

5.7. La maldición del judío

5.7.1. Introducción

Rigoletto, el malvado bufón del depravado duque Francisco de Venecia, se encarga de capturar muchachas para el disfrute de éste. Un anciano judío, padre de una de las víctimas, maldice a ambos y la maldición alcanzará su objetivo: la hija muy amada de Rigoletto, que éste mantiene oculta, será raptada y entregada al duque y como consecuencia de la trampa fatal que, en venganza, el bufón ha preparado para su señor, es su propia hija quien encontrará la muerte. Poco después, Rigoletto es ajusticiado. El duque muere más tarde a manos de sus vasallos.

La maldición del judío tiene como fuentes el drama de Víctor Hugo (1802-1885) titulado *Le roi s'amuse* (estrenado en 1832) y la ópera *Rigoletto* (estrenada en 1851), basada en la obra de Hugo y para la cual Giuseppe Verdi (1813-1901) compuso la música y colaboró con Francesco Maria Piave (1810-1876) en la escritura del libreto (manejamos las ediciones *Le roi s'amuse* en *Téâtre complet*, París, Gallimard, 1963: 1.337-1.485 y *Rigoletto*, Londres, Calder Publications 1991). Las dos obras —sobre todo la segunda— gozaron de una enorme popularidad, no sólo por motivos artísticos, sino por otros ajenos al arte tales como los problemas que a ambas ocasionó la censura.

Le roi s'amuse se estrena en 1832, bajo la monarquía de Luis Felipe. Inmediatamente después de su estreno, la obra es suspendida, víctima de la censura antirrevolucionaria, con el pretexto de que resulta inmoral; no vuelve a ser representada en París hasta cincuenta años después. En el prefacio a la publicación de la obra, Hugo insiste en que la prohibición es una forma de censura política. Parece que el verdadero motivo de ésta fue, sobre todo, la escena en la cual el bufón planea matar al rey, que los censores vieron como una incitación al magnicidio. La obra está basada en un episodio imaginario de la vida privada del rey Francisco I de Francia, aunque los personajes tienen nombres históricos: el del propio rey (que reinó de 1515 a 1547), su bufón Triboulet, la dama Diane de Poitiers...

El teatro Fenice de Venecia pidió a Verdi una ópera para ser estrenada en 1851. Verdi y Piave adaptaron la obra de Víctor Hugo, que había cautivado al compositor italiano. Efectivamente, Verdi consideraba la historia como uno de los más grandes dramas de los tiempos modernos y el personaje de Triboulet como una creación digna de Shakespeare. Piave era el autor de los libretos de varias de sus óperas anteriores, entre ellas *Ernani* (1844), basada también en una obra de Víctor Hugo (*Hernani*, 1830). Escribe el nuevo libreto siguiendo fielmente el texto francés e introduciendo sólo ciertos cambios, en cuyo

análisis no nos vamos a detener aquí.

Con esta ópera, Verdi sufrió una vez más los embates de la censura; los censores austríacos —Venecia estaba a la sazón bajo el poder de Austria— la prohibieron terminantemente por razones de inmoralidad y obscenidad y por motivos políticos: la maldición lanzada contra Rigoletto podía ofender a las personas temerosas de Dios y las aventuras galantes se presentaban demasiado crudamente. Por otro lado, Verdi tenía que ser consciente de que en la atmósfera de inestabilidad social de su tiempo los censores iban a ser especialmente cautos con una obra que mostraba a un gobernante corrupto y licencioso. Piave, por su parte, revisó el libreto e introdujo los cambios necesarios para esquivar la censura; sin embargo el compositor, que intervenía a menudo en los textos de sus libretistas, rechazó las correcciones y se declaró incapaz de poner música a un texto que carecía de los elementos que él consideraba imprescindibles.

Tras arduas negociaciones con las autoridades austríacas, se optó finalmente por una solución de compromiso que satisfizo al compositor y según la cual la mayor parte de las situaciones de la obra de Hugo permanecían sin cambio: cuatro semanas antes de su estreno, los censores aprobaron el libreto revisado. Los personajes eran los mismos, pero cambiaban de nombre: el rey francés se convertía en un innominado duque de Mantua, el bufón Triboulet se transformaba en Rigoletto, su hija Blanche en Gilda, el asesino Saltabadiil pasó a Sparafucile... El nombre del bufón dio título a la ópera. Por otra parte, con el cambio de localización —de Francia a Mantua—, la historia se sitúa en un contexto mucho más familiar para los italianos.

Verdi defendió hasta el final ciertos elementos fundamentales del libreto contra las objeciones de la censura. Así, pudo mantener la caracterización del bufón como un ser jorobado y feo; el compositor consideraba que lo mejor de la obra era precisamente el retrato de esa criatura extremadamente ridícula y deforme y sin embargo íntimamente apasionada y llena de amor. Insistió asimismo en que el duque había de ser un libertino y un gobernante absoluto y que debía ser maldecido por violar a la hija de su vasallo; estaba convencido, en fin, de que la maldición del padre ofendido debía permanecer porque sin ella no había drama. Además, logró mantener otros elementos de menor importancia extraídos de la obra de Hugo, en los que no nos vamos a extender.

La ópera fue un inmediato éxito de público; se ha representado en todo el mundo y traducido a multitud de idiomas. Por su parte, Victor Hugo mostró su irritación por el hecho de que la versión operística pudiera verse en París mientras que su propia obra se encontraba aún bajo prohibición oficial; aunque, tras asistir a una representación, hizo pública finalmente su admiración por la ópera de Verdi.

El motivo de que nos hayamos detenido en las circunstancias más importantes de la génesis de la ópera es el de mostrar la concepción que de la obra tuvo su autor. Los elementos que consideró fundamentales eran básicamente los mismos que caracterizaban el drama francés. De este modo, es doblemente significativo el hecho de que el escritor de la adaptación sefardí prescindiera —tal como veremos a continuación— de ciertos motivos que tan arduamente defendieron Hugo y Verdi ante la censura de sus respectivos países.

Parece sorprendente que una obra como *La maldición del judío* —en la que

sobresale la figura del gobernante malvado y licencioso contra el que conspira su súbdito y que además muere finalmente a manos del pueblo hastiado de sus fechorías— se viera publicada en *El Meseret* de Esmirna en 1901-1902 y seguramente antes de 1908 en Jerusalén, es decir, en fechas en que estaba en pleno vigor en el Imperio Otomano la rígida censura impuesta por el monarca absoluto Abdul Hamid II. Además, señalan Shaw y Shaw (1977: 251) que las obras de Victor Hugo —junto a las de otros autores franceses como Racine, Rousseau, Voltaire y Zola— estuvieron prohibidas en el Imperio durante este período. No sería de extrañar que también lo estuviese la ópera *Rigoletto*, que ya había visto su argumento y su título modificados al ser representada, tras su estreno, en diferentes ciudades italianas, siguiendo las directrices de los diferentes censores políticos y religiosos. En fin, de sobra conocida es la arbitrariedad con que actúa la censura y su incapacidad para controlarlo todo; bien pudieron escapársele obras como ésta a la censura otomana. Quizá se debe al intento de despistarla el título de la novela sefardí —que incluye la mención a un personaje judío—, evitando así que pudiera verse relacionada con sus fuentes, marcadas con una aureola de rebeldía política.

A la hora de señalar las diferencias fundamentales entre el relato sefardí y sus fuentes, hemos de tener en cuenta, en primer lugar, que nos hallamos ante la conversión de una obra teatral en novela. Ello implica, por un lado, una menor extensión y riqueza de los diálogos; por otra parte, los elementos narrativos y descriptivos son aportación del autor sefardí. A este respecto, lo primero que hace éste es caracterizar a los personajes principales; se describen sus rasgos más importantes, sin esperar a que sus propias acciones los muestren:

¿Quién es el duque Francisco y quién es Rigoletto? Esto es lo que vamos a explicar en dos vierbos. (3)

Después se explica que el duque Francisco es malvado y cruel, a la vez que extremadamente hermoso y con gran poder de seducción; Rigoletto es su no menos malvado bufón, que roba muchachas para él. Igualmente caracteriza el autor al anciano padre de la muchacha mancillada, a quien aquí se identifica como un judío que lleva el castizo nombre sefardí de Yišhac Pinto.

La primera frase de la novela sefardí revela que el autor debía de tener por lo menos alguna referencia tanto de *Le roi s'amuse* como de *Rigoletto*: «El palacio del duque Francisco, en Venecia, era en fiesta» (3). Los rasgos de sus respectivos protagonistas, el *rey Francisco primero* de Francia y el *duque de Mantua*, se entremezclan y el resultado en el relato sefardí es el *duque Francisco*, un noble italiano. Por cierto, que en una ocasión se le denomina «príncipe» (8), no sabemos si por despiste o por su insuficiente conocimiento de los títulos nobiliarios, como hace sospechar la confusión que al respecto muestra también en las novelas 1. *Baños de sangre* y 3. *La cabeza cortada* (que ya hemos comentado en sus respectivas introducciones y en otros lugares). Se explica más tarde que el duque es el señor y gobernador de *Venecia*; la elección de esta ciudad por parte del autor sefardí pudo verse motivada por la asociación extraliteraria entre la ópera de Verdi y la ciudad donde se estrenó. Por otra parte, podemos imaginar que Venecia era una ciudad más conocida y sugerente para los lectores sefardíes de Oriente que

Mantua, por las relaciones comerciales que tradicionalmente habían mantenido con ella.

La novela sefardí recoge más elementos del texto de Verdi y Piave que del de Hugo. En primer lugar, como ya hemos visto, se prefiere la ubicación en Italia y no en Francia, circunstancia poco trascendente para la narración, pero que implica la italianización de los antropónimos. El nombre del protagonista, Rigoletto, no procede de la obra francesa sino de la italiana (Triboulet y Rigoletto respectivamente). Ciñéndonos al detalle, la manera en que el padre ultrajado se dirige a Rigoletto, llamándole «culebro entosigador» (5), nos recuerda el insulto que el personaje Monterone de Verdi y Piave lanza a Rigoletto, «serpente» (46), que no figura entre las palabras del personaje francés —Saint Vallier— a Triboulet. A pesar de todo, se puede decir que *La maldición del judío* se encuentra tan lejana de una fuente como de otra, porque los cambios con respecto a ambas son de muy grueso calibre. Lo cierto es que lo que se ha extraído de ellas son los grandes rasgos de la intriga, y no todos; por ello no tiene sentido que nos detengamos en los pequeños detalles en la comparación entre las obras francesa e italiana y la sefardí. De los cambios más importantes nos ocuparemos ahora.

Para empezar, es significativo el título *La maldición del judío*, puesto que se refiere a un personaje que no aparece en las fuentes. El nuevo título puede estar motivado por la intención de eludir la censura, según veíamos más arriba; pero hay otras razones que explican su elección. Lo cierto es que la primera parte del sintagma remite al motivo fundamental de la obra teatral tal y como lo concibieron su autor francés y sus autores italianos: un drama fatalista cuyo motor es la maldición de un padre herido en el honor de su hija. Prueba de ello es la intención de Verdi de intitular originariamente su ópera *La Maledizione*. Este título tuvo que ser alterado por causa de la censura, pero Verdi defendió y consiguió mantener en el libreto, ante las autoridades que lo consideraban inmoral, el motivo de la maldición del padre ofendido; sin él consideraba el compositor que el drama quedaba carente de sentido. Las últimas palabras de Rigoletto —que son las últimas de la ópera— las pronuncia llorando ante el cuerpo de su hija: «Gilda! Mia Gilda! È morta! Ah, la maledizione!» (76). En el texto sefardí también el bufón recuerda la maldición en el lamento ante su hija muerta: «¡cuánto se averdadeó la maldición del judío!» (15). No se encuentra, sin embargo, en las palabras que pronuncia el padre junto a su hija agonizante en la obra francesa.

No podemos establecer si el autor sefardí puso a su novela el título *La maldición del judío* porque sencillamente comprendió la importancia de este motivo en el texto o si fue porque de algún modo tenía noticia del título que Verdi había planeado darle a su ópera originariamente y lo consideró adecuado. Le añadió, eso sí, un elemento que reflejaba los cambios que se habían producido en la historia en su paso al judeoespañol, que convierte en judío al personaje del padre humillado (Saint Vallier y Monterone en las obras francesa e italiana respectivamente) y, en consecuencia, hace judía y da un nombre judío (Raquel) a la hija deshonrada¹. Efectivamente, el título incorpora

¹ Sobre la judaización de los personajes y la actualización de ciertas obras extranjeras a la hora de adaptarlas para el público judeoespañol, véase la nota 27 del apartado 3.4., donde remitimos a las investigaciones que Elena Romero ha dedicado a estas cuestiones en el terreno del teatro sefardí.

a este personaje por su característica distintiva de judío. La participación de Pinto en la obra es más extensa que la de los personajes equivalentes en las dos fuentes. En éstas su función es la de protestar, en una breve aparición, por la humillación que ha sufrido en la persona de su hija —que ha sido violada por el duque— y pronunciar la fatal y profética maldición contra el gobernante libertino y su bufón; reaparece después, también brevemente —cuando ya la hija de Triboulet/Rigoletto ha sido deshonrada— en el momento en que es conducido a su ejecución, ocasión en que el bufón expresa su intención de ser él mismo el brazo ejecutor de la maldición y hacer pagar al rey/duque sus maldades. En la versión sefardí, la descripción de las circunstancias de la aparición del padre ofendido en la fiesta es un despliegue de recursos efectistas para impresionar al lector. La maldición que lanza Pinto es extensa y más explícita sobre las desgracias que han de sufrir los malvados a quienes se dirige. Además, el personaje introduce a Dios como su valedor:

La hora de la venganza de los cielos presto les va arribar. El Dio santo vengará tu repudio y deñonor que nos fue hecho. (6)

Pinto es, junto con su hija, el único personaje judío que aparece en las novelas que estudiamos; a pesar de ello, esta obra comparte con las demás una característica común: la presentación de argumentos que muy poco tienen que ver con la vida cotidiana y la esfera tradicional de los judíos sefardíes. Por otro lado, los únicos personajes positivos en el texto son Pinto y su hija Raquel; es claro que su caracterización como judíos es una ventaja más a la hora de ganar la simpatía del lector.

El personaje de la hija del anciano judío, Raquel, es también una novedad de la novela sefardí; recordemos que la hija de Saint Vallier/Monterone no aparecía en escena. La joven judía, sin embargo, tiene una breve actuación: escapa ante nuestros ojos y los de toda la corte, que celebra una fiesta, de las habitaciones del duque y presa de la vergüenza confiesa su deshonor al padre, que la consuela tristemente. En las obras francesa e italiana era la propia hija del bufón la que hacía esta demostración de dolor por la honra perdida; en la novela, sin embargo, la hija de Rigoletto, Isabel-la —ya vimos las connotaciones de su nombre—, se muestra como una muchacha desvergonzada que desea permanecer en los brazos del hermoso mozo que es el duque sin cuidarse de su honor, en extremado y explícito contraste con el comportamiento de la honrada hija judía. En las fuentes de nuestro texto el personaje de Blanche/Gilda es complejo, dividido entre el dolor por la violencia y la mancilla de que ha sido víctima y el inevitable y enorme amor que siente por el causante de su desgracia, entre el afecto que debe a su padre y la necesidad de desobedecerle para salvar a su amado... En la novela las características de Blanche/Gilda están distribuidas en dos personajes, respondiendo a un esquema maniqueísta: por un lado la honesta y dolorida muchacha judía —con una breve participación— y por otro la enamorada y degenerada hija del bufón; se trata de dos personajes de una pieza, carentes de los conflictos internos que veíamos en el antecedente francés e italiano. Falta además un elemento que era fundamental en las fuentes: el sacrificio voluntario de la muchacha por su amado, que da lugar al desenlace. También Isabel-la es asesinada en la adaptación sefardí, pero de otra manera —según veremos más adelante— y sin haber tomado la decisión consciente de morir para salvar la vida del duque.

Algo parecido sucede con la caracterización de Rigoletto en la novela. Igual que su hija, este personaje se ve simplificado y privado de la riqueza del contraste trágico de que estaban dotados Triboulet y Rigoletto. La gran creación de Hugo, tal y como reconoció Verdi, es la del personaje principal: el bufón que ha de divertir a los cortesanos a los que aborrece; que es a la vez una máscara que ríe y un alma atormentada; externamente deforme y ridículo e internamente apasionado y con un corazón henchido de ternura hacia su hija. Triboulet/Rigoletto constituye la materialización del oprimido presentada en la forma de un bufón, magníficamente eficaz como eje del drama: un hombre jorobado, amargado por su deformidad, cuya función es la de proporcionar siempre entretenimiento y ser motivo de burla de cortesanos crueles e inmorales por los que siente odio y que, sin embargo, es redimido por el amor de su hija. Ella es su única alegría y su tesoro; por ella da gracias al cielo y a ella dedica los mayores cuidados temiendo que le sea arrebatada. Ninguno de estos sentimientos profundos que conforman el personaje teatral se ve reflejado en la novela, que, para empezar, no explica siquiera que Rigoletto es un hombre jorobado, circunstancia esta que era fundamental en las fuentes. No transmite, además, su angustia ni su sufrimiento, ni tampoco el odio y el desprecio que siente por los aristócratas de la corte ni el rencor vengativo que, a su vez, éstos experimentan hacia él. Claro que tampoco le hemos visto aquí conspirar con el gobernante en contra de algunos de ellos y ganarse su animadversión, como hace en las obras precedentes.

No se plasma, pues, en la adaptación la problemática relación del bufón con los nobles; así, el secuestro de su hija no lo llevan a cabo los crueles cortesanos de la obra francesa e italiana con objeto de hacerle sufrir, sino la guardia secreta del duque, cumpliendo simplemente las órdenes de éste. De esta manera, hasta el móvil del rapto de la muchacha es otro. Es natural, entonces, que en la versión sefardí falte el encuentro que se produce en el palacio entre el bufón y los cortesanos al día siguiente de que la muchacha haya desaparecido de su casa, en una cruda escena en que el atormentado padre les pregunta por su hija sin recibir respuesta y aflora el rencor por ambas partes. En su lugar queda una más anodina conversación entre Rigoletto y el jefe de la guardia del duque para cercionarse de que sus sospechas de una desgracia son ciertas y la casa recién saqueada ha sido la suya.

Siguiendo con la exageración de los rasgos negativos del personaje principal de la novela, vemos que en el secuestro de Rahel, es él mismo quién la lleva a la espalda como si de un fardo se tratara, e igualmente hace con su hija, aunque sin saber —gracias a una estratagema planeada por el duque— de quién es el cuerpo que transporta; de este modo se cargan las tintas sobre el papel que desempeña en su propia desgracia. También en las dos obras precedentes, el bufón, al que le han vendado los ojos, colabora sin saberlo en el secuestro de su hija, pero no de una manera tan directa, sino sólo sosteniendo la escalera por la cual entran los cortesanos en la casa de la víctima, es decir, en su propia casa.

Sabemos que Rigoletto ama a su hija, pero no los encontramos en una escena que nos permita apreciar la relación entre ambos y la expresión de ternura paternal que veíamos en las fuentes. Si la obra francesa y la italiana mostraban que en la criatura más despreciable puede encontrarse una fuerza sobrehumana que le impulsa a pensamientos y acciones de los que nadie le ha considerado capaz —el bufón es un padre tierno y lleno de amor—, lo que

encontramos aquí es un ser malvado por entero y sin conflictos. Su falta de escrúpulos se acentúa en una parte de la novela que no existía en las obras francesas e italiana: en el mismo momento en que el duque devuelve a su hija mancillada al bufón, le regala un palacio que posee al borde del canal como prueba de su generosidad. A Rigoletto, que es en esta obra un hombre avaricioso y tacaño (rasgo también añadido), le proporciona esta dádiva gran contento y entusiasmo; el sentimiento que le embarga no es el de dolor o humillación, sino el de alegría por el regalo que acaba de recibir; se ha esfumado, pues, el trágico sufrimiento de Triboulet/Rigoletto ocasionado por la desgracia de su hija. A partir de ese momento, padre e hija vivirán en dicho palacio.

El Rigoletto sefardí contrata un mes después a un sicario para acabar con el duque; desde luego, en la novela los motivos —los deseos de venganza— que le empujan a ello son menos dramáticos que en las obras precedentes, sobre todo teniendo en cuenta el contento que le ha producido el regalo, que le ha hecho olvidar, al menos momentáneamente, la tristeza que debía causarle el deshonor de su hija.

Otro personaje que se ve afectado por la tendencia a exagerar los rasgos negativos de los personajes es el duque. Éste, tanto en la obra de Hugo como en la de Verdi y Piave, ha conocido en la iglesia a la hija del bufón —sin saber que lo es— antes de ser raptada y ha tenido incluso un encuentro secreto con ella en el que ambos se han declarado mutuamente su amor. Son los cortesanos, movidos por el odio hacia el bufón, quienes planean y llevan a cabo el secuestro de la muchacha con el propósito de entregarla al rey/duque para que se divierta con ella, y éste la recibe con sorpresa y agrado a la vez. En el texto de la ópera, los autores llegaban a dotar al personaje del duque con un rasgo de humanidad: cuando se entera de que la joven ha sido robada —no sabe todavía quién ha llevado a cabo la acción ni con qué objeto— se lamenta tristemente y en ese momento se percibe en sus palabras un destello de amor y de compasión:

Ella mi fu rapita! [...]
 E dove ora sarà quell'angiol caro?...
 Colei che prima poté in questo core
 Destar la fiamma di costanti affetti?...
 Colei si pura, al cui modesto sguardo
 Quasi spinto a virtù talor mi credol!... [...]
 Parmi veder le lagrime,
 Scorrenti da quel ciglio,
 Quando fra il dubbio e l'ansia
 Del súbito periglio
 Dell'amor nostro memore,
 Il suo Gualtier² chiamò.
 Ned ei potea soccorrerti,
 Cara fanciulla amata;
 Ei che vorria coll'anima,

² Gualtier es el nombre falso con el que el noble se ha presentado ante la muchacha.

Farti quaggiù beata;
 Ei che le sfere agl'angeli
 Per te non invidiò. (58)

En la novela sefardí, sin embargo, no hay amor ni encuentro previo del duque con la joven. Lo que ocurre es que el duque sigue una noche hasta su casa a Rigoletto, del que no se fía demasiado, y le oye explicar a su hija que su señor es un ser malvado, a quien sólo sirve con el propósito de enriquecerse. Tras oír esto, despechado, el duque trama el secuestro de la muchacha y encarga a su guardia que lo lleve a cabo.

Desde luego, la ausencia en la novela sefardí del secreto encuentro amoroso de la muchacha con el duque disfrazado incide en la simplificación del carácter de la hija del bufón; se agrava la falta de vergüenza de ésta al expresar su apego por el ladrón de su honor, al que ha conocido sólo después de haber sido secuestrada por orden suya.

Recordemos, además, que la fiesta con la que se abre la novela sefardí tiene como objeto celebrar la captura de una nueva inocente para el duque, precisamente la hija de Pinto. Ciertamente las obras francesa e italiana comenzaban con una fiesta, pero el citado motivo es una aportación del narrador sefardí, que acentúa desde el principio la degeneración del noble.

La novela sefardí introduce en el final una serie de importantes novedades con respecto a las obras en las que se basa. Lorenzo —el asesino a sueldo que habían encarnado Saltabadil y Sparafucile respectivamente— visita a Rigoletto en el palacio que ha recibido como regalo y ambos conciertan la muerte del duque; ha desaparecido de la narración la escena de un encuentro anterior entre el hampón y el bufón, en el que aquél ofrecía a éste sus servicios, encuentro que explica el hecho de que Rigoletto recurra ahora a este hombre para su venganza.

La conversación entre los conspiradores es oída por la todavía enamorada Isabelita tras la puerta. Según el plan previsto, Rigoletto se encarga de que el duque se encuentre con la seductora hermana del matón —que se llama Mariana— en la ribera del río, donde ella está pescando en una barca. La propia Isabelita, que les está vigilando, escucha desde su escondite el diálogo entre el duque y la mujer en el que conciertan una cita nocturna en un café. Todo esto es nuevo; ha desaparecido de la obra la posada como escenario en que la hija del bufón espía a su amado y le ve coquetear con otra mujer —la hermana del posadero, que es precisamente el asesino contratado por Triboulet/Rigoletto— y donde escucha después a los hermanos hablar del crimen que preparan; en la novela los lugares se diversifican y el tiempo de la acción se amplía.

A partir de este momento, la trama se vuelve casi delirante y poco o nada tiene que ver con la obra de Hugo y el libreto de Verdi y Piave. En la creación teatral, la hermana de Saltabadil/Sparafucile, prendada del hombre a quien deben matar, convence a aquél de que respeten su vida y entreguen al bufón el saco con el cadáver de la primera persona que llegue a la posada. Blanche/Gilda, que lo ha oído todo, movida por su amor incondicional por el rey/duque, llama a la puerta de la posada, donde se consuma su sacrificio. Triboulet/Rigoletto pasa a recoger a su víctima y se percata, poco después, del verdadero contenido del saco. El padre se deshace en conmovedores lamentos junto a la hija agonizante.

Todo esto cambia y se complica extraordinariamente en la novela sefardí. Tras enterarse de la conspiración contra el duque, *Ísabel-la* avisa mediante una carta al jefe de la policía secreta. La muchacha, viendo que la policía tarda en llegar, llama a la puerta del café y *Rigoletto*, que está dentro y ha oído los golpes, ordena a *Lorenzo* matar a la persona que está a la puerta a fin de que no obstaculice el asesinato del duque. Al oír el grito de la muchacha descubre la verdadera personalidad de la víctima. No se priva, por cierto, la novela de dar algunos detalles sangrientos, que, desde luego, no aparecían en las fuentes:

Al trabar la punta de la espada de la garganta de la persona degollada, un grito agudo y terrible salió de su boca, y *Rigoletto*, temblando, fue hasta la puerta y a la claridad de un relámpago él vido una čena de las más terribles pasarse en el espacio de manco de un segundo; su hija, su hermosa y querida *Ísabel-la*, era ahí en la puerta vaciándose en su sangre por la garganta. (15)

Falta en la novela, por tanto, la escena en que *Triboulet/Rigoletto*, junto al saco que contiene lo que él cree que es el cadáver del rey/duque, se siente por fin vengado y desprecia a su enemigo muerto en un raptó de alegría que tiene su cruda contrapartida cuando descubre la terrible verdad. Está ausente el patetismo del reconocimiento del cuerpo de su propia hija malherida; no se refleja la desesperación del padre ante la agonía de ésta en la escena final.

No acaba aquí la novela, sino que se añade todavía una parte de apenas una página; un final justiciero —muy al estilo de la novela popular— que no estaba en las fuentes y que da al relato un espíritu muy diferente. Llega la policía, que detiene a *Rigoletto*, aunque *Lorenzo* y su hermana consiguen escapar; después se mencionan los «pomposos funerales» que le hacen a *Ísabel-la* por orden del duque. A continuación tenemos la oportunidad de contemplar el ahorcamiento de *Rigoletto* al día siguiente; asisten el anciano judío y su hija, a los que se dirige el condenado, rogando que le perdonen y que intercedan por él ante Dios en el cielo, puesto que ya se ha cumplido su maldición en la tierra. Se indica, incluso, que un mes después también el duque es asesinado por su pueblo, hastiado de sus fechorías.

No hace falta extenderse en la trivialización que supone la introducción de elementos como son, entre otros, el cambio de la posada por el café en la ciudad donde se cita *Mariana* con el duque, la mención de los magníficos funerales de *Ísabel-la* y sobre todo la intervención otra vez de la guardia secreta —que ya había aparecido antes en el raptó de *Ísabel-la*— para detener al criminal *Rigoletto*.

Se añade en la novela una serie de explicaciones que resultan indicativas del tipo del lector al que va dirigida: un lector poco avezado al que el autor no deja solo delante de los hechos; tiende, más bien, a facilitarle la comprensión al máximo, cosa que se manifiesta profusamente a lo largo de la novela. Así, se explica en el relato que *Rigoletto* teme que, como consecuencia de la maldición, su hija sea descubierta por el duque; en las piezas teatrales el público comprende sin necesidad de este auxilio cuáles son los temores del personaje. Igualmente se hace explícita, por ejemplo, la comparación entre la digna *Rahel* y la indigna *Ísabel-la*:

La tenida de Isabel·la no asemeja del todo a aquea de Rahel la judía. Ésta buščó a fuirse de los brazos del duque y avergüenzada y abatida, ella se dejó llevar por su padre. Ma Isabel·la no era ansí: contenta de haber alcanzado y obtenido la gracia del más hermoso mancebo de Venecía, fue ella que amó al duque y por ninguna coša en el mundo ella no querería agora salir del palacio. (12)

Tras el análisis de las alteraciones más significativas que se observan en la novela respecto al drama de Hugo y a la ópera de Verdi y Piave, podemos obtener algunas conclusiones. Se reconocen *Le roi s'amuse* y *Rigoletto* como fuentes de la novela sefardí sin dificultad, pero el número y la importancia de las transformaciones es muy notable, y la más llamativa figura en el título: la introducción del personaje judío. Estos cambios dan a la obra que estamos estudiando un carácter sustancialmente diferente del de sus predecesoras. En éstas hallá·bamos una tragedia fatalista, marcada por un final en que el desgraciado bufón es castigado en la carne de su hija mientras el rey/duque queda impune. La maldición de Saint Vallier/Monterone desencadena lo fatal, pero sin saciar el ansia de justicia, y Triboulet/Rigoletto acaba llorando desesperado y culpable junto al cuerpo de su hija; la ciega maldición se ha materializado a través de la venganza del bufón, que se ha vuelto contra él mismo. Nos encontramos, por el contrario, con una novela donde los personajes malvados —muy malvados— reciben su merecido, excepto Lorenzo y su hermana, que han huido y que al fin y al cabo no han cumplido otra función que la de ser un mero instrumento. Se hacen, pues, importantes concesiones destinadas a halagar el gusto del público popular, que desea y disfruta del castigo de los malvados y de la satisfacción del agravio cometido contra los buenos. El final del relato es una buena muestra del carácter de las alteraciones de las obras originales francesas en su paso al judeoespañol en el conjunto de nuestro corpus: con la transformación y adición de ciertos elementos se pierden importantes logros artísticos de las fuentes, al tiempo que se intensifican los recursos destinados a seducir al lector popular.

Por otro lado, los personajes pierden sus matices, dentro de la tendencia general de la obra hacia un maniqueísmo que no existía en las fuentes y que se aprecia en abundantes detalles. Además, encontramos una cierta trivialización de los acontecimientos, junto con algunos ejemplos de la costumbre del autor de allanar el camino al lector proporcionando todo tipo de explicaciones. Diremos, por último, que con la ausencia de numerosos elementos que se encontraban en las fuentes, pierde la obra la trabazón de los hechos, que se percibían como encadenados de modo inexorable.

Los cambios observados, junto con otros muchos de menor envergadura que sería prolijo enumerar, demuestran en conjunto que el adaptador sefardí se basó en las obras mencionadas sin ánimo de ser fiel a ellas ni de mantener siquiera su espíritu; las utilizó más bien como fuentes de inspiración. Elementos importantes del drama de Hugo que Verdi defendió ardientemente contra la censura —según veíamos más arriba—, consciente de que en ellos radicaba el carácter de la obra, no se han mantenido en la novela, con lo que, claro está, el resultado es otro.

De las dos fuentes mencionadas, el autor debió de conocer preferentemente la ópera; quizás llegó hasta él, además, alguna información sobre sus circunstancias externas o sobre su génesis. Esto no sería extraño si tenemos

en cuenta la enorme y duradera popularidad que alcanzó a partir de su estreno. Pero de la novela no podemos deducir que el conocimiento que de las fuentes tuvo el autor sefardí fuera profundo; éste pudo basarse en información adquirida por medios tales como un resumen publicado en la prensa —no necesariamente en judeoespañol— antes de un estreno de la ópera en alguna ciudad —no necesariamente del Imperio Otomano—, un artículo de carácter divulgativo sobre Verdi o sobre la obra en alguna publicación, etc. Quién sabe si no se inspiró incluso en alguna representación de *Rigoletto* a la que asistió en una ciudad sin especificar³; recordemos que desde mediados del siglo pasado se representaban obras extranjeras y óperas en Estambul y que (tal como vimos en el apartado dedicado al contexto sociocultural en que se crearon nuestras novelas) un motivo de la elección de obras y autores extranjeros era precisamente que permitían eludir más fácilmente la censura. También hemos visto ya que a finales de siglo se representaba teatro francés en Esmirna, frecuentado sobre todo por la aristocracia cristiana (Nahum 1990: 15).

5.7.2. Edición

[3] El palacio del duque Francisco, en Venecia, era en fiesta. No es porque el duque había retornado vencedor de alguna guerra, ma porque una nueva prea había seído aprontada mezo Rigoletto para el duque. Mientras que este último era en su cámara con la doncea, sus oficiales y mozos, acompañados de Rigoletto, daban fiestas de alegría. ¿Quién es el duque Francisco y quién es Rigoletto? Esto es lo que vamos a explicar en dos vierbos.

El duque Francisco, señor y gobernador de Venecia antes algunos cienes de años, era una persona muy mala, muy cruela y muy injusta; ma él era muy hermoso y de una hermosura que hacía sombaír a la moza o mujer que lo vía por la primera vez. Rigoletto era un bufón (soitarí) engajado cerca del duque para pasarle el tiempo y para ir traéndole, con sus gusto o con robárselas, las mejores y más hermosas muchachas que el duque o él mismo vían en alguna parte de la ciudad. El duque abúsaba de la virtud y honestidad de la moza robada que le era traída por Rigoletto y sus compañeros de mal, y una vez la flor amurchada, la moza era rendida a sus parientes llena de vergüenza, de repudio y de deñonor.

Una nueva prea venía de vista remplazar la de antes. Gracias a los mezquinos cudiados de Rigoletto, que estaba de continuo rodeando a este efeto por las plazas de la ciudad, cuando una mujer o muchacha hermosa era

³ No sería la primera vez que un escritor sefardí se inspiraba en las representaciones teatrales a las que asistía para después construir narraciones. Ya hemos mencionado el caso del novelista Eliyá R. Carmona, que se basó en ocasiones en las obras del armenio M. Minakyan (Loewenthal 1989: 306 y 396-397 n. 195).

atinada, el lugar era señalado y a la noche, ayudado de sus compañeros, entraban en la casa por fuerza, mataban, encendían si vían el menester y el resultado era que la hermosa de ahí era robada y llevada en poder del duque.

La hermosa que venía agora de ser prendida por fue[r]z[a] era Rahel, la única hija del judío Yişhac P[i]nto. Ella [no]⁴ / [4] tenía madre y a la vejez de el padre, Rahel le era su ventura y consuelo. El viejo guadraba su tesoro de la vista de los malos esculcadores del duque, ma Rigoletto atinó un día a la moza Rahel y, profitando de lo que una noche el viejo Yişhac estaba en viaje, él entró por fuerza en la casa, tapó la boca de Rahel, le ató los brazos y como un paqueto, él se la echó a la espalda, corió sin descansar hasta el palacio y, habiéndola entregado en poder del duque, que ya había seído de antes informado por Rigoletto y que la esperaba con despacencia, salió afuera de la cámara y entró en la sala onde un balo había seído organizado⁵ a cavsa de esta grande reuşıta.

El palacio, dunque, estaba en grande fiesta, según dijimos al empezar este cuento. Rigoletto cantaba y saltaba de alegría, cuando súbito gritos y maúllos se sintieron por afuera. Las guadrías gritaban, el sonido de armas se hacía sentir y, la música habiendo quedado de sonar, un maúllo de lloros y alguayas arribó a la cámara de la fiesta. Un viejo entero raşgado y ensangrentado entró gritando y esclamando:

—¡Mi hija! ¡Mi querida hija Rahel! Dámed a mi Rahel. ¿Ónde está mi querida criatura, mi palomba blanca y sin mancha? Piadad, señores, haćed merced con un viejo como mí. Mostradme a mi hija.

Y el viejo se arastaba por en bajo y como dos tizones encendiendo, sus ojos salían de los párpalos afuera. Las guardias se acercaron de él y con ronjones, puños, menaños y insultos, ellos percuraban de arastarlo para afuera. Ma el viejo judío parecía estar enclavado ahí en bajo y ninguna fuerza humana era capaće de descarancarlo de ahí. Señores y damas, todos lo iban mirando y oendo esclamar, ma ninguno podía intervenir. Los ojos de algunos se hincheron de lágrimas, ma ellos no tenían / [5] ningún poder en sus manos para salvarlo de esta angucia. Súbito como el demonio mal-haćedor, Rigoletto se acercó del póbero Yişhac y con una sonrişa de menosprecio en sus labios él le dijo:

—¿Qué vas maullando, judío? No estás aquí en tu casa o en tu caleja; aquí estás en el palacio de su alteza el duque. Yo fui el que me robí a tu hermosa hija Rahel y la entreguí en manos del duque. Yo penso que una flor tan rara era pecado de ser dejada en tu casa y es por esto que la truęe aquí. Levanta, dunque, presto y vate de aquí antes que salga el duque en medio y te haga

⁴ Hay un espacio en blanco en el que no se puede leer nada (todo este párrafo está muy borroso), pero se trata probablemente de este adverbio.

⁵ Escrito *oroganizado*.

dar algún castigo fuerte. ¡Levanta presto y aremata de aquí!

A estas palabras de burla y de menosprecio el îudió se levantó de una en pies y, como si él fuera punchado por algún escorpión (cuiuclú), sus cabeos se levantaron en su cabeza. Sus ojos se encendieron de más en más y con una voz alta y clara él respondió:

—¡Oh! ¡Rigoletto! Tigre en forma de persona, culebro entosigador; tú que hiçites hasta agora verter choros de lágrimas a padres y madres, tú que hiçites deşhonorar a donceas y a señoras; de ti, cruel, la meşura ya está llena; tu deşhonor va venir por tu mano propia, tus queridos van a caer en la deşgracia y en el deşhonor y no va haber quen se apiade de ti; tú darás tu alma con dolores y suspiros y siempre maldicho serás en vida como en muerto.

A estas palabras y maldiciones pronunciadas con una voz rečia, alta y corajoşa, un frío de espanto les tomó a todos y Rigoletto se metió a temblar y alimpiarse la sudor yelada que le empezó de vista a corer.

Una calladez de muerte parecía reinar deşde más de un punto en la sala. Todos tenían los ojos en bajo espantándose de levantarlos y el viejo Yişhac, en forma del ángel vengador, ahí en pies derecho y apuntando aínda con el dedo terrible a ver, cuando una puerta de_la cámara /{6} se abrió⁶ y el duque entró. De vista también una hermosa doncea, blanca como la muerte y los cabeos destrenzados, corrió enriba del viejo îudió⁷ y echándose en sus brazos, ella empezó a echar gritos de dolor.

—¡Desgracia! ¡Vergüenza! —decía ella—. Tu hija, tu pura y inocente criatura, fue violada. Yo perdí en esta noche mi mocedad y mi honor. Tu hija perdió la corona de su hermosura. ¡Ónde iré agora quadrar mi vergüenza y mi deşhonor! ¡Oh! ¡Mi padre!... ¡Que vergüenza para nosotros!...

Y ella quedó deşmayada abrazada con su padre. El viejo abrazó más apretado a su hija y trabándola para afuera, él le dijo:

—Ven con mí, querencioşa hija, ven mi alma. La hora de la venganza de_los cielos presto les va arribar. El Dio santo vengará tu repudio y deşhonor que nos fue hecho.

Voltándose aínda para la puerta por onde se entraba el duque, él le gritó:

—Y a ti, duque poderoso: un día vendrá también en el cual tú recibirás la paga de tus malos hechos. El rayo cae la más parte sobre el más godro y el más alto árbol.

Habiendo hablado esto, padre y hija se retiraron de ahí sin que ellos fueran detenidos por ninguno. Los cantes y sonidos de_la música se hiçieron torna sentir en el palacio del duque. Señores y señoras, todos empezaron a gustar y la fiesta devino brillante como antes del arribo de Yişhac Pinto. Sólo

⁶ El gupo vocálico está escrito con *yod*, *álef* (que en este contexto indica normalmente la existencia de un hiato), *vav*.

⁷ Es decir: 'corrió a echarse sobre el viejo judío'.

Rigoletto no tomó más parte en la alegría de la fiesta; él estaba arimado en un pilar de la cámara callado y penseroso. De vez en vez, alguno se le acercaba y le decía:

—Rigoletto, ¿por qué estás callado?

Él se esforzaba entonces a sonreírle y hacía como que iba cantar. Ma de vista el suvenir y la maldición del judío le venían al tino y un frío le pasaba por el cuerpo entero.

En una nochada hermosa y tempestuosa de invierno, un hombre emburujado en un longo manto y aclarándose de un chico farol se detenía en la puerta de una hermosa casa de la ciudad. Él miró si ninguno no lo seguía y, habiéndose asegurado que él no era visto y que la caleja era asolada, quitó de vista una llave de su haldiquera y, metiéndola en la llavedura, abrió y se entró adentro. Una vez adentro de casa, el desconocido quitó unos cuantos espirtos de su haldiquera y encendió una candela en el portal. Echó su manto sobre un canapé, quitó su chapeo y Rigoletto, el maldicho Rigoletto, salió en medio. Él estaba en su verdadera casa y él no quería que ninguno supiera ónde guadraba su tesoro. Este tesoro no era otro que su hija única, una muchacha de grande hermosura nombrada Isabel-la.

Es en conociéndose a sí y en sabiendo lo que le podía arribar si el duque sabía que él tenía así una muy hermosa hija, que él guadraba en su verdadera casa⁸. Y su casa verdadera, que ninguno conocía, era ahí onde él venía agora de entrar. Su hija con una sierva vivían ahí en juntos, cuadradas de la vista de todos los compañeros de Rigoletto, que no hacían que asoladar, sombaír y robar mozas y mujeres hermosas para el duque. Este último ñoraba⁹, dunque, que Rigoletto tenía así una hija tan hermosa.

Ma, desde que el maldicho esclavo empezó a sufrir después de haber estado maldicho del judío, Rigoletto no había más tomado un minuto de reposo pensando no sea que el escondidijo de su hija fue conocido del duque. Ella sería de vista por prea a los placeres del se.¹⁰ y las venganzas que él hacía a los otros vendrían entonces sobre la cabeza de Rigoletto. Es por esto que él no topaba reposo y esta/[8]ba como un loco no [s]abiendo lo que hablaba y lo que decía. Munchas veces en el día, él salía del palacio a fin de ir a cudir sobre su hija.

El duque Francisco atinó el desreposito de su bufón (soitarí) y sin darse del todo a entender, empezó a ir espionándolo.

Una noche, él vido que Rigoletto esperó que todo estuviera reposado en el palacio para fuirse sin ser visto. El duque se metió de vista un vestido

⁸ Parece que falta *la* como objeto directo de *guadraba*.

⁹ Escrito *ñorba*.

¹⁰ Es decir: 'Ella sería en seguida apresada para los placeres del señor'.

trocado y unos chapines de trapo y se metió a ir en la escuridad detrás de Rigoletto. Sin estar del todo al coriente de lo que se pasaba detrás de él, Rigoletto abrió la puerta de su casa y el príncipe, habiéndose metido en_frente, atinó de_la escuridad que una moza hermosa había pasado por el portal mientras que la puerta se abrió y se ceró. Él vino a_lado de_la puerta y habiéndose metido a ver por el buraco de_la llavedura, el duque remarcó la hermosura de_la muchacha así que las caras de una vieja mujer que le servía. Él estuvo ahí más tiempo aínda y a su grande maravía oyó que la moza decía a Rigoletto:

—Oh, querido padre, ¿por_qué mos deja así solas? ¿No sabe que no tenemos a ninguno y que no tenemos con quién hablar ni a quién ver? ¿Por_qué no viene más tempranico?

—Querida hija —respondió Rigoletto—, no tengo remedio; el duque es una muy cruela persona y yo no lo vo a servir otro que unos cuantos años aínda. Yo me quero enriquecer muncho y después mos vamos de esta civdad.

—Maldicho Rigoletto —se dijo el duque entre sí—. Tú me estás ñugando, me estás robando, te estás burlando de mí y me estás también insultando. Espérate y verás cómo de cruel so yo y como yo sabré vengarme de un falsador como ti.

Él se retiró de ahí y rentró en su palacio sin ser visto de ninguno ni al salir ni al entrar. /

[9] En la sala de su palacio, en medio de riquezas y de hermosuras, el duque estaba asentado estirado sobre un canapé de veúdo. Él pensaba a_la manera a haçer para vengarse de Rigoletto. Súbito una idea le pasó por la cabeza, una sonriña le pasó por los labios y habiéndose acercado de una meísica, él tomó de ahí enriba una campanica, sonó y un mozo entró y se paró. El duque le ordenó de haçer venir al grande de la guardia secreta. Cuando este personaje arribó, el duque le dio a entender la caleja onde moraba Rigoletto; le indicó la casa y los que la moraban sin del todo decirle que era la casa de Rigoletto. Después así, y habiéndole hecho entender que su entición¹¹ era de apatronarse de la moza, él engajó a_la guardia a que se estuviera rodeando por aquea caleja para poder tener la ocasión de encontrar a la vieja mientras que ella saliría a mercar alguna cosa por la cae, de traerla en secreto en¹² su cámara.

La guardia secreta cumplió la misión muy en regla y vente y cuatro horas después ella se topaba dentro de una cámara secreta del duque, el cual con un puñado de oro tapó los ojos de_la vieja mujer y la metió de acuerdo para que ayudara a robar a Isábel.

¹¹ Escrito *entició*.

¹² Escrito *un*.

El mezquino trato fue atacanado; la vieja hinchó su haldiquera de moneda, prometió todo, quedó de acuerdo por la noche que debía tener lugar el robo y con el mismo cudiado que se tuvo para hacerla entrar cerca del duque, así también fue quitada de cerca de él y llevada en la plaza pública.

A la noche fixada, la guardia secreta recibió el orden del duque para ir a traerle a Ísabel-la y como [10]/ lo hacían por otras muchachas y mujeres también, Rigoletto fue tomado entre los arebatadores; solamente esta vez no es Rigoletto que indicaba la casa que sería preada, ma es a él que la iban a indicar.

Según se lo había consejado en secreto el duque a la guardia, los compañeros todos toman a reír y a jugar en la escuridad con Rigoletto, y miésmo le taparon los ojos de sorte que él era arastado y no vía la caleja onde lo llevaban. Arribados delante de la propia casa de Rigoletto y según ya habían acordado con la vieja sierva, al sonido de un largo çhuflido la puerta se abrió y la guardia con la meatad de los compañeros entraron; la otra meatad restó afuera con Rigoletto, que estaba algo cuanto de buena humor y que iba diciendo:

—¡Haide palombica! ¡Haide bula mía! Deja que se goçe el duque y nos gozaremos y nosotros también.

Mientras este tiempo los otros entraron adientro, aferaron a la muchacha, le taparon la boca apretado, le ataron los pies y las manos y como un bogo de ropa, la echaron a la espalda de Rigoletto, que había demandado el honor de llevarla él miésmo y de entregarla en poder del duque, siempre teniendo él miésmo los ojos tapados atados bien apretados. Y una vez arribado al palacio y habiendo entregado a la moza, él salió de la cámara del duque y demandó porque le destapen los ojos. Los compañeros le desataron y habiéndose asentado todos en una, empezaron agora a hablar del fato que ellos venían de acomplir.

Poco a poco y a meésura que la conversación se alargó, de los detalles que los compañeros le dieron, de las finezas que él quiso entender que se pasaron en el camino a la ida, la¹³ venida y de los gritos atabafados que él oyó echar cuando entraron a tomar a la muchacha, una terrible idea le¹⁴ pasó por el tino. Él devino entero amarío. Un batimiento fuerte le tomó y él quedó ahí medio desmayado.

—¿Qué coésa es? ¿Qué tienes? —le demandaron los compañeros. / [11]—Nada —respondió Rigoletto con la voz detenida en el garón.

—Ma, ¿por qué estás tanto temblando? ¿Qué te está pasando por la idea?

¹³ Escrito *le*. Esta palabra es final de línea y su vocal parece haberse intercambiado con la de otra palabra en la misma situación dos líneas más abajo, donde está escrito *la* en lugar de *le*.

¹⁴ Véase la nota anterior.

¿Qué tienes en tu corazón? ¿Qué piensas?

Rigoletto probó de tomar coraje y dijo:

—Me está pareciendo como que conozco a un hermano de la moza que venimos de robar y si tal es, creo que voy a tener que hacer con este hombre, siendo es una muy mala persona.

—Ma el duque te protegerá —le respondieron las guardias.

Rigoletto tomó más coraje y empezó a hacerse como indiferente, todo en buscando a hacer creer a los compañeros que él hablaba la verdad, de la sorte él podía más embejar. Y así fue que él demandó aún:

—¿Me puedes indicar a lo justo el número de la casa por ver si es la que conozco?

—El número no lo vide —respondió la guardia grande—; ma de la casa te puedo dar señales.

Y la guardia contó en detalle el lugar de la casa, la forma del cortijo y los moradores del lugar. Al oír estas palabras, y como si un fernético fuerte y terrible lo tomaría, él saltó en alto, corrió del palacio afuera y ronjando todo lo que le venía delante en su camino, él corrió como un loco hasta su casa, en la cuala él se convenció de la pura verdad en viendo a su hija manca¹⁵, a la sierva desaparecida, las joyas y platas robadas y los muebles alborotados. Estonces caéndose canso, abatido y los ojos sangre¹⁶, él gritó con desespero y con un sollozo de lloro:

—¡Oh! ¡La maldición del judío¹⁷!

Como su uso de cada noche, el palacio del duque Francisco está nadando en una mar de gozo. Todos los invitados y personas del lugar reían y cantaban; sólo una persona era triste y abatida mirando por todas las partes y buscando por todos los cantones. / [12] Esta persona era Rigoletto, que no había visto más a su hija desde la noche del robo. El duque también no había salido de su cámara desde ocho días, mientras los cuales, encerrado con Isabel-la, él había olvidado y dejado atrás todos los hechos del palacio y se había embutido con su nueva amor.

Desesperado, furioso, el corazón abatido, entosigado y quemado, Rigoletto se determinó estonces de presentarse él mismo en la cámara del duque. La sonrisa en los labios y la aboreción en el coro, él entró, dunque, en la cámara de su señor, y cuál no fue su maravía de ver a su propia hija abrazando y afejugando ella misma al duque. La tenida de Isabel-la no asemeja del todo a aquea de Raquel la judía. Ésta buscó a firse de los brazos del duque y

¹⁵ Es decir: 'viendo que su hija faltaba'.

¹⁶ Es decir: 'con los ojos inyectados en sangre'. La misma expresión se encuentra en Cab 12.

¹⁷ Escrito *judín*.

avergüenzada y abatida, ella se dejó llevar por su padre. Ma Ísabel-la no era ansí: contenta¹⁸ de haber alcanzado y obtenido la gracia del más hermoso mancebo de Venecia, fue ella que amó al duque y por ninguna cosa en el mundo ella no querría agora salir del palacio.

A_la vista de Rigoletto, el duque se le empezó a burlar y si como ya estaba también canso de las amores de Ísabel-la, él le dijo:

—Yo quero mostrarte que, enriba de todo lo que tú pensas por mí en tu corazón, yo, aún con todo, te quero haçer plaçer y ansí es que yo te emprento de este punto y endelantre mi palacio que tengo al bodre del canal. Ahí vas a morar tú con Ísabel-la, siendo el lugar es muy hermoso.

Como escaso y deeseo de todo, Rigoletto abrió los ojos al oír una tan hermosa dádiva. Ma Ísabel-la quedó súbito abatida y llena de dolor, viendo que la persona que ella amaba con pasión venía de dejarla ansí tan bruscamente. Ella saltó de su lugar y sin poder pronunciar una palabra se acercó de su padre, que la aferó de la mano, y se dirijeron para afuera del palacio.

Rigoletto tressalía de alegría mientras que Ísabel-la, consumiendo su rabia y maldiciendo¹⁹ su sorte, lo seguía como / [13] un perro.

Un mes se pasó. Un día que Rigoletto estaba en su nuevo palacio asentado cerca de su hija, una persona que no inspiró buena confianza a_la muchacha entró súbito.

—¡Oh! ¿Tú sos Lorenzo? —dijo Rigoletto— Ven, aséntate aquí, a mi lado.

Y haciendo señal a su hija con el ojo, él la hizo salir afuera y se metió a hablar con el nuevo venido mientras que por detrás de la puerta cerada, Ísabel-la oía todo lo que se hablaba.

—Dunque, mi caro Lorenzo —decía Rigoletto—, según ya te lo hiçe entender ayer, el enemigo del cual yo me quero vengar es muy fuerte y potente.

—La fuerza y el poder del hombre que fuese son nada para mí —respondió Lorenzo con sonriça—. Afuera de todos los inçenios de los cualos yo me siervo, yo tengo un inçenio muy sombaidor, que es la gracia y la hermosura de mi hermana. Afuera de esto también, aguda y fina como el culebro, todo hombre que cae en su red apenas puede él salvar y, una vez el más baragán prendido en los ganchos de mi hermana, esta espada aguda escapa de haçer su hecho. Y esto hablando, él quitó una espada longa, fina y desnuda de debaixo de su manto y la mostró a Rigoletto, que empezó a temblar. Un poco de calladez reinó en la cámara y después ansí Rigoletto continuó:

—Siente, Lorenzo; esta noche, de_madrugada, la persona que yo quero matar y yo también nos vamos a topar al bodre del río. Percura a traer ahí a

¹⁸ Escrito *conteta*.

¹⁹ Escrito *maldciendo*.

tu hermana a_fin de sombaír a_la persona y matarla más presto.

Ellos se acordaron más mejor aínda, se apretaron las manos con amistad y, habiéndole tomado un puñado de oro, Lorenzo salió de ahí contente y reposado./

[14] Dos personas se paseaban al bodre del río a_la mañana del otro día de_la conversación que contimos aquí arriba: eran Rigoletto y el duque. Más atrás de ellos las guadrias les seguían y más detrás de las guardias un caşalino caminaba con reposo y sin quitar el ojo del duque. Este caşalino no era otro que Íşabela con vestidos trocados. Ella amaba al duque y habiendo oído la conversación que se pasó entre su padre y Lorenzo, quería agora salvar a su amante. Todo en caminando, Rigoletto echó súbito un grito de alegría y dijo al duque:

—Mirad que gracia de hija está ahí peşcando en la barca.

El duque miró y en verdad quedó encantado de ver la hermoşura de la muchacha, de la cuala él se acercó en entrándose y él también en otra barca. Una conversación caente y plaçiente tuvo lugar entre los dos. La muchacha salió a tierra y el caşalino, que según dijimos era Íşabel-la, pudo oír que ellos quedaron de acuerdo para toparsen a_la noche en una camaretica de un café lejano de la ciudad.

Para no darse del todo a manos, ma quişendo también a todo precio salvar la vida del duque, Íşabel-la escribió una carta al capo de la guadria secreta en la cuala ella contó todo lo que sabía y la muerte que era aprontada para ser hecha sobre el duque.

A_la noche Lorenzo y Rigoletto eran escondidos en el café, todos los dos bien armados. El duque arribó ahí y se entró en una camaretica con Mariana, que era la he[r]mana de Lore[n]zo, aquea mişma peşcadera del día. Por afuera la tempesta era fuerte. Una luvia / [15] terrible y un godro pedrisco hacía temblar a_los más corajoşos. El duque, embebecido con el amor de la muchacha, que le hinchía vaşo sobre vaşo, no remarcaba aínda que él había empezado a emboracharse y que de vez en vez algunas solombras pasaban por la puerta de la camareta media abierta.

Súbito oyeron ħarbar a_la puerta del café. Rigoletto ordenó estonces a Lorenzo de querer ver quén era y de matar al quen fuese a_fin que no se supiera que el duque estaba en el café. Lorenzo corió a_la puerta, abrió de una y de un golpe de espada también, expandió muerta en bajo a_la persona que había ħarbado y que era entera emburujada en un godro manto. Al trabar la punta de la espada de la garganta de la persona degollada, un grito agudo y terrible salió de su boca, y Rigoletto, temblando, fue hasta la puerta y a_la claridad de un relámpago él vido una čena de las más terribles pasarse en el espacio de manco de un segundo: su hija, su hermoşa y querida Íşabel-la,