bufo, siglo XIX. Antología.* (Vol. I, págs. 15-46). La Habana: Editorial Arte y Literatura.

interés lingüístico y no existen ediciones paleográficas de sus obras. En el caso particular de las ediciones de las obras del Bufo cubano, se consideran insuficientes, si se compara su número con la cantidad de documentos inéditos que se atesoran en diferentes archivos del país.

En 1961, la Universidad Central publica la antología *Teatro Bufo. Siete obras* en dos tomos y con prólogo de Samuel Feijóo. Además, se cuenta con la antología *Teatro bufo. Siglo XIX* en dos tomos, con selección y prólogo de Rine Leal, publicada por la editorial Arte y Literatura en 1975 que incluye algunas obras de los autores más representativos, pero, que al decir del propio autor solo constituye «un pálido reflejo» (Leal, 1975, pág. 34) de la verdadera magnitud y abundancia de los textos del teatro bufo cubano.

Algunas obras se han incluido en antologías del teatro cubano del siglo XIX, como es el caso de *Los negros catedráticos* de Pancho Fernández, una de las piezas más conocidas. Además, se encuentra el texto *Teatro de la emigración asturiana en Cuba. Aproximación lingüística y literaria a la Biblioteca «Francisco de Paula Coronado»*, publicado por la Universidad de Oviedo en 1997 y en estrecha colaboración con la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, en el que, además de artículos científicos de temas lingüísticos y literarios sobre el Bufo, se incluyen siete obras pertenecientes a los dramaturgos asturianos Perfecto F. Usatorre (*Don Luis*, *Manín, el huerfanu*, *La cruz de nácar* y *Xuaquina*), Carlos Ciaño (*Recién llegáu*) y Saturio Álvarez Montequín (*La emigración a La Habana*); así como el juguete cómico *Xuanón enamorado* del dramaturgo cubano Federico Villoch.

Por tanto, la situación problémica de la que parte la presente investigación es **la escasez de ediciones de las obras de teatro bufo cubano y la ausencia de ediciones paleográficas en Cuba**. Para contribuir, en alguna medida a su solución se ha planteado como tema de investigación **el proceso editorial paleográfico del manuscrito de la obra de teatro bufo *Amor y Lealtad* presente en la colección «Francisco de Paula Coronado» de la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas**; y como problema científico:

¿Cómo desarrollar un proceso editorial paleográfico del manuscrito de la obra de teatro bufo *Amor y Lealtad* presente en la colección «Francisco de Paula Coronado» de la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas?

Se seleccionó el texto *Amor y Lealtad* (1892), boceto dramático en un acto, en prosa y verso pues es un manuscrito inédito y presenta un buen estado de conservación y legibilidad, por lo que resulta conveniente realizarle una edición paleográfica. Además, muestra una serie de características que conducen a múltiples interrogantes a las que solo un estudio paleográfico podría dar respuesta: su carácter de manuscrito original o de copia, su pertenencia o no a la autoría de Benjamín Sánchez Maldonado, su carácter de obra de teatro correspondiente al género bufo o no, su historia a través de los años, etc. Al solucionar estos y otros problemas sobre un manuscrito específico, se estará tributando al conocimiento de otras realidades más complejas como: la colección «Coronado», el género bufo, el teatro cubano del siglo XIX en sus múltiples aristas, entre otras.

Desde el punto de vista literario y lingüístico, el estudio de *Amor y Lealtad* permite un conocimiento más abarcador del Bufo. Esta obra pertenece a la etapa de mayor esplendor del género, y manifiesta rasgos poco conocidos y estudiados del mismo como son: su carácter de melodrama; la poca presencia de ambientes populares; y el mayor interés por temas, espacios y personajes propios de la clase blanca acomodada. Lo que evidencia la multiplicidad de formas, temas y estilos que caracterizaron al teatro bufo cubano en el siglo XIX, de ahí que en ocasiones resulte difícil y hasta contraproducente llevar a cabo definiciones y clasificaciones cuando de este género se trata. Por otra parte, la figura de su autor es prácticamente desconocida, a pesar de que parece haber sido un autor prolífico dentro del bufo pues en «Coronado» se recogen otras cuatro obras atribuidas a su autoría.

Se ha optado por la realización de una edición múltiple: facsímil, transcripción paleográfica y presentación crítica. Esta se justifica por la imposibilidad de proporcionar

en una sola edición toda la información que un estudio paleográfico demanda. El triple acceso permite llevar a cabo investigaciones de la más variada índole. Los tres son complementarios, y nos acercan al conocimiento integral del texto. El facsímil hace posible, aparte de comprobar las lecturas, abordar estudios diplomáticos y paleográficos. La conjunción de este con la transcripción paleográfica permitirá poner de relieve el sistema gráfico y plantear la evaluación fonética de las grafías. La presentación crítica, por su parte, facilita la lectura; es la adecuada para el estudio de la morfología, de la sintaxis y del léxico, al tiempo que favorece los estudios históricos.

El **objetivo general** que persigue la presente investigación es:

- Desarrollar un proceso editorial paleográfico del manuscrito de la obra de teatro bufo *Amor y Lealtad* presente en la colección «Francisco de Paula Coronado» de la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas.

Para lograr dicho objetivo general, se trazan los **objetivos específicos** siguientes:

1. Determinar los referentes teóricos-metodológicos que sustentan un proceso editorial paleográfico.
2. Realizar el estudio paleográfico del manuscrito *Amor y Lealtad* atendiendo a los tres niveles de la Paleografía.
3. Editar, a partir de las técnicas paleográficas, el manuscrito *Amor y Lealtad* presente en la colección «Francisco de Paula Coronado» de la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas.

Como antecedente directo de la presente investigación en la Universidad Central, se encuentra el trabajo de diploma titulado «Edición paleográfica del documento “Sobre el vocabulario de los Indios del Nuevo Mundo”, presente en la colección “Francisco de Paula Coronado” de la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas» (2017) de la licenciada Yinet Jiménez Hernández.

En el ámbito internacional se han encontrado, entre otras, las tesis doctorales: «La historia de Roma en la Quinta Parte de la General Estoria. Edición y estudio» de Belén Almeida Cabrejas, y «Lengua y escritura en Guadalajara en los siglos XVI y XVII (documentos del Archivo Histórico Provincial de Guadalajara)» de Rocío Díaz Moreno, defendidas en el año 2004 en la Universidad de Alcalá. Así como: «La versión aragonesa del Libro de Marco Polo (Siglo XIV). Edición y estudio» de Francisco Sangorrín Guallar, Universidad de Zaragoza, 2014; «Transcripción paleográfica, edición crítica y estudio del léxico de las Ordenanzas Municipales de Baeza (1536)» de Salvador Peláez Santamaría, Málaga, 2015; y «Estudio diplomático y paleográfico del Libro de Actas de la Catedral Primada de Bogotá (1693-1704)» de Camilo Andrés Moreno Bogoya, Universidad de La Salle, 2016.

Las tesis de lingüística sobre el teatro bufo, si bien, no constituyen antecedentes directos de la presente investigación, merecen estar en este apartado, pues la Lingüística como ciencia guarda estrecha relación con la Paleografía. Un proceso de edición paleográfica tiene entre sus principales tareas el análisis de las características lingüísticas del texto estudiado para responder a las múltiples interrogantes que un proceso editorial de este tipo plantea. En este caso, los estudios lingüísticos sobre el teatro bufo aportarán importantes datos sobre el texto objeto de análisis.

Entre estos estudios se encuentran las tesis «Peculiaridades del habla cubana de la segunda mitad del siglo XIX en el teatro bufo» (1975) de Eneida López González, y «Apuntes sobre el léxico del teatro bufo del siglo XIX» (1982), de Ricardo Reyes Perera; el trabajo «Algunos fenómenos morfosintácticos en textos populares del siglo XIX» (1997), de Luis Alfaro Echevarría; así como, el trabajo de diploma del curso 1998-1999 de Madeline Fernández Toledo y Mayelin Martínez González titulado «Caracterización sociolingüística de los grupos sociales del teatro bufo del siglo XIX».

Además, se cuenta con el trabajo de diploma de Yinet Yera Águila «Negras y mulatas en el teatro bufo cubano del siglo XIX. Aproximación lingüística» (2004), que toma como

muestra manuscritos del fondo «Coronado». La tesis de maestría de Mayelin Martínez González «Edición de un glosario de fraseologismos sobre el *Teatro bufo. Siglo XIX*» (2013), propone un glosario comentado, donde se incluyen las unidades fraseológicas empleadas como recursos estilísticos en las obras de teatro que integran la antología *Teatro bufo. Siglo XIX* de Rine Leal. Por último, se encuentra, la tesis de maestría defendida por Linnet Díaz Díaz en el año 2014 titulada «Análisis léxico–semántico de bantuismos en el teatro bufo del siglo XIX», en la cual se consultaron también textos conservados en la colección «Coronado».

Los métodos utilizados en el desarrollo de este trabajo están determinados por el objetivo general y los objetivos específicos. Se emplearon los métodos de análisis y síntesis, inducción y deducción, e histórico-lógico para el estudio de las fuentes bibliográficas encontradas sobre la temática de investigación, así como en la interpretación de los resultados. Otros métodos empleados fueron la observación directa y el método bibliográfico-documental. Cada uno de ellos se articuló teniendo en cuenta que la Paleografía no posee una metodología única, sino varias que dependen de sus diferentes niveles de análisis; cada nivel tiene sus propias tareas, metodologías y relaciones con otras ciencias o disciplinas.

El primer nivel o Paleografía de lectura es el momento de la transcripción, la descripción externa del manuscrito y la clasificación diplomática. En el proceso de transcripción, el paleógrafo debe enfrentarse a los múltiples problemas que pueden aparecer (abreviaturas, nombres propios, uso de los signos de puntuación), y darles solución sin violar el carácter y la intención del documento transcrito. Para llevar a cabo la clasificación diplomática del manuscrito es imprescindible atender a sus características externas e internas.

El segundo nivel o Paleografía de análisis se caracteriza por una mayor especialización. Es el momento de llevar a cabo un análisis riguroso del texto, que junto a los resultados del nivel anterior permitirán datarlo y situarlo espacialmente. En este nivel se les da respuesta a preguntas tales como el rumbo del manuscrito a través de los siglos, el

porqué de su estado de conservación, etc. Se involucran otras ciencias como la Historia, la Filología y la Lingüística.

En el tercer nivel la Paleografía alcanza su carácter de ciencia autónoma al convertirse en *Historia social de la cultura escrita*. A partir de los resultados de los niveles anteriores, se establece la difusión y función sociales del texto. Se realiza la verificación de autoría, se analiza la originalidad de la obra, la importancia en el momento de su creación y la vitalidad en el momento actual del estudio paleográfico.

Para exponer los resultados de la investigación, el informe se ha estructurado en dos capítulos. El primero se dedicará a los principales aspectos teórico-metodológicos de la Paleografía como son: su definición teórica a partir de un breve recorrido por la evolución de esta ciencia, y el análisis de las principales características de una edición paleográfica en la actualidad; así como, la descripción de cada uno de los niveles de análisis de la Paleografía con sus tareas y metodologías propias. En el segundo capítulo se desarrollará el análisis del manuscrito según los niveles de la Paleografía. Luego se ofrecen las conclusiones de la investigación, seguidas por la bibliografía utilizada, y finalmente, el anexo del trabajo constituido por la edición paleográfica del manuscrito.

CAPÍTULO 1: *ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS DE LA PALEOGRAFÍA*

1.1 Definición

En la edición vigesimotercera del Diccionario de la Real Academia se encuentra la siguiente definición de Paleografía:

Paleografía. (Del lat. mod. *Paleographia*, y este del gr. *παλαιο- palaio-* ´paleo-´ y –γράφι*α* –graphía ´-grafía´). f. Ciencia de la escritura y de los signos y documentos antiguos. (Real Academia Española, 2014)

Aunque etimológicamente el término *Paleografía* se encuentra asociado al significado de «escritura antigua», como se advierte en la definición anterior; y la mayoría lo identifique con el estudio de los testimonios gráficos primitivos, su desciframiento, evolución, datación, localización y clasificación; lo cierto es que, actualmente, la Paleografía como saber científico es mucho más abarcadora. La Paleografía tiene como objeto de estudio toda forma de escritura en cualquier lengua y en cualquier material escrito perteneciente a cualquier época histórica, si bien es cierto que, generalmente, el término se utiliza para referirse solo al estudio de la escritura alfabética.

El concepto asociado al término Paleografía ha variado en el transcurso de su evolución, lo que se encuentra muy relacionado con el amplio espectro de estudio que posee esta ciencia. Es decir, que a medida que han ido modificándose las características de su objeto de estudio, la Paleografía ha modificado también su concepto, por lo que se hace imprescindible un recorrido por la historia de la Paleografía para arribar a su definición actual.

Los orígenes de la Paleografía latina son tan antiguos como dicho alfabeto, es decir, que datan del siglo VII a.n.e. Aunque, como saber científico la Paleografía «nace a finales del

siglo XVII de la mano de la Diplomática[2] en el campo de los conocimientos eruditos» (Sáez & Castillo, 2004, pág. 22).

Se considera que el primer tratado de la materia se encuentra en la obra *De re diplomatica libri sex* (París, 1681) de Jean Mabillon (1632 –1707) —monje benedictino, erudito e historiador francés— cuya metodología está orientada a la lectura, transcripción, datación, identificación y clasificación de las escrituras. Hasta finales del siglo XVIII, la labor de la mayor parte de los paleógrafos estuvo muy relacionada con la línea de trabajo iniciada por Mabillon, con muy pocas excepciones.

Otro benedictino, Bernard de Montfaucon, fue el primero que utilizó el término *Paleografía* que le dio nombre a la nueva disciplina, en una obra publicada en 1708, *Paleographia graeca sirve di ortu et progressu litterarum* (García Tato, 2009, pág. 414). Un paso decisivo fuera de Francia lo dio Scipione Maffei, estudioso italiano, que publica un trabajo sobre la Biblioteca Capitular de Verona, cuyos códices identificó en 1713. En 1726 publicó su *Storia diplomática che serve d´introduzione all`arte critica*, donde se ocupa de los documentos con fuertes observaciones sobre la escritura. Para Maffei existe únicamente una clase de escritura, la romana y se manifiesta en tres formas distintas: mayúscula, minúscula y cursiva. Este autor prepara el camino de la Paleografía moderna al ser el primero en definir la Paleografía como «historia de la escritura». (Ibídem, pág.415)

[2] Ciencia histórica que estudia los documentos teniendo en cuenta sus caracteres extrínsecos e intrínsecos, es decir, el soporte, escritura, lenguaje, formulismo y demás elementos integrantes para formar juicio de su autenticidad e interpretarlos correctamente. Existen contradicciones en cuanto a la relación de la Diplomática con la Paleografía, algunos las consideran lo mismo, otros ubican la Diplomática entre las tipologías paleográficas.

El «fetichismo documental» del siglo XIX, propició el desarrollo científico-académico de la Paleografía y la posibilidad de insistir en un enfoque sociocultural, sin que dejaran de existir los hábitos erudito-positivistas. Dicho período se caracterizó por «la creación de institutos de investigación histórica (...), por la aparición de grandes colecciones documentales y de publicaciones periódicas, por la aplicación de la fotografía a la reproducción de facsímiles y por el descubrimiento de nuevas fuentes paleográficas, en especial los papiros» (Ibídem, pág.23).

Como figuras fundamentales en el tránsito al siglo XX se destacan el filólogo alemán Ludwig Traube (1861-1907), quien pone, por primera vez, a la Paleografía en relación con la historia de la cultura; y el italiano Luigi Schiaparelli, quien formula algunos conceptos y principios teóricos que están en la base de la investigación paleográfica más moderna, especialmente los que señalan la importancia de las tendencias gráficas en la evolución de la escritura, la teoría sobre el desarrollo espontáneo e intrínseco de las formas gráficas o la idea de la escritura como un hecho global (Ídem).

A partir de los años cuarenta, nuevas corrientes historiográficas tratarán el fenómeno de la escritura desde puntos de vista inéditos, y se producirá una importante evolución de la disciplina. La primera gran renovación del siglo XX fue protagonizada por la escuela franco-belga representada por Jean Mallon, quien, por primera vez, otorga a la Paleografía la condición de ciencia autónoma y amplía su campo de estudio al definirla como «ciencia de los objetos escritos considerados en todo el conjunto de sus caracteres con independencia del material escriptorio empleado en aquéllos» (Ibídem, pág.24).

Hasta este momento, la Paleografía había pasado por dos fases o niveles fundamentales. La primera fase, que fue la más extendida durante mucho tiempo, perseguía la lectura correcta de los textos por lo que poseía un carácter práctico. La segunda, se planteaba la determinación de las características de las distintas escrituras para establecer su identificación, clasificación, adscripción cronológica y geográfica, y naturaleza del texto. Lo que quiere decir que la trayectoria de la Paleografía «había respondido con suma

precisión al *qué*, el *cuándo*, el *dónde* y el *cómo* de las escrituras», sin embargo, se había omitido «el papel de la escritura en las distintas sociedades y la desigual distribución social de las competencias gráficas» (Ídem).

El italiano Giorgio Cencetti, fue quien puso de manifiesto la relación intrínseca entre Historia y Paleografía, al elaborar una teoría de la Paleografía como disciplina autónoma cuyo objetivo debía ser «el estudio histórico de la escritura en cuanto expresión cultural, cuyo ritmo y método se encuentra en la disciplina misma y no puede derivar de otras» (Ídem). Pero, aún no podía hablarse de una historia social de la escritura, entendida esta como «historia de la producción, difusión y recepción o apropiación de lo escrito, como historia de los poderes y funciones de la escritura, en fin, como historia de las prácticas sociales del escribir y del leer» (Ibídem, pág.25).

Finalmente, influidos por la metodología marxista, el lingüista francés Marcel Cohen, el paleógrafo húngaro István Hajnal y el historiador polaco Alexander Gieysztor desarrollan esa perspectiva. Proyectan una nueva visión de la escritura y formulan una propuesta teórica y metodológica que supera el método tradicional y sus condicionamientos positivistas (Ídem).

Esta renovación se vio alentada y favorecida por los avances experimentados por la ciencia histórica a lo largo del siglo XX y, más específicamente, por los nuevos problemas que se formularon en los años sesenta. Es entonces cuando se desarrolla la segunda generación de *Annales*, así como la Escuela británica marxista. Es en este contexto cuando algunos paleógrafos exploran otras posibilidades e insisten más claramente en la relación escritura-sociedad.

Influida también por el desarrollo de los estudios sobre alfabetismo y cultura escrita, «la escritura comienza a ser pensada y estudiada como algo más que un sistema ordenado de signos gráficos» (Ídem). Se convierte así, en una fuente histórica por sí y en sí misma, de modo que, estudiando su función, uso y difusión en cada momento histórico, fuera posible alcanzar un conocimiento más integral del pasado

Se destaca la figura de Armando Petrucci dentro de la escuela italiana, quien señalaba la necesidad de interrogarse ahora «por todo lo concerniente a la función de la escritura y lo escrito — *¿por qué se escribe?* — y a la identidad de los escribientes — *¿quién escribe?* — (Ídem). Se trata de un «campo de estudio interdisciplinar entre filología e historia social» (García Tato, 2009, pág. 439).

Esta nueva tendencia significó una revolución del tradicional método paleográfico de corte erudito-positivista para pasar a una historia de los usos de la escritura. Se lleva a cabo, entonces, un proceso de rescate de «materiales marginados por la historiografía positivista y a los que no se les había reconocido el status de fuentes históricas» (Ibídem, pág.28). Aumenta la atención a las escrituras usuales y los testimonios escritos de las clases subalternas, marginadas y los grupos urbanos, todo esto guiado por el interés de la Paleografía en desentrañar la función y la difusión social de las prácticas escritas. De esta forma, la Paleografía «trasciende su vieja connotación de ciencia de las escrituras antiguas sobre determinados materiales (tablillas de cera, papiro, pergamino y papel) para convertirse en una (…) historia social de las prácticas de producción y uso de la cultura escrita» (Ídem).

En resumen, puede decirse que la Paleografía como saber científico nace a finales del siglo XVII junto a la Diplomática como auxiliares de la historia y de la filología en el ámbito de la Iglesia. A partir de su surgimiento, la Paleografía evolucionó desde una postura eminentemente práctica (siglos XVII, XVIII y parte del XIX), pasando por una especialización técnica (finales del siglo XIX principios del XX), hasta llegar a convertirse en una ciencia autónoma al constituir una Historia de la cultura escrita (siglo XX).

La siguiente definición ofrecida por el profesor Ángel Riesco es una de las más amplias y esclarecedoras para entender qué se entiende actualmente por Paleografía:

> (...) por Paleografía se entiende: la disciplina científica de carácter teórico práctico, con campo, métodos y técnicas propias, que se ocupa del conocimiento, interpretación y valoración global de la escritura y de los testimonios escritos de

> todos los tiempos, en cuanto signo humano, testimonio y manifestación socio-cultural con funciones concretas y, a su vez, reflejo del lenguaje hablado, fuente histórico-cultural y medio adecuado que, desde la antigüedad, vienen utilizando el hombre y la sociedad para expresar, fijar y transmitir, a lo largo de los siglos mediante caracteres gráficos, su situación, cultura, deseos, conocimientos, historia, lenguas, gustos, aspiraciones, estado social, económico, ambiental... e, igualmente, sus actos sociales, jurídico-administrativos, políticos y de interrelación, etc., cuyo estudio y análisis antropológico, crítico y cultural permiten no sólo la lectura e interpretación correctas de los textos y mensajes: manuscritos, impresos, audiovisuales o electrónicos, sino también su fijación crítica, su valoración y función social, cultural y administrativa..., en relación con sus autores (escribientes), con la sociedad cambiante y los distintos grupos o estamentos que la componen, ambiente, época, circunstancias, motivaciones, fines de utilización, etc., de modo que el conocimiento y la aplicación de los principios que informan dicha disciplina y saber contribuyan eficazmente a descubrir y localizar el origen, evolución, datación, identificación y atribución, tanto de la letra y contenido textual como de su autor o autores, de sociedad, mentalidades, niveles y situaciones: culturales, económico-sociales, ambientales y personales y, no menos, su valor filológico, lingüístico, histórico-social, político y jurídico-administrativo, siempre en íntima conexión con la tarea común investigadora del resto de las ciencias, principalmente de las historiográficas, filológicas, sociales, jurídico-administrativas, informáticas y archivísticas. (Riesco, 2004, pág. 30)

En la abarcadora definición ofrecida por Riesco hay varios elementos de interés. Uno de los más importantes, es la concepción de la Paleografía como una «valoración global de la escritura», que no se queda solo en la transcripción y descodificación del texto estudiado, sino que atiende a muchas más cuestiones que rodean al material escrito.

Estas cuestiones pueden ser: el análisis del estado de conservación del documento y de sus características externas, el estudio del soporte, las técnicas gráficas empleadas, el

estudio de la caligrafía y la ortografía utilizadas, el estilo, etc. Todo ello para realizar la identificación, autentificación, clasificación, adscripción cronológica y geográfica, y la filiación del texto estudiado; así como, la comprobación de la originalidad del mismo, la determinación de su autor y el porqué de su escritura, entre otras interrogantes, cuya solución permitirá un conocimiento abarcador del texto estudiado que aporte datos sobre la época histórica y la sociedad en que fue escrito. Lo anterior con el objetivo de contribuir a la construcción de la historia de la cultura escrita que es, al fin y al cabo, el propósito de toda investigación paleográfica.

En segundo lugar, es interesante como este autor considera a la Paleografía, una disciplina científica y no una ciencia. Es muy frecuente en la bibliografía consultada la falta de sistematicidad que existe con relación a esta cuestión, pues muchas veces ocurre que un mismo autor en un mismo trabajo, se refiere a la Paleografía como ciencia y como disciplina indistintamente.

La interdisciplinaridad de la Paleografía ha provocado que algunos investigadores pongan en duda el carácter de ciencia autónoma que posee la misma, pues muchas veces, su objeto de estudio y sus métodos son confundidos con los de otras ciencias y disciplinas. El propio Riesco reconoce que existe una «íntima conexión» entre la Paleografía y «la tarea común investigadora del resto de las ciencias, principalmente de las historiográficas, filológicas, sociales, jurídico-administrativas, informáticas y archivísticas».

La exigencia de profundizar en el estudio de los textos bajo todo aspecto que pueda ser útil para establecer su valor como testimonios culturales e históricos, ha provocado el desarrollo de una gama de ciencias o técnicas que se relacionan entre sí, y que constituyen ayuda indispensable para la elaboración de un estudio paleográfico. La Paleografía posee tres niveles de análisis, cada uno de los cuales, tiene sus propias tareas, metodologías y relaciones con otras ciencias o disciplinas. Actualmente, la

Paleografía es entendida como una ciencia interdisciplinar que se auxilia de varias ciencias y que, al mismo tiempo, sirve de auxiliar a muchas otras.

La Paleografía guarda estrecha relación con todo tipo de estudios de corte humanístico: la Historia, la Filología, la Lingüística, la Sociología, etc. Se auxilia de las ciencias de la información, como pueden ser: la Archivística, la Biblioteconomía, la Museología, el Documentalismo y la Informática. Se ha vinculado también con la Musicología, la Historia del Arte, la Historia del Derecho, del notariado y de las Instituciones, Patrimonio y Bienes Culturales, Publicidad y Relaciones Públicas, etc. (Riesco, s. f., pág. 13)

Una de las disciplinas que colabora con la Paleografía para determinar con exactitud el origen y el sentido de un escrito antiguo es la codicología[3], a la cual, la Paleografía ayuda en la crítica histórica, en especial en lo que se refiere a la datación y origen de manuscritos como producto de un ambiente cultural.

La Paleografía acompaña a la Diplomática desde su surgimiento ya que ambas nacieron en el mismo contexto. Esta, y otras como la Epigrafía[4], la Bibliología[5] y la Numismática[6], a las cuales les interesa, no solo el estudio de los caracteres gráficos y de los rasgos materiales de lo escrito, sino que examinan la autenticidad, el estilo, el formulismo y otras particularidades de los textos sobre los que versan, contribuyen con la Paleografía en la determinación de múltiples aspectos en los materiales estudiados. El investigador Víctor Hugo Arévalo Jordán considera que, teniendo en cuenta el objeto de la

[3] Disciplina que estudia los libros como objetos físicos, especialmente los manuscritos escritos en cuero, papiro, pergamino, papel u otros soportes.

[4] Ciencia autónoma, que nace como auxiliar de la Historia, a través de la cual se estudian las inscripciones hechas sobre materiales duros, estableciendo metodologías para leerlas e interpretarlas.

[5] Ciencia general del estudio del libro, ya sea aisladamente considerado en sus condiciones materiales, literarias, de antigüedad, de autenticidad y de mérito, ya en colección o formando biblioteca.

[6] Ciencia que se dedica al estudio y coleccionismo de monedas y papel moneda emitido por una nación con el diseño oficial del país.

investigación paleográfica, la Paleografía puede clasificarse en Paleografía diplomática, Paleografía bibliográfica, Paleografía numismática, o Paleografía epigráfica (Arévalo Jordán, 2003, pág. 22).

El desarrollo de las nuevas tecnologías ha propiciado también el intercambio con otras ciencias a través del empleo de novedosas procesos, como son el empleo de técnicas grafométricas[7] y de peritaje caligráfico[8], así como el desarrollo de sistemas de laboratorio de tipo físico-químico, óptico, biológico, electrónico e informático (Riesco, s. f., pág. 80), que contribuyen sobre todo en el proceso de la transcripción.

Como se veía anteriormente, en su evolución la Paleografía ha atravesado por varios estadios hasta convertirse en una ciencia autónoma cuyo objeto de estudio es el conocimiento global de la escritura desde su surgimiento, percibiendo esta como una fuente histórico-cultural imprescindible para el estudio del desarrollo social y humano. Por lo que se incluye entre las ciencias historiográficas modernas (Cuenca, 2003, pág. 873).

Para lograr su objetivo general, la Paleografía cumple tres tareas fundamentales que se corresponden con sus tres niveles de análisis. En primer lugar, la transcripción de los textos estudiados para lograr la correcta lectura e interpretación de los mismos; en segundo lugar, el establecimiento de las características generales del documento en lo concerniente a su identificación, ubicación temporal y geográfica, su autentificación, su clasificación, etc.; para finalmente, arribar al último objetivo que se corresponde con el tercer nivel y que pretende dilucidar la difusión y función sociales. Estos tres aspectos

[7] Es la valoración de los parámetros gráficos para extraer un resultado estadístico, muchas veces con ayuda de programas informáticos en las operaciones de cálculo.

[8] Es una disciplina de la criminalística con el propósito de comparar escritos y determinar falsificaciones de documentos.

constituyen fases progresivas de la Paleografía por lo que son complementarias y dependientes entre sí (Sáez & Castillo, s. f., pág. 186).

Para lograr cada uno de estos objetivos, la Paleografía se vale, como se analizaba anteriormente, de muchas otras ciencias y disciplinas que le son auxiliares y que muchas veces se apoyan en ella. Esta interdisciplinaridad, no atenta contra el carácter de ciencia autónoma que posee hoy la Paleografía, pues, su objeto de estudio, amplio y bien definido y su carácter de Historia de la cultura escrita, son propios de la Paleografía y no pertenecen a ninguna otra ciencia o disciplina.

Luego de realizar este análisis, se decide asumir la definición ofrecida por Ángel Riesco, pero con la salvedad de que se considera que la Paleografía es una ciencia y no una disciplina. Por tanto, la definición de Paleografía asumida en esta investigación es la siguiente:

Ciencia que se ocupa del conocimiento, interpretación y valoración global de la escritura y de los testimonios escritos de todos los tiempos, en cuanto signo humano, testimonio y manifestación sociocultural con funciones concretas cuyo estudio y análisis antropológico, crítico y cultural permiten no solo la lectura e interpretación correcta de los textos y mensajes, sino también su fijación crítica, su valoración y función social, cultural y administrativa.

1.2 La edición paleográfica

Paloma Cuenca en su artículo titulado «Cuatro consideraciones sobre la edición paleográfica» explica cómo ni esta tipología editorial, ni los análisis metodológicos de la misma han tenido un lugar de primer orden dentro de la Paleografía, sino que se han privilegiado los estudios teórico-metodológicos de la Paleografía de manera general.

> (...) los problemas relacionados con la edición de textos, en general, no han atraído demasiado a la crítica paleográfica, ya que el número de publicaciones al

> respecto es relativamente pequeño, sobre todo si lo comparamos con la cantidad de publicaciones dedicadas a estudiar la fundamentación teórica de nuestra disciplina[9], las cuales tampoco suelen abordar el análisis metodológico que debe servir de apoyo para la edición paleográfica. (Cuenca, 2003, pág. 874)

En el DRAE se encuentra la siguiente definición de edición paleográfica:

Edición paleográfica: reproducción fiel de documentos antiguos que mantiene la grafía original. (Real Academia Española, 2014)

Como causa directa del carácter práctico del primer nivel de la Paleografía, esta idea de identificar la edición paleográfica con una «reproducción fiel de documentos antiguos» aún hoy está muy extendida y, precisamente, esta es una de las limitantes que han poseído las ediciones de este tipo: la de considerar al paleógrafo como un simple transcriptor y reproductor de textos, y la edición paleográfica como una especie de edición facsimilar. Por suerte, este es un mito que ya ha ido desapareciendo. La edición paleográfica requiere del desarrollo de una compleja investigación científica, aun cuando el primer paso sea el de transcribir.

Cuenca destaca el cambio que se ha producido en cuanto a la concepción del paleógrafo como un editor de textos y no como un simple transcriptor, pues ya «ha desaparecido la vieja idea de que la edición paleográfica debe ser casi un facsímil, en el que únicamente se cambian o se transliteran las grafías del alfabeto para trasladar los textos de los alfabetos antiguos a los modernos, sin tomar las decisiones necesarias para resolver los múltiples problemas planteados por la edición de cualquier texto medieval y moderno» (Cuenca, 2003, págs. 876-877).

[9] Paloma Cuenca es una de las investigadoras que se refiere, indistintamente, a la Paleografía como una disciplina y como una ciencia.

Afirma que la principal desventaja de la mera transcripción frente a la edición paleográfica es la siguiente:

> Si al transcribir un texto dejamos todas las opciones reflejadas de forma gráfica en el mismo, sin elegir entre las diferentes posibilidades de manera justificada, a través de un aparato crítico, solo conseguimos construir, en el mejor de los casos, una especie de jeroglífico incomprensible para la vista y un "sírvase usted mismo", valga la expresión, para el lector que, en muchos casos, al ignorar la tradición textual, no sabrá por cuál de las diferentes posibilidades gráficas optar. (Ibídem, pág.877)

Por lo que deja claro que, si se pretende producir una edición paleográfica es necesario que el paleógrafo tome continuamente decisiones justificadas, las cuales determinarán la coherencia editorial y le otorgarán el carácter de investigación científica o metodológica al trabajo de la edición. El paleógrafo, como detective de lo escrito, formula hipótesis, se enfrenta a múltiples problemas y les da solución, respetando siempre el carácter y la intención del manuscrito.

Por otra parte, la edición paleográfica es muy diferente a la edición facsimilar. La segunda, sí constituye una reproducción del original, generalmente obtenida, mediante la fotografía; mientras que la primera, se logra a través de la transcripción manual del paleógrafo. Esta transcripción, no es libre, sino que se lleva a cabo sobre la base de normas que la Paleografía moderna exige.

La complejidad de las ediciones paleográficas requiere, además de la interdisciplinaridad, una amplia preparación por parte del investigador. El paleógrafo, no solo debe dominar correctamente la lengua de los textos y sus particularidades gráficas, requisito indispensable para que pueda descifrar el texto, sino que sus conocimientos deben comprender los campos filológico, histórico, bibliotecológico, entre otros. Solo así podría alcanzarse eficazmente el objetivo de toda investigación paleográfica: el conocimiento holístico del texto.

En la bibliografía, muchas veces se compara al paleógrafo con un detective de las letras y los textos, que con su ardua labor es capaz de descifrar muchas interrogantes que sobre el pasado de la humanidad se tienen actualmente.

1.3 Niveles de análisis de la Paleografía

Los investigadores Sáez y Castillo consideran que el concepto actual de Paleografía puede formularse a través de la división triple que concibe dicha ciencia como:

a) Medio de lectura de escrituras difíciles e inusuales (Paleografía de lectura)
b) Instrumento de peritación y análisis para la crítica histórica y textual (Paleografía de análisis)
c) Ciencia independiente que estudia el desarrollo de la escritura como actividad dentro de la cultura humana (Paleografía como historia de la escritura) (Sáez & Castillo, s.f., pág. 186)

Esta división, que se encuentra muy relacionada con las tres etapas del desarrollo histórico de la Paleografía, es aceptada de forma incuestionable por casi todos los especialistas de esta ciencia. Los tres aspectos en que se divide el alcance de la Paleografía actual, constituyen fases progresivas de la disciplina, es decir, que no constituyen niveles independientes, sino complementarios entre sí. Aunque, solo llegando al tercer nivel, la Paleografía puede adquirir el carácter de ciencia autónoma, «este no podrá ser alcanzado sin superar antes los dos anteriores: la correcta lectura y el análisis» (Ídem).

La presente investigación, propone una edición paleográfica que cumpla los tres niveles que la Paleografía actual demanda. A continuación, se exponen sus características, requisitos y tareas, así como, las cuestiones metodológicas que corresponden a cada uno.

1.3.1 Primer nivel: Paleografía de lectura

Sobre el primer nivel, Sáez y Castillo afirman:

> El primer nivel, es decir, el considerar la Paleografía como simple medio de lectura, es el de mayor antigüedad y el que ha primado entre los estudiosos durante largo tiempo debido a su utilidad inmediata en el manejo de las fuentes. Tiene, pues, un carácter eminentemente práctico y su objetivo es la lectura correcta de los textos con el auxilio de elementos de tipo técnico, como el conocimiento de sistemas abreviativos, lengua empleada, nociones de Diplomática, etc. (Sáez y Castillo, s.f., pág.186)

Para lograr el objetivo del primer nivel —la lectura correcta de los textos— es necesario cumplir con dos tareas fundamentales:

1. la transcripción del texto objeto de estudio y
2. su descripción externa

Transcripción y normas de transcripción paleográfica

La edición paleográfica, se basa en el respeto a las características del texto original lo que favorece el desarrollo posterior de estudios de diversa índole sobre el mismo o diferentes tipologías editoriales del texto en cuestión. En el cumplimiento de esa premisa, juega un papel fundamental el proceso de la transcripción.

La transcripción paleográfica es el primer paso de toda edición de este tipo y, al mismo tiempo, uno de los pasos más complejos y al que con más cuidado debe atender el editor pues determinará el desarrollo de los niveles que le suceden y por ende el curso de toda la investigación. Por esta razón, investigadores e instituciones de todo el mundo que se encuentran vinculadas a la Paleografía, han trazado gran cantidad de sistemas normativos que rigen este proceso.

Existen múltiples sistemas normativos que funcionan internacionalmente y que regulan la transcripción paleográfica. Estos obedecen a los intereses de la institución que las ha creado por lo que no existe uniformidad entre ellos.

Por ejemplo, en internet se encuentran las «Normas de transcripción y edición de textos y documentos» de la Escuela de Estudios Medievales de Madrid, la cual tiene como objetivo lograr la unificación en la técnica de edición seguida en las publicaciones de dicho centro, por lo tanto, está diseñada para la transcripción de textos medievales.

También se revisaron las «Normativas de transcripción paleográfica» del Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián, que es un texto mucho más breve que el anterior (solamente once normas que atienden a elementos puramente gráficos del proceso de transcripción) y mucho más específico por el fin que persigue.

De esta misma forma, se hallaron gran cantidad de sistemas editoriales de transcripción, el mayor número de ellos, se especializa en textos antiguos y medievales, y muy pocos están destinados a la transcripción de textos pertenecientes a épocas posteriores.

Finalmente, se decide que la presente investigación respetará las normas de transcripción que formuló para sus ediciones la Red Internacional CHARTA (Corpus Hispánico y Americano en la Red: Textos Antiguos) en 2013, bajo el título «Criterios de edición de documentos hispánicos (Orígenes-Siglo XIX)».

Esta Red fue creada en 2005 en España y estaba compuesta, en un primer momento, por investigadores de las universidades españolas de Alcalá, Deusto, Murcia, Valladolid, Las Palmas de Gran Canaria y del Consejo Superior de Investigaciones Científicas; a los que se unen en 2007 las universidades de Los Andes, Gotemburgo, Islas Baleares, Neuchâtel, Padua, Salamanca y el King's College London; y en 2011 los grupos de las universidades de Málaga, Granada, La Rioja, la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad de Tokio.

Uno de sus objetivos fundamentales es, precisamente, «establecer un estándar para la edición de fuentes documentales, que tiene, (...) carácter normativo para nuestra red, y elaborar un gran corpus de documentos de España y América desde la época de los orígenes hasta el siglo XIX» (CHARTA, 2013, pág. 4). Es decir, los criterios elaborados por CHARTA constituyen un intento de validez para todo el ámbito hispánico, «con la vista puesta en las extensísimas series documentales que habrá que ir desentrañando en los archivos de los diferentes países hispanohablantes» (Ibídem, pág.3); y su carácter universal nace de la atención a los fondos de España e Hispanoamérica.

Otra de las ventajas de CHARTA es que no ofrece normas propiamente dichas, sino criterios, que «valdrán tanto para seguirlos, como para apartarse de ellos» (Ídem). Es decir, estos no constituyen una camisa de fuerza para el editor, este puede tomarlos como referencia, de manera sencilla, y exponer sus propias soluciones.

Descripción externa del texto

La descripción del texto estudiado constituye el segundo momento del primer nivel llamado Paleografía de lectura. El objetivo es brindar la mayor cantidad de datos posibles que ofrece el análisis de las características exteriores e interiores del documento estudiado. Este paso constituye un primer acercamiento empírico al objeto de estudio y sus particularidades, aproximación que se hará más especializada en el segundo nivel conocido como Paleografía de análisis.

En la descripción deben incluirse todos los elementos externos del documento: fecha, lugar y autor, siempre que aparezcan reflejados; descripción del estado de conservación;

descripción del encuadernado; tipo de soporte y características; medidas; número de páginas; cantidad de manos[10] que intervienen; etc.

Además, atendiendo a sus características lingüísticas, su estructura, su función comunicativa, y sus características temáticas, debe ofrecerse una clasificación del documento estudiado en cuanto al tipo de texto. Esta se conoce como clasificación diplomática.

1.3.2 Segundo nivel: Paleografía de análisis

Refiriéndose al segundo nivel, Sáez y Castillo reconocen que:

> La Paleografía de análisis tiene su objetivo en determinar las características de las distintas escrituras para establecer su identificación, autentificación y clasificación, así como su adscripción cronológica, geográfica y su filiación. Este nivel constituye la vertiente técnica de la Paleografía, que está basada en una serie de elementos definidos en primera instancia por Jean Mallon (...) y matizados con posterioridad por diferentes autores (...) Estos factores sustituyeron al tradicional método basado en el "ojo paleográfico" intuitivo del experto por otro que se sustenta en el examen de las escrituras según unas normas objetivas (...). (Sáez y Castillo, s.f., pág.186)

Este fragmento explica el carácter técnico del segundo nivel de la Paleografía que supera el empirismo que caracteriza al primero y se coloca en una posición de especialización mucho mayor. La Paleografía de análisis, también conocida como Paleografía de peritación, da respuestas científicas a los resultados obtenidos con la Paleografía de

[10] Se refiere a la cantidad de sujetos que escriben el texto.

lectura. Incluye la ubicación temporal y geográfica, el devenir del texto, las causas de su estado de conservación, etc.

Es evidente el carácter interdisciplinario de este nivel, sobre todo en su relación con la Historia, la Geografía y la Lingüística. En la bibliografía consultada, se ha advertido que la presentación de los resultados del este nivel, generalmente, se elabora en forma de monografías.

Las tres tareas básicas de la Paleografía de Análisis son:

1. el estudio grafemático y lingüístico,
2. la datación del texto y
3. la historia del manuscrito, que incluye su ubicación espacial.

Estudio grafemático

El estudio grafemático, como su nombre lo indica, está dirigido a la investigación del sistema gráfico utilizado en el documento (letras, signos de puntuación y acentos), y su identificación y descripción. Para llevar a cabo este estudio, es necesario atender a cuestiones como la caligrafía o la tipografía empleada, la ortografía que caracteriza al documento y, para obtener mayor número de resultados, se recomienda un análisis lingüístico por niveles. Este último no persigue solo intereses descriptivos o puramente lingüísticos, sino que su realización está encaminado a la solución de problemas que se presentan en este nivel y en la Paleografía como historia de la cultura escrita. Estas interrogantes pueden ser: la datación del texto, su ubicación espacial, el grado de alfabetismo del autor y las causas de la escritura del texto.

Como es de esperar, en este subnivel juegan un papel fundamental los conocimientos de Lingüística. En el caso de esta investigación, como el texto analizado está escrito en lengua castellana y pertenece al siglo XIX, es imprescindible un estudio de las características lingüísticas del español decimonónico para realizar un contraste con el texto objeto de estudio.

Datación

En las ediciones paleográficas revisadas se advierte la existencia de dos criterios de datación asumidos por los paleógrafos: datación directa y datación indirecta. La primera se realiza cuando el texto se encuentra datado de antemano, como ocurre con *Amor y Lealtad*. La segunda, y más compleja, se lleva a cabo cuando el investigador debe descubrir, o al menos delimitar, la adscripción cronológica del documento a través de otros datos que el propio texto le brinde, o por medio de fuentes ajenas, ya sean publicaciones periódicas, libros u otros documentos que hagan referencia al texto estudiado. Muchas veces, el conocimiento adquirido en el estudio de la biografía del autor, siempre y cuando no se esté en presencia de un texto anónimo, puede ofrecer indicios que ayuden al paleógrafo en su tarea de datar el documento.

Historia del texto

El paleógrafo debe hacer lo posible por determinar la historia del manuscrito y su origen, para lo cual son imprescindibles los resultados obtenidos en el primer nivel. De esta forma, el estudio externo del documento es primordial para descubrir la existencia de sellos, firmas o determinadas marcas que ayuden a establecer su procedencia.

En este punto, podría ser muy provechoso el estudio de la institución que atesora el manuscrito para determinar los procesos que debieron transcurrir antes de su llegada a dicho centro. En el caso específico de la presente investigación, es indispensable el acercamiento a las características e historia de la colección «Coronado».

1.3.3 Tercer nivel: Paleografía como historia de la cultura escrita

El tercer nivel o historia de la escritura constituye «la ciencia paleográfica por excelencia» (Sáez & Castillo, s.f., pág.188) pues se encarga de explicar los fenómenos analizados por la Paleografía de peritación y análisis, y de organizarlos en un verdadero saber estructurado.

Como ya se analizó en el epígrafe dedicado a la evolución de la ciencia paleográfica, quien primero puso de manifiesto de forma clara el vínculo Paleografía-Historia fue el italiano Giorgio Cencetti. Quien estableció que el objetivo más amplio de la Paleografía era el estudio de la escritura dentro del ámbito de la historia de la cultura. La Paleografía, como Historia de la escritura, alcanza el nivel de ciencia independiente y se interesa ahora «por el análisis de la difusión social de los usos y prácticas de lo escrito» (Ídem), así como por la función social de la escritura.

La Historia de la escritura también le debe mucho a Armando Petrucci, uno de los primeros y principales impulsores del estudio de «todos los usos activos y pasivos de la escritura; la extensión cuantitativa de tales usos; los contenidos culturales e ideológicos que tienen en la escritura un medio peculiar de trasmisión y difusión» (Ibídem, pág.190), con la fundación de la línea de estudio denominada *Alfabetismo y cultura escrita* que se interesa, sobre todo, por los niveles de capacidad gráfica entre los alfabetizados.

Concretamente en este nivel se responderán las interrogantes: *quién escribe* y, *por qué y para qué lo hace*, para determinar, de esta forma, su originalidad, su función social, y su significación en el momento de su creación y en la actualidad.

Determinación del autor y de su grado de alfabetización

Determinar o confirmar la figura autoral de un texto, así como el grado o nivel de alfabetización del mismo, implica un proceso complejo que involucra los resultados de los niveles anteriores y la realización de hipótesis por parte del paleógrafo. Para lograr este objetivo es necesario prestar atención a la fecha del texto, las firmas, rótulos, sellos o marcas que presente; las notas presentes en los márgenes; la historia del manuscrito; las características de la caligrafía; la ortografía; los recursos lingüísticos empleados; entre otros aspectos anteriormente resueltos en la investigación.

Algunas de las complejidades que debe enfrentar el paleógrafo a la hora de verificar la autoría del documento estudiado son la copia, el plagio, la existencia de seudónimos, el fenómeno del apócrifo, y otras situaciones de naturaleza editorial.

Función y causas de la escritura del texto

Descubrir el *porqué* y el *para qué* de la escritura de un texto, entre otras cosas, pueden arrojar nuevas luces sobre la importancia textual y patrimonial del mismo. Para la solución de esta interrogante, el paleógrafo también propone hipótesis que derivan de los resultados aportados por los niveles precedentes.

La evolución de la Paleografía hasta el tercer nivel evidencia la necesidad de estudiar la cultura escrita como un todo unitario para poder alcanzar la plena comprensión del fenómeno social. Las categorías de *cultura* y *sociedad*, relativas a la escritura, demandan trabajar simultáneamente con todo el conocimiento que se tenga a mano, esto obliga a la Paleografía a estar abierta constantemente a cuantas ciencias o disciplinas tengan algo que aportarle o viceversa.

CAPÍTULO 2: *ANÁLISIS DEL MANUSCRITO SEGÚN LOS NIVELES DE LA PALEOGRAFÍA*

2.1 Paleografía de lectura

2.1.1 Descripción externa del manuscrito

El texto *Amor y Lealtad*. *Boceto dramático en un acto, en prosa y verso* es un manuscrito atesorado en la colección «Francisco de Paula Coronado» de la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas. Pertenece a la autoría de Benjamín Sánchez Maldonado y se encuentra fechado en 1892:

{2} Boceto dramático en un acto {3} en prosa y verso; {4} original de {5} D. Benjamin S. Maldonado.

{9} Habana. 1892. {h 1r}

Está encuadernado en pasta española con una medida externa de 23,2 cm por 17 cm y un ancho de 2 cm. La portada se encuentra vacía y el nombre de la obra aparece en el lomo en letras versales doradas. Tiene 52 hojas. Del total de hojas que posee el texto, solo 45 están escritas (por el recto y por el vuelto, exceptuando la hoja número 45 que solo está escrita por el vuelto), pues las primeras cuatro y las últimas tres aparecen en blanco, en las primeras se reconocen cuños que marcan la pertenencia del manuscrito a la colección «Coronado» y a la Universidad Central. Las hojas escritas tienen las dimensiones siguientes: 21,8 cm por 15cm, mientras que el resto miden 22 cm por 15,5 cm. Las hojas en blanco y las hojas escritas presentan diferentes tipos de soporte.

Las páginas escritas tienen una caja de escritura bastante estrecha, sobre todo en la parte derecha de las páginas que constituyen el recto de la hoja y la parte izquierda de las que son el vuelto, lo que provoca que algunas palabras terminen en el mismo borde de la hoja. La mayoría de las páginas presenta solo 14 líneas de escritura, lo que da una idea de la amplitud de la letra, que se hace aún mayor en títulos y subtítulos.

El soporte de las hojas escritas es característico del siglo XIX. Su porosidad, fibrosidad, el color amarillento, así como, la presencia de barbas[11], permiten afirmar que se trata de un papel de fibra de hilo y celulosa en el que se evidencian manchas de acidez y quemaduras características de los procesos de degradación del papel hecho con técnicas artesanales o poco industrializadas. Por otro lado, la acción del tiempo y los factores ambientales han provocado el tueste y, por tanto, la fragilidad del papel por lo que varias hojas tienen los bordes precintados para favorecer su preservación. No obstante, puede decirse que, de forma general, el manuscrito posee un buen estado de conservación.

No existe homogeneidad respecto a la tinta empleada. Casi todo el documento está escrito con tinta negra; pero el nombre del autor en la primera página, los nombres de los personajes que intervienen en cada escena, las didascalias o instrucciones del autor, y otros detalles, como subrayados y líneas separadoras, están escritos con tinta roja; lo que persigue un interés decorativo o diferenciador según sea el caso. El título de la obra aparece con tinta negra y sombreado con tinta roja.

Por otra parte, en el manuscrito se advierte la presencia de otras manos escriturales además de la mano principal. No puede asegurarse con toda certeza la cantidad exacta de sujetos que intervienen en el texto original, pues se manifiestan caligrafías distintas realizadas a veces con tinta y a veces con lápiz. Para lograr mejores resultados y organizar el análisis y el proceso de transcripción, se considera que hay, al menos, tres manos interviniendo en el texto a las que se hará referencia como mano 2, mano 3 y mano 4; para diferenciarlas de la mano principal o mano 1.

[11] Formaciones irregulares en los bordes de la hoja.

La mano 2 interviene con tinta negra solo en la {h 1r}[12] del texto para dar los datos del lugar y la fecha en que fue representada la obra. Presenta una letra cursiva pequeña.

La que se identifica como mano 3, interviene en el manuscrito con lápiz y, a veces, con una tinta negra más oscura que la empleada por la mano uno. Generalmente presenta un tipo de letra más pequeña, con rasgos descuidados y rápidos, por lo que es menos estilizada y elegante que la empleada por la mano principal.

Esta aparece por primera vez en la {h 1v} para marcar al lado de cada personaje que interviene en la obra, ya sea con tinta o a lápiz, otros nombres propios cuyo rastreo en textos sobre el teatro bufo arrojó que bien podrían ser reconocidos actores de la época[13]. La mano 3 interviene alrededor de 35 veces, ya sea para sobrescribir o tachar fragmentos de lo escrito por la mano uno y colocar otras palabras o frases interlineadas, como para enmarcar párrafos enteros con líneas de lápiz, lo que parece significar que ese fragmento encuadrado debe omitirse en la lectura o la representación[14].

En la {h 44r}, al final del parlamento de un personaje, aparece un asterisco escrito por la mano 3 que remite a la {h 45r} en la que se agregan ocho líneas al texto original. La mano

---

[12] Se considera que la página número uno es la primera que aparece escrita, a partir de la cual se inicia la numeración consecutiva de las restantes. Las páginas son nombradas según la numeración que presenta la transcripción paleográfica en los anexos. Por ejemplo, {h 1r}, se refiere a la hoja número uno por el recto, así como {h 2v} hace referencia a la hoja número dos por el vuelto.

[13] Los nombres que aparecen son: *Julita*, *Elvira*, *Medulia*, *Robreño*, *Carlos*, *Enrique S. Maldonado*, *Gustavo*, *Salas* y *Royo*. El nombre de Elvira, que se repite en varios manuscritos, parece hacer referencia a Elvira Meireles, «la reina de las mulatas, considerada la mejor bufa del siglo» (Leal, 1975, pág. 33). El apellido Robreño alude a Joaquín Robreño, actor y prolífico autor del género. El apellido Salas, no debe referirse a otro que a Miguel Salas y Thomas, creador de los célebres Bufos de Salas y uno de los actores más populares del siglo XIX.

[14] Véase, páginas {h 5v}, {h 6r} y {h 6v} del manuscrito en los Anexos.

3 es la responsable, además, de la numeración que presentan algunas páginas en la parte superior, así como de la presencia de signos como [Ø] y [*1/2 m*] que aparecen cinco ({h 20r}, {h 21v}, {h 28r}, {h 30v} y {h 35v}) y dos ({h 32v} y {h 33r}) veces respectivamente. Estos signos parecen estar relacionados con cuestiones de la puesta en escena de la obra, como por ejemplo designar la entrada de los personajes o momentos de improvisación sobre el texto original.

Por su parte, la mano 4, se manifiesta solo al final de la obra con una tinta negra oscura, y con una letra más pequeña que la de la mano uno, y un poco más grande que la de las manos 2 y la 3. Presenta una grafía más estilizada que la de las manos 2 y 3, y menos que la de la mano uno:

{11} [mano 4] Puede representarse la presente obra

{12} Habana 9 de junio 1892

{13} El Censor.

{14} [*firma*: Blas Martines] [*rúbrica*] {h 44v}

Todas las páginas, están acuñadas por la «Censura de Teatros de la Isla de Cuba», excepto la {h 1v} que presenta el cuño de la «Biblioteca de la Universidad Central» y la {h 1r} que no muestra ninguno.

La presencia de este cuño y de la mano 4 representa la intervención de la Censura teatral en el manuscrito, la cual tenía la función de evaluar todas las obras que fueran a ser representadas. En la década del 80, la desesperación y el rechazo a lo español alcanzan tal intensidad, que la Censura podó y maltrató las obras de estos autores, pues ni la más mínima crítica era permitida.

2.1.2 Clasificación diplomática y lingüística

El manuscrito presenta una primera página en la que se presenta el título: *Amor y Lealtad*; se especifica su índole: *boceto dramático*; su estructura: *en un acto, en prosa y verso*; su autor: *D. Benjamín S. Maldonado*; el lugar y la fecha de su estreno: *estrenada*

en el gran teatro de Tacón la noche del 28 de julio de 1892 (mano 2), *Habana 1892*. En la segunda página quedan establecidos los personajes que intervienen junto a los autores encargados de representarlos (mano 3); así como, el lugar en que transcurre la escena: *la escena pasa en La Habana*. A partir de la tercera página comienza el acto único y se van sucediendo las escenas. Al final de la última escena, aparece la aprobación de la Censura firmada por el censor Blas Martínez.

La obra está estructurada en un acto y diecinueve escenas, aun cuando existe una escena número XX. Cuando se revisa el manuscrito, se advierte que no hay una escena XVIII y se pasa directamente de la XVII a la XIX, lo que se atribuye a un error del escritor pues el argumento no se interrumpe de una escena a otra. Existen seis escenas escritas totalmente en verso (I, IV, V, VIII, IX y X), doce en prosa (II, III, VI, VII, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII y XIX), y una en prosa y en verso (XX).

Las características externas del manuscrito permiten afirmar que constituye una obra literaria perteneciente al género dramático. A esta clasificación tributa también su estructura.

Específicamente puede afirmarse que el manuscrito pertenece al teatro bufo cubano del siglo XIX lo que se constata, entre otras cosas por:

1. su ubicación dentro de la colección de teatro bufo de la biblioteca «Coronado»;
2. la presencia en dicha colección de otras cuatro obras pertenecientes también a la autoría de Benjamín Sánchez Maldonado, lo que lo ubica como un autor prolífico dentro del género;
3. su fecha de producción en pleno apogeo de este género;
4. constituir un manuscrito en una época en la que casi todo se imprimía pues la imprenta estaba oficializada en Cuba desde 1793. A diferencia de los autores anteriores, los bufos, casi nunca publicaban sus obras pues prestaban más atención a las reacciones del público que a la élite culta que compraba y leía libros en Cuba (Leal, 1975, pág. 15).

5. sus características externas (encuadernación, tipo de papel, intervención de varias manos escriturales, presencia del cuño de la Censura teatral, etc.)

Para asegurar la pertenencia de *Amor y Lealtad* al género bufo, es imprescindible atender también a sus características internas (argumento, personajes, lenguaje), y a la relación que estas mantienen con el contexto literario en que se produce la obra. Necesidad que se acentúa al estar en presencia de una pieza teatral que, de algún modo, se aleja de lo que generalmente se ha entendido por teatro bufo cubano.

Cronológicamente y teniendo en cuenta el criterio del investigador Rine Leal, esta pieza teatral pertenece a la segunda etapa del género bufo en Cuba, que se inicia con el surgimiento de los Bufos de Salas el 21 de agosto de 1879 y culmina con la muerte de su fundador, Miguel de Salas, en 1896. Este período, conocido como «la época de oro del género» (Leal, 1975, pág. 36) se caracteriza por una explosión dramática, una «avalancha bufa» (Ibídem, pág.34) que ampliará el género con nuevas estructuras y formas, esfumándose las barreras y haciendo casi imposible todo intento de definición o clasificación.

Junto a los Bufos de Salas, aparecen nuevos autores: «Sarachaga, Cabrera, Laverón, Carlos Noreña, Joaquín Leoz, Mellado, Meireles, José Hernández, Quintana, Sánchez Borges, Tamayo, Olallo Díaz, Barreiro, Barberá, Joaquín Robreño, Nuza, Pozo, Sánchez Maldonado, Clarens, Ortega, Pardo, Suárez, Piloto, Saladrigas, José Silverio Rodríguez y muchos más» (Ídem).

Así, «el género crece y termina por multiplicarse en una gama dramática» (Ídem) capaz de cubrir aspectos muy contradictorios entre sí. De esta forma, van a comenzar a

desarrollarse dentro del Bufo, obras con un marcado tono melodramático[15], sin que esto signifique un abandono de los elementos esenciales que identifican al género.

Además del desarrollo del melodrama, la situación política social imperante en la isla durante los últimos años del periodo dorado del teatro bufo, propiciaron que en las obras del género escaseara el elemento popular. En 1892, «el Congreso obrero se declara independentista y es clausurado mientras el terror se desencadena y los autonomistas se baten en retirada» (Ibídem, pág.36). Como explica Leal, en este ambiente político y social convulso, el teatro popular no podía desarrollarse «a menos que tomara una posición rebelde, crítica, separatista, lo que fue impedido por la censura y la propia ideología reformista de muchos de sus creadores» (Ídem).

A partir de la década del 90 del siglo XIX, muchos autores de fuerte influencia popular que desarrollaban la crítica política y social se silencian, y comienzan a predominar piezas teatrales en las que se ausentan las «rudas escenas de nuestros más humildes y bulliciosos barrios, apareciendo con más brillantez en trajes y decoraciones las de los barrios de Lavapiés y de Triana» (Ídem).

Precisamente, la poca presencia de ambientes populares y el mayor interés por temas, espacios y personajes propios de la clase blanca acomodada; así como, la incursión en el género melodramático, constituyen rasgos característicos de *Amor y Lealtad*.

El argumento gira alrededor de la joven mulata Aurora, criada de una familia blanca acomodada, quien goza del respeto y el cariño de sus amos: la señorita María y su padre el señor don Carlos, gracias a los cuales ha recibido una educación que muchos de los de su raza y su clase no poseen. Aurora se ha enamorado del prometido y futuro esposo de su señora: don Armando, hecho que la atormenta y que constituye el conflicto central del personaje y de la obra de manera general: la pugna amor versus lealtad. Aurora debe

[15] Referido a cualquier tipo de obra teatral, cinematográfica o literaria cuyos aspectos sentimentales, patéticos o lacrimógenos estén exagerados con la intención de provocar emociones en el público.

luchar contra su pasión, nunca confesada, por don Armando para que venza el sentimiento de lealtad para con su señora y amiga María, demostrando en todo momento la firmeza de sus principios morales.

La acción tiene lugar en La Habana en la casa del señor don Carlos y la señorita María, y transcurre momentos antes de la boda entre María y Armando. En ese espacio de tiempo, entre otras acciones secundarias que se suceden, Aurora ha escrito una carta a su señora contándole su tormento y su decisión de marcharse al no ser capaz de servirle al señor Armando luego de que la boda tenga lugar. Más delante y antes de entregar la carta, Aurora tiene una discusión con su antagonista, la mulata Canela, también criada de la casa, pero que no posee ninguna educación y que ostenta un carácter muy ligero, completamente contrario a la decencia y la integridad representadas por Aurora. En esa discusión, de carácter moralizante, Canela termina por descubrir el amor de Aurora por Armando y es abofeteada por esta, por lo que para vengarse decide contarle todo a María. Cuando María conoce de la pasión de su criada por su prometido, ofende a Aurora y la hecha de su casa sin permitirle la más mínima oportunidad de explicarse.

Finalmente, gracias a la ayuda de don Carlos, la lealtad de Aurora es puesta al descubierto al demostrarse, en frente de todos, su inocencia pues nunca confesó su pasión y se mantuvo fiel a su señora en todo momento. De esta forma vence la lealtad ante el amor. Aurora es perdonada, y queda demostrada su superioridad moral con respecto a la Canela, y todo gracias a la educación recibida, tesis que pretende demostrar la obra.

El argumento de la obra, sus personajes y su tesis están muy vinculados con el siguiente planteamiento de Rine Leal sobre las características del teatro bufo después del Zanjón: «la mulata, no solo se situó como la manzana de la discordia, sino que asumió el rol de ligera, casquivana, prostituta, un verdadero peligro para la sacrosanta paz de las "familias decentes"» (Ibídem, pág.37), como es el caso de la Canela. Más adelante Leal agrega:

> El mito de la mulata, (...) alcanza ahora su paroxismo, porque se pretende demostrar que el malestar social descansa en la gente de color que no debe convivir en plano igualitario con los blancos. La mulata (o el mulato) terminará por suicidarse, renunciar a su amor, morir violentamente y ceder su lugar en el lecho conyugal al hijo de la buena familia, por lo que prácticamente no existe en el repertorio cubano la comedia interracial que supone un final feliz entre amantes de diferentes razas y clases. (Ídem)

Los personajes centrales de *Amor y Lealtad*; y que, por ende, poseen el mayor número de parlamentos en la obra; son las criadas mulatas Aurora y Canela. Ambas han sido construidas como protagonista y antagonista respectivamente. De esta forma, Aurora representa la «buena mulata» que honra su raza a través de sus elevados principios morales gracias a la educación que ha recibido, y que, por lo tanto, no resulta «dañina» para las familias blancas decentes, sino admirada por ellas. Por su parte, la Canela es la «mala mulata» que deshonra su raza con la ligereza de su carácter, su coquetería y su falta de educación (es analfabeta) y principios, resultando peligrosa para las familias decentes. En una ocasión don Carlos se refiere a ella como: *la mujer que con tanto disgusto veo en mí casa.*

La rivalidad entre ambos personajes femeninos recorre toda la obra. Alrededor de tres escenas están dedicadas a discusiones entre Aurora y Canela en las que cada una defiende su forma de vida y critica la de la otra. También, de una u otra forma, el resto de las escenas tienen como objetivo demostrar la grandeza moral de la primera y la ligereza de la segunda.

Más allá del conflicto amor vs. lealtad, el verdadero interés del autor de esta obra es demostrar la tesis de que una buena educación puede convertir a la «gente de color» en personas de bien, favorables a la sociedad. Podría decirse que la pugna amor vs. lealtad no es el tema central de la pieza, sino que constituye un pretexto para demostrar una vez más la superioridad moral de la protagonista. El triunfo de la lealtad que tiene lugar en Aurora representa la mayor prueba de la integridad, la dignidad y la pureza de

este personaje frente a los valores negativos que ha demostrado su enemiga y antagonista Canela. Así lo demuestra el último parlamento de la obra, a cargo de don Carlos:

> ¡He aquí el fruto de la escuela! / ¡Una hermosa educación / formó un bello corazón! / Lo que anuncia la Canela, / en la dicha que se anhela / ni en la triste adversidad, / nunca será una verdad: / pues vivirá con honor / quien sacrifica su amor / en aras de la lealtad. (Presentación crítica[16]: {h 44r}- {h 44v})

Aurora por sus valores, acciones y su lenguaje, está más relacionada con la clase social de los blancos acomodados, a los que pertenecen don Carlos y María, y poco tiene que ver con la clase de los negros y mulatos pobres, de la que forma parte la Canela. De esta forma, el personaje de la Canela constituye la mulata del Bufo por excelencia. Sus diálogos están llenos de frases cubanas y de una frescura, un erotismo y una energía que no está en ningún otro personaje. Frente a la posición tradicional de Aurora, Canela asume una actitud transgresora y defiende a toda costa su libertad sin importarle el qué dirán. La propia Canela se presenta de la siguiente forma:

> Soy la especia /que a los hombres arrebata. / ¡Canela soy!, la mulata, / que por su talle se aprecia. / La mujer que se desprecia / y se busca con afán. / Mujer, donde todos van / a pedir, porque se anhela / un poquito de canela, / porque no todas la dan. / Se tira de la mulata, / y esa es una sinrazón, / que es mujer de corazón, / como las otras..., ¡que mata! / Demonio que con su bata / y su pañuelito tienta / a los hombres, se presenta / sin pronunciar una jota, / pero sacúdese y bota / ¡canela, clavo y pimienta! (PC: {h 20r})

Por su parte, María, don Carlos y Armando, representan la clase media habanera, por tanto, sus acciones y su lenguaje están marcados por la ausencia de rasgos populares y la presencia de elementos europeizantes. Desde el punto de vista lingüístico este grupo

[16] A partir de aquí PC.

se caracteriza por seguir los usos normativos de la lengua española. Este hecho tiene mucho que ver con la ventajosa posición que tenían los que pertenecían a esta clase en la estructura social, lo que les posibilita el acceso a determinadas instituciones, entre las que se encuentran las educativas, de manera que poseían un conocimiento y manejo de los usos normativos de la lengua. Además, a lo anterior podría sumarse el deseo de este sector de ascender en la sociedad, así como de igualarse al blanco aristócrata en sus costumbres. En el nivel léxico, se caracteriza por la presencia de vocablos y frases cultas y rebuscadas.

Juan es el criado negro de don Armando que está enamorado de Aurora y no es correspondido. Dentro de los personajes tipos que el Bufo creó, Juan representa al negro catedrático. El catedraticismo según Rine Leal, «se localiza entre negros libres, urbanos, trabajadores que han logrado acumular ahorros, no carecen de elementales conceptos culturales, y viven "a la blanca" (...) Al asumir un gesto social que no corresponde a su realidad económica y racial, la actitud catedrática no pasa de ser una pirueta grotesca que se queda en lo meramente retórico, superficial e imitativo» (Leal, 1975, págs. 28-29). Al igual que Aurora, Juan ha sido educado y posee el cariño y la amistad de su señor don Armando. Las características del lenguaje catedrático son las siguientes: «la hipérbole de la frase, la grandilocuencia de la retórica, la distorsión de las palabras, la utilización absurda de un pretendido lenguaje científico (...), la incoherente obsesión por la gramática (...)» (Mendieta Costa, 2001, pág. 511).

Chicho, Emilio y Eduardo constituyen personajes secundarios, los tres son amigos de Armando y María, y están invitados a la boda, razón por la cual se encuentran en la casa. Parecen formar parte de una clase social inferior a la de sus amigos pues al inicio de la obra se quejan de la ausencia de dinero, además, presentan un comportamiento diferente, caracterizado por la jocosidad, la zalamería, la diversión, el choteo, el gusto por la bebida y por los encantos de la mulata Canela. En lo lingüístico, se diferencian por la presencia de términos y frases populacheras. De esta forma, representan, la cubanía y lo popular.

De forma general, el lenguaje de la obra no es uniforme, sino que varía en dependencia de la característica del sujeto que lo emplee. Dicho de otra forma, el lenguaje se manifiesta como un elemento fundamental en la caracterización de los personajes. En el teatro bufo, además de un elemento de comicidad, el lenguaje es el medio de caracterizar al individuo según su realidad social, y de llevar a escena las diferentes realizaciones lingüísticas que existían en la sociedad (Férnandez Toledo & Martínez González, 1999, pág. 13).

Luego de este análisis, puede afirmarse con total certeza que el manuscrito estudiado es un texto literario perteneciente al teatro bufo cubano del siglo XIX; específicamente a la segunda etapa del desarrollo del género en la isla (1879-1896).

2.2 Paleografía de análisis

2.2.1 Estudio caligráfico[17]

El siglo XIX es considerado uno de los más ricos y variados en cuanto al desarrollo tipográfico. La revolución industrial tuvo un fuerte impacto en la tipografía. En el siglo XIX se crean las tipologías finas, negras y supernegras (por lo que se refiere al grueso del palo), así como la estrechas o chupadas y anchas (por lo que respecta al ojo de la letra). Aparecieron los tipos pesados y rígidos empleados en los títulos para llamar la atención. Se destaca también la creación de tres familias genuinas: las Egipcias, las Antiguas, Grotescas o Góticas y la llamada Escritura inglesa.[18]

[17] Solo se hará referencia en este epígrafe a la caligrafía de la mano principal del manuscrito, y no a las de las manos que intervienen en el texto.

[18] Casi toda la información ofrecida en este apartado, fue extraída de internet, sobre todo de páginas y blogs dedicados al estudio de la tipografía: www.fotonostra.com/grafico/caligrafías.htm.; www.unostiposduros.com; www.catarina.udlap.mx. y www.pinterest.es/pin/294915475575309548.

En la segunda mitad del siglo XIX tiene lugar la corriente llamada Historicismo, que se caracteriza por la adopción de formas del pasado. Los materiales impresos parecen pequeños monumentos. El texto aparece centrado y los alfabetos están excesivamente decorados. La ornamentación de letras y tipos alcanzó su máximo esplendor desde que se inició la litografía industrial. Debido a la fácil talla de la madera, las filigranas y ornamentaciones invadieron al tipo.

Aunque la creación de tipos sea probablemente la de mayor volumen y variedad de toda la historia de la tipografía, incluyendo la actual, la tipografía del siglo XIX ha sido una de las menos estudiados y sistematizadas: «sobre el multigrafismo relativo de los siglos XVI y XVII mucho se ha escrito, pero cuando se llega al siglo XVIII y más aún al XIX, las consideraciones sobre el tipo de escritura nadan en un mar de incertidumbre» (Díaz Moreno , Martínez Sánchez, & Sánchez-Prieto Borja, 2012, págs. 34-35).

En el caso específico de la caligrafía, puede decirse que desde el siglo XVII el reconocimiento y el aprecio por la caligrafía en Europa era un tema generalizado y, sin lugar a dudas, se extendió rápidamente hacia las colonias españolas a través de los manuales, tratados y libros sobre «el arte de escribir» que fueron desarrollados por encumbrados maestros españoles. Como era de esperar, la invención de la imprenta hace disminuir enormemente la producción de manuscritos, sin embargo, la belleza de la escritura a mano siguió teniendo una gran consideración en la educación. Las reglas, los procedimientos, las recomendaciones, las instrucciones y los ejercicios durante la enseñanza, buscaron preparar a los interesados en el arte de escribir con pulcritud y belleza para un lucimiento social. (Jiménez Arredondo, 2015, pág. 5)

La caligrafía del manuscrito se caracteriza por letras de altos delineados y rasgos amplios que muestran majestuosidad y elegancia en la grafía. Esto puede evidenciarse en el uso de letras mayúsculas de alto rasgo y minúsculas de gran tamaño. Este tipo de letra

coincide con uno de los tantos tipos de cursiva inglesa[19] que surgieron en el siglo XIX. Esta se caracteriza por la esbeltez, líneas finas por el trazo de la pluma y la ornamentación, sobre todo, en las letras capitulares.

2.2.2 Análisis lingüístico

2.2.2.1 Ortografía

Si bien, muchos autores se refieren al «caos ortográfico» existente en el siglo XIX, así como a la convergencia de tendencias antiguas con tendencias nuevas; es innegable que tal inestabilidad no fue sinónimo de anarquía, pues la Real Academia Española, desde su surgimiento en 1713 se dedicó a la regularización lingüística mediante la promulgación de normativas dirigidas a fomentar la unidad idiomática. Muestra de esto es la publicación, por parte de esta institución, de gramáticas, prontuarios, diccionarios, ortografías, etc. Un número importante de estas publicaciones se conservan en el fondo «Coronado», como son: *Ortografía* (1741, 1763, 1815, 1837, 1843), *Prontuario* (1844), *Gramática de la Lengua Castellana* (1866, 1874, 1880, 1883, 1885, 1890); entre otros.

Pero, por otra parte, a través de la revisión de estudios sobre el idioma español en el siglo XIX y la búsqueda en prestigiosos libros y documentos de la época, pudo constatarse la inestabilidad ortográfica de la lengua española en el período. La variación en breves períodos de tiempo, así como la lenta difusión de las novedades ortográficas, provocaron el desequilibrio ortográfico en la lengua escrita de la época.

2.2.2.1.1 Acentuación

La acentuación, como parte indispensable de la ortografía, se caracteriza en el manuscrito de *Amor y Lealtad* por la irregularidad y la falta de sistematicidad. Esto

[19] Las cursivas inglesas son una serie de caligrafías cursivas de gran belleza que se desarrollan en la Inglaterra del siglo XVIII. Son consideradas una familia de gran alcurnia y nobleza. Posteriormente, las tipografías cursivas inglesas nacieron de la escritura común con pluma de acero derivada del siglo XIX.

puede deberse a la inexistencia de una norma de acentuación en la época de su escritura, o a descuidos o desconocimiento por parte del autor. La consulta de las gramáticas presentes en «Coronado» permite rechazar la primera opción, pues en todas ellas hay un capítulo dedicado a la acentuación y a sus reglas, si bien estas varían de una edición a otra.

Las ediciones de La *Gramática de la lengua castellana* publicadas por la Real Academia Española durante los años más cercanos a la fecha de producción del manuscrito, como son las de 1880, 1883, 1885 y 1890, se caracterizan por dedicar una parte a la ortografía y dentro de esta un capítulo al acento ortográfico. La de 1890, la más cercana la fecha de producción del texto analizado; resume, actualiza y organiza los contenidos de las anteriores en cuanto a la acentuación (no existen importantes contradicciones entre estas ediciones); y recoge en el capítulo número tres de su parte cuarta, las reglas generales de la acentuación de la lengua española con muy pocas diferencias con respecto a las normas actuales.

Sin embargo, se encuentran en *Amor y Lealtad* multitud de fenómenos que violan estas reglas y que evidencian la inestabilidad que caracteriza la acentuación del texto:

1. La acentuación de los monosílabos, si bien, en ocasiones responde a la norma de la época, muchas veces la transgrede y otras se caracteriza por la asistematicidad.

Por ejemplo, la preposición *á* y las conjunciones *é* y *ó* aparecen siempre acentuadas como lo exigía la Real Academia Española desde la *Ortografía* de 1763 y mantiene en la *Gramática* de 1890 por razones de «costumbre». Sin embargo, cuando la preposición *á* está en mayúscula, aparece sin acentuar, lo que no está consignado en la *Gramática* de 1890.

Por otro lado, la diferenciación de monosílabos homógrafos a través de un acento ortográfico diferenciador (luego llamado *acento diacrítico*); normado por la Real

Academia desde la *Ortografía* de 1815, recogido también en el *Prontuario* de 1844 y en la *Gramática* de 1883 y 1890; no presenta en el manuscrito una regularidad:

- El pronombre personal de la segunda persona del singular en ocasiones se acentúa y en ocasiones no. Esta irregularidad puede aparecer, incluso, en una misma oración: *tu participarás de mi alegría, tú que fuiste uno de mis mas leales servidores* (Transcripción paleográfica[20]: {h 11r}). Por otra parte, el pronombre posesivo, siempre aparece sin acento.
- El pronombre personal *mí* se acentúa unas veces, otras no. Lo mismo ocurre con *mi* pronombre posesivo: *Mí lado* (TP: {h 9v}); *mi hermano* (TP: {h 4v}); *hipnotizar ese corazon de paloma que para mi es mas puro* (TP: {h 6v}); *A mí nadie me pone cortapisas* (TP: {h 23r}).
- El adverbio de afirmación *sí*, así como la conjunción condicional *si*, se acentúan indistintamente: *¿qué pago debe obtener sí su deber a cumplido?* (TP: {h 10r}); *Si la señorita me creyese culpable...* (TP: {h 30v}); *Si, vamos.* (TP: {h 4r}); *Sí, yo te amo* (TP: {h 17r}).
- El adverbio de cantidad *más* a veces se acentúa y a veces no: *la tierra mas hermosa* (TP: {h 5v}); *más importante* (TP: {h 12r}). Está presente un ejemplo de *mas* conjunción adversativa y aparece sin acentuar como lo establece la norma de la época: *Mas, las dos somos mujeres* (TP: {h 43v}).

Aparecen varios monosílabos acentuados: *vá*, *dá*, *vés*, és, *ván*, *dán*, *hás*, *ní*, *hé*, *há*; lo que va contra la norma de la época pues aparece consignado ya en la *Gramática* de 1880 que «los monosílabos de más de una letra y de una sola pronunciación, no llevan acento» (Real Academia Española, 1880, pág. 208). Por su parte, la *Gramática* de 1883 aclara que «no reciben acento sino los que tienen dos oficios gramaticales» (Real Academia Española, 1883, pág. 344). Esta regla se mantiene en la *Gramática* de 1890.

[20] A partir de aquí TP.

Muchos de estos monosílabos que constituyen formas de verbos, mantiene el acento cuando tienen pronombre enclítico: *vánse*, *váse*.

Por otra parte, los monosílabos *fué* y *dió* aparecen siempre acentuados en el manuscrito, respetando los criterios ortográficos de la época. La *Gramática* de 1890, sin contradecir a sus predecesoras, regula que: «si hay diptongo en la sílaba que tiene la fuerza de pronunciación en palabras llanas, agudas o esdrújulas, el signo ortográfico vas sobre la vocal fuerte, o sobre la segunda si las dos son débiles (...) A esta misma regla se ajustan las voces monosílabas de verbos con diptongo: fué, fuí, dió, vió,» (Real Academia Española, 1890, pág. 366)

En el texto, aparece el vocablo *pié* acentuado, lo que no responde a la *Gramática* de 1890 pero, sí a la de 1880 (Real Academia Española, 1880, pág. 299).

2. La acentuación de las palabras agudas, al igual que la de los monosílabos evidencia inestabilidad.

Se acentúan siempre las palabras agudas terminadas en vocal, de acuerdo a la norma establecida en las gramáticas de 1880, 1883 y 1890. De esta forma, aparecen acentuados los adverbios: *ahí, así, aquí* (aparece dos veces sin acentuar); el futuro de indicativo: *ocasionará, estará, dejará, separará, golpearé, entregaré, arrancaré*, etc.; y el pretérito de indicativo: *concebí, sentí, simbolizó, cayó*, etc.

En relación con los vocablos agudos terminados en *n* y *s*, en la *Ortografía* de 1763, la Academia establece que las voces agudas finalizadas en consonante no se acentuarían, a excepción de las personas del singular de los verbos. Pasará mucho tiempo para que se impongan normas distintas. Pero, ya en 1883 queda establecido que las voces agudas terminadas en *n* o *s* sí se acentúan. Sin embargo, en el texto generalmente aparecen sin acentuar: *Tacon*, *tambien*, *corazon*, *pasion*, *algun*, *segun*, *conjuncion*, *proteccion*, *medallon*, *educacion*, *adios*, *accion*, *despues*, *justifcacion*, etc.; con excepción de

además, *jamás*, *después* y *guayacán*. Lo anterior evidencia una desactualización de la norma en el manuscrito.

Por otra parte, las formas verbales agudas terminadas en *n* y *s* siempre se acentúan, de acuerdo a la norma de 1880 que establece que: «se escribirá acento en la última sílaba larga de persona de verbo, terminada en *s* o *n*» (Real Academia Española, 1880, pág. 299). Así ocurre con el futuro de indicativo: *harán, hallarás, participarás, darás, harán, notarán, conocerán, unirán*, etc.

3. La acentuación de las palabras llanas es igual de inestable.

Desde la *Gramática* de 1883, aparecen las normas actuales de acentuación para las palabras llanas: solo se acentúan las que no terminen en *n*, *s* o vocal; las terminadas en dos vocales se acentuarían si la primera de estas vocales fuese débil y cargase la fuerza de pronunciación. Sin embargo, en el manuscrito, el respeto a esta norma no es estable, pues, aunque la regularidad sea no acentuar los vocablos llanos que finalizan en *n*, *s* o vocal, existen varios ejemplos de la presencia del acento ortográfico en palabras como: *Cárlos*, *véras*, *rábia*, *imágen*, *háya*, *ilumína*, *ámbas*, *crée, séres*, *lábios*, *crímen*, *cási*, *órden*, *dáme*.

Por otro lado, en el texto existe irregularidad para la acentuación ortográfica de los hiatos que responden a la conjugación del imperfecto del modo indicativo: por un lado, aparece *habia*, *decias*, *tendrias*, *habia*; por otro *haría*, *tenía, diría*. Otras palabras con hiatos como *Maria*, *hembreria*, *mia*, *oidos*, *mio*, *dia*, *continue* aparecen sin el acento; y algunas acentuadas: *mía*, *mistiguería*, *todavía*, *tonterías*, *orgía*, *María*.

Además, se encontraron tres casos de palabras llanas cuyo acento ortográfico no coincide con el acento prosódico, lo que se atribuye a un error del escritor: *leé*, *Avemária*, *tendreís*.

4. Desde la *Ortografía* de 1741 hasta la *Gramática* de 1890 se sostiene que las voces esdrújulas siempre deben acentuarse. Sin embargo, en el texto del manuscrito muchas palabras no siguen dicho esquema acentual: *silfide*, *deliciosisimo*, *cuadrilatera*, *viscera*, *dulcisima*, *figurate*, *muchisimo*, *escandalo*, *merito* (a veces aparece acentuado).
5. En relación con la acentuación de los pronombres interrogativos y exclamativos, se advierte la inestabilidad propia de la ortografía del documento estudiado, pues, aunque en ocasiones se sigue la norma al acentuarlos con un interés enfático, existen varios casos en que aparecen sin acentuar, lo que se considera un error del escritor: *¿Quien conoce el porvenir? ¿Quién raxga su denso velo?* (TP: {h 17v}); *Qué tienes? ¿Que te han hecho?* (TP: {h 28v}-{h 29r}); *¡Que infierno!* (TP: {h 18r}); *Aurora, por que no vienes con los demás?* (TP: {h 28v}); *Por qué no vienes al tocador?* (TP: {h 9r}); *¿Donde vás?* (TP: {h 41r}).
6. La palabra *solo* aparece siempre sin acento, ya sea adverbio o adjetivo, aun cuando la norma de la época exigía su acentuación siempre que funcionara como adverbio: «por costumbre se acentúa la palabra *sólo*, cuando es adverbio, y no si es sustantivo o adjetivo» (Real Academia Española, 1890, pág. 367)

2.2.2.1.2 Alternancia entre grafemas (g/j, s/x, v/b)

Los cambios de grafema encontrados obedecen, en su mayoría, a errores del escritor. Aunque es innegable la inestabilidad ortográfica del siglo XIX, ya a finales del mismo existe cierta homogeneidad en cuanto a las reglas ortográficas y la forma correcta de escribir determinadas palabras, lo que se evidencia en los estudios y los diccionarios de la época. Así mismo, las gramáticas de la Real Academia incluyen un «Catálogo de voces de escritura dudosa en las cuales han de entrar las letras b, g, ll, h, k, v, x, y, z». En los inventarios incluidos en las gramáticas de 1880, 1883 y 1890, así como en el *Diccionario de Autoridades* de 1726 fueron localizadas las palabras que presentan alternancia de grafemas en el manuscrito y se comprobó que, desde esa etapa, todas poseían la ortografía actual.

V/B Ejemplos: *agoviado* por *agobiado, haver* por *haber*

G/J Ejemplos: *personages* por *personajes, muger* por *mujer* (en la mayoría de los casos aparece escrita con *j*), *acojida* por *acogida, enjendran* por *engendran, homenage* por *homenaje*, *compunjida* por *compungida*, *finjes* por *finges*.

S/X Ejemplos: *espresando* por *expresando*, *raxga* por *rasga*, *esplicate* por *explícate*, *estraño* por *extraño*.

2.2.2.1.3 Otros fenómenos ortográficos

A los fenómenos anteriores se han de agregar otros aislados que, sin constituir fenómenos de acentuación o de cambios de grafemas, también se atribuyen a errores del copista:

- fusión de palabras que se escriben separadas y separación de palabras que se escriben juntas: *demás* por *de más* (*¿de manera que ya estoy aquí demás?* TP: {h 7v}), *deverla* por *de verla* (*Cárlos despues deverla* TP: {h 39v}); *a bajo* por *abajo* (*¡boca á bajo!* TP: {h 3v}); *por que* por *porque*.
- elisión o introducción del grafema *h* en palabras que no lo llevan: *harmoniosa* por *armoniosa*, *a* por *ha* (*su deber a cumplido*), *alhaga* por *alaga*.

2.2.2.1.4 Signos de puntuación

Laurette Godinas[21] en su artículo titulado «Entre ecdótica y pragmática: la puntuación en los impresos dramáticos españoles y novohispanos»[22], se refiere a cómo en la crítica textual el asunto de la puntuación ha estado determinado por un afán modernizador de los editores, quienes, frente a la anarquía presente en muchos textos, resuelven este problema puntuando según el uso moderno (Godinas, 2005, pág. 499).

A diferencia del ámbito de las grafías en el que la mayoría de los especialistas juzgan imprescindible la conservación de la anarquía gráfica presente en los testimonios antiguos como único medio para rastrear los cambios lingüísticos; «la puntuación suele levantar menos resquemores por parte de los editores intervencionistas porque, "a diferencia de las normas ortográficas, las normas de puntuación son mucho menos objetivas y están sujetas, en gran parte, a la voluntad estilística del productor del texto"» (Ibídem, pág. 500).

Godinas defiende la necesidad de llevar a cabo un análisis de la puntuación de originales que nos es hoy ajena, antes de desecharla por anárquica y de optar por una modernización que arrase con las características propias del texto que se edita (Ibídem,

---

[21] Es licenciada en Filología Románica por la Universidad de Lieja, Bélgica y doctora en Literatura Hispánica por el Colegio de México. Investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Forma parte de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval y de la Asociación Internacional de Hispanistas. Ha publicado diversos artículos sobre literatura medieval, aurisecular, novohispana y sobre crítica textual. (Fundación para las Letras Mexicanas FLM, 2017)

[22] Edición digital a partir de *Estudios de Teatro Español y Novohispano*: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (septiembre 2003, Buenos Aires), Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filología y Literaturas Hispánicas, 2005, pp. 499-511

pág.501). Señala que, en muchos casos, esta anarquía es aparente, pues es posible encontrar gran regularidad, «aun cuando evidentemente, se desvían considerablemente de nuestras normas modernas, pero cuyo carácter sistemático es innegable» (Ibídem, pág.502).

Lo anterior no significa que haya que respetar, demostrando un excesivo conservadurismo gráfico, la puntuación hoy muchas veces incomprensible y que representaría incluso problemas de interferencia para el lector moderno. Esta autora, aboga por el análisis de la puntuación de los originales con miras a la toma posterior de decisiones. Para, de esta forma, poder sacar conclusiones sobre la puntuación del original que permitirán definir cuáles de las normas vigentes en la época del manuscrito pueden ser adecuadas de forma sistemática por las reglas con las que están familiarizados tanto el editor como el lector modernos (Ibídem, pág.508). Para lograr este objetivo, es necesario acercarse a las características de la puntuación en el siglo XIX y realizar un análisis comparativo de estas con las del documento.

Un elemento a tener en cuenta al analizar la puntuación de *Amor y Lealtad*, es su índole dramática lo que determina el interés del texto escrito en imitar o reproducir el lenguaje hablado. Como bien explica Laurette Godinas en el artículo citado, es imposible abordar el tema de la puntuación sin tomar partido previamente en la discusión en torno a la total autonomía o estricta dependencia de este con respecto al lenguaje hablado, lo que se hace aún más fuerte en el caso del teatro: «La innegable anterioridad del lenguaje hablado hace del lenguaje escrito una creación segunda y del código gráfico un artefacto, y allí donde lo oral fluye (con mayor o menor torpeza), lo escrito requiere constantemente de una función epilingüística. De allí la importancia de la relación entre ambos códigos, la cual se potencia aún más en el género dramático (...)» (Ibídem, pág. 500).

En efecto, en el lenguaje hablado los elementos conexos de un mensaje pueden ser transmitidos de modo lingüístico o paralingüístico, tales como la entonación, los gestos,

etc., los cuales pueden emplearse cuando el interlocutor se encuentra en frente. Este es un elemento que no se puede perder de vista en el caso del teatro, especialmente del género bufo, pues este no puede entenderse sin pensar en su realización como texto espectacular.

Para analizar las normas de puntuación de la época y contrastarlas con la puntuación del manuscrito, se consultaron las *Gramáticas* de 1880, 1883 y 1890, por ser las más cercanas temporalmente a su fecha de producción. De forma general, no se presentan contradicciones en cuanto a los usos de los signos de puntuación en estos tres textos.

En el manuscrito se emplean los signos de puntuación siguientes: punto <**.**>, coma <**,**>, punto y coma <**;**>, dos puntos <**:**>, principio de interrogación <**¿**>, fin de interrogación <**?**>, principio de exclamación <**¡**>, fin de exclamación <**!>**, puntos suspensivos o línea de puntos <**...**>, paréntesis <**( )**>, comillas <**“ ”**>, guion <-> y raya <**—**>. La frecuencia de uso de los mismos queda reflejada en la tabla que se muestra debajo:

Signo	Frecuencia de aparición
<**.**>	552
<**,**>	226
<**;**>	26
<**:**>	21
<**¿**>	74
<**?**>	90
<**¡**>	76
<**!>**	209
<**...**>	107
<**(**>	38
<**)**>	43
<**“**>	7
<**”**>	33
<->	136
<**—**>	4

Usos del punto

En las gramáticas citadas solo se hace referencia al punto final y no al punto y aparte. Su función es la de marcar el fin del período. En el manuscrito se emplea para indicar el final de oración (punto y aparte), así como del parlamento de cada personaje (punto final). Se encontraron casos de parlamentos que no presentan punto final, lo que se atribuye a un error del escritor.

Por otro lado, el punto aparece al final de las abreviaturas: *D. Benjamin S. Maldonado.*; *Ud.*; *D. Cárlos*; *D. Armando*. Este uso también está regulado por las gramáticas en el apartado dedicado al empleo de las abreviaturas.

Además, se coloca punto después de títulos y subtítulos, por ejemplo: *Amor y Lealtad.*; *Personages.*; *Fin.*; etc. Este uso no está explícitamente establecido en las gramáticas, pero se pudo constatar que era una práctica común al revisar otros textos de la época, como fue el caso de las propias gramáticas, en las cuales, todos los títulos y subtítulos aparecen seguidos de punto.

Usos de la coma

Seguidamente se muestran los usos regulados por la Academia en las gramáticas antes señaladas, y a continuación, se demuestra con ejemplos el comportamiento de esos usos en el texto:

1. Para aislar el vocativo del resto de la oración: «el nombre, o el equivalente del nombre o entidad con quien se habla, llevará una coma después de sí, cuando estuviere al principio de lo que se diga; y en otros casos la llevará antes y después» (Real Academia Española, 1883, pág. 369):

vamos, Aurora, que la impaciencia asesina. (TP: {h 11r})

En la mayoría de los casos, el vocativo no se coloca entre comas. En algunos ejemplos se presenta sucedido por una coma: *Así hallarás Aurora, en mí la mas noble protección* (TP: {h 9v}); en otros, precedido por ella: *No merezco, Dios mío tal joya...* (TP: {h 10v}); y a veces no aparece aislado de la oración: *Que gran noche se nos prepara mi hermano* (TP: {h 4v}).

2. Para separar los miembros de una enumeración: «siempre que haya en lo escrito dos o más partes de la oración consecutivas y de una misma clase, y al leerlas deba hacerse una leve pausa, porque haya separación de sentido, se dividirán con una coma, a excepción de aquellas entre las cuales mediaren algunas de las conjunciones» (Ibídem, pág. 370):

el derecho de reclamar de mí alma gratitud, deber, afecto.... (TP: {h 15v})

3. Para separar oraciones yuxtapuestas dentro de un mismo enunciado: «divídanse con ella los varios miembros de una cláusula independientes entre sí» (Ídem):

Es mujer que no se siente, / se te escapa de las manos/ ó voluptuosa se inclina/ dulcemente sobre el brazo! (TP: {h 3v})

4. Para insertar frases explicativas: «cuando una oración se interrumpe, ya para citar o indicar el sujeto o la obra de donde se ha tomado, ya porque se inserta como de paso otra cláusula que aclara o amplia lo que se está diciendo, tales palabras, que suspenden momentáneamente el relato principal, se encierran entre dos comas» (Ídem):

Así, noble, se há portado/ contigo, cual caballero, / un hombre (TP: {h 15r})

Aunque existen numerosos ejemplos en los que las frases explicativas se colocan entre comas como lo exige la norma actual, se encontraron varios fragmentos en los que no ocurre así, en el siguiente ejemplo se evidencia los dos casos:

Hoy me emborracho/ y de contra la Canela / que es la que vengo buscando, / la criada de la casa, / ¿no la conoces Eduardo? (TP: {h 3r})

5. Cuando se altera el orden lógico de los elementos de una oración: «cuando se invierte el orden natural de una proposición, adelantando lo que había de ir después, debe ponerse una coma al fin de la parte que se anticipa» (Ídem):

de un noble corazon que tan fiel me fué y tan bueno, esperar debes tan solo pureza de sentimientos. (TP: {h 15r})

También se encontraron los usos siguientes:

6. Para aislar los enlaces *además*, *sin embargo*, *en cambio*, etc.:

Además, con la ventaja para nosotros (TP: {h 3v})

Este uso no se manifiesta de manera regular:

sin embargo no pierdas la esperanza (TP: {h 12v})

Yo en cambio soy una víctima (TP: {h 12r})

7. Delante de proposiciones causales lógicas y explicativas:

Siento tus dolores, pues sabes que te quiero. (TP: {h 12v})

la verdad que merece una buena compañera, por que aparte de sus pretensiones de erudito y otras tonterías (TP: {h 13r})

Se encontraron casos en los que se transgrede esta norma:

no sueñes con ese por que no há nacido para ti. (TP: {h 25v})

8. Después de las interjecciones:

¡Eh, valor! (TP: {h 31r})

¡ay, que páso! (TP: {h 3v})

Este uso tampoco se manifiesta como una regla general:

¡Ay don Armando (...)! (TP: {h 11v})

9. Después del adverbio de afirmación *sí*:

Sí, yo te amo. (TP: {h 17r})

10. Después del adverbio de negación *no*:

No, señora! (TP: {h 31v})

11. Delante de las proposiciones coordinadas adversativas introducidas por las conjunciones *pero*, *mas*, *aunque*, *sino*:

no puedo (...) hacer mejor un retrato, pero la conocerán dentro de poco. (TP: {h 4r})

comprendo y admiro las cualidades del honrado Juan, mas quiero (TP: {h 16r})

También se transgrede:

Yo no trato de pegar á una mujer sino de aplastar á una víbora. (TP: {h 36v})

Además, se encontró un uso de la coma que transgrede la norma actual: se coloca coma entre el sujeto y el predicado de una oración:

la francesa, tiene escuela para los hombres rendir (TP: {h 20v})

De forma general, puede decirse que el uso de la coma, si bien se respetan a veces los usos normados en la época, resulta inestable. Esta inestabilidad responde en la mayoría de los casos a que, en el texto, se privilegia la función prosódica de este signo de puntuación sobre su función gramatical, lo que evidencia la relación directa entre

lenguaje hablado y lenguaje escrito que se da de manera especial dentro del género dramático. De esta forma, en el manuscrito, la coma parece tener como función principal marcar las pausas que deben realizar los actores al pronunciar los parlamentos de los personajes, mientras que la función gramatical es secundaria.

Usos del punto y coma

El punto y coma indica una pausa superior a la marcada por la coma e inferior a la señalada por el punto. En el texto se utiliza en los casos siguientes:

1. Para separar oraciones en períodos en los que se ha usado la coma: «cuando los miembros de un período constan de más de una oración, por lo cual, o por otra cosa, llevan alguna coma, se separarán con punto y coma unos y otros» (Ibídem, pág. 370-371):

No es nada; siga, señora. (TP: {h 10r})

Ya lo vés mi querido Juan, al fin conseguiré lo que tanto anhelo; unirme á la mujer que amo. (TP: {h 11r}- {h 11v})

2. Delante de las conjunciones adversativas cuando los períodos tienen cierta longitud: «en todo período de alguna extensión se pondrá punto y coma antes de las conjunciones adversativas *mas*, *pero*, *aunque*, etc.» (Ibídem, pág. 371):

Siento tus dolores, pues sabes que te quiero; sin embargo no pierdas la esperanza, si de algo sirve mí influencia. (TP: {h 12v})

Finjes muy bien; pero no sueñes con ese por que no há nacido para ti. (TP: {25 v})

3. «Siempre que a una clausula sique precedida de conjunción otra cláusula que, en orden a la idea expresa, no tiene perfecto enlace con la anterior, hay que poner al fin de la primera punto y coma» (Ídem):

Grande há sido el escandalo; y grande debe ser la justificacion de Aurora. (TP: {h 39v}-{h 40r})

Otros usos encontrados fueron los siguientes:

4. Cuando la oración es extensa y es necesario hacer una pausa mayor que la marcada por la coma:

Algun mortal venturoso há logrado con las corrientes magnéticas de sus miradas hipnotizar ese corazon de paloma que para mi es mas puro que el guayacán; á no ser que la capa colorifica que oscurece mi humana personalidad (TP: {h 6v}- {h 7r})

5. Para separar oraciones yuxtapuestas de poca extensión y sin comas:

Voy á donde me da la gana; bailo con quien quiero... (TP: {h 23r})

Pobre Aurora; yo no me enfado por eso. (TP: {h 9v})

<u>Usos de los dos puntos</u>

1. Para separar la ejemplificación o la explicación del resto de la oración: «cuando se sienta una proposición general, y en seguida se comprueba y explica con otras cláusulas, se la separa de estas por medio de los dos puntos» (Real Academia Española, 1890, pág. 371):

no es justo que lo ignore quien te ama: tu señora (TP: {h 10r})

Haz lo que yo: sacrifica todo al honor y te honras. (TP: {h 44v})

2. «Cuando a una o varias cláusulas sigue otra, que es consecuencia o resumen de lo que antecede, esta se ha de separar con dos puntos» (Ibídem, pág. 372):

Y á pechos nobles alhaga / practicar esa virtud: / gratitud por gratitud, / y amor con amor se paga. (TP: {h 10v})

3. Los dos puntos preceden a las citas textuales: «citando palabras textuales, se han de poner dos puntos antes del primer vocablo de la cita» (Ídem):

le diré: "Sí, yo te amo" (TP: {h 17r})

el deber me dice: "¡Ingrata!" (TP: {h 18v})

Usos de los signos de interrogación y de exclamación:

Como se muestra en la tabla de frecuencia de uso de los signos de puntuación, el texto estudiado se caracteriza por la abundancia de signos de interrogación y de exclamación, sobre todo de los primeros (existen en el texto 209 frases exclamativas), lo que es de esperar en un texto melodramático.

Puede decirse que, más que abundancia de signos de exclamación, lo que se manifiesta en el manuscrito es un uso excesivo de este signo, uso que, a veces, podría parecer innecesario. Esta proliferación de la exclamación, tiene mucho que ver con el marcado tono melodramático de la obra, en la que se exageran los aspectos sentimentales, patéticos o lacrimógenos con la intención de provocar emociones en el público.

Estos signos, según las gramáticas mencionadas de la época, «declaran el tono de la pregunta, de maravilla, queja, énfasis o encarecimiento» (Real Academia Española, 1880, pág. 304). Las normas que rigen su uso, son las siguientes:

1. «Los signos de interrogación y de admiración se ponen al principio y al fin de la cláusula que deba llevarlos» (Real Academia Española, 1890, pág. 373).

Esta norma no siempre se cumple en el manuscrito. La diferencia en la cantidad de signos de interrogación y exclamación, reflejada en la tabla de frecuencia, evidencia que no hay conciencia del carácter doble de estos pues, en un número considerable de ejemplos, solo se ubica el segundo signo. En el texto hay 16 oraciones interrogativas y 133 admirativas que tienen los signos de fin de interrogación y de exclamación (**?**,!) pero no los de principio (**¿**,**¡**):

Aurora, por que no vienes con los demás? Qué tienes? ¿Que te han hecho? (TP: {h 28v}-{h 29 r}

¡Oh señor! Gracias! (TP: {h 30r})

Aunque la apertura de los signos de interrogación y exclamación había sido introducida en el sistema de puntuación de la lengua española desde la *Ortografía* de 1754, parece ser que su uso no estaba muy generalizado en los autores del Bufo, pues la tendencia de no colocar los signos de apertura se refleja en varias de las obras conservadas en «Coronado».

2. «Si las cláusulas con interrogación o admiración son varias, breves y seguidas, no hay necesidad de que, exceptuada la primera, empiecen con mayúscula» (Ídem):

Miedo?.. yo?.. de Ud?.. (TP: {h 31v})

Pero que! ¿te vas, así? (TP: {h 41r})

3. «La primera palabra que se escriba después de interrogación, y ya no exprese concepto interrogativo, suele ordinariamente llevar letra mayúscula; pero no la llevará cuando lo escrito después de la interrogación (o la admiración) fuere complemento de la pregunta (o de la frase admirativa)» (Real Academia Española, 1880, págs. 309-310).

En el manuscrito se encuentran varios ejemplos en los que se viola la primera parte de esta norma, pues se escribe minúscula después del signo de interrogación o exclamación aun cuando lo que sigue no sea complemento de la pregunta o la frase admirativa:

¡Mentira! tu tienes el triste rango de la mujer callejera (...) (TP: {h 41v})

¡Oh! basta de humillacion (TP: {h 34r})

4. «El signo de principio de interrogación, o admiración, se ha de colocar donde empiecen la pregunta o el sentido admirativo, aunque allí no comience el período» (Ibídem, pág. 373-374):

Dime ¿donde conseguiste? (TP: {h 2v})

Quién cumple con su deber, ¿qué pago debe obtener sí su deber a cumplido? (TP: {h 10r})

5. «Hay cláusulas que son al par interrogativas y admirativas, y en ellas habrá de ponerse nota de admiración al principio y de interrogación al fin, o viceversa» (Ibídem, pág. 374):

¿A quien se lo dices! (TP: {h 25v})

¿Qué vá á ser de mí sí esta muger descubre mi secreto! (TP: {h 28v})

<u>Uso de los puntos suspensivos o línea de puntos:</u>

Al igual que ocurre con los signos de exclamación, los puntos suspensivos se caracterizan por tener un uso excesivo dentro del texto que en ocasiones parece innecesario, lo que también tiene mucho que ver con su carácter melodramático:

¡Vá á casarse!...!Vá á ser de otra!.. (TP: {h 4v}- {h 5r}

Miedo?.. yo?.. de Ud?.. Por qué? (TP: {h 31v})

La *Gramática* de 1880 y la de 1890, plantean lo siguiente sobre los puntos suspensivos:

> Cuando conviene al escritor dejar incompleto el período y suspenso su sentido, lo denota poniendo a lo largo del renglón, y en la parte inferior de él, una línea o serie de puntos, que se llaman suspensivos (...). Asimismo, si en una cláusula de completo sentido gramatical se necesita pararse un poco, expresando temor o duda, o para sorprender al lector con lo inesperado de la salida, se indicará la

pausa con puntos suspensivos (...). (Real Academia Española, 1880, pág. 309) (1890, pág. 373)

Como puede apreciarse en este fragmento, aunque el uso de este signo no se aleje de las normas vigentes en la actualidad, la representación gráfica de los puntos suspensivos sí difiere del signo actual, pues en el siglo XIX no se representaba con tres puntos suspensivos, sino una «línea o serie de puntos» que podía estar formada por dos puntos, tres, o más. Lo anterior se evidencia en el manuscrito, donde, de un total de 107 puntos suspensivos: 20 están representados por dos puntos (cuando van seguidos o antecedidos por signos de exclamación o interrogación), 56 por tres y 31 por cuatro (cuando están al final de la oración, al parecer el cuarto punto tiene función de punto final).

Usos de los paréntesis:

Uno de los usos del paréntesis que se aprecia en el manuscrito, está recogido en las *Gramáticas* de la época, este uso está especialmente dirigido a las obras teatrales: *En las obras dramáticas suele usarse encerrarse entre paréntesis lo que los interlocutores dicen aparte. (...) El punto final de los apartes va colocado dentro del paréntesis.* (Real Academia Española, 1890, pág. 374)

Es decir, se usan los paréntesis para marcar cuando el personaje habla para sí o para el público, y no para el personaje que funciona de interlocutor en ese momento, por ejemplo:

Armando= *(¡Pobre Juan!) Siento tus dolores...* (TP: {h 12v})

Aurora= *(¿A donde vá, cielo santo? ¿Qué es lo que me está diciendo?...)* (TP: {h 15r})

En el texto, también se utilizan los paréntesis para introducir las didascalias o indicaciones del autor, ya sea en el parlamento de los personajes o fuera de estos[23]:

Aurora= (...) *Dentro de pocas horas unirán sus destinos.... Este sufrimiento es superior á mis fuerzas! (Siéntase quedando pensativa)* (TP: {h 5r})

Canela= (...) *estoy viendo que se me va concluyendo la paciencia (tocan dentro y vá á abrir) Están llamando* (TP: {h 19v})

En cinco ocasiones los paréntesis se dejan sin abrir, como queda reflejado en la tabla de frecuencia de aparición de los signos de puntuación. Se considera que esto constituye un descuido del escritor.

Uso de la raya y el guion:

A partir de 1880, comienza a establecerse en el sistema de la lengua española la distinción entre el guion y la raya cuyos usos hasta el momento eran asignados solamente al primero de ellos. Ya en la *Gramática* de 1883 se hace referencia a estos como dos signos diferentes con funciones diferentes: «el guion es signo de palabra incompleta; la raya lo es de diálogo o de separación de palabras, cláusulas o párrafos» (Real Academia Española, 1883, pág. 369).

Se hace necesario aclarar que es complejo apreciar las diferencias entre la raya y el guion en un texto manuscrito. Específicamente en el documento estudiado, estos signos resultan prácticamente indiferenciables por lo que pudieran existir variaciones en dependencia del criterio de transcripción. El guion se usa para dividir las palabras al final

[23] En el manuscrito, las didascalias, además de entre paréntesis, aparecen escritas con tinta roja. Véase facsímil de *Amor y Lealtad* en los Anexos de la investigación.

de renglón, mientras que la raya tiene la función de encerrar aclaraciones que interrumpen el discurso:

Tal vez mañana/ — no seria el primer ejemplo —/ lo que hoy solo es amistad, / sea amor profundo... (TP: {h 16v})

¿Quien asegura que amor/ — aunque tal cosa no espero —/ no vendrá aquí á despertar/ al corazon de su sueño?... (TP: {h 17v})

Uso de las comillas:

En el manuscrito se utilizan las comillas inglesas, para marcar las citas:

le diré: "Sí, yo te amo" (TP: {h 17r})

Todos dicen al pasar una mulata... "¡Alabao!" (TP: {h 20v})

Como refleja la tabla, en el texto hay solo 7 comillas inversas o de apertura (<**"**>), mientras que existen 33 comillas ordinarias o de cierre (<**"**>). Lo anterior se debe a una norma de la época, pues la Academia establecía que si los fragmentos entrecomillados «tienen razonable extensión y llenan varias líneas, se les suelen poner comillas inversas al principio y ordinarias al final; y a veces también comillas ordinarias al principio de cada uno de los renglones que ocupan» (Real Academia Española, 1880, pág. 312).

De esta forma, cuando María lee una carta de Aurora que está escrita en verso, toda la carta aparece entrecomillada por constituir una cita, y cada uno de sus versos (menos el primero) que ocupan cada uno un renglón, comienzan con una comilla ordinaria, de ahí que el número de comillas ordinarias sobrepase el número de las inversas[24].

[24] Véase {h 40r}, {h 40v} y {h 41r} de la transcripción paleográfica o del facsímil en los Anexos.

A modo de conclusiones, puede decirse, que el sistema ortográfico del documento se caracteriza por la irregularidad, pues si bien, en ocasiones, se respetan las normas de la época, muchas veces se transgreden. De esta forma, no se sigue en el texto un criterio ortográfico único lo que se evidencia en la falta de sistematicidad y la inestabilidad ortográfica del mismo. Lo anterior parece deberse al desconocimiento y al descuido del sujeto escribiente, que permiten identificarlo con un individuo culto, pero con limitantes lingüísticas.

2.2.2.2 Análisis por niveles de la lengua

Desde el punto de vista lingüístico, el teatro bufo es una fuente de gran valor pues constituye «un buen muestrario de los fenómenos lingüísticos que intervienen en la heterogeneidad del habla popular cubana, especialmente la del siglo XIX» (Alfaro & Reyes, 1997, pág. 23).

En las obras bufas, además de un elemento de comicidad, el lenguaje es el medio de caracterizar al individuo según su realidad social, y de llevar a escena las diferentes realizaciones lingüísticas que existían en la sociedad, es allí donde radica la causa y la consecuencia de su riqueza lingüística.

Junto a la aparición de tipos populares; que pueden agruparse en diferentes grupos sociales como: el blanco criollo acomodado urbano, el blanco criollo pobre urbano, el campesino, el negro catedrático, el negro criollo pobre urbano, el español pobre urbano, el chino pobre urbano, el negro bozal, etc. (Fernández Toledo & Martínez González, 1999, pág. 8); están presentes sus formas particulares de expresión que hacen del teatro bufo: «una de las expresiones más fascinantes del español de América» (Montes, 1987, pág. 1031). Sobre la importancia lingüística del Bufo afirma Rine Leal:

> Gracias al bufo, los tipos populares entraron en escena (...) y lo que es más importante: lo hicieron hablando en cubano. (...) El lenguaje bufo con sus distorsiones bozales, congas, catedráticas, campesinas, curras, catalanas,

> asturianas, gallegas, chinas, ñáñigas y populacheras creó un «arsenal idiomático» que muestra un aspecto real de la cubanía. (Leal, 1975, pág. 27)

2.2.2.2.1 Nivel fonético-fonológico

De manera general, este nivel siempre ha sido uno de los más interesantes y estudiados por la cantidad de fenómenos fonéticos que se dan dentro del género bufo. Sin embargo, en *Amor y Lealtad* son casi inexistentes los fenómenos de este tipo.

Como se explicaba anteriormente, la función primordial que posee el lenguaje en este tipo de teatro es la de caracterizar a los personajes, de ahí que el lenguaje de las obras no se comporte de forma uniforme, sino que varía en dependencia de la característica del sujeto que lo emplee. En el caso específico de *Amor y Lealtad*, los rasgos sociales de los personajes que intervienen determinan los fenómenos lingüísticos que se presentan, lo que permite explicar la ausencia de fenómenos fonético-fonológicos de interés:

> (...) podemos plantear que los grupos conformados por los blancos criollos acomodados, los blancos criollos pobres, los negros catedráticos, y los negros criollos pobres, presentan rasgos coincidentes desde el punto de vista fonético-fonológico y morfosintáctico. Todos ellos muestran pocos fenómenos a destacar en estas estructuras de la lengua, ya que, por lo general, siguen lo normado en la lengua española. (Férnandez Toledo & Martínez González, 1999, pág. 175)

El único fenómeno encontrado, fue la elisión del fonema /d/ en posición intervocálica, con solo dos ejemplos en parlamentos de la Canela: *alabao* por alabado y *lao* por lado (PC: {h 20v}).

2.2.2.2.2 Nivel morfosintáctico

En el manuscrito se encontraron varios fenómenos morfosintácticos. Algunos pueden atribuirse a las limitantes lingüísticas y al propio estilo del escritor; mientras que, la mayoría tienen mucho que ver con la caracterización social del individuo a través del

lenguaje que se da dentro del Bufo; pues, muchos de estos fenómenos solo se manifiestan en personajes específicos. A continuación, se enumeran los fenómenos encontrados y los ejemplos de cada uno.

1. Leísmo:

Ej.: *Le aguardan con impaciencia.* (Aurora) (PC: {h 11r})

mil veces le he dicho que no lo acepto. (Aurora) (PC: {h 6r})

2. Laísmo:

Ej.: *Nada temas, soy su padre, y creerá lo que yo la diga.* (D. Carlos) (PC: {h 30v})

No saldrás sin que delante de mí digas a mi hija que es falso cuanto la has dicho. (D. Carlos) (PC: {h 37r})

3. Loísmo:

Ej.: *Si la señorita me creyese culpable... ¡Ella, a quien todo lo debo!...* (Aurora) (PC: {h 30v})

4. Queísmo:

Ej.: *solo es mi objeto hacerte revelaciones de tan nobles sentimientos, que estoy seguro que tú que tienes tan noble pecho les darás buena acojida.* (Armando) (PC: {h 14v})

5. Elisión de preposición:

Ej.: *la he mandado salir de mi casa.* (elisión de *a*) (María) (PC: {h 38v})

Váse izquierda (Elisión de *por*) (Didascalia) (PC: {h 8r})

6. Adición de la preposición *en*:

Ej.: *pero en llegando a pedir, todos piden la canela* (Canela) (PC: {h 21r})

7. Cambio de preposición *a* por *para*:

Ej.: *¿A qué voy a contestarte?* (Aurora) (PC: {h 43v})

8. Abundancia de verbos pasivos con *se*, sobre todo en las didascalias: *sacúdese, vánse, siéntase, váse*

9. Elisión del pronombre enclítico:

Ej.: *Levanta, Aurora, tú no eres culpable.* (D. Carlos) (PC: {h 39r})

Aurora, va a marchar. (Didascalia) (PC: {h 41r})

10. Inversión de los pronombres en la frase:

Ej.: *¡Alabao sea Dios, que ya no te se puede ni hablar!* (En lugar de *ya no se te puede hablar*) (Canela) (PC: {h 21v})

11. Abundancia de diminutivos terminados en los prefijos *–ito(a)* e *–ico(a)*:

Ej.: *chiquito*, *Emilito*, *cinturita*, *Canelita*, *mulatica*, *ahoritica*, *pañuelito*, *chinita*, *poquito*, etc.

12. Abundancia de interjecciones y expresiones interjectivas:

Ej.: *¡Bah!, ¡Ay!, ¡Oh!, ¡Ah!, ¡Eh!, ¡Dios mío!, ¡Cielo santo!, ¡Jesús!, ¡Alabao!, ¡Avemaría!, ¡Caramba!, ¡Socorro!*, etc.

13. Redundancia:

Ej.: *Se equivoca Ud., aunque mucho me preocupa mi color, nunca he pensado en el de Ud. para nada.* (Aurora) (PC: {h 7r}- {h 7v})

el corazón se desata, y es lava mi corazon (Aurora) (PC:{h 18v})

14. Hipérbaton:

Ej.: *Aurora, el afecto se mide por las acciones, pues son el mejor espejo que reproducen del alma los ocultos sentimientos...* (Armando) (PC: {h 14v}

aún no ha llamado a mi pecho de amor la voz. (Aurora) (PC: {h 16r})

Misteriosa estás, Aurora. (Armando) (PC: {h 17v})

2.2.2.2.3 Nivel lexical

En el artículo «Apuntes sobre el léxico del teatro bufo en el siglo XIX» publicado en la revista *Islas* número 69 se plantea lo siguiente:

> (...) para identificar cada tipo de personaje, emplea el bufo recursos lingüísticos, los que son preferentemente de índole fonético-fonológica. El léxico, en cambio, con excepción del habla catedrática —de cuyo estudio hemos prescindido en este trabajo por su carácter superficial y efímero — se nos presenta en líneas generales con una notable uniformidad, no constituyendo, por tanto —salvo, parcialmente, el uso de los préstamos — un medio de caracterización lingüística de personajes, sino más bien un medio de caracterización del mismo teatro bufo en cuanto reflejo del habla popular cubana. (García, Méndez Vázquez, & Reyes Perera, 1981, pág. 173)

De manera general, dentro del teatro bufo, los fenómenos que se manifiestan en el nivel lexical son la presencia de cubanismos y americanismos, así como de extranjerismos. Además, la inventiva de los autores queda reflejada en el uso de neologismos. También es muy prolífico el Bufo en locuciones y fraseologismos. (Férnandez Toledo & Martínez González, 1999, pág. 25)

Específicamente en el manuscrito estudiado, se encontraron varios cubanismos y americanismos, casi todos pertenecientes al registro coloquial. No se hallaron ni

extranjerismo, ni neologismos. Del mismo modo, se localizan unidades fraseológicas: locuciones y fraseologismos.

Para comprobar la pertenencia de estos al léxico cubano y americano, fueron buscados en diccionarios y glosarios como fueron: la vigesimotercera edición del *Diccionario de la Lengua Española* (2014) de la RAE, el *Léxico cubano*(1928) de Juan M. Dihigo, el *Diccionario del español de Cuba* (2000) de Gisela Cárdenas y Antonia María Tristá, el *Diccionario de Americanismos* (2010) de la Asociación de Academias de la Lengua Española y el glosario de la tesis «Edición de un glosario de fraseologismos sobre el Teatro bufo. Siglo XIX» (2013).

Los cubanismos encontrados fueron los siguientes[25]:

hembrería: Conjunto de mujeres (Crádenas & Tristá, 2000, pág. 293).

Ej.: *¿Y la* hembrería *qué tal?* (Chicho) (PC: {h 3r})

taco: Hombre que viste a la última moda y con elegancia (Ibídem, pág. 490). *Ser un taco*: ser desvergonzado, desenfadado, provocador, guapo, valiente (Martínez González, 2013).

Ej.: *Además, con la ventaja para nosotros, los* tacos*, (...)* (Chicho) (PC: {h 3v})

guayacán: Árbol que alcanza hasta 10 m de altura. Tiene un vistoso follaje tupido, con hojas opuestas, de color verde brillante, y flores terminales, de cinco pétalos, de color amarillo anaranjado (Crádenas & Tristá, 2000, pág. 287). Por su dureza sirve de término de comparación «familiarmente» (Dihigo, 1928, pág. 283).

[25] A continuación, solo se presenta al lado de la palabra la acepción que se aviene más a esta, teniendo en cuenta el contexto textual.

Ej.: *más duro que el* guayacán[26] (Juan) (PC: {h 6v})

¡Alabao!: (interjec.) ¡Alabado! (Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010, pág. 73). Expresa sorpresa (Crádenas & Tristá, 2000, pág. 19).

Ej.: *Todos dicen al pasar una mulata...: "¡*Alabao*!"* (Canela) (PC: {h 20v})

bañarse: Enriquecerse u obtener una considerable cantidad de dinero en un negocio o en un juego de azar (Ibídem, pág.:39).

Ej.: *¡Tú sabes que nunca fallo! ¡Cuando viene* [el dinero]*, de seguro, ya sabes tú que* me baño*!* (Eduardo) (PC: {h 2v})

bobo, -a: Persona que dice o hace algo inconveniente, inoportuno o inadmisible por falta de inteligencia (Ibídem, pág.: 77).

Ej.: *¡Vamos, hombre! ¡Cómo que yo soy* boba*!* (Canela) (PC: {h 22v})

ripiar: Dilapidar los bienes, especialmente el dinero (Ibídem, pág.:459).

Ej.: *No tendrás inconveniente en ripiar eso.* (Se refiere al dinero) (Chicho) (PC: {h 4r})

chico, -a: Se usa para dirigirse a una persona de igual jerarquía o con la que se tenga cierta familiaridad (Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010, pág. 518).

---

[26] En la {h 6v} del texto original, la mano 1 escribió *más puro que el guayacán*, error corregido por la mano 3, como queda reflejado en la Transcripción paleográfica.

Ej.: Chica*, ¿cuándo vas a dejar esa cara compunjida?* (Canela) (PC: {h 22r})

hermano, -a: mi ~ Se usa para dirigirse a una persona en tono de confianza (Crádenas & Tristá, 2000, pág. 294).

Ej.: *¡Qué gran noche se nos prepara,* mi hermano*!* (Chicho) (PC: {h 4v})

Los americanismos encontrados fueron:

mistiquería: Melindre, gazmoñería, remilgo (Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010, pág. 1445).

Ej.: *la verdad, chica, a nosotras las mulatas, no nos sienta bien esa* mistiquería[27].(Canela) (PC: {h 23v})

pasteleo: Enredo, lío (Ibídem, pág. 1619).

Ej.: *sin mucho* pasteleo *se nos tiran del andamio.* (Chicho) (PC: {h 3v})

picar: Relacionado con *picado, -a*: referido a persona que experimenta resquemor, resentimiento o ira por haber sido engañada o superada en algo (Ibídem, pág.: 1683).

Ej.: *Parece que* te pica. (Canela) (PC: {h 25r})

tirar: Criticar con dureza el comportamiento de alguien (Ibídem, pág.: 2056).

Ej.: *Se* tira *de la mulata, y esa es una sinrazón* (Canela) (PC: {h 20r})

[27] En el manuscrito, la palabra *mistiquería* aparece subrayada con líneas discontinuas.

Además, se encontraron vocablos que, si bien se encuentran relacionados con palabras y acepciones consideradas cubanismos y americanismos, en el texto estudiado adquieren significados específicos que no se recogen en los diccionarios consultados:

pie: Asociado al baile. *Echar un pie*: bailar (Crádenas & Tristá, 2000, pág. 411). En el caso específico del texto significa habilidad para el baile.

Ej.: *¡Qué cinturita! ¡Qué* pie*! ¡Se desliza en el tablado que parece que no pisa!* (Chicho) (PC: {h 3v})

chino, -a: Se usa con valor apelativo para dirigirse a una persona con quien existe una relación amorosa (Ibídem, pág.136). En el manuscrito se usa simplemente como apelativo de confianza, sin que medie una relación de ese tipo.

Ej.: ¿*Qué me cuentas,* china*?* (Canela) (PC: {h 21v})

apurar(se): Darse prisa (Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010, pág. 139). En el texto se usa como sinónimo de *preocuparse*.

Ej.: *¡Bah! No* te apures *por eso, aquí hay dinero*. (Eduardo) (PC: {h 2r})

plantar: Imponer algo (Ibídem, pág.: 1732). En el manuscrito aparece como sinónimo de *decir*.

Ej.: *Otra que no fuese yo,* se lo plantaba *a la señora...* (Canela) (PC: {h 27r})

Por otra parte, están presentes en el manuscrito dos interjecciones que no se hallaron en los diccionarios consultados: *¡Formal!* (PC: {h 3r}) y *¡Safa!* (PC: {h 21v}).

Las unidades fraseológicas encontradas fueron:

1. **¡Alabao sea Dios!**

Locución interjectiva que expresa asombro.

Ej.: ¡Alabao sea Dios, *que ya no te se puede ni hablar!* (Canela) (PC: {h 21v})

2. **¡Ya lo creo!**

Locución interjectiva que expresa duda irónicamente.

Ej.: *¡Caramba! ¿Todavía no te han endulzado el oído?* ¡Ya lo creo! *¡Llevando esa vida de monja!...* (Canela) (PC: {h 24v})

3. **¡Me dijiste!**

Locución interjectiva que expresa duda irónicamente.

Ej.: ***Canela=*** *(...) Y ahora ¿qué vas a hacer sin el amparo de esta familia?*

Aurora= *Vivir honrada como fui, como soy, y como seré siempre.*

Canela= ¡Me dijiste! (PC: {h 34r})

4. **¡Boca abajo!**

Locución interjectiva que expresa asombro.

Ej.: *Es de estas mulaticas / que para el baile, mi hermano, / se acabaron las mujeres / bailadoras,* ¡boca abajo! (Chicho) (PC: {h 3r})

5. **Duélale a quien le duela**

Para expresar que algo sucederá sin importar la opinión de los demás.

Ej.: *¡Desde la tierra del fuego, / hasta donde el mar se hiela, / y* duélale a quien le duela, */ y aunque mueran de coraje, / se rinde justo homenage / a la flor de la canela!* (Canela) (PC: {h 21r})

6. **De contra**

Sinónimo de *además* (Crádenas & Tristá, 2000, pág. 158).

Ej.: *Hoy me emborracho. / Y* de contra *la Canela / que es la que vengo buscando* (Chicho) (PC: {h 3r})

7. **El que quiera azul celeste que le cueste**

Significa que quien desea algo debe esforzarse para lograrlo.

Ej.: ***Canela=*** *(...) y* el que quiera azul celeste...

Aurora= *¿*Que le cueste*?...* (PC: {h 23r})

8. **Amor con amor se paga**

Significa que una buena acción debe corresponderse con otra.

Ej.: *Y a pechos nobles alaga / practicar esa virtud: / "gratitud por gratitud, / y* amor con amor se paga". (María) (PC: {h 10v})

9. **Dar la gana**

Hacer lo que uno desea sin importarle nada.

Ej.: *A mí nadie me pone cortapisas. Voy a donde* me da la gana, *bailo con quien quiero...*(Canela) (PC: {h 23r})

10. Estar alto

Sentirse superior a los demás.

Ej.: ***Aurora=*** *No, tú no puedes ofenderme.*

Canela= *¡Caramba! ¡*Estás tan alta*! (...)* (PC: {h 25r})

11. Ser un honrado a carta cabal

Tener una honradez probada bajo toda circunstancia.

Ej.: *¡Pobre Juan! Y la verdad que merece una buena compañera, porque aparte de sus pretensiones de erudito y otras tonterías,* es un honrado a carta cabal. (Armando) (PC: {h 13v}- {h 14r})

12. Dar un botón de chaquetón

Rechazar a alguien.

Ej.: ***Armando=*** *¿Tú también amas?*

Juan= *Con todas las fuerzas aliadas del alma (...)*

Armando= *¡Ah! ¿Tal vez a Aurora?*

Juan= *La misma.*

Armando= *¿Se lo has dicho?*

Juan= *Con frases inspiradas.*

Armando= *¿Se lo juraste?*

Juan= *¡Con la vida!*

Armando= *Y te contestó...*

Juan= *Hablando vulgarmente,* me dio un botón de chaquetón. (PC: {h 12r}- {h 12v})

13. No encontrar quien le diga a alguien "negros ojos tienes"

No encontrar una mujer ningún pretendiente.

Ej.: *la verdad, chica, a nosotras las mulatas, no nos sienta bien esa mistiquería. ¿Qué haces tú con estudiar tanto, leyendo a Fulano o a Zutano?... ¿Poniéndote vieja? Cuando vengas a ver... la verdad, chica,* no vas a encontrar quien te diga "negros ojos tienes". (Canela) (PC: {h 23v})

14. No pronunciar una jota

No decir nada, permanecer en silencio.

Ej.: *Demonio que con su bata/ y su pañuelito tienta/ a los hombres, se presenta/* sin pronunciar una jota*, / pero sacúdese, y bota/ ¡canela, clavo y pimienta!* (Canela) (PC: {h 20v})

15. Endulzar el oído

Seducir un hombre a una mujer con palabras.

Ej.: *¡Caramba! ¿Todavía* no te han endulzado el oído*?* (Canela) (PC: {h 24v})

16. Llevar vida de monja

Tener una actitud sencilla y recatada.

Ej.: *¡Caramba! ¿Todavía no te han endulzado el oído? ¡Ya lo creo!* ¡Llevando esa vida de monja*!...* (Canela) (PC: {h 24v})

17. Doblar la hoja

Cambiar de tema en una conversación (Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010, pág. 821).

Ej.: ***Aurora=*** *¿Quieres hacerme un favor?*

Canela= *¿Cuál?*

Aurora= ¡Dobla la hoja! (PC: {h 25r})

18. Hacer saltar

Molestar a alguien.

Ej.: *¡Caramba! ¿Estás tan alta? Pues mira, que si me propusiera,* te haría saltar. (Canela) (PC: {h 25r})

19. Hacer mella

Molestar a alguien.

Ej.: *¡Ah!... ¿Tú no decías que* yo no te haría mella*?...* (Canela) (PC: {h 26r})

De forma general, el análisis por niveles de la lengua, permite confirmar la pertenencia de la obra el género bufo pues los fenómenos que se manifiestan sirven, sobre todo, para caracterizar a los personajes. Así, la mayor cantidad de fenómenos lexicales se manifiestan en los personajes más populares, sobre todo, en los parlamentos de Canela. Mientras que la mayoría de los fenómenos morfosintácticos, se manifiestan en los personajes pertenecientes a la clase de los blancos acomodados.

2.2.2 Datación

El criterio de datación que se asume es el de datación directa pues el texto se encuentra datado de antemano. En la primera página del manuscrito aparece el año 1892. Esta fecha se corrobora dos veces más en el documento cuando la mano 2 y la mano 4 dejan plasmado la fecha de representación: 28 de julio de 1892, y la fecha en que es aprobada por la Censura: 9 de junio de 1892, respectivamente.

2.2.3 Historia del manuscrito

Determinar la historia del manuscrito *Amor y Lealtad* es una de las tareas más complejas de la investigación. Poco se conoce sobre cómo llegaron a manos de Francisco de Paula Coronado las obras de teatro bufo que se encuentran en sus fondos, y mucho menos sobre la historia individual de cada uno de estos textos previo a su llegada a la colección. Para poder establecer algunas hipótesis sobre la historia del manuscrito, es imprescindible tener en cuenta elementos como las características externas del manuscrito objeto de estudio y la historia de la colección en la cual se conserva.

Francisco de Paula Coronado (La Habana, 1870 - Id., 1946), además de un destacado bibliógrafo, fue un reconocido intelectual como lo muestra su ilustre biografía. Graduado de Pedagogía, Derecho Civil y Canónico y Filosofía y Letras en la Universidad de la Habana; fue maestro público, redactor de *Patria* y fundador de *Cacarajícara*. Desempeñó importantes cargos y responsabilidades en prestigiosas instituciones cubanas. Fue Secretario de la Delegación Cubana en México, trabajó en la Secretaría de Educación y fue Director de la Biblioteca Nacional "José Martí". Colaboró en importantes periódicos y revistas de la época, como La República, La Habana Elegante, El Fígaro, Social, entre otros. Ejerció la crítica literaria bajo múltiples seudónimos y realizó importantes trabajos y estudios sobre la historia y la literatura cubanas. Perteneció al Ateneo de La Habana, a la Academia Cubana de la Lengua, a la Academia de Historia de Cuba y a la Sociedad Cubana de Teatro[28].

[28] En el *Diccionario de la Literatura Cubana* (1984) no se encontró esta institución, sino que aparece la Sociedad Pro Teatro Cubano o Sociedad Teatro Cubano, organizada en La Habana en 1915 por Salvador Salazar con la colaboración de múltiples intelectuales, con el objetivo de aumentar el número de escritores cubanos en el repertorio de las compañías comerciales como una manera de oponerse al Bufo. Tuvo como órgano la revista *Teatro Cubano* (1919-1920), publicó obras de autores nacionales y convocó a concursos de obras dramáticas hasta su desaparición hacia el segundo semestre de 1920. (Academia de Ciencias de Cuba, 1984, pág. 980)

El especial interés que mostró desde niño por coleccionar folletos, libros, manuscritos, etc., unido a su desenvolvimiento en el ambiente cultural cubano, le permitieron formar su excepcional archivo personal. Llegó a reunir los más importantes libros cubanos y valiosas obras extranjeras, folletos, periódicos, revistas, documentos y manuscritos, de los cubanos más representativos del siglo XIX.

En cuanto al teatro cubano, manifestaba que no le faltaba nada (Borges Machín, 2006, pág. 26). Lo cierto es que su colección abarca más de un siglo de teatro cubano, desde 1820 hasta 1936 (Cobián Dorta & Cárdenas Hecheverría, 1992). Seguramente en el tránsito por alguna de esas instituciones a las que perteneció, se vio ante la posibilidad de atesorar manuscritos de teatro bufo, oportunidad que no desaprovechó, gracias a lo cual puede contarse hoy con la existencia de dichas obras, pues el desprecio y la crítica de que eran blanco sus hacedores, lo que se aprecia en la prensa y en varios textos de la época, posiblemente habrían causado su irreparable pérdida.

Como queda reflejado en el *Decreto de 30 de Enero de 1891*[29] del Gobierno General de la Isla de Cuba, imitando las disposiciones dictadas en la Península, existió en Cuba una Junta Consultiva de Teatros en cada una de las provincias de la isla. Estas tenían la función de velar por todo lo relacionado con los espectáculos públicos, y permanecieron en funciones también durante los primeros años de la República. En el artículo tres de este decreto, se plantea que dichas juntas estaban formadas por:

> el Gobernador Civil con el carácter de Presidente; el Alcalde de la Capital; dos Diputados provinciales, nombrados por la misma Diputación; el Ingeniero Jefe de

[29] Publicado en *La Censura Teatral. Notas y comentarios sobre su desenvolvimiento y algunos apuntes sobre legislación teatral, comprendiendo los Reglamentos vigentes hoy en Cuba* (1913) de Gustavo Enrique Mustelier; texto conservado en «Coronado»

> la provincia; el Arquitecto provincial; otro Arquitecto nombrado por el Ayuntamiento; un individuo de la Sociedad Económica de Amigos del País, designado por la misma Sociedad; y dos personas que se distingan por su competencia en las letras o en las artes, nombradas por el Gobernador civil y el Secretario del Gobierno civil que ejercerá las funciones de Secretario de la Junta. (Mustelier, 1913, pág. 65)

Posiblemente, Francisco de Paula Coronado haya formado parte, alguna vez, de la Junta Consultiva de Teatros de La Habana, como una de esas personas «distinguida por su competencia en las letras o en las artes» que exigía dicha entidad; y quizás esto le permitió el acceso a los manuscritos de teatro bufo que se encuentran en su colección.

En el caso específico del manuscrito estudiado, la diferencia de tamaño de las hojas en blanco con respecto a las hojas escritas, así como las características desiguales que muestra el papel, permiten aseverar que la encuadernación del manuscrito es posterior a su fecha de escritura. Esto se confirma al detectar que casi todas las obras de teatro bufo conservadas en «Coronado», así como otros tipos de manuscritos, presentan el mismo tipo de encuadernación (aunque con medidas diferentes), aun cuando pertenecen a diversos autores y aparecen fechadas en diferentes años.

Lo que hace pensar que *Amor y Lealtad* fue uno de los textos mandados a encuadernar en la década del 50 del pasado siglo por Paul Gonzáles de Mendoza y Goicochea, segundo propietario de la colección, quien decidió juntar en tomos los manuscritos del fondo. Este «se sintió aturdido cuando se vio ante tantos libros, fue menester comenzar su adecuada instalación entonces, se encontró miles de piezas en pésimo estado. Algunos muy destruidos; unos necesitaban ser encuadernados y otros reconstruidos. Dos alemanes, trabajadores de la universidad de Filadelfia, le enseñaron el procedimiento salvador que se aplicó con inauditos resultados» (Borges Machín, 2006, pág. 18).

Por tanto, se considera que el manuscrito perteneciente al siglo XIX solo consta de 45 hojas de 21,8cm por 15cm, escritas todas por el recto y por el vuelto, excepto la hoja número 45 que solo está escrita por el vuelto, para un total de 89 páginas.

Luego de permanecer por algunos años en el Palacio Aldama, instalación que Gonzáles de Mendoza había comprado y restaurado, la colección es puesta en venta y el 20 de febrero de 1960 es adquirida por la Universidad Central (Ibídem, pág. 27-28).

La intervención de la Censura en el texto (presencia del cuño de la Censura Teatral de la Isla de Cuba y de la mano del censor), arroja interesantes datos sobre la historia del manuscrito antes de su llegada a manos de Coronado. El papel de la Censura queda establecido en el «Reglamento de Policía de Espectáculos», de 2 de agosto de 1886, vigente durante la fecha de producción de la obra estudiada; que en su capítulo III, titulado "De las obras dramáticas e incidentes que debe resolver la autoridad" plantea:

> Art. 30. Los representantes de las Empresas de teatros en esta capital, tendrán obligación de remitir por medio de oficio a la Secretaría del Gobierno general y los de provincias a los respectivos Gobernadores civiles, dos ejemplares de cada una de las obras dramáticas que hayan de estrenarse, con objeto de que pueda suprimirse todo lo que afecte al orden público, a la moral o a las buenas costumbres.
>
> Art. 31. Estos ejemplares se presentarán firmados por el autor, y si este no se conociera, por el representante de la Empresa, y llevarán el sello de esta en su primera página, debiendo quedar en poder de la Autoridad respectiva ocho días antes de aquel en que se verifique la primera representación. (Mustelier, 1913, págs. 87-88)

A partir de los artículos anteriores se pueden conformar las siguientes hipótesis:

1. El manuscrito constituye una copia de otro manuscrito original pues está acuñado, firmado y aprobado por la Censura. Es probable que, además de un manuscrito original, haya existido otra copia, porque la Censura exigía dos.
2. El censor no consideró que *Amor y Lealtad* afectara «el orden público, a la moral o a las buenas costumbres» pues no intervino en el texto para suprimir ningún fragmento[30].
3. La Censura no era tan estricta en el cumplimento de los artículos antes mencionados, o el manuscrito estudiado perdió algunas páginas, pues no aparecen en él, a diferencia de otros manuscritos revisados, ni la firma del autor, ni el sello de la empresa correspondiente, que en este caso debe haber sido el Gran Teatro de Tacón.

Por otra parte, las intervenciones de las manos 2 y 3 también forman parte de la historia del manuscrito, por lo que es necesario detenerse en ellas. Puede asegurarse que la intervención de la mano 2 en la {h 1r} fue posterior al estreno de la obra en el Teatro de Tacón, pues es esta quien confirma que dicha representación tuvo lugar el 28 de julio de 1892, por lo que es imposible que haya sido anterior. En otros manuscritos revisados, se encuentran aclaraciones de este tipo, generalmente realizadas por otros sujetos, en las que incluso se plasma, además del lugar y la fecha de la puesta en escena, datos sobre la acogida de la obra por el público[31].

No puede asegurarse a ciencia cierta que las intervenciones de la mano 3 sean posteriores a la presentación de la obra en escena. Pero, puede especularse que son posteriores a la revisión realizada por la Censura, pues es de esperar que las copias

[30] En el resto de los manuscritos de teatro bufo revisados, cuando el censor suprime algún fragmento, plantea que puede representarse la obra, menos lo que ha sido tachado.

[31] Ej.: *Esta obra fue representada* (fecha) *con gran éxito en* (lugar).

enviadas a esta institución tan severa, no fueran entregadas con tachaduras, rayones y texto sobrescrito. Además, la última intervención de la mano 3 en la que inserta dos nuevos parlamentos al texto dramático[32], aparece después de la firma del censor y en una página que no presenta el cuño de la Censura. Otro elemento importante es que algunas de las intervenciones realizadas por la mano 3 se encuentran muy relacionadas con la representación escénica de la obra, lo que se analizó en la descripción externa del manuscrito.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, se crean las siguientes hipótesis:

1. Las intervenciones de la mano 3 fueron realizadas luego de la evaluación y aprobación del texto por parte de la Censura el 9 de junio de 1892, pero antes de su estreno en el Gran Teatro de Tacón el 28 de julio de 1892. En ese período de tiempo de 49 días, algún sujeto dejó plasmado en el texto original el nombre de los actores que encarnarían a cada uno de los personajes, enumeró algunas páginas para facilitar la lectura, realizó correcciones y adiciones de texto e insertó símbolos. Todo lo anterior con el objetivo aparente de utilizar el texto original como guion teatral o libreto para la puesta en escena de la obra.
2. La intervención de la mano 2, es posterior a la representación de la obra y debe corresponder a la institución o al sujeto propietario del manuscrito en ese momento, quien quiso dejar plasmados estos datos en el texto para conservar dicha información.

Como conclusiones de este apartado puede decirse que el manuscrito *Amor y Lealtad*, conservado en la colección «Francisco de Paula Coronado» de la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, es la copia enviada a la Censura de un manuscrito original de la autoría de Benjamín Sánchez Maldonado. Esta fue acuñada y firmada por el censor, y luego retornó a las manos de la compañía que la llevaría a escena. El encargado de

[32] Véase {h 45r} en el facsímil presente en los Anexos.

dicha representación utilizó la copia como guion teatral y, con este fin, realizó varias intervenciones en el texto original. Finalmente, y luego del estreno, otro sujeto, probablemente el propietario del manuscrito o su conservador, colocó los datos de lugar y fecha en que esta tuvo lugar.

Luego de todos estos procesos es que el manuscrito llegó a manos de Francisco de Paula Coronado, manteniéndose en su poder hasta que Paul Gonzáles de Mendoza adquiriera la colección en 1954. En este periodo es que es encuadernado. Posteriormente, en 1960 pasa a ser propiedad de la Universidad Central de Las Villas, donde permanece actualmente, como parte de la colección «Coronado».

2.3 Paleografía como historia de la escritura

2.3.1 Verificación de autoría

El carácter de copia del manuscrito estudiado quedó demostrado en el epígrafe anterior al constatar que el texto constituye la reproducción enviada a la Censura de un manuscrito original. Esta copia no fue, necesariamente, producida por Benjamín Sánchez Maldonado, aunque este aparezca consignado como el autor de la obra, pues los encargados de hacer las copias enviadas a la Censura no eran los autores, que solo debían firmar dichas copias, sino los representantes de las empresas de teatros. Esta suposición se confirma cuando se revisan el resto de las obras de este autor que se conservan en «Coronado», y se constata que todas presentan caligrafías diferentes.[33]

[33] Se sabe que no todos los manuscritos de teatro bufo presentes en la colección «Coronado» constituyen originales (entendiendo por "original" a la obra que no es una copia realizada sobre otra, que sería su origen), lo que se confirma cuando se revisan minuciosamente estos textos, pues muchos de ellos presentan en su última página la aclaración de que constituyen copias; otros plantean en la primera página que son copias dirigidas a la Censura de Teatros; mientras que existen manuscritos que aun perteneciendo a la autoría de un mismo sujeto, presentan características muy diversas en cuanto a la

Por tanto, la identidad del sujeto que realizó dicha copia es desconocida, pero la elegancia de su caligrafía, así como, la limpieza y la uniformidad que se aprecia en cada una de las hojas del documento, denotan cierto grado de especialización. Es probable que este sujeto formara parte de alguna empresa teatral, en este caso el Gran Teatro de Tacón, en la cual desempeñaba funciones de copista.

En cuanto a su grado de alfabetización, este no puede determinarse con total seguridad, pues no se conoce si los errores y la inestabilidad que caracterizan la ortografía del texto, se deben a este sujeto anónimo encargado de realizar la copia, o al autor de la obra.

Aunque no puede probarse que el manuscrito atesorado en la colección «Coronado» haya sido creado por Benjamín Sánchez Maldonado, se considera que la obra reproducida pertenece a su autoría. A pesar de que el documento no aparece firmado por él, como lo exigía la Censura, su nombre quede plasmado en la primera página del texto como autor de *Amor y Lealtad*. Para confirmar la autoría de Maldonado, es imprescindible acercarse a su biografía.

Como ocurre con casi todos los autores del Bufo, poco se conoce sobre la vida de este hombre. Su nombre fue buscado en el *Diccionario de la Literatura Cubana* (1984), en la *Enciclopedia popular cubana* (s.f.) de Luis J. Bustamante; en *Cuba en la mano. Enciclopedia popular ilustrada* (1940); en *El libro de Cuba*, pero la búsqueda no arrojó ningún resultado. Lo que confirma lo señalado por Rine Leal sobre los hacedores del teatro bufo: «inútil es buscar sus nombres en Diccionarios literarios, Obras completas o en las listas académicas porque no están allí» (Leal, 1975, pág. 15). Los escasos datos encontrados fueron extraídos de los manuscritos de su autoría conservados en «Coronado», los cuales se muestran a continuación:

---

caligrafía empleada, lo que permite atribuirlos a sujetos escriturales diferentes sin necesidad de realizar un análisis caligráfico profundo.

1. *Regalo de boda*: pieza cómica en un acto en prosa y verso. Habana, 1892.

2. *Amor y Lealtad*: boceto dramático en un acto, en prosa y verso. Habana, 1892.

3. *La herencia de Canuto*: zarzuela bufa en un acto, en cinco cuadros, en verso y prosa. Con música de Antonio Gonzáles. Habana, 1896.[34]

4. *Los hijos de Thalía o bufos de fin de siglo*: desconcierto anti-literario cómico-bufo-lírico burlesco y mamarrachero, en verso y prosa, en un acto y tres cuadros. Con música de Rafael Palau. Habana, 1896.[35]

5. *La bella Mariana o el desnudo cadavérico*: entremés en un solo acto. Habana 1909. Representado en el Teatro Payret.

A partir de la revisión de estos manuscritos puede afirmarse que Benjamín Sánchez Maldonado fue un autor prolífico dentro del teatro bufo, cuya producción se desarrolló en La Habana entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Periodo que ocupa los años de mayor esplendor del género (1879-1896) y los de su decadencia (1897-inicios del siglo XX). Su obra, de la que se conocen al menos cinco piezas, se caracteriza por la variedad genérica (pieza cómica, melodrama, zarzuela, entremés, etc.) y por su expresión tanto en prosa como en verso. Pudo representar sus obras en prestigiosos teatros de la época como el Gran Teatro de Tacón y el Payret.

Parece haber tenido relaciones cercanas con los Bufos de Salas y con su director el afamado actor Miguel Salas, pues el manuscrito de *Regalo de boda* tiene el cuño de la compañía, y el propio Salas figura como uno de los actores de *Amor y Lealtad*. Sus

[34] Publicado en *Teatro Bufo. Siete obras.* (1961). Santa Clara: Universidad Central de Las Villas.

[35] Ídem.

manuscritos dejan constancia de sus vínculos con otras figuras importantes dentro de teatro bufo como Elvira Meireles[36], Rafael Palau[37] y Joaquín Robreño[38].

Otra pista que aportan los manuscritos, es la existencia de otro Sánchez Maldonado en la escena del Bufo, seguramente emparentado con el escritor estudiado: en *Amor y Lealtad* figura como actor un tal Enrique Sánchez Maldonado, probablemente hermano de Benjamín.

2.3.2 Causas de la escritura

Gracias a los resultados obtenidos en los niveles anteriores, puede afirmarse que la causa fundamental de la realización del manuscrito estudiado radica en la necesidad de alguna compañía o empresa teatral (posiblemente el Teatro de Tacón) de enviar una copia del manuscrito original de la obra *Amor y Lealtad* a la Censura, para que fuera evaluada por esta y pudiera llegar a ser representada. Luego de cumplir la función para la que fue creada en primera instancia, esta reproducción fue usada como guion teatral para la puesta en escena, como lo evidencian las marcas dejadas por la mano 3.

---

[36] Una de las más afamadas actrices del Bufo. Aparece en *Amor y Lealtad* como intérprete del personaje protagónico Aurora y en *Regalo de Boda* como Catana.

[37] Rafael Palau León, reconocido compositor, pianista, organista y director de orquesta, que fue director de orquestas del teatro bufo cubano. Compuso la música para *Los hijos de Thalía o bufos de fin de siglo*.

[38] Autor y actor del Bufo. Al final del manuscrito de *Regalo de boda* hay una nota de Robreño dirigida a Maldonado en la que se lee lo siguiente: "*Amigo Benjamín, su obra* Regalo de boda *es la obra que con más fulgor irradia en el cielo del Teatro Cubano. Sirva esta de ejemplo a los que niegan la existencia del arte Bufo que el estilo chocarrero y grotesco de que tanto han abusado nuestros autores. Y sigue, no desmayes, que tú llegarás a ser entre los que verdaderamente son. Su gran amigo, Robreño"*. Además, Robreño figura como uno de los actores de *Amor y Lealtad*.

2.3.3 Función y difusión de Amor y Lealtad

Como quedó establecido en la clasificación diplomática, el manuscrito estudiado es una obra dramática perteneciente al teatro bufo cubano del siglo XIX, específicamente a la segunda etapa del desarrollo del género en la isla (1879-1896). Para entender la función y la difusión sociales de *Amor y Lealtad*, es imprescindible acercarse al fenómeno bufo desde una perspectiva general.

Rine Leal ha definido al Bufo, entre otras cosas, como un género «sin afán literario, carente de deseo de inmortalidad, escena más que texto, intención más que literatura. Fue un teatro para ver más que para leer, y solo sobre la escena alcanza su importancia vital porque depende de la gracia, picardía y gestos del actor» (Leal, 1975, pág. 23).

Sin duda alguna, el aporte más importante de los bufos radica en lo teatral. Su éxito mayor, muchas veces, no radicó en la habilidad de los escritores sino en la calidad de los actores. Lo que se evidencia en el reducido número de obras del género que han llegado a nuestros días en relación con la explosión dramática que significó desde su inicio en 1868, esto ocurre porque de la gran cantidad de obras escritas solo unas pocas pasaron por el proceso editorial (El Teatro, 2002, pág. 462). Sobre este tema diría Feijóo: «El Teatro Bufo es un teatro para ver; no para leer. Para ver tipos y gestos y bailes» (Feijóo, 1961, pág. 10).

De forma general, este grupo de escritores eran gente de pueblo para los cuales el teatro era un medio de vida por lo que asumen la escena como «un negocio productivo y no como una expresión artística» (Leal, 1975, pág.19). Como evidencian sus manuscritos, los creadores del Bufo son al mismo tiempo autores, actores, guaracheros, bailadores, organizadores, realizadores, empresarios, directores y, hasta espectadores. Han sido caracterizados como «gente humilde sin dinero ni esclavos, músicos que vivían de su trabajo diario, sin preocupaciones literarias ni

artísticas, sin más cultura que el contacto con el pueblo, y para quienes el teatro era un modo de ganarse la vida» (Leal, 1986, pág. 22).

Como texto teatral perteneciente al género bufo, la obra estudiada no escapa de esas realidades. Si bien no puede negarse el carácter literario de la misma —justificado por su estructura, así como por la voluntad de estilo que manifiesta su autor en el empleo de recursos y figuras retóricas—, *Amor y Lealtad* no posee un marcado valor estético. Claramente, no es un texto escrito para ser consumido como literatura, lo que se evidencia, sobre todo, en el hecho de que no haya sido publicado.

Sin lugar a dudas, *Amor y Lealtad* fue escrito para ser representado, para ser concretado en la escena por los actores y ser disfrutado por espectadores; fue concebida como un libreto más que como una obra literaria. Debido a esto, no puede decirse que haya ocurrido una difusión social del texto escrito propiamente dicho —ya sea el manuscrito original o sus copias— pero, si se tiene en cuenta lo anotado por la mano 2 en la primera página del manuscrito, *Amor y Lealtad*, cumplió su destino y fue estrenada en La Habana en el Gran Teatro de Tacón, uno de los teatros más importantes de la época, el 28 de julio de 1892.

CONCLUSIONES

Luego de desarrollar el proceso editorial paleográfico del manuscrito *Amor y Lealtad* conservado en la colección «Francisco de Paula Coronado» de la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas se puede arribar a las siguientes conclusiones:

1. El objeto de estudio de la Paleografía ha variado en el transcurso de su evolución. La Paleografía ha atravesado por varios estadios hasta convertirse en una ciencia autónoma cuyo objeto de estudio es el conocimiento global de la escritura desde su surgimiento, percibiendo esta como una fuente histórico-cultural imprescindible para el estudio del desarrollo social y humano. Para lograr su objetivo, la Paleografía cumple tres tareas fundamentales que se corresponden con sus tres niveles de análisis, cada uno de los cuales, posee sus propias tareas, metodologías y relaciones con otras ciencias o disciplinas.
2. El manuscrito de *Amor y Lealtad* presenta un buen estado de conservación, y consta de 45 hojas y 89 páginas. La encuadernación en pasta española que presenta actualmente se atribuye al proceso de restauración y encuadernado llevado a cabo en la década del cincuenta del siglo pasado por Paul Gonzáles de Mendoza, segundo propietario de la colección. Se advierte la presencia de otras tres manos escriturales además de la mano principal, que se corresponden con el censor Blas Martínez y otros dos sujetos anónimos. El tipo de letra empleado por la mano principal coincide con uno de los tantos tipos de cursiva inglesa que surgieron en el siglo XIX.
3. Las características externas e internas del manuscrito permiten clasificarlo como un texto dramático perteneciente al teatro bufo cubano del siglo XIX, concretamente a la segunda etapa del género (1879-1896).
4. El análisis lingüístico arrojó que no se sigue en el texto un criterio ortográfico único lo que se evidencia en la falta de sistematicidad y la inestabilidad ortográfica del mismo, atribuida a un sujeto escribiente culto, pero con limitantes lingüísticas. Mientras que, el análisis por niveles de la lengua permite confirmar la pertenencia

de la obra el género bufo pues los fenómenos que se manifiestan se utilizan, sobre todo, para caracterizar a los personajes.

5. El manuscrito, datado en 1892, es la copia enviada a la Censura de un manuscrito original de la autoría de Benjamín Sánchez Maldonado. La identidad del sujeto que realizó dicha copia es desconocida.
6. Aunque no puede probarse que el manuscrito haya sido creado por Benjamín Sánchez Maldonado, se considera que la obra reproducida pertenece a su autoría. A pesar de constituir un autor prolífico dentro del Bufo, se conoce muy poco sobre su biografía.
7. *Amor y Lealtad* fue escrita para ser representada y no para ser leída, fue concebida como un libreto más que como una obra literaria.

BIBLIOGRAFÍA

Academia de Ciencias de Cuba. (1984). *Diccionario de la Literatura Cubana* (Vol. I y II). La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Alfaro et al. (1997). *Teatro de la emigración asturiana en Cuba. Aproximación lingüística y literaria a la Biblioteca «Francisco de Paula Coronado».* Oviedo: Vicerrectorado de Relaciones Internacionales de la Universidad de Oviedo.

Alfaro, L., & Reyes, R. (1997). "Notas preliminares sobre la morfosintaxis y el vocabulario del teatro bufo cubano". En Alfaro et al, *Teatro de la emigración asturiana en Cuba. Aproximación lingüística y literaria a la Biblioteca «Francisco de Paula Coronado»* (págs. 23-32). Oviedo: Vicerrectorado de Relaciones Internacionales de la Universidad de Oviedo..

Almeida Cabrejas, B. (2004). "La historia de Roma en la Quinta Parte de la General Estoria. Edición y estudio". España: Universidad de Alcalá.

Álvarez Álvarez, L., & Barreto Arpilagos, G. (2010). *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

Arévalo Jordán, V. (2003). *Introducción a la Paleografía Hispanoamericana.* Obtenido de https://es.scribd.com/document/231691996/paleografia-pdf

Asociación de Academias de la Lengua Española. (2010). *Diccionario de Americanismos.* Madrid: Santillana.

Borges Machín, A. (2006). "La sala «Coronado» de la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas: una alternativa para la formación profesional del licenciado en

estudios socioculturales”. Santa Clara: Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas.

Bustamante, L. (s.f.). *Enciclopedia popular cubana.* La Habana: Cultural, Sociedad anónima.

Calcagno, F. (1878). *Diccionario biográfico cubano.* New York: Imprenta y librería de N. Ponce de León.

Carpentier, A. (19 de diciembre de 1960). “El teatro bufo cubano”. *Lunes de Revolución*(87), 4.

_____ (2015). *Francisco Covarrubias: Padre del teatro bufo cubano.* Obtenido de Lettres de Cuba: http://lettresdecuba.cult.cu/

CHARTA. (2013). “Criterios de Edición de Documentos Hispánicos (Orígenes-Siglo XIX)”. *Red Internacional Charta Transcripción paleográfica.*

Cobián Dorta, J., & Cárdenas Hecheverría, V. (sept.-dic. de 1992). “El teatro cubano en la colección «Coronado»: recopilación bibliográfica”. *Islas*(103), 195-259.

Colectivo de autores. (1869). *Diccionario enciclopédico de la lengua española con todas las vozes, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas Españolas.* Madrid: Imprenta y librería de Gaspar y Roig.

_____ (1940). *Cuba en la mano. Enciclopedia popular ilustrada.* La Habana: Imprenta Ugar, García y Cía.

Contreras, M. (2005). “La Paleografía en la Investigación Lingüística”. En *Literatura y Lingüística* (págs. 165-89).

_____ (2008). “¿Cómo editar textos coloniales?”. *Estudios Filológicos*, 63-82.

Crádenas, G., & Tristá, A. (2000). *Diccionario del español de Cuba.* Madrid: Gredos.

Cuenca, P. (1999). “La Edición Paleográfica de Textos Teatrales Clásicos. *La Encomineda Bien Guardada* de Lope de Vega”. *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*(24), 149-194.

_____ (2003). “Cuatro consideraciones sobre la edición paleográfica”. *Acta historica et archaeologica mediaevalia*(25), 873-883.

Díaz Díaz, L. (2014). “Análisis léxico–semántico de bantuismos en el teatro bufo del siglo XIX”. Santa Clara: Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas. Facultad de Humanidades. Departamento de Lingüística y Literatura.

Díaz Moreno , R., Martínez Sánchez, R., & Sánchez-Prieto Borja, P. (2012). “Los Documentos de la Inclusa de Madrid: Su valor para la Historia de la Escritura y de la Lengua del Siglo XIX”. En *Por Sendas Ignoradas: Estudios sobre el Español en el Siglo XIX* (págs. 33-60). España: Editorial Axac.

Díaz Moreno, R. (2004). “Lengua y escritura en Guadalajara en los siglos XVI y XVII (documentos del Archivo Histórico Provincial de Guadalajara)”. España: Universidad de Alcalá.

Dihigo, J. (1928). *Léxico Cubano.* La Habana: Imprenta "El siglo XX".

"El Teatro". (2002). En Instituto de Literatura y Lingüística, *Historia de la literatura Cubana* (Vol. I, págs. 461-468). La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Escuela de Estudios Medievales . (1944). *Normas de transcripción y edición de textos y documentos.* Madrid.

Feijóo, S. (1961). "Aviso al lector en la primera edición del primer tomo del Teatro Bufo cubano". En *Teatro Bufo. Siete Obras.* Santa Clara: Universdad Central de Las Villas.

Fernández Toledo, M., & Martínez González, M. (1999). "Caracterización sociolinguística de los grupos sociales del teatro bufo del siglo XIX". Santa Clara: Universidad Central de Las Villas. Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas. Departamento de literatura y linguística.

Fradejas Rueda, J. M. (2014). "Transcripción del Manuscrito". En *Crítica textual para Dummies.*

Fundación para las Letras Mexicanas FLM. (5 de octubre de 2017). "Laurette Godinas". Recuperado el 18 de febrero de 2018, de Enciclopedia de la literatura en México ELEM (FLM).

García Tato, I. (enero-diciembre de 2009). "Paleografía y Diplomática: génesis, evolución y tendencias actuales". *Cuadernos de estudios gallegos*(122), 411-441.

García, A., Méndez Vázquez, G., & Reyes Perera, R. (mayo-agosto de 1981). "Apuntes sobre el léxico del teatro bufo en el siglo XIX". *Islas*(69), 170-209.

Garro Muxika, J. (1 de diciembre de 2009). “Normativas de transcripción paleográfica”. Recuperado el 24 de noviembre de 2016, de Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián: http://mendezmende.org/es/normativas/transcripcion-paleografica.html

Godinas, L. (2005). “Entre ecdótica y pragmática: la puntuación en los impresos dramáticos españoles y novohispanos”. Recuperado el 18 de febrero de 2018, de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcr7903

Gómez González, S. (s.f.). “El Alhambra: su contribución a la conformación del teatro bufo en Cuba”. Obtenido de Monografías.com: http://www.monografías.com/trabajos96/alhambra-su-contribución-conformación-del-teatro-bufo-cuba/

Guerra Díaz, C. (1997). “La biblioteca «Francisco de Paula Coronado»: notas para su historia”. En Alfaro et al, *Teatro de la emigración asturiana en Cuba. Aproximación lingüística y literaria a la Biblioteca «Francisco de Paula Coronado»* (págs. 15-20). Oviedo: Vicerrectorado de Relaciones Internacionales de la Universidad de Oviedo.

Herrera Morillas, J. L. (2009). “Estudio y catálogo de las encuadernaciones artísticas del siglo XIX de la Biblioteca de la Real Sociedad Económica Extremeña de Amigos del País”. *Revista de Estudios Extremeños*(1), 39-74.

Haensch, G., & Werner, R. (1993). *Nuevo Diccionario de Americanismos.* Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Jiménez Arredondo, G. (octubre de 2015). “La escritura caligráfica en México. Una revisión histórica de la primera mitad del siglo XIX”. *Tica. Revista electrónica*(3).

Jiménez Hernández, Y. (2017). “Edición paleográfica del documento «Sobre el vocabulario de los Indios del Nuevo Mundo», presente en la colección «Francisco de Paula Coronado» de la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas”. Santa Clara: Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas. Facultad de Humanidades. Departamento de Lingüística y Literatura.

Leal, R. (1975). “La chancleta y el coturno”. En *Teatro bufo, siglo XIX. Antología.* (Vol. I, págs. 15-46). La Habana: Editorial Arte y Literatura.

_____ (1975). *La selva oscura* (Vol. I). La Habana: Editorial Arte y Literatura.

_____ (1975). *Teatro bufo, siglo XIX. Antología* (Vol. I y II). La Habana: Editorial Arte y Literatura.

_____ (1986). “Para leer a nuestros clásicos del siglo XIX”. En *Teatro del siglo XIX* (págs. 5-29). La Habana: Editorial Letras Cubanas.

_____ (2004). *Breve historia del teatro cubano.* La Habana: Editorial Félix Varela.

Martiatu, I. (2008). *Bufo y nación.* La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Martínez González, M. (2013). “Edición de un glosario de fraseologismos sobre el Teatro bufo. Siglo XIX”. Santa Clara: Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas. Facultad de Humanidades. Departamento de Lingüística y Literatura.

Megías, J. M. (1998). “Manuales de crítica textual: las líneas maestras de la ecdótica española”. *Revista de poética medieval*, 115-153.

Mendieta Costa, R. (2001). “Del catedraticismo o la desarticulación del discurso negro”. *Revista Iberoamericana, LXVII*(196), 509-526.

Montes Huidobro, M. (abril de 1978). “La reacción antijerárquica en el teatro cubano colonial”. *Cuadernos Hispanoamericanos*(334), 5-19.

_____ (1987). “Lenguaje y literatura en el teatro bufo cubano”. En *Actas del I Congreso Internacional sobre el Español de América* (págs. 1031-1041). San Juan: Academia Puertorriqueña de la Lengua.

Moreno Bogoya, C. (2016). “Estudio diplomático y paleográfico del Libro de Actas de la Catedral Primada de Bogotá (1693-1704)”. Universidad de La Salle.

Mustelier, G. (1913). *La Censura Teatral. Notas y comentarios sobre su desenvolvimiento y algunos apuntes sobre legislación teatral, comprendiendo los Reglamentos vigentes hoy en Cuba.*

Pedrosa Ramírez, A. (2012). “La edición electrónica al cuidado del libro *Estudios de la entonación interrogativa en Cuba: del sistema a las variedades del discurso*”. Santa Clara: Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas. Facultad de Humanidades. Departamento de Lingüística y Literatura.

Peláez Santamaría, S. (2015). “Transcripción paleográfica, edición crítica y estudio del léxico de las Ordenanzas Municipales de Baeza (1536)”. Universidad de Málaga.

Real Academia Española (1726). *Diccionario de Autoridades*. 5 vols. Madrid.

_____ (1866). *Gramática de la lengua castellana.* Madrid: Imprenta nacional.

_____ (1874). *Gramática de la Lengua Castellana*. Madrid: Imprenta Nacional.

_____ (1880). *Gramática de la Lengua Castellana. Nueva edición, corregida y aumentada.* Coatepec: Imprenta de Antonio Matías Rebolledo.

_____ (1883). *Grámatica de la Lengua Castellana.* Madrid: Imprenta de Hernando.

_____ (1885). *Gramática de la Lengua Castellana.* Madrid: Imprenta Nacional.

_____ (1890). *Gramática de la Lengua Castellana.* Madrid: Viuda de Hernando y Compañía.

_____ (2010). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros.

_____ (2014). *Diccionario de la lengua española* (Vol. II). Bogotá: Editorial Planeta Colombiana.

Redondo Díaz, C. A. (2014). "Encuadernaciones históricas y artísticas del archivo Catedral de Salamanca: del siglo XV al siglo XIX". Salamanca: Universidad de Salamanca, Facultad de traducción y documentación.

Reyes, R. (1982). "Apuntes sobre el léxico del teatro bufo del siglo XIX". Santa Clara: Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas. Facultad de Humanidades. Departamento de Lingüística y Literatura.

Riesco, Á. (s.f.). "La Paleografía y Diplomática en el Marco de los Estudios de la Documentación".

_____ (2004). *Introducción a la Paleografía y Diplomática General.* Madrid: Síntesis.

Sáez, C., & Castillo, A. (s.f.). “En torno al concepto de paleografía”.

_____ (2004). “Paleografía e historia de la cultura escrita: del signo a lo escrito”. En Á. Riesco, *Introducción a la Paleografía y Diplomática General* (págs. 21-31). Madrid: Síntesis.

Vallado Menéndez, J. M. (2003). *Manual de encuadernación*. Gijón: Imprenta Love.

ANEXO: *EDICIÓN PALEOGRÁFICA*

Prólogo

El manuscrito

El manuscrito inédito de la obra *Amor y Lealtad* (1892), boceto dramático en un acto, en prosa y verso, original de Benjamín Sánchez Maldonado se encuentra conservado en la colección «Francisco de Paula Coronado» de la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, imprescindible repositorio documental para la cultura cubana y universal.

Está encuadernado en pasta española con una medida externa de 23,2 cm por 17 cm y un ancho de 2 cm. La portada se encuentra vacía y el nombre de la obra aparece en el lomo en letras versales doradas. Tiene 52 hojas. Del total de hojas que posee el texto, solo 45 están escritas (por el recto y por el vuelto, exceptuando la hoja número 45 que solo está escrita por el vuelto), pues las primeras cuatro y las últimas tres aparecen en blanco, en las primeras se reconocen cuños que marcan la pertenencia del manuscrito a la colección «Coronado» y a la Universidad Central. Las hojas escritas tienen las dimensiones siguientes: 21,8 cm por 15cm, mientras que el resto miden 22 cm por 15,5 cm. Las hojas en blanco y las hojas escritas presentan diferentes tipos de soporte.

El soporte de las hojas escritas es característico del siglo XIX. Su porosidad, fibrosidad, el color amarillento, así como, la presencia de barbas, permiten afirmar que se trata de un papel de fibra de hilo y celulosa en el que se evidencian manchas de acidez y quemaduras características de los procesos de degradación del papel hecho con técnicas artesanales o poco industrializadas. Por otro lado, la acción del tiempo y los factores ambientales han provocado el tueste y, por tanto, la fragilidad del papel, por lo que varias hojas tienen los bordes precintados para favorecer su preservación. No obstante, puede decirse que, de forma general, el manuscrito posee un buen estado de conservación.

La diferencia de tamaño de las hojas en blanco con respecto a las hojas escritas y las características desiguales que muestra el papel, permiten aseverar que la encuadernación del manuscrito es posterior a su fecha de escritura. Lo que hace pensar que *Amor y Lealtad* fue uno de los textos mandados a encuadernar en la década del 50 del pasado siglo por Paul Gonzáles de Mendoza y Goicochea, segundo propietario de la colección, quien decidió juntar en tomos los manuscritos del fondo. Por tanto, se considera que el manuscrito perteneciente al siglo XIX solo consta de 45 hojas de 21,8cm por 15cm, escritas todas por el recto y por el vuelto, excepto la hoja número 45 que solo está escrita por el vuelto, para un total de 89 páginas.

No existe homogeneidad respecto a la tinta empleada. Casi todo el documento está escrito con tinta negra, pero el nombre del autor en la primera página, los nombres de los personajes que intervienen en cada escena, las didascalias o instrucciones del autor, y otros detalles, como subrayados y líneas separadoras, están escritos con tinta roja; lo que persigue un interés decorativo o diferenciador según sea el caso. El título de la obra aparece con tinta negra y sombreado con tinta roja.

Por otra parte, en el manuscrito se advierte la presencia de otras manos escriturales además de la mano principal. Se considera que hay, al menos, tres manos interviniendo en el texto.

La mano 2 interviene con tinta negra solo en la {h 1r}[39] del texto para dar los datos del lugar y la fecha en que fue representada la obra.

La que se identifica como mano 3, interviene en el manuscrito con lápiz y, a veces, con una tinta negra más oscura que la empleada por la mano uno. Esta aparece por primera

[39] Se considera que la página número uno es la primera que aparece escrita, a partir de la cual se inicia la numeración consecutiva de las restantes. Las páginas son nombradas según la numeración que presenta la transcripción paleográfica en los anexos. Por ejemplo, {h 1r}, se refiere a la hoja número uno por el recto, así como {h 2v} hace referencia a la hoja número dos por el vuelto.

vez en la {h 1v} para marcar al lado de cada personaje que interviene en la obra otros nombres propios cuyo rastreo en textos sobre el teatro bufo, arrojó que bien podrían ser reconocidos actores de la época[40]. La mano 3 interviene alrededor de 35 veces, ya sea para sobrescribir o tachar fragmentos de lo escrito por la mano uno y colocar otras palabras o frases interlineadas, como para enmarcar párrafos enteros con líneas de lápiz lo que parece significar que ese fragmento encuadrado debe omitirse en la lectura o la representación[41].

En la {h 44r}, al final del parlamento de un personaje, aparece un asterisco escrito por la mano 3 que remite a la {h 45r} en la que se agregan ocho líneas al texto original. La mano 3 es la responsable, además, de la numeración que presentan algunas páginas en la parte superior, así como de la presencia de signos como [Ø] y [*1/2 m*] que aparecen cinco ({h 20r}, {h 21v}, {h 28r}, {h 30v} y {h 35v}) y dos ({h 32v} y {h 33r}) veces respectivamente. Estos signos parecen estar relacionados con cuestiones de la puesta en escena de la obra, como por ejemplo designar la entrada de los personajes o momentos de improvisación sobre el texto original.

Por su parte, la mano 4, que se manifiesta solo al final de la obra con una tinta negra oscura, se corresponde con la mano del censor[42]. Todas las páginas, están acuñadas por

---

[40] Los nombres que aparecen son: *Julita*, *Elvira*, *Medulia*, *Robreño*, *Carlos*, *Enrique S. Maldonado*, *Gustavo*, *Salas* y *Royo*. El nombre de Elvira, que se repite en varios manuscritos, parece hacer referencia a Elvira Meireles, «la reina de las mulatas, considerada la mejor bufa del siglo» (Leal, 1975, pág. 33). El apellido Robreño alude a Joaquín Robreño, actor y prolífico autor del género. El apellido Salas, no debe referirse a otro que a Miguel Salas y Thomas, creador de los célebres Bufos de Salas y uno de los actores más populares del siglo XIX.

[41] Véase, páginas {h 5v}, {h 6r} y {h 6v} del manuscrito.

[42] La Censura de Teatros de la Isla de Cuba fue una institución cuya función era la de evaluar todas las obras que fueran a ser representadas por lo que las empresas de teatro debían enviar a esta, dos copias de cada obra firmadas por el autor, al menos 8 días antes de la puesta en escena. En la década del 80, la

la «Censura de Teatros de la Isla de Cuba», excepto la {h 1v} que presenta el cuño de la «Biblioteca de la Universidad Central» y la {h 1r} que no muestra ninguno.

La caligrafía del manuscrito se caracteriza por letras de altos delineados y rasgos amplios que muestran majestuosidad y elegancia en la grafía. Esto puede evidenciarse en el uso de letras mayúsculas de alto rasgo y minúsculas de gran tamaño. Este tipo de letra coincide con uno de los tantos tipos de cursiva inglesa[43] que surgieron en el siglo XIX.

Amor y Lealtad presenta determinadas características externas que; acompañadas de su estructura, la fecha de su producción, así como, el argumento, los personajes, los ambientes y el lenguaje del mismo; permiten confirmar su pertenencia al teatro bufo cubano del siglo XIX, específicamente a la segunda etapa del desarrollo del género en la isla (1879-1896).

Poco se conoce sobre cómo llegaron a manos de Francisco de Paula Coronado las obras de teatro bufo que se encuentran en sus fondos, y mucho menos sobre la historia individual de cada uno de estos textos previo a su llegada a la colección. Para lograr establecer algunas hipótesis sobre la historia del manuscrito *Amor y Lealtad*, fue necesario realizar un examen minucioso de sus elementos externos e internos; así como, un acercamiento a la biografía de Francisco de Paula Coronado y a la historia de su colección.

Finalmente se concluyó que el manuscrito *Amor y Lealtad* es la copia enviada a la Censura de un manuscrito original de la autoría de Benjamín Sánchez Maldonado. Esta

---

desesperación y el rechazo a lo español alcanzan tal intensidad, que la Censura podó y maltrató las obras de estos autores, pues ni la más mínima crítica era permitida.

[43] Las cursivas inglesas son una serie de caligrafías cursivas de gran belleza que se desarrollan en la Inglaterra del siglo XVIII. Son consideradas una familia de gran alcurnia y nobleza. Posteriormente, las tipografías cursivas inglesas nacieron de la escritura común con pluma de acero derivada del siglo XIX.

fue acuñada y firmada por el censor, y luego retornó a las manos de la compañía que la llevaría a escena. El encargado de dicha representación utilizó la copia como guion teatral, y con este fin, realizó varias intervenciones en el texto original. Finalmente, y luego del estreno, otro sujeto, probablemente el propietario del manuscrito o su conservador, colocó los datos de lugar y fecha en que esta tuvo lugar. Luego de todos estos procesos es que el manuscrito llegó a manos de Francisco de Paula Coronado, manteniéndose en su poder hasta que Paul Gonzáles de Mendoza adquiriera su Biblioteca en 1954, en este periodo es encuadernado. Posteriormente, en 1960 pasa a ser propiedad de la Universidad Central de las Villas, donde permanece actualmente, como parte de la colección «Coronado».

Esta copia no fue, necesariamente, producida por Benjamín Sánchez Maldonado, aunque este aparezca consignado como el autor de la obra, pues los encargados de hacer las copias enviadas a la Censura no eran los autores, que solo debían firmar dichas copias, sino los representantes de las empresas de teatros. Esta suposición, se confirma cuando se revisan el resto de las obras de este autor que se conservan en «Coronado» y se constata que todas presentan caligrafías diferentes.

Por tanto, la identidad del sujeto que realizó dicha copia es desconocida, pero la elegancia de su caligrafía, así como la limpieza y la uniformidad que se aprecia en cada una de las hojas del documento denotan cierto grado de especialización. Es probable que este sujeto formara parte de alguna empresa teatral, en este caso el Gran Teatro de Tacón, en la cual desempeñaba funciones de copista.

La obra

Amor y Lealtad pertenece a la segunda etapa del género bufo en Cuba, que se inicia con el surgimiento de los Bufos de Salas el 21 de agosto de 1879 y culmina con la muerte de su fundador, Miguel de Salas, en 1896. Este período, conocido como «la época de oro del género» (Leal, 1975, pág. 36) se caracteriza por una explosión dramática, una «avalancha bufa» (Ibídem, pág.34) que ampliará el género con nuevas estructuras y

formas, esfumándose las barreras y haciendo casi imposible todo intento de definición o clasificación.

Así, el género crece y termina por multiplicarse en una gama dramática capaz de cubrir aspectos muy contradictorios entre sí. De esta forma, van a comenzar a desarrollarse dentro del Bufo, obras con un marcado tono melodramático, sin que esto signifique un abandono de los elementos esenciales que identifican al género.

Además del desarrollo del melodrama, la situación política social imperante en la Isla durante los últimos años del periodo dorado del teatro bufo, propiciaron que en las obras del género escaseara el elemento popular. En 1892, «el Congreso obrero se declara independentista y es clausurado mientras el terror se desencadena y los autonomistas se baten en retirada» (Ibídem, pág.36). Como explica Leal, en este ambiente político y social convulso, el teatro popular no podía desarrollarse «a menos que tomara una posición rebelde, crítica, separatista, lo que fue impedido por la censura y la propia ideología reformista de muchos de sus creadores» (Ídem).

A partir de la década del 90 del siglo XIX, muchos autores de fuerte influencia popular y que desarrollaban la crítica política y social, se silencian, y comienzan a predominar piezas teatrales en las que se ausentan las «rudas escenas de nuestros más humildes y bulliciosos barrios, apareciendo con más brillantez en trajes y decoraciones las de los barrios de Lavapiés y de Triana» (Ídem).

Precisamente, la poca presencia de ambientes populares y el mayor interés por temas, espacios y personajes propios de la clase blanca acomodada; así como la incursión en el género melodramático, constituyen rasgos característicos de *Amor y Lealtad*.

La obra está estructurada en un acto y diecinueve escenas, aun cuando existe una escena número XX. Cuando se revisa el manuscrito, se advierte que no hay una escena XVIII y se pasa directamente de la XVII a la XIX, lo que se atribuye a un error del escritor pues el argumento no se interrumpe de una escena a otra. Existen seis escenas escritas

totalmente en verso (I, IV, V, VIII, IX y X), doce en prosa (II, III, VI, VII, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII y XIX), y una en prosa y en verso (XX).

El argumento gira alrededor de la joven mulata Aurora, criada de una familia blanca acomodada, quien goza del respeto y el cariño de sus amos: la señorita María y su padre el señor don Carlos, gracias a los cuales ha recibido una educación que muchos de los de su raza y su clase no poseen. Aurora se ha enamorado del prometido y futuro esposo de su señora: don Armando, hecho que la atormenta y que constituye el conflicto central del personaje y de la obra de manera general: la pugna amor versus lealtad, pues Aurora debe luchar contra su pasión, nunca confesada, por don Armando para que venza el sentimiento de lealtad para con su señora y amiga María, demostrando en todo momento la firmeza de sus principios morales.

La acción tiene lugar en La Habana, en la casa del señor don Carlos y la señorita María y transcurre momentos antes de la boda entre María y Armando. En ese espacio de tiempo, entre otras acciones secundarias que se suceden, Aurora ha escrito una carta a su señora contándole su tormento y su decisión de marcharse al no ser capaz de servirle al señor Armando luego de que la boda tenga lugar. Más delante y antes de entregar la carta, Aurora tiene una discusión con su antagonista, la mulata Canela, también criada de la casa, pero que no posee ninguna educación y que ostenta un carácter muy ligero, completamente contrario a la decencia y la integridad representadas por Aurora. En esa discusión, de carácter moralizante, Canela termina por descubrir el amor de Aurora por Armando y es abofeteada por esta, por lo que para vengarse decide contarle todo a María. Cuando María conoce de la pasión de su criada por su prometido, ofende a Aurora y la hecha de su casa sin permitirle la más mínima oportunidad de explicarse.

Finalmente, gracias a la ayuda de don Carlos, la lealtad de Aurora es puesta al descubierto al demostrarse, en frente de todos, su inocencia pues nunca confesó su pasión y se mantuvo fiel a su señora en todo momento. De esta forma vence la lealtad ante el amor, Aurora es perdonada y queda demostrada su superioridad moral con

respecto a la Canela y todo gracias a la educación recibida, especie de tesis que pretende demostrar la obra.

El argumento de la obra, sus personajes y su tesis están muy vinculados con el siguiente planteamiento de Rine Leal sobre las características del teatro bufo después del Zanjón: «la mulata, no solo se situó como la manzana de la discordia, sino que asumió el rol de ligera, casquivana, prostituta, un verdadero peligro para la sacrosanta paz de las "familias decentes"» (Ibídem, pág.37), como es el caso de la Canela. Más adelante leal agrega:

> El mito de la mulata, (...) alcanza ahora su paroxismo, porque se pretende demostrar que el malestar social descansa en la gente de color que no debe convivir en plano igualitario con los blancos. La mulata (o el mulato) terminará por suicidarse, renunciar a su amor, morir violentamente y ceder su lugar en el lecho conyugal al hijo de la buena familia, por lo que prácticamente no existe en el repertorio cubano la comedia interracial que supone un final feliz entre amantes de diferentes razas y clases. (Ídem)

Los personajes centrales de *Amor y Lealtad*, y que por ende poseen el mayor número de parlamentos en la obra, son las criadas mulatas Aurora y Canela. Ambas han sido construidas como protagonista y antagonista respectivamente. De esta forma, Aurora representa la "buena mulata" que honra su raza a través de sus elevados principios morales gracias a la educación que ha recibido, y que, por lo tanto, no resulta "dañina" para las familias blancas decentes, sino admirada por ellas. Por su parte, la Canela es la "mala mulata" que deshonra su raza con la ligereza de su carácter, su coquetería y su falta de educación (es analfabeta) y principios, resultando peligrosa para las familias decentes. En una ocasión don Carlos se refiere a ella como: *la mujer que con tanto disgusto veo en mí casa.*

La rivalidad entre ambos personajes femeninos recorre toda la obra. Alrededor de tres escenas están dedicadas a discusiones entre Aurora y Canela en las que cada una defiende su forma de vida y critica la de la otra. También, de una u otra forma, el resto

de las escenas tienen como objetivo demostrar la grandeza moral de la primera y la ligereza de la segunda.

Más allá del conflicto amor vs. lealtad, el verdadero interés del autor de esta obra es demostrar la tesis de que una buena educación puede convertir a la «gente de color» en personas de bien, favorables a la sociedad. Podría decirse que la pugna amor vs. lealtad no es el tema central de la pieza, sino que constituye un pretexto para demostrar una vez más la superioridad moral de la protagonista. El triunfo de la lealtad que tiene lugar en la actitud de Aurora representa la mayor prueba de la integridad, la dignidad y la pureza de este personaje frente a los valores negativos que ha demostrado su enemiga y antagonista Canela. Así lo demuestra el último parlamento de la obra, a cargo de don Carlos:

> ¡He aquí el fruto de la escuela! / ¡Una hermosa educación / formó un bello corazón! / Lo que anuncia la Canela, / en la dicha que se anhela / ni en la triste adversidad, / nunca será una verdad: / pues vivirá con honor / quien sacrifica su amor / en aras de la lealtad. (Presentación crítica: {h 44r}- {h 44v})

Aurora por sus valores, acciones y su lenguaje, está más relacionada con la clase social de los blancos acomodados, a los que pertenecen don Carlos y María, y poco tiene que ver con la clase de los negros y mulatos pobres, de la que forma parte la Canela. De esta forma, el personaje de la Canela constituye «la mulata del Bufo» por excelencia. Sus diálogos están llenos de frases cubanas, y de una frescura, un erotismo y una energía que no está en ningún otro personaje. Frente a la posición tradicional de Aurora, Canela asume una actitud transgresora y defiende a toda costa su libertad sin importarle el qué dirán. La propia Canela se presenta de la siguiente forma:

> Soy la especia /que a los hombres arrebata. / ¡Canela soy!, la mulata, / que por su talle se aprecia. / La mujer que se desprecia / y se busca con afán. / Mujer, donde todos van / a pedir, porque se anhela / un poquito de canela, / porque no todas la dan. / Se tira de la mulata, / y esa es una sinrazón, / que es mujer de corazón, / como las otras..., ¡que mata! / Demonio que con su bata / y su pañuelito tienta /

a los hombres, se presenta / sin pronunciar una jota, / pero sacúdese y bota / ¡canela, clavo y pimienta! (PC: {h 20r})

Por su parte, María, don Carlos y Armando, representan la clase media habanera, por tanto, sus acciones y su lenguaje están marcados por la ausencia de rasgos populares y la presencia de elementos europeizantes. Desde el punto de vista lingüístico este grupo se caracteriza por seguir los usos normativos de la lengua española. Este hecho tiene mucho que ver con la ventajosa posición que tenían los que pertenecían a esta clase en la estructura social, lo que le posibilita el acceso a determinadas instituciones, entre las que se encuentran las educativas, de manera que poseían un conocimiento y manejo de los usos normativos de la lengua. Además, a lo anterior podría sumarse el deseo de este sector de ascender en la sociedad, así como de igualarse al blanco aristócrata en sus costumbres. En el nivel léxico, se caracteriza por la presencia de vocablos y frases cultas y rebuscadas.

Juan es el criado negro de don Armando que está enamorado de Aurora y no es correspondido. Dentro de los personajes tipos que el Bufo creó, Juan representa al negro catedrático. El catedraticismo según Rine Leal, «se localiza entre negros libres, urbanos, trabajadores que han logrado acumular ahorros, no carecen de elementales conceptos culturales, y viven "a la blanca" (...) Al asumir un gesto social que no corresponde a su realidad económica y racial, la actitud catedrática no pasa de ser una pirueta grotesca que se queda en lo meramente retórico, superficial e imitativo» (Leal, 1975, págs. 28-29). Al igual que Aurora, Juan ha sido educado y posee el cariño y la amistad de su señor don Armando. Las características del lenguaje catedrático son las siguientes: «la hipérbole de la frase, la grandilocuencia de la retórica, la distorsión de las palabras, la utilización absurda de un pretendido lenguaje científico (...), la incoherente obsesión por la gramática (...)» (Mendieta Costa, 2001, pág. 511).

Chicho, Emilio y Eduardo constituyen personajes secundarios, los tres son amigos de Armando y María, y están invitados a la boda, razón por la cual se encuentran en la casa. Parecen formar parte de una clase social inferior a la de sus amigos, pues al inicio de la

obra se quejan de la ausencia de dinero, además, presentan un comportamiento diferente, caracterizado por la jocosidad, la zalamería, la diversión, el choteo, el gusto por la bebida y por los encantos de la mulata Canela. En lo lingüístico, se diferencian por la presencia de términos y frases populacheras. De esta forma, representan, la cubanía y lo popular.

De forma general, el lenguaje de la obra no es uniforme, sino que varía en dependencia de la característica del sujeto que lo emplee. Dicho de otra forma, el lenguaje se manifiesta como un elemento fundamental en la caracterización de los personajes. En el teatro bufo, además de un elemento de comicidad, el lenguaje es el medio de caracterizar al individuo según su realidad social, y de llevar a escena las diferentes realizaciones lingüísticas que existían en la sociedad (Férnandez Toledo & Martínez González, 1999).

El autor de la obra

Aunque no puede probarse que el manuscrito atesorado en la colección «Coronado» haya sido creado por Benjamín Sánchez Maldonado, se considera que la obra reproducida pertenece a su autoría. Para confirmar la autoría de Maldonado, es imprescindible acercarse a su biografía, pero como ocurre con casi todos los autores del Bufo, poco se conoce sobre la vida de este hombre. Su búsqueda en enciclopedias y diccionario no arrojó ningún resultado. Los escasos datos encontrados fueron extraídos de los propios manuscritos de su autoría conservados en «Coronado»:

1. *Regalo de boda*: 1892.
2. *La herencia de Canuto*: 1896.
3. *Los hijos de Thalía o bufos de fin de siglo*: 1896.
4. *La bella Mariana o el desnudo cadavérico*: 1909.

A partir de la revisión de estos manuscritos puede afirmarse que Benjamín Sánchez Maldonado fue un autor prolífico dentro del teatro bufo, cuya producción se desarrolló en La Habana entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Periodo que ocupa los

años de mayor esplendor del género (1879-1896) y los de su decadencia (1897-inicios del siglo XX). Su obra, de la que se conocen al menos cinco piezas, se caracteriza por la variedad genérica (pieza cómica, melodrama, zarzuela, entremés, etc.) y por su expresión tanto en prosa como en verso. Pudo representar sus obras en prestigiosos teatros de la época como el Gran Teatro de Tacón y el Payret. Mantuvo relaciones profesionales con importantes personalidades del bufo como fueron Miguel Salas, Elvira Meireles, Rafael Palau y Joaquín Robreño.

La edición

Se ha optado por una edición múltiple: facsímil, transcripción paleográfica y presentación crítica. Esta se justifica por la imposibilidad de proporcionar en una sola edición toda la información que un estudio paleográfico demanda. El triple acceso permite llevar a cabo investigaciones de la más variada índole; los tres son complementarios, y nos acercan al conocimiento integral del texto. El facsímil hace posible, aparte de comprobar las lecturas, abordar estudios diplomáticos y paleográficos. La conjunción de este con la transcripción paleográfica permitirá poner de relieve el sistema gráfico y plantear la evaluación fonética de las grafías. La presentación crítica, por su parte, facilita la lectura; es la adecuada para el estudio de la morfología, de la sintaxis y del léxico, al tiempo que favorece los estudios históricos.

Bibliografía

Fernández Toledo, M., & Martínez González, M. (1999). "Caracterización sociolinguística de los grupos sociales del teatro bufo del siglo XIX". Santa Clara: Universidad Central de Las Villas. Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas. Departamento de literatura y linguística.

Leal, R. (1975). "La chancleta y el coturno". En *Teatro bufo, siglo XIX. Antología.* (Vol. I, págs. 15-46). La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Mederos Pérez, L. (2018). "Proceso editorial paleográfico del manuscrito de la obra de teatro bufo *Amor y Lealtad* presente en la colección «Francisco de Paula Coronado» de la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas". Santa Clara: Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas. Facultad de Humanidades. Departamento de Lingüística y Literatura.

Mendieta Costa, R. (2001). "Del catedraticismo o la desarticulación del discurso negro". *Revista Iberoamericana, LXVII*(196), 509-526.

Mustelier, G. (1913). *La Censura Teatral. Notas y comentarios sobre su desenvolvimiento y algunos apuntes sobre legislación teatral, comprendiendo los Reglamentos vigentes hoy en Cuba.*

Normas de transcripción empleadas

1. Elementos codicológicos

1.1 Indicaciones sobre la numeración de hoja, columna y línea

- Tanto en la transcripción paleográfica (TP) como en la presentación crítica (PC) el número de hoja, de línea y de la letra de columna se consignan entre llaves y en el lugar que corresponda, aunque sea en mitad de una palabra (sin espacios). Las hojas corresponden al texto editado, por lo que siempre se empezará por la hoja 1, aunque en el original la numeración sea otra. La indicación de recto ("r") y vuelto ("v") se hace inmediatamente tras el nº de hoja, sin espacio:

hoja número 1, recto: {h 1r}

línea 3: {7}

hoja número 1, recto, línea 3: {h 1r} {3}

-Los párrafos no se numeran.

-Para indicar el cambio de línea en las acotaciones marginales se emplea la línea vertical (|).

1.2 Deterioro del original

-Cuando exista la certeza de que hay caracteres en un espacio deteriorado por roto, doblez o mancha se emplearán asteriscos (*): si se sabe el número concreto de letras ilegibles, se emplea un asterisco por cada letra; si, por el contrario, no se sabe el número exacto de letras, se emplean tres asteriscos separados entre sí por un espacio y recogidos entre corchetes. En la presentación crítica, estos fragmentos son reconstruidos entre corchetes angulares:

Ej.: (TP) Convidados d[*mancha*:* * *]mbos sexos.

(PC) Convidados d<e a>mbos sexos.

1.3 Signos o elementos especiales

-Se emplean solo en la TP los corchetes y la cursiva para indicar la presencia de signos o elementos especiales: [*signo*] y [*signo:* texto]

-Se distingue entre firma (cuando hay texto) y rúbrica (signo especial que puede acompañar a cada firma). El texto de la firma se consigna dentro de los corchetes y tras (:):

[*firma:* nombre]

[*firma:* nombre] [*rúbrica*]

1.4 Indicaciones sobre intervenciones en el texto

-Estas intervenciones se señalan entre corchetes y en cursiva y, tras dos puntos, se escribe el texto concernido (incluido en los corchetes). Se señalan solo en la TP.

- Las indicaciones posibles son las siguientes:

[*tachado:* texto]

[*sobrescrito:* texto]

[*interlineado:* texto], [*interlineado mano 2:* texto]

[*mano 2:* texto], [*mano 3:* texto], [*mano 4:* texto]

7. Transcripción paleográfica (TP)

2.1 Desarrollo de abreviaturas

- Las letras resueltas se marcan entre ángulos agudos:

Ed<uardo>

- No se desarrollan las formas de tratamiento abreviadas pues en documentos modernos, puede dejarse la abreviatura de las fórmulas de tratamiento, sin desarrollar.

7.2 Números

- Se transcriben las terminaciones de los numerales en superíndice:

Escena 1ª

7.3 Ruptura de palabra a final de renglón

- La ruptura de palabra a final de renglón se marca donde corresponda en el manuscrito con el número de línea correspondiente inserto en la palabra y sin espacios:

flo{2}res

con{6}tinue

7.4 Puntuación

- Se respetan los signos básicos.

- Se eliminan los puntos, rayas, etc. que se emplean para completar el renglón.

3. Presentación crítica (PC)

-Las abreviaturas se desarrollan sin dejar constancia, excepto las formas de tratamiento que no se desarrollan.

-Las alternancias de *b*/*v*, *g*/*j*, *s*/*x* se reflejan tal y como aparecen.

-No se refleja la *h* interior en palabras que no la llevan.

-Se introduce acentuación para reflejar la prosodia de la época y para ello se siguen las reglas ortográficas de la RAE, excepto en los verbos con pronombre enclítico.

-Se unen o separan las palabras que aparecen incorrectamente separadas o unidas para mostrar las unidades léxicas y gramaticales de la lengua de la época.

-Se refleja mediante el sistema actual de puntuación la sintaxis del documento.

Transcripción paleográfica

{h 1r} {1} Amor y Lealtad.”

{2} Boceto dramático en un acto {3} en prosa y verso; {4} original de {5} D. Benjamin S<ánchez>. Maldonado.

{6} [*mano 2*: Estrenada en el Gran Teatro {7} de Tacon la [*mancha*: * * *]che del 28 de {8} Jul[*mancha*: * * *]e 1892.]

{9} Habana. 1892.

{h 1v} {1} Personages.

{2} Maria [*mano 3*: Julita]

{3} Aurora [*mano 3:* Elvira]

{4} Canela [*mano 3*: Medulia]

{5} D. Cárlos [*mano 3:* Robreño]

{6} Armando [*mano 3*: Carlos]

{7} Juan [*mano 3:* Enrique S Mal|donado.]

{8} Eduardo [*mano 3*: Gustavo]

{9} Chicho [*mano 3*: Salas]

{10} Emilio [*mano 3*: [*mancha*: * * *]yo]

{11} Convidados d[*mancha*:* * *]mbos sexos.

{12} La escena pasa en la Habana.

{h 2r} {1} Acto único.

{2} Sala decentemente amueblada.

{3} Puertas al foro y laterales.

{4} Escena 1ª

{5} Eduardo. Chicho. Emilio.

{6} Edu<ardo>= ¡La gran noche se prepara!

{7} Em<ilio>= ¡Digo! Un baile hasta las cuatro!

{8} Chi<cho>= [*tachado:* Señores] [*interlineado mano 3:* Pues amigo], á mí me coje

{9} la verdad, sin un centavo.

{10} Edu<ardo>= Bah! No te apures por eso,

{11} aquí hay dinero

{h 2v} {1} Chi<cho>= ¿Sí? ¡Bravo!

{2} Emi<lio>= Dime ¿donde conseguiste?

{3} Edu<ardo>= Tu sabes que nunca fallo!

{4} cuando viene, de seguro

{5} ya sabes tu que me baño!

{6} Emi<lio>= Lo que yo sé es que no hay quien

{7} te gane á tí á descarado.

{8} Ed<uardo>= Desengáñate [*tachado:* Emilito]: [*mano 3:* Chiquito]

{9} en este mundo de algo

{10} han de servir los que viven

{11} como yo.

{12} Emilio= Cierto: de vago.

{13} Chi<cho>= ¿[*tachado:* Y tu] [*interlineado mano 3:* Pero] que tal te presentas?

{14} [*tachado:* vienes tambien] [*interlineado mano 3*: vendras muy bien] preparado.

{h 3r} {1} Em<ilio>= Dos monedas traigo aquí.

{2} Chi<cho>= Pues entonces nos salvamos!

{3} ¿Y la hembreria que tal.?.

{4} Em<ilio>= Debe ser buena.

{5} Chi<cho>= ¡Que taco!

{6} ¿Eso es de véras?

{7} Em<ilio>= Formal!

{8} Me consta.

{9} Chi<cho>= Hoy me emborracho.

{10} y de contra la Canela

{11} que es la que vengo buscando,

{12} la criada de la casa,

{13} ¿no la conoces Eduardo?

{14} Es de estas mulaticas

{h 3v} {1} que para el baile, mi hermano

{2} se acabaron las mujeres

{3} bailadoras ¡boca á bajo!

{4} Además, con la ventaja

{5} para nosotros, los tacos,

{6} que sin mucho pasteleo

{7} se nos tiran del andamio.

{8} ¡Que cinturita! ¡Qué pié!

{9} Se desliza en el tablado

{10} que parece que no pisa!

{11} tienen rábia sus cedazos!

{12} y cuando suena el tacon

{13} á acompasar... ¡ay, que páso!

{14} Es mujer que no se siente,

{h 4r} {1} se te escapa de las manos.

{2} ó voluptuosa se inclina

{3} dulcemente sobre el brazo!

{4} [*tachado:* Señores] [*interlineado mano 3:* amigo]; no puedo, no,

{5} hacer mejor un retrato,

{6} pero la conocerán

{7} dentro de poco. Ahora, es claro,

{8} no tendrás inconveniente

{9} en ripiar eso.

{10} Ed<uardo>= Si, vamos.

{11} A la salud...

{12} Em<ilio>= De Maria

{13} y de nuestro amigo Armando.

{14} Ed<uardo>= Y de Aurora y de Canela.

{h 4v} {1} Em<ilio>= Y de Juan el catedrático!

{2} Ed<uardo>= Vamos, vamos!

{3} Chi<cho>= ¡Qué gran noche!

{4} se nos prepara mi hermano!

{5} (Vánse por el foro.)

{6} Escena 2ª

{7} Aurora por la izquierda.

{8} En ninguna parte encuentro {9} reposo. La imágen de ese {10} hombre no se aparta un {11} momento de mi ima{12}ginacion. ¡Vá á casar{h 5r} {1}se! ... ¡Vá á ser de otra! ..{2} Dentro de pocas horas uni{3}rán sus destinos.... Este {4} sufrimiento es superior {5} á mis fuerzas! (Siéntase {6}quedando pensativa.)

{7} Escena 3ª

{8} Aurora Juan por el foro.

{9} Ju<an>= ¡Salud! hechicera sil{10}fide de belleza tropical, {11} saturada con el perfume {12} [*tachado:* deliciosisimo] que exha{h 5v} {1}lan las matizadas flo{2}res de la tierra mas her{3}mosa que jamás los {4} ojos vieron.

{5} Au<rora>= Le suplico que no con{6}tinue prodigándome {7} elogios que no merezco.

{8} Jua<n>= Ya me figuraba que Ud. {9} habia de despreciar aho{10}ra como en anteriores {11} veces, las elocuentes fra{12}ses que surgen de mi {13} cavidad craneal, pa{14}ra precipitarse por mis {h 6r} {1} labios espresando los soni{2}dos que vibran en [sobrescrito mano 3: de] la har{3}moniosa lira de mi cora{4}zon pulsada por los de{5}dos del poético Cu{6}pido. [*mano 3:* corazon.]

{7} Au<rora>= Hace tiempo que viene {8} usted hablándome de {9} su amor, y mil veces le {10} hé dicho que no lo acep{11}to.

{12} Ju<an>= Lo cual há levantado {13} en mi ardoroso cerebro la {14} espantosa imágen de {h 6v} {1} una idea que en figu{2}ra de víbora está enve{3}nenando mi alma ar{4}rebatada por la pasión {5} indómita de los celos.

{6} Au<rora>= No amo.

{7} Jua<n>= No lo creo. Algun mor{8}tal venturoso há logra{9}do con las corrientes mag{10}néticas de sus miradas {11} hipnotizar ese corazon {12} de paloma que para {13} mi es mas p[*sobrescrito mano 3:* d]uro que {14} el guayacán; á no {h 7r} {1} ser que la capa colorifi{2}ca que oscurece mi huma{3}na personalidad, la há{4}ya á Ud. detenido en el din{5}tel de mi corazon y no se {6} há atrevido á [*tachado:* penetrar] [*interlineado mano 3:* verificar] {7} temiendo la conjuncion {8} de su raza clara con la {9} mia, que significa la {10} absoluta ausencia de to{11}dos los colores.

{12} Au<rora>= Se equivoca Ud.: aun{13}que mucho me preocu{14}pa mi color, nunca hé {h 7v} {1} pensado en el de Ud. para {2} nada.

{3} Jua<n>= Está bien: ¿de manera {4} que ya estoy aquí de{5}más?

{6} Au<rora>= Lo siento.

{7} Jua<n>= Pero no puede llorar... (Apart) {8} (Ni yo tampoco!)] Me re{9}signaré. Sufriré con pa{10}ciencia la espantosa des{11}gracia que de una ma{12}nera tan delicada há {13} dejado Ud. penetrar en {14} mis acústicos oidos y a{h 8r} {1}poderándose de la masa {2} encefálica de mi cerebro {3} ha descendido por la cara {4} [*tachado:* en] línea recta á mi co{5}razon

{6} Au<rora>= ¡Basta!

{7} Jua<n>= [*tachado:* ¡Bastó!] No volveré á {8} impresionar sus tímpa{9}nos auditivos. [*interlineado mano 3*: con mis frases amorosas] (Váse izquierda)

{10} Escena 4ª

{11} Aurora (sola)

{12} ¡Infeliz! Te compadezco!...

{h 8v} {1} que tu lo mismo que yo

{2} pretendes un imposible!

{3} Tu me amas con pasion,

{4} y yo tambien como tú

{5} vivo soñando un amor

{6} que no podré gozar nunca

{7} por mi humilde condicion.

{8} ¡Pasion desencadenada....

{9} acalla...acalla tu voz;

{10} no harán caso de tus gritos

{11} que solo los oigo yo!

{12} ¡y devórame en tu fuego

{13} volcan de mi corazon!

{h 9r} {1} Escena 5ª

{2} Aurora Maria.

{3} Mar<ía>= Aurora! Aurora!

{4} Aur<ora>= Señora....

{5} Mar<ía>= Ah! Te buscaba. ¿Qué tienes?

{6} Aur<ora>= Yo, nada....

{7} Mar<ía>= Por qué no vienes {8} al tocador?

{9} Aur<ora>= Iba... ahora....

{10} como la noche hé pasado

{11} en su vestido ocupada...

{12} soñolienta, pues, cansada

{h 9v} {1} á mi pesar me há encontrado.

{2} Mar<ía>= Es natural! Pobre Aurora;

{3} yo no me enfado por eso.

{4} Trabajaste con exceso...

{5} eres muy buena....

{6} Aur<ora>= Señora....

{7} se afana mi corazon

{8} por complacerla

{9} Mar<ía>= Así

{10} hallarás Aurora, en mí

{11} la mas noble proteccion.

{12} Ven y siéntate á mí lado,

{13} mi amistad te dá derecho.

{14} Estoy leyendo en tu pecho

{h 10r} {1} por tu semblante agoviado.

{2} Algo ocultas, y no es justo

{3} que lo ignore quien te ama:

{4} tu señora; que te llama

{5} su fiel amiga con gusto.

{6} Hoy me caso y... ¿te estremeces?

{7} Au<rora>= No es nada; siga, señora.

{8} Ma<ría>= Llegada creo la hora

{9} de darte lo que mereces.

{10} Au<rora>= Oh! yo nada he merecido.

{11} Quién cumple con su deber,

{12} ¿qué pago debe obtener

{13} sí su deber á cumplido?

{14} Ma<ría>= Eso es verdad, pero agrega

{h 10v} {1} que si es pecho agradecido

{2} quien un bien há recibido

{3} la gratitud le doblega.

{4} Y á pechos nobles alhaga

{5} practicar esa virtud:

{6} gratitud por gratitud,

{7} y amor con amor se paga.

{8} Así, pues, mi buena Aurora

{9} acepta de corazon

{10} el mas rico medallon

{11} [*tachado:* Mar] que há lucido tu señora.

{12} Aur<ora>= Ah! No merezco, Dios mío

{13} tal joya....

{14} Mar<ía>= Lazo será

{h 11r} {1} que para siempre unirá

{2} tu corazon con el mio.

{3} Un beso, y vamos, Aurora,

{4} que la impaciencia asesina.

{5} Au<rora>= Lealtad, tu luz ilumína!

{6} Amor, tu fuego devora!

{7} (Vánse ámbas por la derecha, pasando {8} antes Maria.)

{9} Escena 6ª

{10} Armando. Juan. por la {11} izquierda.)

{12} Arm<ando>= Ya lo vés mi querido Juan, {13} al fin conseguiré lo que {h 11v} {1} tanto anhelo; unirme á la {2} mujer que amo. Tu par{3}ticiparás de mi alegría, {4} tú que fuiste uno de mis {5} mas leales servidores, co{6}mo lo fué tu padre del {7} mio.

{8} Jua<n>= Y que gracias á la edu{9}cacion que Ud. me há da{10}do, hoy puedo tomar par{11}te en cualquier ejercicio {12} intelectual y soy [*sobrescrito mano 3:* ser] conside{13}rado y respetado por {14} todos. ¡Ay don Arman{h 12r} {1}do, dichoso Ud. que há lo{2}grado interesar la viscera {3} más importante del orga{4}nismo femenil de esa mu{5}ger angelical. Yo en cam{6}bio soy una víctima sa{7}crificada a los glaciales {8} desdenes de una belleza {9} de bronce.

{10} Arm<ando>= ¿Tú también amas?

{11} Jua<n>= Con todas las fuerzas alia{12}das del alma [*tachado*: y del cora{13}zon].

{14} Arm<ando>= Ah! ¿Tal vez á Aurora?

{h 12v} {1} Jua<n>= La misma.

{2} Arm<ando>= ¿Se lo has dicho?

{3} Jua<n>= Con frases inspiradas.

{4} Arm<ando>= ¿Se lo juraste?

{5} Jua<n>= Con la vida!

{6} Arm<ando>= Y te contestó....

{7} Jua<n>= Hablando vulgarmente, me {8} dió un boton de chaqueton.

{9} Arm<ando>= (¡Pobre Juan!) Siento tus {10} dolores, pues sabes que te {11} quiero; sin embargo no {12} pierdas la esperanza, si {13} de algo sirve mí influen{14}cia.

{h 13r} {1} Jua<n>= ¡Basta, D. Armando! La {2} felicidad que mi alma {3} ambiciona, no la quiero {4} deber á esa accion influ{5}yente de Ud. por que el {6} amor que se otorga á fuer{7}za de súplica, [*sobrescrito mano 3:* s]uele traer {8} en el porvenir funestos re{9}sultados. Déjeme Ud. co{10}mo estoy. Desde hoy mis{11}mo preparo mí viaje [*interlineado mano 3:* al ingenio] por {12} que necesito olvidar á Au{13}rora, sí nó, veo en mí co{14}razon una aneurisma {h 13v} {1} que ocasionará mi[*tachado:* s sufri{2}mientos] [*interlineado:* muerte]. Adios, D. Arman{3}do, y que Dios lo haga {4} feliz. (Váse)

{5} Escena 7ª

{6} Armando solo.

{7} Pobre Juan! Y la verdad {8} que merece una buena com{9}pañera, por que aparte {10} de sus pretensiones de eru{11}dito y otras tonterías, es {12} un honrado á carta {h 14r} {1} cabal.

{2} Escena 8ª

{3} Armando. Aurora. (izquierda)

{4} Aur<ora>= Señor....

{5} Arm<ando>= Aurora!

{6} Aur<ora>= Le aguardan

{7} con impaciencia

{8} Arm<ando>= Te ruego

{9} que me escuches dos palabras.

{10} Aur<ora>= ¡Rogarme Ud! Mi deseo

{11} sabe Ud. que siempre sigue

{12} esclavo á su pensamiento.

{h 14v} {1} Arm<ando> Mil gracias, pero no trato

{2} de mandar, solo es mí objeto

{3} hacerte revelaciones

{4} de tan nobles sentimientos,

{5} que estoy seguro que tu

{6} que tienes tan noble pecho

{7} les darás buena acojida.

{8} Aur<ora>= (¿Qué dice?)

{9} Arm<ando>= Aurora, el afecto

{10} se mide por las acciones,

{11} pues son el mejor espejo

{12} que reproducen del alma

{13} los ocultos sentimientos...

{14} Aur<ora>= (¿A donde vá, cielo santo?

{h 15r} {1} ¿Qué es lo que me está dicien{2}do?...)

{3} Arm<ando>= Así, noble, se há portado

{4} contigo, cual caballero,

{5} un hombre á quien inspiraste

{6} cariño tan puro y tierno,

{7} que eres tú su sola vida

{8} y su solo pensamiento.

{9} Aur<ora>= (¡Estoy soñando!)

{10} Arm<ando>= Eres joven,

{11} él lo es tambien, y yo entiendo

{12} que de un noble corazon

{13} que tan fiel me fué y tan bueno,

{14} esperar debes tan solo

{h 15v} {1} pureza de sentimientos.

{2} Aur<ora>= Habla de Juan!)

{3} Arm<ando>= A mi lado

{4} ámbos tendreís lo que debo

{5} á séres que tan leales

{6} me han sido, pues, el derecho

{7} de reclamar de mí alma

{8} gratitud, deber, afecto....

{9} Aur<ora>= (¡Y es él, á quien tanto amo

{10} quien le suplica á mi pecho

{11} para otro, todo el amor

{12} que yo le consagro eterno!)

{13} Oh! Dios!)

{14} Arm<ando>= Aurora?

{h 16r} {1} Aur<ora>= (Imposible!)

{2} Arm<ando>= ¿No contestas?

{3} Aur<ora >= Agradezco

{4} D. Armando, ese interés....

{5} que me honra tanto, comprendo

{6} y admiro las cualidades

{7} del honrado Juan, mas quiero

{8} y perdóneme el señor....

{9} pero digo lo que siento...

{10} soltera permanecer,

{11} que aun no ha llamado

{12} á mi pecho

{13} de amor la voz. (Corazon

{14} perdona que estoy mintiendo.

{h 16v} {1} Arm<ando>= (¡Pobre Juan!) Tal vez ma{2}ñana

{3} — no seria el primer ejemplo —

{4} lo que hoy solo es amistad,

{5} sea amor profundo, [*tachado:* que] el {6} tiempo

{7} y un buen trato siempre enjen{8}dran

{9} Aurora el mas puro afecto.

{10} Aur<ora>= Seré su amiga mejor

{11} que como amiga le quiero,

{12} pero esposa, don Armando...

{13} yo no soy falsa, no miento:

{14} ¿quiere Ud. que yo le diga

{h 17r} {1} haciendo gigante esfuerzo

{2} ¨te amo¨ solo con los lábios,

{3} y el corazon en silencio?

{4} Ud. que ama, Ud. diga

{5} si lo que digo no es cierto.

{6} Con la sonrisa en los lábios

{7} donde él creerá ver un cielo

{8} le diré: “Sí, yo te amo”, ...

{9} Y tal vez mi pensamiento

{10} en aquel instante mismo

{11} estará de Juan tan lejos,

{12} que otro nombre traiga el lábio

{13} y denuncie mi secreto.

{14} Arm<ando>= ¿Entonces amas á otro?

{h 17v} {1} Aur<ora>= Señor, no hé dicho... hé supuesto

{2} ¿Quien conoce el porvenir?

{3} ¿Quién raxga su denso velo?

{4} ¿Quien asegura que amor

{5} — aunque tal cosa no espero —

{6} no vendrá aquí á despertar

{7} al corazon de su sueño?...

{8} Arm<ando>= Misteriosa estás, Aurora.

{9} Aur<ora>= ¡Oh, no señor! Yo defiendo

{10} mi corazón de pesares

{11} que siempre traen desaciertos

{12} Arm<ando>= (¡Ah! Juan me dijo lo mismo

{13} Aurora, no insisto... espero...

{14} que compasiva á mi Juan

{h 18r} {1} correspondas.

{2} Aur<ora>= Con el tiempo....

{3} (¡Me asesina! Me asesina

{4} y no lo sabe... ¡que infierno!)

{5} Váse Armando por la izquierda.

{6} Escena 9ª

{7} Aurora. sola.

{8} Alma mía! sufre, llora

{9} tu pesar que es infinito.

{10} Voz tremenda del delito,

{11} no vengas fascinadora

{12} con tu elocuencia traidora

{h 18v} {1} para halagar mi pasion

{2} no perturbes mi razon,

{3} por que muerta mi esperanza

{4} la dulcisima venganza

{5} inunde mi corazon.

{6} En mi alma se precipitan

{7} encontrados sentimientos

{8} que, heridos todos, violentos

{9} en lucha horrible se agitan.

{10} Todos lloran, todos gritan,

{11} el deber me dice: “¡Ingrata!”

{12} el corazon se desata,

{13} y es lava mi corazon

{14} que en [*mancha*] horrenda convulsion

{h 19r} {1} me vuelve loca y me mata.

{2} No llegues á devorar

{3} cruel pasion á mí razon:

{4} razon, vence á mí pasion

{5} que tu luz debe imperar...

{6} que yo no llegue á olvidar

{7} lo que debo á mí señora,

{8} que no se diga que Aurora

{9} es ingrata, es criminal.

{10} No! Yo quiero ser leal.

{11} Yo no debo ser traidora!

{12} (Váse)

{13} Escena 10ª

{h 19v} {1} Canela, y á poco Emi{2}lio, Chicho - Eduardo y {3} convidados.

{4} Can<ela>= ¡Jesús! ya me voy cansando

{5} de trabajar, y estoy viendo

{6} que se me va concluyendo

{7} la paciencia (tocan dentro y {8} vá á abrir) Están llamando.

{9} Entren todos, caballeros!

{10} Adelante!

{11} Chí<cho>= ¡Canelita!

{12} Aquí esta la mulatica

{13} sin rival. ¡Fuera sombreros!

{h 20r} {1} Can<ela>= Por supuesto. [*mano 3:* [*signo: Ø*] Soy la especia

{2} que á los hombres arrebata.

{3} Canela soy! la mulata

{4} que por su talle se aprecia.

{5} La mujer que se desprecia

{6} y se busca con afán:

{7} mujer, donde todos ván

{8} á pedir, por que se anhela,

{9} un poquito de canela,

{10} por que no todas la dán.

{11} Se tira de la mulata,

{12} y esa es una sinrazón,

{13} que es mujer de corazon

{14} como las otras... ¡que mata!

{h 20v} {1} Demonio que con su bata

{2} y su pañuelito, tienta

{3} á los hombres, se presenta

{4} sin pronunciar una jota,

{5} pero sacúdese, y bota

{6} canela, clavo y pimienta!

{7} Todos dicen al pasar

{8} una mulata... "!Alabao!"

{9} y se retiran á un lao

{10} para verla caminar.

{11} La andaluza podrá dar

{12} sal que con afan se anhela;

{13} la francesa, tiene escuela

{14} para los hombres rendir

{h 21r} {1} pero en llegando á pedir,

{2} todos piden la canela.

{3} ¿Que talle tiene este juego?

{4} Qué pié juega de esta suerte?

{5} ¡Este talle dá la muerte!...

{6} Quien no lo quiera está ciego.

{7} Desde la tierra del fuego

{8} hasta donde el mar se hiela,

{9} y duélale á quien le duela

{10} y aunque mueran de coraje

{11} se rinde justo homenage

{12} á la flor de la canela!

{13} Todos= ¡Bueno! Bravo, mulatona!

{14} Em<ilio>= Señores: vamos á saludar {h 21v} {1} á nuestro amigo [*tachado:* Eduardo] [*interlineado mano 3:* Armando]

{2} Todos= Si, vamos, vamos.

{3} Em<ilio>= ¡Avemária!

{4} Can<ela>= ¡Safa! (Vánse todos {5} por la derecha.) [*mano 3:* [*signo: Ø*]

{6} Escena 11ª

{7} Aurora. Canela.

{8} Can<ela>= Qué me cuentas, china? {9} Siempre con tu romanti{10}cismo? Alabao sea Dios {11} que ya no te se puede {12} ni hablar!... Chica, {h 22r} {1} cuando vás á dejar esa {2} cara compunjida?.. No {3} sales á la calle, nadie te {4} vé! No bailas, no te di{5}viertes... ¿que te pasa?

{6} Aur<ora>= Tu sabes que no es {7} ese mi carácter.

{8} Can<ela>= ¿Y cual es tu carác{9}ter? Estar metida siem{10}pre en la casa, vistiendo {11} y desnudando á la señora {12} y nada más?.. Por que {13} aqui se te trata con mu{14}chas consideraciones! Hás {h 22v} {1} tenido suerte, chica, hay {2} otras que se rompen las {3} manos trabajando, y {4} sin embargo... las despre{5}cian....

{6} Aur<ora>= ¿Tu perteneces á ese {7} número?

{8} Can<ela>= Yo? Vamos, hombre! {9} ¡Cómo que yo soy boba! {10} Ahoritica voy á aguan{11}tarle ni á la familia {12} más encopetada, pero ni {13} al prototipo de los hom{14}bres! Yo, no, chica! Quie{h 23r} {1}ro mucho mi libertad!.. A {2} mí nadie me pone corta{3}pisas. Voy á donde me {4} da la gana; bailo con {5} quien quiero... el corazon...

{6} Aur<ora>= No hables de eso.

{7} Can<ela>= ¿Cómo no? si lo ten{8}go: pero á nadie se lo {9} entrego, y el que quie{10}ra azul celeste....

{11} Aur<ora>= ¿Que le cueste?...

{12} Can<ela>= ¡Sin amparo!

{13} Au<ora>= Y ya vés. Yo soy todo lo {14} contrario

{h 23v} {1} Can<ela>= Sí, por que estás en el {2} tono de que te hás educa{3}do de otra manera, y la {4} verdad, chica: á nosotras {5} las mulatas, no nos sien{6}ta bien esa mistiquería. {7} ¿Que haces tú con estudiar {8} tanto, leyendo á Fulano {9} ó á Zutano?...

Poniéndo{10}te vieja? Cuando vengas {11} á ver... la verdad, chica, {12} no vás á encontrar quien {13} te diga “negros ojos tie{14}nes.”

{h 24r} {1} Aur<ora>= Ní tampoco lo pretendo: {2} y mucho menos si há de {3} ser uno de esos estúpidos {4} que andan á caza de {5} mujeres, como de fieras.... {6} de lo que tienen la culpa {7} tú, y las que son como tú.

{8} Can<ela>= Ahí está el mérito.

{9} Aur<ora>= Triste mérito

{10} Can<ela>= Vamos, chinita; confie{11}sa que es muy bueno que {12} le digan á una... esas {13} cosas tan [*tachado:* bonitas] [*interlineado mano 3:* dulces] que sa{14}ben decir los hombres.

{h 24v} {1} Aur<ora>= Ni sé sí es dulce ó amar{2}go.

{3} Can<ela>= ¡Caramba! ¿Todavía {4} no te han endulzado el {5} oído? ¡Ya lo creo! Lle{6}vando esa vida de mon{7}ja!... Que te haga buen {8} provecho. Algun dia te {9} arrepentirás de no ha{10}ver gozado de la juven{11}tud como yo. ¡Menteca{12}ta!.. Anímate! Ten al{13}ma y aprovecha el tiem{14}po! Mira que la vida {h 25r} {1} es corta!

{2} Aur<ora>= ¿Quieres hacerme un favor?

{3} Can<ela>= ¿Cual?

{4} Aur<ora>= Dobla la hoja!

{5} Can<ela>= Parece que te [*tachado:* pica] [*interlineado mano 3*: duele]....

{6} Aur<ora>= No; tu no puedes ofender{7}me.

{8} Can<ela>= ¡Caramba! ¿Estás tan {9} alta! Pues mira que sí {10} me propusiera te haría {11} saltar.

{12} Aur<ora>= Nada; por que no hago {13} caso de tonterías.

{14} Can<ela>= ¿Quieres que te diga {h 25v} {1} una cosa el oído?

{2} Aur<ora>= ¿Qué?

{3} Can<ela>= Se acerca y le habla al oído)

{4} Aur<ora>= (¡Oh! ¿Quien te há dicho?..

{5} Can<ela>= No hás podido disimu{6}larlo. ¿Con que es verdad?

{7} Aur<ora>= No!

{8} Can<ela>= ¿A quien se lo dices!

{9} Aur<ora>= A tí!

{10} Can<ela>= ¿A mí? Mírame séria. {11} Finjes muy bien; pero no {12} sueñes con ese por que no {13} há nacido para ti.

{14} Aur<ora>= No sigas.

{h 26r} {1} Can<ela>= Ah!.. ¿tu no decias, que {2} yo no te haria mella?... {3} ¡como que á mí se me es{4}capa nada!... Y es blanco!

{5} Aur<ora>= Que no sigas!

{6} Can<ela>= Y tu... como yo... es un {7} imposible!

{8} Aur<ora>= Te ruego que no conti{9}núes

{10} Can<ela>= A menos que no hicieras {11} una mala partida á la {12} señora!

{13} Aur<ora>= ¡Basta!

{14} Can<ela>= Y según tu modo de pen{h 26v} {1}sar, eso seria una ingrati{2}tud.

{3} Aur<ora>= Bien, sí, es verdad; pero {4} hé escrito una carta en {5} que me despido...

{6} Can<ela>= ¿Con que es verdad la {7} cosa?. Por eso no sales. ¡Cla{8}ro, sí tienes el atractivo en {9} la casa! Cuidado la se{10}nora no sospeche....

{11} Aur<ora>= Que pueden oirte! Sí {12} no callas, tendremos un {13} disgusto!

{14} Can<ela>= Y lo tenemos, Aurora, pe{h 27r} {1}ro no por eso dejará de ser {2} verdad. Hace mucho tiem{3}po que tu vienes despreción{4}dome por que yo soy una {5} mujer que tengo mi [*sobrescrito mano 3*: un] ca{6}racter muy.... ligero, y {7} tú, una de esas pretensio{8}sas... de esas que dicen que {9} no les falta más que el {10} color. Otra que no fuese {11} yo se lo plantaba á la {12} señora... y tú figurate!.. {13} á la calle!.. y entonces ten{14}drias que hacer lo que yo; {h 27v} {1}buscarte la vida con mu{2}chisimo trabajo.

{3} Aur<ora>= La mujer honrada está {4} en constante peligro de {5} que la desacrediten.

{6} Can<ela>= Si dá lugar....

{7} Aur<ora>= Y sin darlo tambien. {8} La envidia es el peor con{9}sejero del alma.

{10} Can<ela>= ¿Y yo que puedo en{11}vidiarte?

{12} Aur<ora>= Un solo mérito: el único {13} que tengo.

{14} Can<ela>= ¿Cual, cual?

{h 28r} {1} Aur<ora>= Mi reputacion.

{2} Can<ela>= Esa está tambaleando

{3} Aur<ora>= ¿Qué dices?

{4} Can<ela>= ¡Claro! Enamorada tú {5} de D. Armando y teniendo {6} que ir á servirle cuando se {7} case....

{8} Aur<ora>= ¡Insolente! (Le pega una bo{9}fetada.= Pausa) [*mano 3*: [*signo:* Ø]

{10} Can<ela>= Me has golpeado en la {11} cara!.. ¡Yo te golpearé en {12} tu honra!

{13} Aur<ora>= ¡Canela!

{14} Can<ela>= ¡Ay! Tu no sabes lo que {h 28v} {1} vá á costar esta bofetada

{2} (Váse por la derecha.)

{3} Escena 12ª

{4} Aurora. despues D. Car{5}los.

{6} Aur<ora>= ¡Oh, Dios mio! ¿Qué vá {7} á ser de mí sí esta mu{8}ger descubre mi secreto! Se{9}ré arrojada de aquí por {10} desleal.

{11} Dⁿ Cár<los>= (Saliendo) Aurora, por que no {12} vienes con los demás? Qué {h 29r} {1} tienes? ¿Que te han hecho?

{2} Aur<ora>= Señor....

{3} D. C<arlos>= ¿Lloras?

{4} Aur<ora>= Sálveme Ud!

{5} D. C<arlos>= ¿Qué peligro te amenaza?

{6} Au<ora>= Voy á ser arrojada de esta {7} casa.

{8} Dⁿ C<arlos>= ¿Tú arrojada?.. Por qué?

{9} Aur<ora>= Van á decir á la señora {10} que yo... no puedo seguir.

{11} Dⁿ.C<arlos>= Esplicate! Acaba!

{12} Aur<ora>= A Ud. que es tan bueno, {13} no tengo inconveniente en {14} decírselo. Hace mucho {h 29v} {1} tiempo concebí una pasion {2} que procuro ahogar en mi {3} pecho.

{4} Dⁿ. C<arlos>= ¿Y bien?

{5} Aur<ora>= El hombre por quien sentí {6} este amor es... D. Armando.

{7} Dⁿ C<arlos>= ¿Qué dices?

{8} Aur<ora>= Pero yo no se lo hé dicho {9} ni siquiera se lo hé dado {10} á entender... Luego no soy {11} culpable, verdad, D. Cár{12}los?

{13} Dⁿ C<arlos>= Puedes levantar tu fren{14}te sin temor.

{h 30r} {1} Aur<ora>= Pero enterada la señorita {2} me separará de su lado, {3} me despreciará... ¿A quién {4} volveré los ojos?

{5} D^{n} C<arlos>= A mí! Aquí tienes quien {6} te defienda.

{7} Aur<ora>= ¡Oh señor! Gracias!

{8} D^{n} C<arlos>= Quien es ese enemigo?

{9} Aur<ora>= La Canela!

{10} D^{n} C<arlos>= Ah! La mujer que con {11} tanto disgusto veo en mí {12} casa.

{13} Aur<ora>= Tal vez la señorita se{14}pa ya....

{h 30v} {1} D^{n} C<arlos>= Nada temas, soy su pa{2}dre y creerá lo que yo {3} la diga.

{4} Aur<ora>= En Ud. confio!

{5} D^{n} C<arlos>= Te salvaré! Váse por derecha)

{6} Escena 13ª

{7} [*mano 3*: [*signo:* Ø] Aurora. sola.

{8} Estoy mas tranquila! Si {9} la señorita me creyese cul{10}pable... ¡Ella á quien todo {11} lo debo!.. Ella que todo me {12} lo confía! Aparecer á sus {h 31r} {1} ojos como una miserable! {2} ¡Dios mio!.. Por otra parte... {3} hé de acompañarlos á la igle{4}sia... y hé de ver como se {5} unen para siempre... Ar{6}mando!.. Armando... ¡Eh, {7} valor! Vamos. (Vá á salir y {8} al mismo tiempo entra Maria.)

{9} Escena 14ª

{10} Aurora. María.

{11} Aur<ora>= Ah!

{12} Mar<ía>= ¿Te asustas de verme?

{h 31v} {1} Aur<ora>= ¿Yo?.. No, señora!

{2} Mar<ía>= No parece sino que ibas {3} á cometer [*tachado*] un crímen. {4} Cualquiera diría que mí {5} presencia te infunde mie{6}do!

{7} Aur<ora>= Miedo?.. yo?.. de Ud?.. Por {8} qué?

{9} Mar<ía>= (¡Es culpable!) No igno{10}ras con cuanto cariño te {11} hé mirado desde que vinis{12}te á mí casa, con cuan{13}tas consideraciones te tra{14}tamos. Entre tú, una cria{h 32r} {1}da, y yo, la señora! cási, {2} cási no habia diferencia. Es{3}to seguramente fué levan{4}tando en tu alma un or{5}gullo mal entendido! Mi{6}rabas con desprecio á los de{7}más de tu clase, por que {8} no tenían el mérito que {9} indudablemente tenías tú. {10} Pero exageraste tanto tu {11} vanidad que llegaste á {12} pretender un imposible!.. {13} ¡Quisiste ser mí rival!

{14} Aur<ora>= Señora!...

{h 32v} {1} Mar<ía>= Mi rival tú!.. No sé sí {2} mirarte con ira ó con des{3}precio.

{4} Aur<ora>= Señora.... le han dicho...

{5} Mar<ía>= Sí!

{6} Aur<ora>= Y Ud. crée?

{7} Mar<ía>= Me basta la duda pa{8}ra odiarte! [*mano 3*: ½ m]

{9} Aur<ora>= Oh! Escuche Ud!

{10} Mar<ía>= ¡Basta! No quiero que {11} Armando ni mi padre {12} se enteren de esto, y esta {13} misma noche saldrás {14} de mi casa para siem{h 33r} {1}pre!

{2} Aur<ora>= Pero escuche Ud! [*mano 3*: ½ m]

{3} Mar<ía>= Ese medallon que sim{4}bolizó tu lealtad, dámelo: {5} (se lo arranca) eres indigna de {6} llevarlo!

{7} Aur<ora>= ¡Por favor! Una pala{8}bra!

{9} Mar<ía>= No quiero oir nada. Cum{10}ple mí última órden. Huye {11} de aquí.

{12} Escena 15ª

{13} Dichas = y la Canela que {h 33v} {1} sale por la derecha.)

{2} Can<ela>= Já! ja! ja!

{3} Aur<ora>= Oh!

{4} Mar<ía>= ¡Canela!

{5} Can<ela>= Bien, señorita! Há cum{6}plido Ud. con su deber.

{7} Mar<ía>= ¡Silencio! Esto no há de {8} pasar de nosotras tres.

{9} Can<ela>= No tenga Ud. cuidado {10} señorita, lo que es por {11} mí.... Ya se te habrá {12} bajado el orgullo. Ha{13}ber, dáme la mano.

{h 34r} {1} Aur<ora>= ¡Jamás!

{2} Can<ela>= Mejor! ¿Y ahora que {3} vás á hacer sin el ám{4}paro de esta familia?

{5} Au<ora>= Vivir honrada como fui, {6} como soy y como seré {7} siempre.

{8} Canela<ela>= ¡Me dijiste!

{9} Au<ora>= ¡Oh! basta de humillacion {10} miserable!

{11} Can<ela>= Insúltame cuanto quie{12}ras. Eso no convencerá á {13} la señora.

{14} Mar<ía>= Silencio Canela. Y tú {h 34v} {1} cumple mí mandato.

{2} Can<ela>= Espérese señorita. Para {3} acabar de probarle á Ud. {4} que esto no es una ca{5}lumnia, dígale á Auro{6}ra que le entregue una {7} carta que tiene en el {8} seno.

{9} Mar<ía>= Dámela.

{10} Aur<ora>= Ahora, no!

{11} Mar<ía>= Te mando que me la {12} entregues!

{13} Aur<ora>= La entregaré cuando {14} deba entregarla. Ahora {h 35r} {1} no hay quien la arranque {2} de aquí.

{3} Mar<ía>= Te la arrancaré yo!

{4} Aur<ora>= Nunca! Maria lucha por {5} arrancarle la carta)

{6} Escena 16ª

{7} Dichos. D. Cárlos

{8} Dⁿ C<arlos>= Maria!

{9} Mar<ía>= Papá!

{10} Dⁿ C<arlos>= Armando te espera.

{11} Mari<a>= Voy! (Ni una palabra!)

{12} Váse por la derecha.

{h 35v} {1} Escena 17ª

{2} Dichos, menos María

[*signo:* Ø]

{4} Dⁿ C<arlos>= (A Aurora Vete! Y tú {5} á Canela quédate.

{6} Can<ela>= ¿Para qué? (Váse Aurora)

{7} Escena 19.

{8} D. Cárlos – Canela.

{9} Dⁿ C<arlos>= Tenemos que hablar

{10} Can<ela>= Diga Ud.

{11} Dⁿ C<arlos>= Pocas palabras. La en{12}vidia que llevas en tu {h 36r} {1} corazon te há hecho con{2}cebir y llevar á cabo la {3} infame idea de perder á {4} Aurora en el

concepto de {5} esta familia. Maria, arre{6}batada por los celos, há {7} creido lo que le hás dicho: {8} es necesario [*tachado*: á] que te desdi{9}gas inmediatamente.

{10} Can<ela>= No lo haré. Aurora me {11} há dado en la cara y {12} la venganza es muy dul{13}ce.

{14} D^{n} C<arlos>= Escribe una carta en que {h 36v} {1} te retractes de lo dicho.

{2} Can<ela>= No sé escribir.

{3} D^{n} C<arlos>= Ya me lo figuraba

{4} Can<ela>= Nada tengo que hacer {5} aquí y me voy.

{6} D^{n} C<arlos>= Si dás un paso para {7} salir te mato.

{8} Can<ela>= Eso es una cobardía.

{9} [*tachado:* D^{n} C] El hombre que le pega {10} á una mujer....

{11} D^{n} C<arlos>= Yo no trato de pegar {12} á una mujer sino de {13} aplastar á una víbo{14}ra. ¿Te retractas?

{h 37r} {1} Can<ela>= No; déjeme salir

{2} D^{n} C<arlos>= No saldrás sin que de{3}lante de mí digas á mí {4} hija que es falso cuan{5}to la has dicho

{6} Can<ela>= Hé dicho la verdad. {7} Déme el paso.

{8} D. C<arlos>= No saldrás.

{9} Can<ela>= ¡Socorro!

{10} Escena 20.

{11} Todos los personajes= Chi{12}cho y Eduardo traen á {13} Aurora desmayada.

{h 37v} {1} Mar<ía>= ¿Qué sucede?

{2} Can<ela>= Ampáreme, Señora.

{3} Arm<ando>= ¿Qué significa esto?

{4} D Cár<los>= Antes que nada. ¿Qué {5} le há pasado á Auro{6}ra?

{7} Mar<ía>= Se há desmayado.

{8} Dⁿ C<arlos>= No pudo sufrir el golpe

{9} Arm<ando>= ¡Qué golpe!

{10} Can<ela>= Era natural al ver que {11} se desvanecian sus es{12}peranzas. ¿Querrá Ud. {13} ahora que me desdiga? {14} (á Dⁿ Carlos)

{h 38r} {1} Mar<ía>= Papá, esa mujer es cul{2}pable.

{3} [*sobrescrito*] [*interlineado:* Armando] Qué há hecho?

{4} Dⁿ Cár<los>= Amar! Hé ahí todo su {5} crimen

{6} Mar<ía>= Amar á quien no po{7}dia amar.

{8} D. Cár<los>= El corazon no há pregun{9}tado nunca sí se puede {10} amar.

{11} Pero ese amor constituía {12} un acto de infidelidad.

{13} Dⁿ Cár<los>= No, porque no fue de{14}clarado.

{h 38v} {1} Can<ela>= Por que no llegó á su des{2}tino la carta en que se {3} declaraba.

{4} Mar<ía>= Yo, su señora; la hé {5} mandado salir de mi {6} casa y ánte estos señores {7} repito mí mandato {8} para mayor castigo de su deslealtad.

{9} Aur<ora>= (Volviendo; se levanta para salir.)

{10} Dⁿ Car<los>= ¡Detente! (A Mar<ía>) Y yo, tu {11} padre, honrado como el {12} primero no puedo per{13}mitir tan terrible injus{h 39r} {1}ticia. Levanta, Aurora; tu {2} no eres culpable. Señores, {3} esta pobre mujer sufre en {4} estos momentos el veneno {5} de la envidia. ¿Quién se {6} atreve á acusarla?

{7} Can<ela>= ¡Yo!

{8} Dⁿ Cár<los>= ¡Habla!

{9} Can<ela>= Esa mujer ama á D. {10} Armando.

{11} Dⁿ Cár<los>= (A Arm.) ¿Lo sabias tú?

{12} Arm<ando>= No!

{13} Dⁿ Cár<los>= Lo cual prueba que ní {14} aun se lo demostró

{h 39v} {1} Can<ela>= Que se lea la carta que {2} tiene en el seno.

{3} Dⁿ Cár<los>= Dámela. Aurora la saca {4} y se la entrega.) D. Cárlos des{5}pues deverla A ti vá dirigida.

{6} Mar<ía>= ¿A mí?

{7} Can<ela>= A Ud.!

{8} Dⁿ Car<los>= No era para Armando, {9} lo que prueba que no {10} há tratado de hacerte {11} traicion. Leé.

{12} Mar<ía>= Ante estos señores?

{13} Dⁿ Cár<los>= Sí, la verdad debe res{14}plandecer. Grande há {h 40r} {1} sido el escandalo; y gran{2}de debe ser la justifica{3}cion de Aurora.

{4} Mar<ía>= Leyendo la carta)

{5} “Ruego á Ud. noble señora

{6} ”escuche la confesion

{7} ”que brota del corazon

{8} ”de vuestra fiel servidora.

{9} ”Os juro hablar la verdad

{10} ”en tan solemnes momentos

{11} ”é imploro sus sentimientos

{12} ”sublimes de caridad.

{13} ”Una pasion concebí

{14} ”por el que á U. amor juró,

{h 40v} {1} ”mas al punto la apagó,

{2} ”la lealtad, que es grande en mí.

{3} ”Y estoy sufriendo con calma

{4} ”la horrorosa tempestad

{5} ”que el amor y la lealtad

{6} ”han levantado en mí alma.

{7} ”Jamás sabrá por mí boca

{8} ”D. Armando, esta pasion;

{9} ”la ahogaré en mí corazon

{10} ”aun cuando me vuelva loca.

{11} ”Mas no queriendo sufrir

{12} ”este tormento, señora,

{13} ”se despide de U. Aurora

{14} ”que aqui no puede vivir.

{h 41r} {1} ”Mí sacrificio, en verdad,

{2} ”me destroza el corazon:

{3} ”muere oculta mi pasion

{4} ”por que brille mi lealtad.”

{5} Arm<ando>= ¡Lealtad sublime!

{6} Mar<ía>= Perdona.

{7} (Aurora, vá á marchar)

{8} D. C<arlos>= ¿Donde vás?

{9} Aur<ora>= Lejos de aquí!

{10} D. Cár<los>= Pero que! ¿te vas, así?

{11} Arm<ando>= ¡Pobre mujer!

{12} Mar<ía>= (Me abandona!)

{13} Can<ela>= Pero espérate un poquito;

{14} debes ir acompañada...

{h 41v} {1} eres soltera....

{2} Aur<ora>= ¡Y honrada!

{3} Compañas no necesito.

{4} Can<ela>= Eso es verdad, pero mira

{5} que al mirarte sin ampáro

{6} como yo, no será raro

{7} que nos comparen.

{8} Aur<ora>= ¡Mentira!

{9} tu tienes el triste rango

{10} de la mujer callejera

{11} que su raza degenera

{12} y la revuelca en el fango. Siempre en moda tu belleza,

{13} vas dejando cada dia

{h 42r} {1} en el taller de la orgía

{2} un patron de tu impureza.

{3} Ni el merito de ser caro

{4} tiene, por que ¿quien no paga

{5} un comercio que propaga

{6} un buen anuncio? El descaro!

{7} De consumo no carece

{8} quien de ese anuncio dispone;

{9} que algo siempre se propone

{10} por todo lo que se ofrece.

{11} La que cayó encenagada

{12} que calle, sí se le culpa,

{13} que jamás tendrá disculpa

{14} la vida desordenada.

{h 42v} {1} Aunque de hambre sucumba

{2} la mujer, pura es su frente

{3} sí se mancha solamente

{4} con el polvo de la tumba.

{5} ¡Y hablan de amor y pasion!

{6} el amor que es infinito

{7} no halla vida en el circuito

{8} de un mezquino corazon.

{9} Haz lo que yo: sacrifica

{10} todo al honor y te honras.

{11} así la raza deshonras

{12} mí lealtad la dignifica!

{13} [*tachado:* La mano no te la doy

{14} por qué sé que no la quieres.]

{h 43r} {1} Can<ela>= Ahora la necesidad

{2} como á mí te hará caer....

{3} y así vas á obscurecer

{4} tu decantada lealtad.

{5} ¿Y de qué te habrá servido

{6} ser hoy buena... si después

{7} por que lo que fue y no és

{8} como si no hubiera sido.

{9} Y más en ti notarán

{10} un mal paso, acostumbrada

{11} la gente á verte encerrada

{12} en tu honradez.... y dirán

{13} "!La inmaculada! que estraño!

{14} Y yo les contestaria...

{h 43v} {1} puede pasar en un día

{2} lo que no pasó en un año!

{3} Aur<ora>= ¿A qué voy á contestarte!.

{4} Can<ela>= El tiempo contestará!

{5} Ya veremos.

{6} Dⁿ C<arlos>= ¡Basta ya!

{7} y tu puedes retirarte.

{8} Can<ela>= (Acercándose á Aurora) {9} ¿Y del triunfo no te mueres?

{10} Me ganastes hoy por hoy...

{11} la mano no te la doy

{12} por que sé que no la quieres.

{13} Mas, las dos somos mujeres

{14} y hay circunstancias fatales...

{h 44r} {1} que provocan tantos males!

{2} ¿no te dirá Canelita;

{3} “dame la mano Aurorita

{4} que las dos somos iguales?”

{5} D. Cár<los>= Há brillado la razon

{6} y há triunfado la verdad.

{7} ¿Es digna del medallon,

{8} premio á su fidelidad?

{9} Maria= Poniendole el medallon.

{10} Sí, mil veces: ¿Qué otro pecho

{11} es mas digno de ostentarlo?

{12} nadie cual tu puede usarlo

{13} con mas honrado derecho. [*mano 3*: [*signo:* cruz]

{14} D^{n} Car<los>= Hé aquí el fruto de la escuela!

{h 44v} {1} Una hermosa educacion

{2} formó un bello corazon!

{3} Lo que anuncia la Canela,

{4} en la dicha que se anhela,

{5} ni en la triste adversidad

{6} nunca será una verdad:

{7} pues vivirá con honor

{8} quien sacrifica su amor

{9} en aras de la lealtad.

{10} Fin.

{11} [*mano 4*] Puede representarse la presente obra

{12} Habana 9 de junio 1892

{13} El Censor.

{14} [*firma*: Blas Martines] [rúbrica]

{h 45r} {1} [*mano 3*] [*signo:* cruz] De mí no has de separarte

{2} A mí lado buena Aurora

{3} Tendras una protectora

{4} Pues yo no puedo olvidarte

{5} Aur<ora>= Señorita me es sensible.

{6} Mí lealtad ya está probada

{7} [*signo:* Ø] Ya no soy tan desgraciada.

{8} Quedarme es un imposible.

Presentación crítica

{h 1r} {1} “Amor y Lealtad”

{2} Boceto dramático en un acto {3} en prosa y verso; {4} original de {5} D. Benjamín Sánchez Maldonado.

{9} Habana, 1892.

{h 1v} {1} Personages:

{2} María

{3} Aurora

{4} Canela

{5} D. Carlos

{6} Armando

{7} Juan

{8} Eduardo

{9} Chicho

{10} Emilio

{11} Convidados d<e a>mbos sexos

{12} La escena pasa en la Habana.

{h 2r} {1} Acto único

{2} Sala decentemente amueblada.

{3} Puertas al foro y laterales.

{4} Escena 1ª

{5} (Eduardo, Chicho, Emilio)

{6} Eduardo= ¡La gran noche se prepara!

{7} Emilio= ¡Digo, un baile hasta las cuatro!

{8} Chicho= Señores, a mí me coje,

{9} la verdad, sin un centavo.

{10} Eduardo= ¡Bah! No te apures por eso,

{11} aquí hay dinero.

{h 2v} {1} Chicho= ¿Sí? ¡Bravo!

{2} Emilio= Dime, ¿dónde conseguiste?

{3} Eduardo= ¡Tú sabes que nunca fallo!

{4} ¡Cuando viene, de seguro,

{5} ya sabes tú que me baño!

{6} Emilio= Lo que yo sé es que no hay quien

{7} te gane a ti a descarado.

{8} Eduardo= Desengáñate Emilito:

{9} en este mundo de algo

{10} han de servir los que viven

{11} como yo.

{12} Emilio= Cierto: de vago.

{13} Chicho= ¿Y tú que tal te presentas?

{14} ¿Vienes también preparado?

{h 3r} {1} Emilio= Dos monedas traigo aquí.

{2} Chicho= ¡Pues entonces nos salvamos!

{3} ¿Y la hembrería que tal?

{4} Emilio= Debe ser buena.

{5} Chicho= ¡Que taco!

{6} ¿Eso es de veras?

{7} Emilio= ¡Formal!

{8} Me consta.

{9} Chicho= Hoy me emborracho.

{10} Y de contra la Canela,

{11} que es la que vengo buscando,

{12} la criada de la casa,

{13} ¿no la conoces, Eduardo?

{14} Es de estas mulaticas

{h 3v} {1} que para el baile, mi hermano,

{2} se acabaron las mujeres

{3} bailadoras, ¡boca abajo!

{4} Además, con la ventaja

{5} para nosotros, los tacos,

{6} que sin mucho pasteleo

{7} se nos tiran del andamio.

{8} ¡Qué cinturita! ¡Qué pie!

{9} ¡Se desliza en el tablado

{10} que parece que no pisa!

{11} ¡Tienen rabia sus cedazos!

{12} Y cuando suena el tacón

{13} a acompasar... ¡ay, qué paso!

{14} Es mujer que no se siente,

{h 4r} {1} ¡se te escapa de las manos

{2} o voluptuosa se inclina

{3} dulcemente sobre el brazo!

{4} Señores; no puedo, no,

{5} hacer mejor un retrato,

{6} pero la conocerán

{7} dentro de poco. Ahora, es claro,

{8} no tendrás inconveniente

{9} en ripiar eso.

{10} Eduardo= Sí, vamos.

{11} A la salud...

{12} Emilio= De María

{13} y de nuestro amigo Armando.

{14} Eduardo= Y de Aurora y de Canela.

{h 4v} {1} Emilio= ¡Y de Juan, el catedrático!

{2} Eduardo= ¡Vamos, vamos!

{3} Chicho= ¡Qué gran noche

{4} se nos prepara, mi hermano!

{5} (Vánse por el foro.)

{6} Escena 2ª

{7} (Aurora por la izquierda)

{8} En ninguna parte encuentro {9} reposo. La imagen de ese {10} hombre no se aparta un {11} momento de mi ima{12}ginación. ¡Va a casar{h 5r} {1}se!... ¡Va a ser de otra!... {2} Dentro de pocas horas uni{3}rán sus destinos... ¡Este {4} sufrimiento es superior {5} a mis fuerzas! (Siéntase {6} quedando pensativa.)

{7} Escena 3ª

{8} (Aurora, Juan por el foro)

{9} Juan= ¡Salud, hechicera síl{10}fide de belleza tropical, {11} saturada con el perfume {12} deliciosísimo que exha{h 5v} {1}lan las matizadas flo{2}res de la tierra más her{3}mosa que jamás los {4} ojos vieron!

{5} Aurora= Le suplico que no con{6}tinúe prodigándome {7} elogios que no merezco.

{8} Juan= Ya me figuraba que Ud. {9} había de despreciar aho{10}ra, como en anteriores {11} veces, las elocuentes fra{12}ses que surgen de mi {13} cavidad craneal, pa{14}ra precipitarse por mis {h 6r} {1} labios espresando los soni{2}dos que vibran en la har{3}moniosa lira de mi cora{4}zón pulsada por los de{5}dos del poético Cu{6}pido.

{7} Aurora= Hace tiempo que viene {8} usted hablándome de {9} su amor, y mil veces le {10} he dicho que no lo acep{11}to.

{12} Juan= Lo cual ha levantado {13} en mi ardoroso cerebro, la {14} espantosa imagen de {h 6v} {1} una idea que, en figu{2}ra de víbora, está enve{3}nenando mi alma ar{4}rebatada por la pasión {5} indómita de los celos.

{6} Aurora= No amo.

{7} Juan= No lo creo. Algún mor{8}tal venturoso ha logra{9}do con las corrientes mag{10}néticas de sus miradas {11} hipnotizar ese corazón {12} de paloma que para {13} mi es más puro que {14} el guayacán; a no {h 7r} {1} ser que, la capa colorifi{2}ca que oscurece mi huma{3}na personalidad la ha{4}ya a Ud. detenido en el din{5}tel de mi

corazón, y no se {6} ha atrevido a penetrar, {7} temiendo la conjunción {8} de su raza clara con la {9} mía, que significa la {10} absoluta ausencia de to{11}dos los colores.

{12} Aurora= Se equivoca Ud.: aun{13}que mucho me preocu{14}pa mi color, nunca he {h 7v} {1} pensado en el de Ud. para {2} nada.

{3} Juan= Está bien: ¿de manera {4} que ya estoy aquí de {5} más?

{6} Aurora= Lo siento.

{7} Juan= Pero no puede llorar... (Aparte) {8} (¡Ni yo tampoco!) Me re{9}signaré. Sufriré con pa{10}ciencia la espantosa des{11}gracia que, de una ma{12}nera tan delicada, ha {13} dejado Ud. penetrar en {14} mis acústicos oídos y, a{h 8r} {1}poderándose de la masa {2} encefálica de mi cerebro, {3} ha descendido por la cara {4} en línea recta a mi co{5}razón.

{6} Aurora= ¡Basta!

{7} Juan= ¡Bastó! No volveré a {8} impresionar sus tímpa{9}nos auditivos. (Váse izquierda)

{10} Escena 4ª

{11} (Aurora sola)

{12} ¡Infeliz, te compadezco!...

{h 8v} {1} ¡que tú, lo mismo que yo,

{2} pretendes un imposible!

{3} Tú, me amas con pasión,

{4} y yo también como tú,

{5} vivo soñando un amor

{6} que no podré gozar nunca

{7} por mi humilde condición.

{8} ¡Pasión desencadenada...

{9} acalla... acalla tu voz;

{10} no harán caso de tus gritos,

{11} que solo los oigo yo!;

{12} ¡y devórame en tu fuego,

{13} volcán de mi corazón!

{h 9r} {1} Escena 5ª

{2} (Aurora, María)

{3} María= ¡Aurora! ¡Aurora!

{4} Aurora= Señora...

{5} María= ¡Ah! Te buscaba. ¿Qué tienes?

{6} Aurora= Yo, nada...

{7} María= ¿Por qué no vienes {8} al tocador?

{9} Aurora= Iba... ahora...

{10} Como la noche he pasado

{11} en su vestido ocupada...

{12} soñolienta, pues, cansada,

{h 9v} {1} a mi pesar me ha encontrado.

{2} María= ¡Es natural! Pobre Aurora,

{3} yo no me enfado por eso.

{4} Trabajaste con exceso...

{5} eres muy buena...

{6} Aurora= Señora...

{7} se afana mi corazón

{8} por complacerla.

{9} María= Así

{10} hallarás, Aurora, en mí,

{11} la más noble protección.

{12} Ven y siéntate a mi lado,

{13} mi amistad te da derecho.

{14} Estoy leyendo en tu pecho,

{h 10r} {1} por tu semblante agoviado.

{2} Algo ocultas, y no es justo

{3} que lo ignore quien te ama:

{4} tu señora, que te llama

{5} “su fiel amiga” con gusto.

{6} Hoy me caso y... ¿te estremeces?

{7} Aurora= No es nada, siga, señora.

{8} María= Llegada creo la hora

{9} de darte lo que mereces.

{10} Aurora= ¡Oh! Yo nada he merecido.

{11} Quien cumple con su deber,

{12} ¿qué pago debe obtener

{13} si su deber ha cumplido?

{14} María= Eso es verdad, pero agrega

{h 10v} {1} que si es pecho agradecido

{2} quien un bien ha recibido

{3} la gratitud le doblega.

{4} Y a pechos nobles alaga

{5} practicar esa virtud:

{6} “gratitud por gratitud,

{7} y amor con amor se paga”.

{8} Así, pues, mi buena Aurora,

{9} acepta de corazón

{10} el más rico medallón

{11} que ha lucido tu señora.

{12} Aurora= ¡Ah! No merezco, Dios mío,

{13} tal joya...

{14} María= Lazo será

{h 11r} {1} que para siempre unirá

{2} tu corazón con el mío.

{3} Un beso, y vamos, Aurora,

{4} que la impaciencia asesina.

{5} Aurora= ¡Lealtad, tu luz ilumina!

{6} ¡Amor, tu fuego devora!

{7} (Vánse ambas por la derecha, pasando {8} antes María.)

{9} Escena 6ª

{10} (Armando, Juan por la {11} izquierda)

{12} Armando= Ya lo ves, mi querido Juan, {13} al fin conseguiré lo que {h 11v} {1} tanto anhelo; unirme a la {2} mujer que amo. Tú par{3}ticiparás de mi alegría, {4} tú, que fuiste uno de mis {5} más leales servidores, co{6}mo lo fue tu padre del {7} mío.

{8} Juan= Y que gracias a la edu{9}cación que Ud. me ha da{10}do, hoy puedo tomar par{11}te en cualquier ejercicio {12} intelectual, y soy conside{13}rado y respetado por {14} todos. ¡Ay, don Arman{h 12r} {1}do! ¡Dichoso Ud., que ha lo{2}grado interesar la víscera {3} más importante del orga{4}nismo femenil de esa mu{5}ger angelical! Yo, en cam{6}bio, soy una víctima sa{7}crificada a los glaciales {8} desdenes de una belleza {9} de bronce.

{10} Armando= ¿Tú también amas?

{11} Juan= Con todas las fuerzas alia{12}das del alma y del cora{13}zón.

{14} Armando= ¡Ah! ¿Tal vez a Aurora?

{h 12v} {1} Juan= La misma.

{2} Armando= ¿Se lo has dicho?

{3} Juan= Con frases inspiradas.

{4} Armando= ¿Se lo juraste?

{5} Juan= ¡Con la vida!

{6} Armando= Y te contestó...

{7} Juan= Hablando vulgarmente, me {8} dio un botón de chaquetón.

{9} Armando= (¡Pobre Juan!) Siento tus {10} dolores, pues sabes que te {11} quiero; sin embargo, no {12} pierdas la esperanza, si {13} de algo sirve mi influen{14}cia.

{h 13r} {1} Juan= ¡Basta, D. Armando! La {2} felicidad que mi alma {3} ambiciona no la quiero {4} deber a esa acción influ{5}yente de Ud., porque el {6} amor que se otorga a fuer{7}za de súplica suele traer {8} en el porvenir funestos re{9}sultados. Déjeme Ud. co{10}mo estoy. Desde hoy mis{11}mo preparo mi viaje, por{12}que necesito olvidar a Au{13}rora, si no, veo en mi co{14}razón una aneurisma {h 13v} {1} que ocasionará mis sufri{2}mientos. Adiós, D. Arman{3}do, y que Dios lo haga {4} feliz. (Vase)

{5} Escena 7ª

{6} (Armando solo)

{7} ¡Pobre Juan! Y la verdad {8} que merece una buena com{9}pañera, porque aparte {10} de sus pretensiones de eru{11}dito y otras tonterías, es {12} un honrado a carta {h 14r} {1} cabal.

{2} Escena 8ª

{3} (Armando, Aurora (izquierda)

{4} Aurora= Señor...

{5} Armando= ¡Aurora!

{6} Aurora= Le aguardan

{7} con impaciencia.

{8} Armando= Te ruego

{9} que me escuches dos palabras.

{10} Aurora= ¡Rogarme Ud.! Mi deseo,

{11} sabe Ud., que siempre sigue

{12} esclavo a su pensamiento.

{h 14v} {1} Armando= Mil gracias, pero no trato

{2} de mandar, solo es mi objeto

{3} hacerte revelaciones

{4} de tan nobles sentimientos,

{5} que estoy seguro que tú,

{6} que tienes tan noble pecho,

{7} les darás buena acojida.

{8} Aurora= (¿Qué dice?)

{9} Armando= Aurora, el afecto

{10} se mide por las acciones,

{11} pues son el mejor espejo

{12} que reproducen del alma

{13} los ocultos sentimientos...

{14} Aurora= (¿A dónde va, cielo santo?

{h 15r} {1} ¿Qué es lo que me está dicien{2}do?...)

{3} Armando= Así, noble, se ha portado

{4} contigo, cual caballero,

{5} un hombre a quien inspiraste

{6} cariño tan puro y tierno,

{7} que eres tú su sola vida

{8} y su solo pensamiento.

{9} Aurora= (¡Estoy soñando!)

{10} Armando= Eres joven,

{11} él lo es también, y yo entiendo

{12} que de un noble corazón

{13} que tan fiel me fue, y tan bueno,

{14} esperar debes tan solo

{h 15v} {1} pureza de sentimientos.

{2} Aurora= (¡Habla de Juan!)

{3} Armando= A mi lado

{4} ambos tendréis lo que debo

{5} a seres que tan leales

{6} me han sido, pues, el derecho

{7} de reclamar de mi alma:

{8} gratitud, deber, afecto...

{9} Aurora= (¡Y es él, a quien tanto amo,

{10} quien le suplica a mi pecho,

{11} para otro, todo el amor

{12} que yo le consagro eterno!

{13} ¡Oh! ¡Dios!)

{14} Armando= ¿Aurora?

{h 16r} {1} Aurora= (¡Imposible!)

{2} Armando= ¿No contestas?

{3} Aurora= Agradezco,

{4} D. Armando, ese interés...

{5} que me honra tanto; comprendo

{6} y admiro las cualidades

{7} del honrado Juan; mas, quiero,

{8} y perdóneme el señor...

{9} pero digo lo que siento...,

{10} soltera permanecer,

{11} que aún no ha llamado

{12} a mi pecho

{13} de amor la voz. (Corazón,

{14} perdona que estoy mintiendo.)

{h 16v} {1} Armando= (¡Pobre Juan!) Tal vez ma{2}ñana

{3} — no sería el primer ejemplo —

{4} lo que hoy solo es amistad,

{5} sea amor profundo, que el {6} tiempo

{7} y un buen trato siempre enjen{8}dran,

{9} Aurora, el más puro afecto.

{10} Aurora= Seré su amiga mejor,

{11} que como amiga le quiero,

{12} pero esposa, don Armando...,

{13} yo no soy falsa, no miento:

{14} ¿quiere Ud. que yo le diga,

{h 17r} {1} haciendo gigante esfuerzo,

{2} ¨te amo¨ solo con los labios

{3} y el corazón en silencio?

{4} Ud. que ama, Ud. diga

{5} si lo que digo no es cierto.

{6} Con la sonrisa en los labios,

{7} donde él creerá ver un cielo,

{8} le diré: “Sí, yo te amo” ...

{9} Y tal vez, mi pensamiento

{10} en aquel instante mismo,

{11} estará de Juan tan lejos,

{12} que otro nombre traiga el labio

{13} y denuncie mi secreto.

{14} Armando= Entonces, ¿amas a otro?

{h 17v} {1} Aurora= Señor, no he dicho... he supuesto.

{2} ¿Quién conoce el porvenir?

{3} ¿Quién raxga su denso velo?

{4} ¿Quién asegura que amor

{5} — aunque tal cosa no espero —

{6} no vendrá aquí a despertar

{7} al corazón de su sueño?...

{8} Armando= Misteriosa estás, Aurora.

{9} Aurora= ¡Oh, no señor! Yo defiendo

{10} mi corazón de pesares

{11} que siempre traen desaciertos.

{12} Armando= (¡Ah! Juan me dijo lo mismo.)

{13} Aurora, no insisto... espero...

{14} que compasiva a mi Juan

{h 18r} {1} correspondas.

{2} Aurora= Con el tiempo...

{3} (¡Me asesina! Me asesina

{4} y no lo sabe... ¡qué infierno!)

{5} (Váse Armando por la izquierda.)

{6} Escena 9ª

{7} (Aurora sola)

{8} ¡Alma mía, sufre, llora

{9} tu pesar que es infinito!

{10} Voz tremenda del delito,

{11} no vengas fascinadora

{12} con tu elocuencia traidora

{h 18v} {1} para halagar mi pasión,

{2} no perturbes mi razón,

{3} porque muerta mi esperanza,

{4} la dulcísima venganza

{5} inunde mi corazón.

{6} En mi alma se precipitan

{7} encontrados sentimientos

{8} que, heridos todos, violentos

{9} en lucha horrible se agitan.

{10} Todos lloran, todos gritan,

{11} el deber me dice: “¡Ingrata!”,

{12} el corazón se desata,

{13} y es lava mi corazón,

{14} que en horrenda convulsión,

{h 19r} {1} me vuelve loca y me mata.

{2} No llegues a devorar,

{3} cruel pasión, a mi razón:

{4} razón, vence a mi pasión,

{5} que tu luz debe imperar...

{6} que yo no llegue a olvidar

{7} lo que debo a mi señora,

{8} que no se diga que Aurora

{9} es ingrata, es criminal.

{10} ¡No! Yo quiero ser leal.

{11} ¡Yo no debo ser traidora!

{12} (Váse)

{13} Escena 10ª

{h 19v} {1} (Canela, y a poco, Emi{2}lio, Chicho, Eduardo y {3} convidados)

{4} Canela= ¡Jesús! ya me voy cansando

{5} de trabajar, y estoy viendo

{6} que se me va concluyendo

{7} la paciencia. (Tocan dentro y {8} va a abrir) Están llamando.

{9} ¡Entren todos, caballeros!

{10} ¡Adelante!

{11} Chicho= ¡Canelita!

{12} Aquí está la mulatica

{13} sin rival. ¡Fuera sombreros!

{h 20r} {1} Canela= Por supuesto. Soy la especia

{2} que a los hombres arrebata.

{3} ¡Canela soy!, la mulata,

{4} que por su talle se aprecia.

{5} La mujer que se desprecia

{6} y se busca con afán.

{7} Mujer, donde todos van

{8} a pedir, porque se anhela

{9} un poquito de canela,

{10} porque no todas la dan.

{11} Se tira de la mulata,

{12} y esa es una sinrazón,

{13} que es mujer de corazón,

{14} como las otras..., ¡que mata!

{h 20v} {1} Demonio que con su bata

{2} y su pañuelito tienta

{3} a los hombres, se presenta

{4} sin pronunciar una jota,

{5} pero sacúdese y bota

{6} ¡canela, clavo y pimienta!

{7} Todos dicen al pasar

{8} una mulata...: "¡Alabao!",

{9} y se retiran a un lao

{10} para verla caminar.

{11} La andaluza podrá dar

{12} sal, que con afán se anhela;

{13} la francesa tiene escuela

{14} para los hombres rendir,

{h 21r} {1} pero, en llegando a pedir,

{2} todos piden la canela.

{3} ¿Qué talle tiene este juego?

{4} ¿Qué pie juega de esta suerte?

{5} ¡Este talle da la muerte!...

{6} Quien no lo quiera está ciego.

{7} ¡Desde la tierra del fuego,

{8} hasta donde el mar se hiela,

{9} y duélale a quien le duela,

{10} y aunque mueran de coraje,

{11} se rinde justo homenage

{12} a la flor de la canela!

{13} Todos= ¡Bueno! ¡Bravo, mulatona!

{14} Emilio= Señores, vamos a saludar {h 21v} {1} a nuestro amigo Eduardo.

{2} Todos= Sí, vamos, vamos.

{3} Emilio= ¡Avemaría!

{4} Canela= ¡Safa! (Vánse todos {5} por la derecha.)

{6} Escena 11ª

{7} (Aurora, Canela)

{8} Canela= ¿Qué me cuentas, china? {9} ¿Siempre con tu romanti{10}cismo? ¡Alabao sea Dios, {11} que ya no te se puede {12} ni hablar!... Chica, {h 22r} {1} ¿cuándo vas a dejar esa {2} cara compunjida?... ¡No {3} sales a la calle, nadie te {4} ve! No bailas, no te di{5}viertes... ¿qué te pasa?

{6} Aurora= Tú sabes que no es {7} ese mi carácter.

{8} Canela= ¿Y cuál es tu carác{9}ter? ¿Estar metida siem{10}pre en la casa, vistiendo {11} y desnudando a la señora {12} y nada más?... ¡Porque {13} aquí se te trata con mu{14}chas consideraciones! Has {h 22v} {1} tenido suerte, chica, hay {2} otras que se rompen las {3} manos trabajando y, {4} sin embargo... las despre{5}cian...

{6} Aurora= ¿Tu perteneces a ese {7} número?

{8} Canela= ¿Yo? ¡Vamos, hombre! {9} ¡Cómo que yo soy boba! {10} ¡Ahoritica voy a aguan{11}tarle ni a la familia {12} más encopetada, pero ni {13} al prototipo de los hom{14}bres! ¡Yo, no, chica! ¡Quie{h 23r} {1}ro mucho mi libertad!... A {2} mí nadie me pone corta{3}pisas. Voy a donde me {4} da la gana, bailo con {5} quien quiero... el corazón...

{6} Aurora= No hables de eso.

{7} Canela= ¿Cómo no?, si lo ten{8}go, pero a nadie se lo {9} entrego, y el que quie{10}ra azul celeste...

{11} Aurora= ¿Que le cueste?...

{12} Canela= ¡Sin amparo!

{13} Au<ora>= Y ya ves, yo soy todo lo {14} contrario.

{h 23v} {1} Canela= Sí, porque estás en el {2} tono de que te has educa{3}do de otra manera, y la {4} verdad, chica, a nosotras {5} las mulatas, no nos sien{6}ta bien esa mistiquería. {7} ¿Qué haces tú con estudiar {8} tanto, leyendo a Fulano {9} o a Zutano?... ¿Poniéndo{10}te vieja? Cuando vengas {11} a ver... la verdad, chica, {12} no vas a encontrar quien {13} te diga “negros ojos tie{14}nes”.

{h 24r} {1} Aurora= Ni tampoco lo pretendo, {2} y mucho menos si ha de {3} ser uno de esos estúpidos {4} que andan a caza de {5} mujeres como de fieras... {6} de lo que tienen la culpa {7} tú, y las que son como tú.

{8} Canela= Ahí está el mérito.

{9} Aurora= Triste mérito

{10} Canela= Vamos, chinita, confie{11}sa que es muy bueno que {12} le digan a una... esas {13} cosas tan bonitas que sa{14}ben decir los hombres.

{h 24v} {1} Aurora= Ni sé si es dulce o amar{2}go.

{3} Canela= ¡Caramba! ¿Todavía {4} no te han endulzado el {5} oído? ¡Ya lo creo! ¡Lle{6}vando esa vida de mon{7}ja!... Qué te haga buen {8} provecho. Algún día te {9} arrepentirás de no ha{10}ver gozado de la juven{11}tud como yo. ¡Menteca{12}ta!... ¡Anímate! ¡Ten al{13}ma y aprovecha el tiem{14}po! ¡Mira que la vida {h 25r} {1} es corta!

{2} Aurora= ¿Quieres hacerme un favor?

{3} Canela= ¿Cuál?

{4} Aurora= ¡Dobla la hoja!

{5} Canela= Parece que te pica...

{6} Aurora= No, tú no puedes ofender{7}me.

{8} Canela= ¡Caramba! ¡Estás tan {9} alta! Pues mira, que si {10} me propusiera, te haría {11} saltar.

{12} Aurora= Nada, porque no hago {13} caso de tonterías.

{14} Canela= ¿Quieres que te diga {h 25v} {1} una cosa el oído?

{2} Aurora= ¿Qué?

{3} Canela= (Se acerca y le habla al oído)

{4} Aurora= (¡Oh!) ¿Quién te ha dicho?...

{5} Canela= No has podido disimu{6}larlo. ¿Con que es verdad?

{7} Aurora= ¡No!

{8} Canela= ¿A quién se lo dices?

{9} Aurora= ¡A ti!

{10} Canela= ¿A mí? Mírame seria. {11} Finjes muy bien, pero no {12} sueñes con ese porque no {13} ha nacido para ti.

{14} Aurora= No sigas.

{h 26r} {1} Canela= ¡Ah!... ¿Tú no decías que {2} yo no te haría mella?... {3} ¡Cómo que a mí se me es{4}capa nada!... ¡Y es blanco!

{5} Aurora= ¡Qué no sigas!

{6} Canela= Y tú... como yo... ¡es un {7} imposible!

{8} Aurora= Te ruego que no conti{9}núes.

{10} Canela= ¡A menos que no hicieras {11} una mala partida a la {12} señora!

{13} Aurora= ¡Basta!

{14} Canela= Y según tu modo de pen{h 26v} {1}sar, eso sería una ingrati{2}tud.

{3} Aurora= Bien, sí, es verdad; pero {4} he escrito una carta en {5} que me despido...

{6} Canela= ¿Con que es verdad la {7} cosa? Por eso no sales. ¡Cla{8}ro, si tienes el atractivo en {9} la casa! Cuidado la se{10}ñora no sospeche...

{11} Aurora= ¡Qué pueden oírte! ¡Si {12} no callas, tendremos un {13} disgusto!

{14} Canela= Y lo tenemos, Aurora, pe{h 27r} {1}ro no por eso dejará de ser {2} verdad. Hace mucho tiem{3}po que tú vienes despreci{4}dome porque yo soy una {5} mujer que tengo mi ca{6}rácter muy... ligero; y {7} tú, una de esas pretensio{8}sas... de esas

que dicen que {9} no les falta más que el {10} color. Otra que no fuese {11} yo, se lo plantaba a la {12} señora... y tú, ¡figúrate!... {13} ¡a la calle!...; y entonces ten{14}drías que hacer lo que yo, {h 27v} {1}buscarte la vida con mu{2}chísimo trabajo.

{3} Aurora= La mujer honrada está {4} en constante peligro de {5} que la desacrediten.

{6} Canela= Si da lugar...

{7} Aurora= Y sin darlo también. {8} La envidia es el peor con{9}sejero del alma.

{10} Canela= ¿Y yo qué puedo en{11}vidiarte?

{12} Aurora= Un solo mérito, el único {13} que tengo.

{14} Canela= ¿Cuál, cuál?

{h 28r} {1} Aurora= Mi reputación.

{2} Canela= Esa está tambaleando.

{3} Aurora= ¿Qué dices?

{4} Canela= ¡Claro! Enamorada tú {5} de D. Armando, y teniendo {6} que ir a servirle cuando se {7} case...

{8} Aurora= ¡Insolente! (Le pega una bo{9}fetada. Pausa)

{10} Canela= ¡Me has golpeado en la {11} cara!... ¡Yo te golpearé en {12} tu honra!

{13} Aurora= ¡Canela!

{14} Canela= ¡Ay! Tú no sabes lo que {h 28v} {1} va a costar esta bofetada

{2} (Váse por la derecha.)

{3} Escena 12ª

{4} (Aurora, después D. Car{5}los)

{6} Aurora= ¡Oh, Dios mío! ¿Qué va {7} a ser de mí si esta mu{8}ger descubre mi secreto! Se{9}ré arrojada de aquí por {10} desleal.

{11} Dⁿ Carlos= (Saliendo) Aurora, ¿por qué no {12} vienes con los demás? ¿Qué {h 29r} {1} tienes? ¿Qué te han hecho?

{2} Aurora= Señor...

{3} D. Carlos= ¿Lloras?

{4} Aurora= ¡Sálveme Ud.!

{5} D. Carlos= ¿Qué peligro te amenaza?

{6} Auora= Voy a ser arrojada de esta {7} casa.

{8} Dⁿ Carlos= ¿Tú arrojada?... ¿Por qué?

{9} Aurora= Van a decir a la señora {10} que yo... no puedo seguir.

{11} Dⁿ.Carlos= ¡Esplícate! ¡Acaba!

{12} Aurora= A Ud., que es tan bueno, {13} no tengo inconveniente en {14} decírselo. Hace mucho {h 29v} {1} tiempo concebí una pasión {2} que procuro ahogar en mi {3} pecho.

{4} Dⁿ. Carlos= ¿Y bien?

{5} Aurora= El hombre por quien sentí {6} este amor es... D. Armando.

{7} Dⁿ Carlos= ¿Qué dices?

{8} Aurora= Pero yo no se lo he dicho, {9} ni siquiera se lo he dado {10} a entender... Luego no soy {11} culpable, ¿verdad, D. Car{12}los?

{13} Dⁿ Carlos= Puedes levantar tu fren{14}te sin temor.

{h 30r} {1} Aurora= Pero enterada la señorita {2} me separará de su lado, {3} me despreciará... ¿A quién {4} volveré los ojos?

{5} Dⁿ Carlos= ¡A mí! Aquí tienes quien {6} te defienda.

{7} Aurora= ¡Oh señor! ¡Gracias!

{8} Dⁿ Carlos= ¿Quién es ese enemigo?

{9} Aurora= ¡La Canela!

{10} Dⁿ Carlos= ¡Ah! La mujer que con {11} tanto disgusto veo en mi {12} casa.

{13} Aurora= Tal vez la señorita se{14}pa ya...

{h 30v} {1} Dⁿ Carlos= Nada temas, soy su pa{2}dre, y creerá lo que yo {3} la diga.

{4} Aurora= ¡En Ud. confío!

{5} Dⁿ Carlos= ¡Te salvaré! (Váse por derecha)

{6} Escena 13ª

{7} (Aurora sola)

{8} ¡Estoy más tranquila! Si {9} la señorita me creyese cul{10}pable... ¡Ella, a quien todo {11} lo debo!... ¡Ella, que todo me {12} lo confía! ¡Aparecer a sus {h 31r} {1} ojos como una miserable! {2} ¡Dios mío!... Por otra parte... {3} he de acompañarlos a la igle{4}sia... y he de ver como se {5} unen para siempre... ¡Ar{6}mando!... Armando... ¡Eh, {7} valor! Vamos. (Va a salir y {8} al mismo tiempo entra María.)

{9} Escena 14ª

{10} (Aurora, María)

{11} Aurora= ¡Ah!

{12} María= ¿Te asustas de verme?

{h 31v} {1} Aurora= ¿Yo?... ¡No, señora!

{2} María= No parece, sino que ibas {3} a cometer un crimen. {4} ¡Cualquiera diría que mi {5} presencia te infunde mie{6}do!

{7} Aurora= ¿Miedo?... ¿yo?... ¿de Ud.?... ¿por {8} qué?

{9} María= (¡Es culpable!) No igno{10}ras con cuanto cariño te {11} he mirado desde que vinis{12}te a mi casa, con cuan{13}tas consideraciones te tra{14}tamos. ¡Entre tú, una cria{h 32r} {1}da, y yo, la señora, casi, {2} casi no había diferencia! ¡Es{3}to seguramente fue levan{4}tando en tu alma un or{5}gullo mal entendido! Mi{6}rabas con desprecio a los de{7}más de tu clase, porque {8} no tenían el mérito que, {9} indudablemente, tenías tú. {10} ¡Pero exageraste tanto tu {11} vanidad que llegaste a {12} pretender un imposible!... {13} ¡Quisiste ser mi rival!

{14} Aurora= ¡Señora!...

{h 32v} {1} María= ¡Mi rival, tú!... No sé si {2} mirarte con ira o con des{3}precio.

{4} Aurora= Señora... le han dicho...

{5} María= ¡Sí!

{6} Aurora= ¿Y Ud. cree?

{7} María= ¡Me basta la duda pa{8}ra odiarte!

{9} Aurora= ¡Oh! ¡Escuche Ud.!

{10} María= ¡Basta! ¡No quiero que {11} Armando ni mi padre {12} se enteren de esto, y esta {13} misma noche saldrás {14} de mi casa para siem{h 33r} {1}pre!

{2} Aurora= ¡Pero, escuche Ud!

{3} María= Ese medallón que sim{4}bolizó tu lealtad, dámelo: {5} (se lo arranca) ¡eres indigna de {6} llevarlo!

{7} Aurora= ¡Por favor! ¡Una pala{8}bra!

{9} María= No quiero oír nada. Cum{10}ple mi última orden. Huye {11} de aquí.

{12} Escena 15ª

{13} (Dichas y la Canela que {h 33v} {1} sale por la derecha)

{2} Canela= ¡Ja, ja, ja!

{3} Aurora= ¡Oh!

{4} María= ¡Canela!

{5} Canela= ¡Bien, señorita! Ha cum{6}plido Ud. con su deber.

{7} María= ¡Silencio! Esto no ha de {8} pasar de nosotras tres.

{9} Canela= No tenga Ud. cuidado, {10} señorita, lo que es por {11} mí... Ya se te habrá {12} bajado el orgullo. Ha{13}ber, dame la mano.

{h 34r} {1} Aurora= ¡Jamás!

{2} Canela= ¡Mejor! Y ahora ¿qué {3} vas a hacer sin el am{4}paro de esta familia?

{5} Auora= Vivir honrada como fui, {6} como soy, y como seré {7} siempre.

{8} Canela= ¡Me dijiste!

{9} Auora= ¡Oh! ¡Basta de humillación, {10} miserable!

{11} Canela= Insúltame cuanto quie{12}ras. Eso no convencerá a {13} la señora.

{14} María= Silencio, Canela. Y tú, {h 34v} {1} cumple mi mandato.

{2} Canela= Espérese, señorita. Para {3} acabar de probarle a Ud. {4} que esto no es una ca{5}lumnia, dígale a Auro{6}ra que le entregue una {7} carta que tiene en el {8} seno.

{9} María= Dámela.

{10} Aurora= ¡Ahora no!

{11} María= ¡Te mando que me la {12} entregues!

{13} Aurora= La entregaré cuando {14} deba entregarla. Ahora {h 35r} {1} no hay quien la arranque {2} de aquí.

{3} María= ¡Te la arrancaré yo!

{4} Aurora= ¡Nunca! (María lucha por {5} arrancarle la carta)

{6} Escena 16ª

{7} (Dichos, D. Carlos)

{8} Dⁿ Carlos= ¡María!

{9} María= ¡Papá!

{10} Dⁿ Carlos= Armando te espera.

{11} María= ¡Voy! (¡Ni una palabra!)

{12} (Váse por la derecha.)

{h 35v} {1} Escena 17ª

{2} (Dichos, menos María)

{4} Dⁿ Carlos= (A Aurora) ¡Vete! Y tú, {5} (a Canela) quédate.

{6} Canela= ¿Para qué? (Váse Aurora)

{7} Escena 19.

{8} (D. Carlos, Canela)

{9} Dⁿ Carlos= Tenemos que hablar.

{10} Canela= Diga Ud.

{11} Dⁿ Carlos= Pocas palabras. La en{12}vidia que llevas en tu {h 36r} {1} corazón te ha hecho con{2}cebir y llevar a cabo la {3} infame idea de perder a {4} Aurora en el concepto de {5} esta familia. María, arre{6}batada por los celos, ha{7} creído lo que le has dicho: {8} es necesario que te desdi{9}gas inmediatamente.

{10} Canela= No lo haré. Aurora me {11} ha dado en la cara y {12}la venganza es muy dul{13}ce.

{14} Dⁿ Carlos= Escribe una carta en que {h 36v} {1} te retractes de lo dicho.

{2} Canela= No sé escribir.

{3} Dⁿ Carlos= Ya me lo figuraba.

{4} Canela= Nada tengo que hacer {5} aquí, y me voy.

{6} Dⁿ Carlos= Si das un paso para {7} salir te mato.

{8} Canela= Eso es una cobardía. {9} El hombre que le pega {10} a una mujer...

{11} Dⁿ Carlos= Yo no trato de pegar {12} a una mujer, sino de {13} aplastar a una víbo{14}ra. ¿Te retractas?

{h 37r} {1} Canela= No, déjeme salir.

{2} Dⁿ Carlos= No saldrás sin que de{3}lante de mí digas a mi {4} hija que es falso cuan{5}to la has dicho.

{6} Canela= He dicho la verdad. {7} Deme el paso.

{8} D. Carlos= No saldrás.

{9} Canela= ¡Socorro!

{10} Escena 20.

{11} (Todos los personajes. Chi{12}cho y Eduardo traen a {13} Aurora desmayada.)

{h 37v} {1} María= ¿Qué sucede?

{2} Canela= Ampáreme, Señora.

{3} Armando= ¿Qué significa esto?

{4} D Carlos= Antes que nada, ¿qué {5} le ha pasado a Auro{6}ra?

{7} María= Se ha desmayado.

{8} D^n Carlos= No pudo sufrir el golpe.

{9} Armando= ¡Qué golpe!

{10} Canela= Era natural, al ver que {11} se desvanecían sus es{12}peranzas. ¿Querrá Ud. {13} ahora que me desdiga? {14} (a D^n Carlos)

{h 38r} {1} María= Papá, esa mujer es cul{2}pable.

{3} Armando= ¿Qué ha hecho?

{4} D^n Carlos= ¡Amar! He ahí todo su {5} crimen.

{6} María= Amar a quien no po{7}día amar.

{8} D. Carlos= El corazón no ha pregun{9}tado nunca si se puede {10} amar.

{11} María= Pero ese amor constituía {12} un acto de infidelidad.

{13} D^n Carlos= No, porque no fue de{14}clarado.

{h 38v} {1} Canela= Porque no llegó a su des{2}tino la carta en que se {3} declaraba.

{4} María= Yo, su señora, la he {5} mandado salir de mi {6} casa, y ante estos señores {7} repito mi mandato {8} para mayor castigo de su deslealtad.

{9} Aurora= (Volviendo, se levanta para salir.)

{10} D^n Carlos= ¡Detente! (A María) Y yo, tu {11} padre, honrado como el {12} primero, no puedo per{13}mitir tan terrible injus{h 39r} {1}ticia. Levanta, Aurora; tú {2} no eres

culpable. Señores, {3} esta pobre mujer sufre en {4} estos momentos el veneno {5} de la envidia. ¿Quién se {6} atreve a acusarla?

{7} Canela= ¡Yo!

{8} Dⁿ Carlos= ¡Habla!

{9} Canela= Esa mujer ama a D. {10} Armando.

{11} Dⁿ Carlos= (A Armando) ¿Lo sabias tú?

{12} Armando= ¡No!

{13} Dⁿ Carlos= Lo cual prueba que ni {14} aún se lo demostró.

{h 39v} {1} Canela= Que se lea la carta que {2} tiene en el seno.

{3} Dⁿ Carlos= Dámela. (Aurora la saca {4} y se la entrega.) (D. Carlos des{5}pués de verla) A ti va dirigida.

{6} María= ¿A mí?

{7} Canela= ¡A Ud.!

{8} Dⁿ Carlos= No era para Armando, {9} lo que prueba que no {10} ha tratado de hacerte {11} traición. Lee.

{12} María= ¿Ante estos señores?

{13} Dⁿ Carlos= Sí, la verdad debe res{14}plandecer. Grande ha {h 40r} {1} sido el escándalo, y gran{2}de debe ser la justifica{3}ción de Aurora.

{4} María= (Leyendo la carta)

{5} “Ruego a Ud., noble señora,

{6} escuche la confesión

{7} que brota del corazón

{8} de vuestra fiel servidora.

{9} Os juro hablar la verdad

{10} en tan solemnes momentos

{11} e imploro sus sentimientos

{12} sublimes de caridad.

{13} Una pasión concebí

{14} por el que a Ud. amor juró,

{h 40v} {1} mas, al punto la apagó

{2} la lealtad, que es grande en mí.

{3} Y estoy sufriendo con calma

{4} la horrorosa tempestad

{5} que el amor y la lealtad

{6} han levantado en mi alma.

{7} Jamás sabrá por mi boca

{8} D. Armando, esta pasión;

{9} la ahogaré en mi corazón,

{10} aun cuando me vuelva loca.

{11} Mas, no queriendo sufrir

{12} este tormento, señora,

{13} se despide de Ud. Aurora,

{14} que aquí no puede vivir.

{h 41r} {1} Mi sacrificio, en verdad,

{2} me destroza el corazón:

{3} muere oculta mi pasión

{4} porque brille mi lealtad.”

{5} Armando= ¡Lealtad sublime!

{6} María= Perdona.

{7} (Aurora, va a marchar)

{8} D. Carlos= ¿Dónde vas?

{9} Aurora= ¡Lejos de aquí!

{10} D. Carlos= ¡Pero, qué! ¿te vas, así?

{11} Armando= ¡Pobre mujer!

{12} María= (¡Me abandona!)

{13} Canela= Pero espérate un poquito,

{14} debes ir acompañada...,

{h 41v} {1} eres soltera...

{2} Aurora= ¡Y honrada!

{3} Compañas no necesito.

{4} Canela= Eso es verdad, pero mira,

{5} que al mirarte sin amparo

{6} como yo, no será raro,

{7} que nos comparen.

{8} Aurora= ¡Mentira!

{9} Tú tienes el triste rango

{10} de la mujer callejera,

{11} que su raza degenera

{12} y la revuelca en el fango.

{13} Siempre en moda tu belleza,

{14} vas dejando cada día

{h 42r} {1} en el taller de la orgía

{2} un patrón de tu impureza.

{3} Ni el mérito de ser caro

{4} tiene, porque ¿quién no paga

{5} un comercio que propaga

{6} un buen anuncio? ¡El descaro!

{7} De consumo no carece

{8} quien de ese anuncio dispone,

{9} que algo siempre se propone

{10} por todo lo que se ofrece.

{11} La que cayó encenagada

{12} que calle, si se le culpa,

{13} que jamás tendrá disculpa

{14} la vida desordenada.

{h 42v} {1} Aunque de hambre sucumba

{2} la mujer, pura es su frente,

{3} si se mancha solamente

{4} con el polvo de la tumba.

{5} ¡Y hablan de amor y pasión!

{6} el amor, que es infinito,

{7} no halla vida en el circuito

{8} de un mezquino corazón.

{9} Haz lo que yo: sacrifica

{10} todo al honor y te honras.

{11} ¡Así la raza deshonras,

{12} mi lealtad la dignifica!

{h 43r} {1} Canela= Ahora la necesidad,

{2} como a mí, te hará caer...

{3} y así vas a obscurecer

{4} tu decantada lealtad.

{5} ¿Y de qué te habrá servido

{6} ser hoy buena?... si después,

{7} porque lo que fue y no es

{8} como si no hubiera sido.

{9} Y más en ti notarán

{10} un mal paso, acostumbrada

{11} la gente a verte encerrada

{12} en tu honradez... y dirán:

{13} “¡La inmaculada! ¡qué estraño!”

{14} Y yo les contestaría...:

{h 43v} {1} “¡puede pasar en un día

{2} lo que no pasó en un año!”

{3} Aurora= ¿A qué voy a contestarte?

{4} Canela= ¡El tiempo contestará!

{5} Ya veremos.

{6} Dn Carlos= ¡Basta ya!

{7} y tú puedes retirarte.

{8} Canela= (Acercándose a Aurora) {9} ¿Y del triunfo no te mueres?

{10} Me ganastes hoy por hoy...,

{11} la mano no te la doy

{12} porque sé que no la quieres.

{13} Mas, las dos somos mujeres

{14} y hay circunstancias fatales...

{h 44r} {1} ¡que provocan tantos males!

{2} ¿no te dirá Canelita:

{3} “dame la mano, Aurorita,

{4} que las dos somos iguales”?

{5} D. Carlos= Ha brillado la razón

{6} y ha triunfado la verdad.

{7} ¿Es digna del medallón,

{8} premio a su fidelidad?

{9} María= (Poniéndole el medallón.)

{10} Sí, mil veces: ¿Qué otro pecho

{11} es más digno de ostentarlo?

{12} Nadie cual tú puede usarlo

{13} con más honrado derecho.

{14} D^{n} Carlos= ¡He aquí el fruto de la escuela!

{h 44v} {1} ¡Una hermosa educación

{2} formó un bello corazón!

{3} Lo que anuncia la Canela,

{4} en la dicha que se anhela

{5} ni en la triste adversidad,

{6} nunca será una verdad:

{7} pues vivirá con honor

{8} quien sacrifica su amor

{9} en aras de la lealtad.

{10} Fin

Facsímil