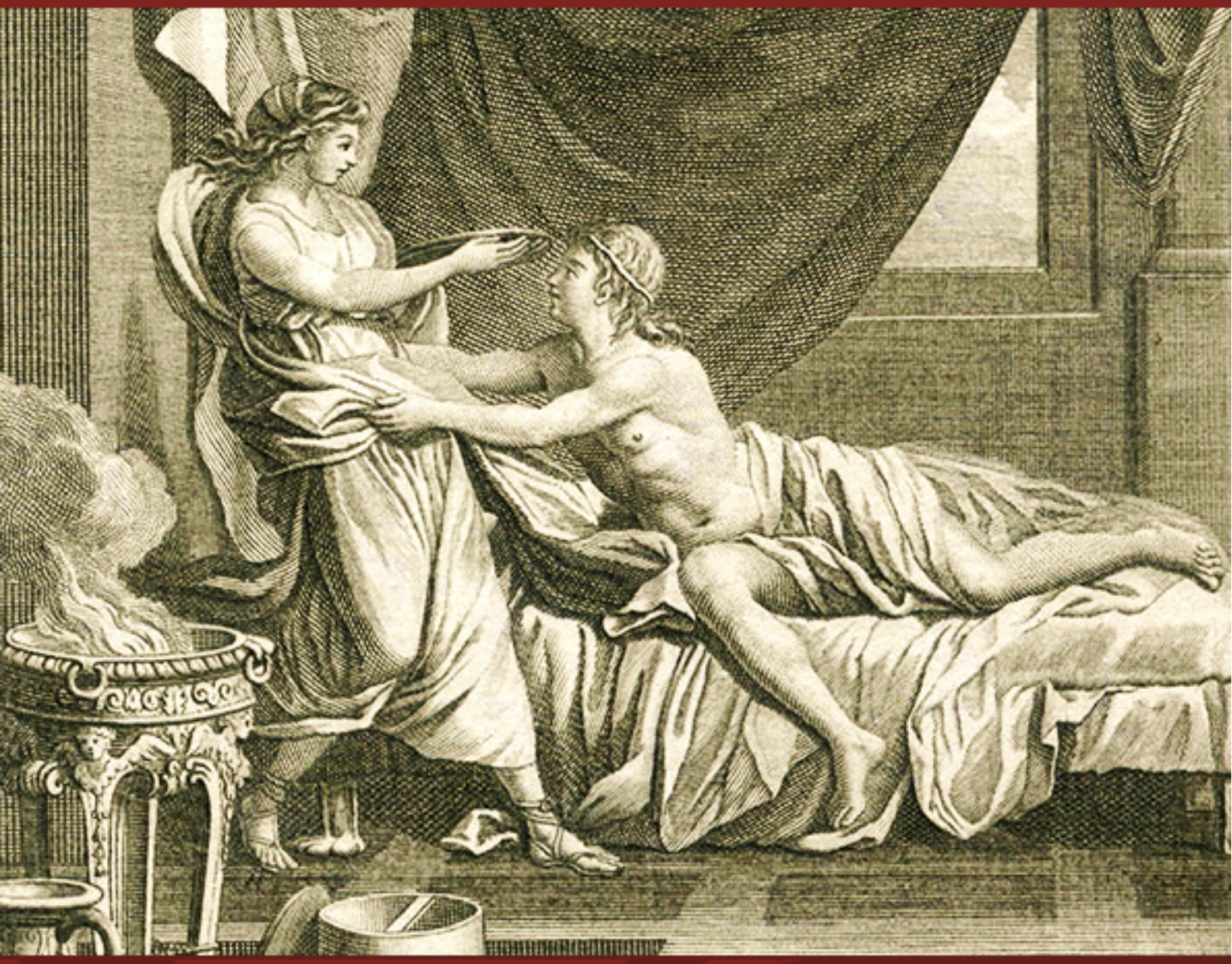
AMNÓN

María Rosa de Gálvez

Edición y estudio introductorio de Cristina Gimeno Calderero



BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES
www.cervantesvirtual.com

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
Alicante, 2021

GÁLVEZ, María Rosa de
Amnón, edición y estudio introductorio de Cristina Gimeno Calderero
Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021, 118 pp.
ISBN: 978-84-17422-84-4

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021.
Este libro está sujeto a una licencia de «Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)» de Creative Commons.

© 2021, Cristina Gimeno Calderero
Algunos derechos reservados
ISBN: 978-84-17422-84-4

Portada: «Desgracia de Thamar por la delincuente pasión de su hermano Amnón». Grabado de José Rico, 1836. Colección José Antonio Correa, Calcografía Nacional, número de inventario AC-05750. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Academia Colecciones.

A mi círculo más cercano, sin cuyo sacrificio y comprensión esto no sería posible, y al profesor José Luis Calvo Carilla, por acompañarme en la elaboración de este trabajo, su paciencia, consejos, perseverancia y sabiduría.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 5

Advertencia 5
En los archivos 6
Legajos y telones ilustrados 14
Pétalo a pétalo 24
Del mito bíblico al mito lorquiano 28
Amnón: escritura, reescritura y estructura 32

ESTA EDICIÓN 47

BIBLIOGRAFÍA 48

AMNÓN 57

Acto primero 59
Acto segundo 73
Acto tercero 84
Acto cuarto 95
Acto quinto 108

INTRODUCCIÓN

ADVERTENCIA

Nadie me ha mandado, lector noble, escribir estas páginas: ni altísima junta, ni academia insigne, ni filósofos, ni griegos, ni italianos, ni flores de no sé dónde. Lo cierto es que, si existe mandato alguno, este es el de la curiosidad, la duda, la ignorancia y el descubrimiento.

De esta forma y dadas las circunstancias, se ruega al lector que disculpe los errores, que los habrá, menores y graves, y no se prive de realizar las aclaraciones necesarias en el momento preciso. Como suele decirse, si hay que señalar aquél surco tan torcido, señálese.

Como se advertirá en el *Índice*, la *Introducción* a la edición cuenta con un preludio histórico-biográfico y con un recorrido por las obras de la autora, apartados todos ellos que tienen por objeto contextualizar de forma general el entorno en que nos movemos. Por tanto, el tratamiento del asunto se da con la conciencia de que hay estudios más específicos a este respecto; el objeto de cuanto se ha escrito es situar al lector frente a Gálvez y su obra, antes de leer la tragedia *Amnón*, anotada por vez primera.

Todo ello se produce no sin antes haber preparado un Estado de la cuestión que recoja las investigaciones más avanzadas respecto de la obra trágica de María Rosa de Gálvez, así como sus ediciones y versiones, de la manera más rigurosa y amplia posible. Este apartado reconoce los esfuerzos de autores que han contribuido a descubrimiento de Gálvez y a su estudio, gracias a los cuales di con ella y se escriben estas páginas. Su esfuerzo ímprobo se reconoce aquí, con esperanzas de que se siga estudiando a Gálvez y abriendo más puertas a la investigación.

Sin embargo, el mayor interés de quien escribe estas páginas se centra en el análisis de la obra y en la reflexión sobre la misma. En el primero, se realizará una comparación entre el texto de *Samuel* II (base de la pervivencia del mito, que también cuenta con su propio apartado) y la obra de Gálvez. Lo importante de dicha comparación es ver la modificación del mito a gran escala mediante el método narratológico. Se tiene en cuenta que *Samuel* II, según los autores consultados, se baraja como fuente, pero aún si esto cambiase cuanto me interesa es precisamente el cambio de paradigma que se desprende del análisis, no el texto fuente en sí. Dicho cambio nos permite entender a Gálvez y entender su tiempo, aspecto que se aborda en mayor medida en el último apartado de la edición.

Dicho lo cual, se espera que estas páginas agraden a quien las leyere o, por lo menos, no se tengan por disgusto para quien las escribe. Aunque, como dijo la serpiente a Eva en el *Génesis,* hablando del Árbol del Conocimiento: «De ninguna manera moriréis. Sabe Dios que el día que comiereis de ese árbol se os abrirán los ojos y seréis como dioses, pues conoceréis el bien y el mal». Y vaya que si lo hicieron, pero todo saber tiene un precio.

EN LOS ARCHIVOS

Tratándose de una autora en proceso de recuperación he creído necesario elaborar un apartado, lo más completo posible, en que se refleje lo que actualmente puede hallarse en los archivos físicos y virtuales respecto a doña María Rosa Gálvez de Cabrera y su obra, centrándome especialmente en el aspecto dramático. Esta –como se ilustrará– es la faceta más conocida de una autora que no cuenta, por otro lado, con excesiva proyección en los estudios literarios en comparación con otros temas o autores. Prácticamente nula, si nos referimos al ámbito de la enseñanza.

Este Estado de la cuestión es producto de una labor de búsqueda que aborda tanto documentación primaria como secundaria, aludiendo en el último caso a su aparición en historias literarias, tratamiento en estudios en español y otros idiomas, reediciones de la obra de Gálvez y disponibilidad de todo ello tanto en grandes cadenas de librerías como en directorios web. El haber escogido una exposición amplia de los estudios, y no una selección específica, responde a la escasez de los mismos y por tanto a la necesidad de tenerlos todos ellos en cuenta para investigaciones futuras. Como es debido, destacaré en todo momento aquellos que sean más relevantes, al igual que en el caso de las ediciones. En pro de aproximarme a una caracterización global de estos estudios tendré en cuenta los esfuerzos por hacer pública la obra de Doña María Rosa de Gálvez, así como las últimas actualizaciones respecto a su biografía. De esta forma, se permite constatar el hecho de que esta investigación supone una línea por explorar en el estudio de la Literatura española.

Documentación primaria: obras, documentos y noticias

Los documentos más antiguos que se conservan respecto de la obra de María Rosa Gálvez pueden ser consultados en varios portales. Primeramente, tanto en versión escaneada como disponible para ser consultados en físico, la Biblioteca Nacional de España y la Hemeroteca Nacional poseen: *Ali-Bek* en versión manuscrita e impresa (Oficina de D. Benito García y compañía, 1801?)[1], *El califa de Bagdad*, zarzuela manuscrita (1801?), *Catalina o La bella labradora*, comedia impresa y manuscrita (Oficina de D. Benito García y compañía, 1801?), *Las esclavas amazonas*, manuscrito (1701-1800?), *Obras poéticas de María Rosa Gálvez de Cabrera*, impreso (Imprenta Real, 1804), y *Un loco hace ciento*, en versión manuscrita (1801-1900?). Además de los originales teatrales se conserva *Oda en elogio de la Marina Española*, impreso (Imprenta de Repullés, 1806). Ha de tenerse en cuenta que el directorio recoge además versiones actualizadas de otras obras, pero estas serán incluidas en el apartado destinado a tal efecto.

Solo en versión *on-line* la Biblioteca Virtual Cervantes conserva reproducciones completas en HTML, actualizadas tipográficamente y sin notas críticas, de todas las obras mencionadas anteriormente sumando algunas otras como: *Poesía. Viaje al Teyde* (Madrid, en la Oficina de Don Benito García y Compañía, 1805), *Oda en elogio de las fumigaciones de Movó* (Madrid, En la Imprenta de Vega y Compañía, 1806), *La beneficencia: oda a la Excma. Sra. Condesa de Castroterreño, con motivo del discurso que pronunció en la Real Junta de Damas en Elogio de la Reina Nuestra Señora* (Madrid, Imprenta Real, 1804), *Las campañas de Bonaparte en Italia: oda* (Madrid, Imprenta Real,

[1] Se incluye el interrogante de cierre obedeciendo a la expresión del dato en la fuente original, la Hemeroteca Digital Hispánica (HDH). A través de ello en la HDH se especifica que en la plataforma no se tiene seguridad respecto a la exactitud de la fecha.

1804), *Oda a un amante de las artes de imitación* (Madrid, Imprenta Real, 1804), *Descripción filosófica del Real Sitio de San Ildefonso: oda a don Manuel de Quintana* (Madrid, Imprenta Real, 1804), *La campaña de Portugal: oda al Excmo. Señor Príncipe de la Paz* (Madrid, Imprenta Real, 1804), *A don Manuel Quintana en elogio de su Oda al océano: versos sáficos* (Madrid, Imprenta Real, 1804), *Descripción de la fuente de la Espina en el Real Sitio de Aranjuez: romance endecasílabo* (Madrid, Imprenta Real, 1804), *A Licio: silva moral*, *Despedida al Real Sitio de Aranjuez: octavas* (Madrid, Imprenta Real, 1804), *La vanidad de los placeres: oda* (Madrid, Imprenta Real, 1804), *En los días de un amigo de la autora: oda* (Madrid, Imprenta Real, 1804), *En elogio de la representación de la opereta intitulada «El Delirio»*, *ejecutada en el Coliseo del Príncipe: oda* (Madrid, Imprenta Real, 1804), *La noche: canto en verso suelto a la memoria de la señora condesa del Carpio* (Madrid, Imprenta Real, 1804), *La delirante*: *tragedia original en cinco actos* (Madrid, Imprenta Real, 1804), *Saúl*: *escena trágica unipersonal con intermedios de música* (Madrid, Imprenta Real, 1804), *Florinda*: *tragedia en tres actos* (Madrid, Imprenta Real, 1804), *Los figurones literarios*: *comedia original en tres actos* (Madrid, Imprenta Real, 1804) y *Blanca de Rossi*: *tragedia en cinco actos* (Madrid, Imprenta Real, 1804).

Además, en el mismo directorio pueden hallarse cuatro traducciones: *Bion: ópera lírica en un acto traducida del idioma francés* (Madrid, Imprenta Real, 1804), *Catalina ó la bella labradora: comedia en tres actos* (Madrid, Oficina de D. Benito García y Compañía, 1801), *La dama colérica o Novia impaciente* (Barcelona, en la oficina de Francisco Piferrer, [s. a.]) y *La intriga epistolar: comedia en tres* actos (reproducción de manuscrito original).

Atendiendo a las fechas de los documentos en que se basan las versiones HTML vemos que claramente predomina el año de 1804 en relación a la Imprenta Real madrileña. El motivo es que el documento base es una recopilación de las obras de Gálvez impresa en este mismo año. Dicha recopilación tiene por nombre *Obras poéticas*, y fue publicada en tres tomos, hoy disponibles en Cervantes Virtual.

Se conservan además en la misma plataforma las siguientes cartas y documentos oficiales: *Carta de María Rosa de Gálvez a los Señores Editores de las «Variedades» [En respuesta a la crítica de «Las Esclavas amazonas»]*, sin fecha[2], *Carta de María Rosa de Gálvez a la Junta de Dirección de Teatros solicitando una compensación económica de 25 doblones por su tragedia original «Alí-Bek»,* fechada el 21 de mayo de 1801, *Carta de María Rosa de Gálvez al Gobernador del Consejo de Castilla solicitando nueva censura eclesiástica para la comedia «Un loco hace ciento», rechazada por la Vicaría Eclesiástica de Madrid*, fechada el 28 de mayo de 1801, *Testamento de Doña María Rosa de Gálvez, mujer de Don Joseph Cabrera Ramírez,* con fecha de 30 de septiembre de 1806, *Carta de María Rosa de Gálvez del 21 de septiembre de 1803 a Carlos IV solicitando la demora en el pago de los gastos de impresión de sus «Obras Poéticas» en la Imprenta Real hasta que se produzca la venta de las mismas*, *Carta de María Rosa de Gálvez del 19 de septiembre de 1804 a Godoy acompañando el envío de tres ejemplares de sus «Obras Poéticas» en agradecimiento a la demora en el pago de gastos de imprenta concedida por Carlos IV*, *Carta de María Rosa de Gálvez del 18 de septiembre de 1804 a Carlos IV solicitando la exención de la devolución de los gastos de imprenta de sus «Obras Poéticas»* y *Carta de María Rosa de Gálvez del 26 de febrero de 1805 al*

[2] Aunque podemos suponer que es del mismo año en que la obra salió por primera vez a las tablas, 1805.

Gobernador del Consejo de Castilla solicitando licencia para representar la comedia «La familia a la moda», rechazada por el Vicario Eclesiástico de Madrid.

Todos ellos resultan indispensables para la comprensión de la personalidad de María Rosa de Gálvez y sus condiciones de escritura. Se deduce de la lectura de estos documentos que la autora tenía buenas relaciones con el poder político (en especial con Godoy), lo que dio lugar a que la corona financiase gastos de imprenta o que facilitara la publicación de sus obras. Las relaciones de Gálvez con la censura eclesiástica no fueron tan positivas, ya que la autora se enfrentó en varias ocasiones a sus designios. Para ello, en alguna ocasión echó mano de sus relaciones políticas, como podemos ver en la carta fechada a 26 de febrero de 1805.

A nivel regional, reiteración de resultados en la Biblioteca Virtual de Andalucía o en la Biblioteca de la Universidad de Málaga (de donde era originaria la autora).

Sabemos a través de la documentación presente y a través de los estudios sobre María Rosa Gálvez que sí fue nombrada en los periódicos del momento. La Hemeroteca Digital recoge, por ejemplo, una crítica a la traducción de *La bella labradora* por Don Vicente Rodríguez de Arellano. La dura valoración aseguraba que la obra se había quedado «en el lenguaje mestizo, tan de moda entre la turba de los malos traductores, que para destruir más pronta y seguramente nuestra lengua, se han apoderado del teatro» (*Memorial Literario*, 1802). Por el contrario, en el *Diario de Madrid* se señalaba lo siguiente: «La posteridad pondrá el nombre de esta señora en el catálogo de las damas europeas que se han distinguido en la carrera de las letras, y han dado honor a su sexo y a sus patrias» (1808). Tanto en el *Memorial Literario* como en *el Diario de Madrid* encontramos más referencias a sus obras, pero también en *El revisor general* o *El universal.* Gracias a estos documentos, tenemos más datos de la fecha, lugar de representación de las obras y participación de actores o tonadilleras. En lo que respecta a las fechas de representación, resulta de gran ayuda el apartado *Cronología* del portal con el que cuenta María Rosa de Gálvez en Cervantes Virtual, clave para la realización de este escrito.

Documentación secundaria: mención en historias literarias

Un medio para conocer el grado de aceptación de cualquier autor es la consulta del canon reflejado a través de las historiografías literarias. Como punto de partida, se han abordado las historiografías generales de Francisco Rico y de la editorial Ariel, al considerarlas lo suficientemente completas y actuales para la elaboración de un estudio de esta naturaleza. En el caso de Francisco Rico tenemos el volumen *Ilustración y Neoclasicismo* a cargo de José Miguel Caso González, en cuyo primer suplemento encontramos una Introducción encabezada por el epígrafe *Temas y problemas de la literatura española*. En ella encontramos el estudio de Eva M. K. Rudat «María Rosa Gálvez de Cabrera y la defensa del teatro neoclásico», en la línea de la Polémica teatral de 1788[3]. Si bien no ocupa un lugar tan destacado como Feijoo o Villarroel en esta historiografía, sí podemos destacar su presencia y relevancia. Sin embargo, en lo que respecta a la historiografía de la editorial Ariel cuyos volúmenes IV y V nos ilustran sobre Neoclasicismo y Romanticismo, a cargo de D. L. Shaw y N. Glendinning, respectivamente, no hay mención a María Rosa Gálvez.

Sí encontramos referencia a la autora en la *Historia de la literatura española* dirigida por José Carlos Mainer. Concretamente, en el Tomo IV, a cargo de María Dolores Albiac.

[3] Este artículo figura también en la revista *Dieciocho.*

Se detalla parte de su biografía y de sus condiciones de publicación, señalando respecto a las obras que «las tragedias no logran estructurar coherentemente los elementos de la trama y evitar las truculencias y desmesuras que la vuelven inverosímiles» (p. 585). Sin embargo, se valora positivamente que la menor rigidez de las comedias se aviniese mejor a sus características. Se concluye señalando que «sus ideas progresistas fueron muy superiores a la calidad literaria de sus tragedias» (p. 585) y, además, se recoge un fragmento de *La familia a la moda*.

En la *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, de Francisco Ruíz Ramón, también se dedican algunas palabras a María Rosa de Gálvez. En esta historiografía vemos una consideración prerromántica de la autora en relación a la tragedia original española del XVIII y algunos datos respecto a sus obras trágicas.

Por otro lado, es pertinente abordar historiografías exclusivamente centradas en el siglo XVIII, en cuyo marco se inscribe a la autora, aunque produjera también a partir de 1800. Así, se partirá de los estudios de Aguilar Piñal en su *Bibliografía de Autores Españoles*, *Historia literaria en el siglo XVIII, Bibliografía fundamental de la literatura española (Siglo XVIII),* e *Introducción al siglo XVIII*.

Respecto a la fuente principal, *Bibliografía de autores españoles,* encontramos el nombre de María Rosa Gálvez en el tomo IV. Se señalan con detalle los manuscritos de *Ali-Bek* (s. a, 1801), *Bion* (1803), *Catalina o la Bella labradora* (s. a)*, El califa de Bagdad* (1801), *La familia a la moda* (1804, 1807), *Las esclavas amazonas* (1805) y *Un loco hace ciento* (1807). En cuanto a los impresos se mencionan *Ali-Bek* (1801), *Catalina o la Bella labradora* (1801), *El califa de Bagdad* (1801)*, Un loco hace ciento* (1801), las *Obras poéticas* (1804), *Viaje al Teyde* (1805), *Carta* (1805), *Oda en elogio de la marina española* (1806) y *En elogio de las fulmigaciones de Morvo* (1806). Si bien no se recogen todas las obras de María Rosa de Gálvez, es destacable su presencia en esta bibliografía referente para el estudio del XVIII.

Pese a que no hay referencias a Gálvez ni en *Introducción al siglo XVIII* ni en *Bibliografía fundamental de la literatura española (Siglo XVIII),* sí las encontramos en la *Historia literaria en el siglo XVIII*, concretamente en el apartado del teatro encargado a Emilio Palacios Fernández, donde se indica:

> Cerramos el repertorio de la tragedia neoclásica con un nombre de mujer, la malagueña Rosa María Gálvez de Cabrera (1768-1806). Amiga de Moratín y protegida por Godoy, desarrolló su carrera teatral en la corte. La mayor parte de su creación cómica apareció recogida en los tres tomos de *Obras poéticas* (1804). Con sus traducciones colaboró en la difusión del teatro francés en nuestra patria; sirva de ejemplo *Catalina* o *La bella labradora*, versión de una obra de A. J. Candeille. Entre las originales destacan *El egoísta,* con resonancias de drama sentimental; *La familia a la moda* (1804), que tuvo problemas con la censura; *Las esclavas amazonas*, estrenada en los Caños del Peral en 1805. Con *Los figurones literarios* intentó el metateatro en la línea de Moratín al zaherir los géneros y el estilo de los dramaturgos populares. Las comedias de Gálvez de Cabrera, aunque a veces consiguen exactas pinturas de costumbres, tienen un exceso de teatralidad por su inclinación hacia lo grotesco, y por la superficialidad de su pensamiento ilustrado.
>
> Palacios, 1997

En el mismo volumen y en el ámbito de la tragedia encontramos una pequeña mención relativa a la obra *Ali-Bek*, destacada entre las demás, aunque sin señalar el motivo.

Me gustaría hacer referencia a las palabras dedicadas a Gálvez en la *Historia del Teatro Español* a cargo de Javier Huerta Calvo[4], tanto por parte de Jesús Cañas Murillo (*La tragedia de las mujeres: María Rosa de Gálvez*, pp. 1593-1594), como por parte de Antonietta Calderone y Fernando Doménech (*María Rosa de Gálvez*, pp. 1610-1611). De esta forma comienzan Calderone y Doménech:

> Después de haber sido durante siglos menospreciada por la crítica [Alborg, 1972], hoy en día se reconoce la importancia de María Rosa de Gálvez (1768-1806) no solo como la mejor dramaturga de su siglo, sino como autora de gran capacidad comparable a sus contemporáneos masculinos [Whitaker, 1993; Bordiga, 1996; Andioc, 2001].
>
> Calderone y Doménech, 2003

Un potente arranque seguido del dibujo de la trayectoria de Gálvez, en el que se recogen sus obras y se destaca su tendencia al teatro neoclásico, así como una descripción de cada obra. Este análisis se cierra destacando la originalidad de los planteamientos de Gálvez. También Cañas Murillo destaca la calidad de las obras de la autora, haciendo un recorrido por todas ellas y presentando a Gálvez como muestra representativa del teatro ilustrado.

Así, puedo asegurar tomando en cuenta este análisis que el nombre de María Rosa de Gálvez queda asociado de manera preferente (que no absoluta) a la documentación específica, por lo que solo aparece algunos estudios generales como en la Historia de la literatura española de José Carlos Mainer, o en la *Historia del teatro español* de Ruiz Ramón, aunque en *Introducción al siglo XVIII* o la *Historia de la literatura española* de Ariel la autora no figura.

Documentación secundaria: biografías y tratamiento crítico en español

Aunque existe cierta variedad en los estudios de este bloque, ofrezco una clasificación de los trabajos escritos en español en diferentes apartados que pretenden ser didácticos y flexibles, no una división estricta del avance de las investigaciones. Por tanto, comienzo con dos tipos de estudios que se caracterizan por ser los menos trabajados: la tradición y las traducciones en la obra de María Rosa de Gálvez. En el primer caso contamos con *Safo, Bión y las Amazonas. La tradición clásica en la obra de María Rosa de Gálvez* de Enrique Ramos Jurado[5] y con la aportación de María Sebastiá Sáez[6], mientras que en lo referido a las traducciones tenemos *La otra voz de María Rosa de Gálvez: las traducciones de una dramaturga neoclásica* de María Jesús García Garrosa[7].

Tampoco encontramos una gran cantidad de estudios que se dediquen a profundizar en obras concretas. Trabajamos con *Las esclavas amazonas de María Rosa de Gálvez en*

---

[4] HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del Teatro Español. II. Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2003 (pp. 1593-1594, 1610-1611).

[5] RAMOS JURADO, Enrique Ángel, «Safo, Bión y las Amazonas. La tradición clásica en la obra de María Rosa de Gálvez», *Habis*, 41 (2010), pp. 333-344.

[6] SEBASTIÁ SÁEZ, María, «El mito trágico de "Andrómaca" en el panorama hispánico dieciochesco: traducciones, versiones y recreaciones» en *Studia philologica valentina*, 19 (2017), pp. 153-164.

[7] GARCÍA GARROSA, María Jesús, «La creación literaria femenina en España en el siglo XVIII: un estado de la cuestión», en NAVA, Teresa (coord.), *Cambio social y ficción literaria en la España de Moratín, Cuadernos de Historia Moderna*, Madrid: Universidad Complutense, 2007 (pp. 203-219).

la comedia popular de entresiglos y *Florinda perdió su flor. La leyenda de La Cava, el teatro neoclásico español y la tragedia de María Rosa Gálvez de Cabrera* de Helena Establier Pérez[8]. David T. Gies trabaja sobre *La familia a la moda*, mientras que Whitaker, entre sus múltiples estudios dedicados a Gálvez, escribe sobre *Amnón* y sobre los *Figurones literarios*. René Andioc, en su reconocida obra *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, dedica unas páginas a *La familia a la moda* y recoge el estudio de Carmen Barrigón referido a *Safo* que, teniendo en cuenta la clasificación realizada, puede incluirse también en el grupo de obras dedicadas a la influencia de la tradición en la autora. Faith Harden estudia la misma obra, aunque desde la perspectiva del estilo y la estética. Virginia Trueba trabaja sobre otra de las tragedias, *Zinda*, y Rinaldo Froldi sobre *Blanca de Rossi*. Otros autores se centran en las obras poéticas, tal es el caso de *Memorias y recuerdos de olvidadas liras: María Rosa Gálvez* por José Manuel Pereiro Otero[9] o el caso de Claudia Gronemann, que escribe *María Rosa Gálvez de Cabrera: «La Poesía. Oda a un amante de las artes de imitación»*[10]. Como ya advierten otros autores y se ilustra a través de los estudios mencionados, la obra de María Rosa de Gálvez es habitualmente abordada desde la dramaturgia y no tanto desde el verso.

Es mayor el número de trabajos que se dedican a la obra de María Rosa Gálvez al completo o a extraer datos relativos a su biografía. En lo que respecta a esto último, en el año 2017 Elisa Martín Valdepeñas Yagüe publicaba un trabajo titulado *Rosa María Gálvez: nuevos datos sobre su biografía*[11] con objeto de completar los estudios existentes, aportando además datos concretos de las obras de la autora. Tanto este estudio, como el trabajo de Julia Bordiga, *La rosa trágica de Málaga: vida y obra de María Rosa de Gálvez*[12], son los más detallados y actualizados. Respecto a los estudios generales tenemos *El valor de una ilustrada* de Aurora Luque[13], *María Rosa de Gálvez: la ambición del Parnaso*[14] de Elena Lorenzo Álvarez, *María Rosa Gálvez*[15] de Juan Ríos y el anteriormente mencionado *María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806) y la defensa del teatro neoclásico*[16] de Rudat.

---

[8] ESTABLIER PÉREZ, Helena, «Las poetas también viajan al Parnaso. Tradición literaria y diferencia de género en la poesía dieciochesca», *Esferas literarias*, 1 (2018), pp. 25-41.

——, «Las esclavas amazonas de María Rosa de Gálvez en la comedia popular de entresiglos», *Anales de Literatura Española*, 23 (2011), pp. 95-126.

[9] PEREIRO OTERO, José Manuel, «Memorias y recuerdos de olvidadas liras: María Rosa Gálvez», *Hispania*, 100 (2017), pp. 87-101.

[10] GRONEMANN, Claudia, «María Rosa Gálvez de Cabrera: "La Poesía. Oda a un amante de las artes de imitación"», en ROMERO LÓPEZ, Dolores et al. (eds.), *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres. Pautas poéticas y revisiones críticas*, Berna, Peter Lang, 2007 (pp. 219-235).

[11] MARTÍN VALDEPEÑAS, Elisa, «María Rosa Gálvez: nuevos datos para su biografía», *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 40 (2017), pp. 7-28.

[12] BORDIGA GRINSTEIN, Julia, «La rosa trágica de Málaga: vida y obra de María Rosa de Gálvez», *Dieciocho*, 26 (2003).

[13] LUQUE, Aurora y CABRERA, José Luis, *El valor de una ilustrada: María Rosa de Gálvez*. Málaga: Instituto Municipal del Libro, 2005.

[14] GARCÍA GARROSA, María Jesús, «La creación literaria femenina en España en el siglo XVIII: un estado de la cuestión», en NAVA, Teresa (coord.), *Cambio social y ficción literaria en la España de Moratín, Cuadernos de Historia Moderna*, Madrid: Universidad Complutense, 2007 (pp. 203-219).

[15] RÍOS CARRATALÁ, Juan A., «María Rosa Gálvez», en CARNERO, G. (coord.), *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 7 (1995), pp. 539-541.

[16] RUDAT, Eva M.ª K., «María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806) y la defensa del teatro neoclásico», *Dieciocho*, 9 (1986), pp. 238-248.

Curiosamente, hay menos análisis dedicados en exclusivo a temas concretos de la obra de la autora. Algunos estudiosos destacan en este aspecto: Ana María Díaz Marcos, Carmen Fernández Ariza, Dorde Cuvardic, Helena Establier, Pérez Magallón o Whitaker[17]. La mayor parte de referencias a Rosa María Gálvez se recogen en obras de recuperación de autoras, tratando la vida de la autora en el XVIII o la vida de la mujer del momento a través de las obras de Gálvez.

Aprecio, por tanto, numerosos esfuerzos para recuperar a autoras españolas que podrían entrar en el canon en los años venideros. Sin embargo, no todas las obras de Gálvez han sido estudiadas, especialmente en el ámbito de lo poético, y las que lo han sido no cuentan con un gran número de trabajos. Sí puedo decir que hay un importante tratamiento de su figura y obras en relación con el contexto de finales de XVIII, existiendo en esta línea una actualización de datos biográficos. Entre todos los autores mencionados destacan, por su dedicación a la autora, por la calidad de sus trabajos y por el rescate de la obra: Julia Bordiga, Antonietta Calderone, Jesús Cañas Murillo, Dorde Cuvardic, Fernando Doménech, Helena Establier, Rinaldo Froldi, Elizabeth Lewis, Aurora Luque, Daniel Whitaker y otros, que podemos ver listados en el apartado *Autores de estudios sobre María Rosa de Gálvez,* presente en el portal de la autora en Cervantes Virtual[18].

Documentación secundaria: biografías y tratamiento crítico en otros idiomas

Pese a no ser una autora que cuente con un número abrumador de análisis, sí reconozco el temprano interés que suscita fuera de nuestras fronteras. A modo de ejemplo, señalo algunos trabajos publicados en otros idiomas para instituciones extranjeras[19]. En esta línea, aprovecho la subdivisión realizada previamente, a modo de organización. Partiendo de esta base, hemos de comentar que la autora Elisa Martín Valdepeñas cuenta con artículos publicados tanto en español como en inglés, ejemplo de lo segundo es *Gender, Translation, and Eighteenth-Century Women Dramatists: Elizabeth Griffith's The School for Rakeseenth-Century Women Dramatists: Elizabeth Griffith's The School for Rakes (1769) and María Lorenza de los Ríos y Loyo's El Eugenio (1801)*[20], artículo escrito junto a Catherine M. Jaffe que menciona a la autora. Caso semejante se da en Whitaker. Por otro lado, también es pertinente recalcar la labor de Elisabeth Lewis y sus numerosos artículos centrados en los temas de la esclavitud y la mujer, así como del encuadre de María Rosa en el movimiento neoclásico. En el ámbito francófono tenemos *Les fictions du féminin dans l'œuvre de María Rosa de Gálvez* de Catherine Flepp[21].

---

[17] También debe incluirse al historiador Arturo Morgado García, Universidad de Cádiz, con su aportación *Zinda (1804) de María Rosa Gálvez de Cabrera y las reflexiones sobre la esclavitud en la españa finididieciochesca*.

[18] En mayo de 2020. Referencia:
http://www.cervantesvirtual.com/portales/maria_rosa_de_galvez/estudios_autores/0

[19] También hay que hacer mención a los diversos congresos o conferencias en el extranjero. Por ejemplo, José Luís Cabrera Ortiz (en Luque, 2009) hace referencia a un seminario de la universidad alemana de Leipzig en que Gálvez era autora destacada.

[20] MARTÍN VALDEPEÑAS, Elisa y M. JAFFE Catherine, «Gender, Translation, and Eighteenth-Century Women Dramatists: Elizabeth Griffith's The School for Rakes (1769) and María Lorenza de los Ríos y Loyo's El Eugenio (1801)», en *The Eighteenth Century*, 56 (2015), pp. 41-57.

[21] FLEPP, Catherine, *Les Fictions Du Féminin Dans L'Œuvre De María Rosa De Gálvez*, París: Universidad de la Sorbonna, 2017.

La bibliografía en otros idiomas, siempre dentro del marco europeo, es menos numerosa, aunque aún pueden hallarse ejemplos como *Polyphone Aufklärung. Zur Textualität und Performativität der spanischen Geschlechterdebattenim XVIII* de Gronemann[22].

La mayor parte de artículos en otros idiomas cuentan con versiones o traducciones al español publicadas en revistas especializadas, aunque resulta relevante la iniciación a la investigación sobre Gálvez al margen de las fronteras españolas.

Ediciones actuales y disponibilidad[23]

Respecto a la edición actual y recuperación de los textos, podemos decir que la totalidad de textos que se conocen de la autora están disponibles en la página web de la Biblioteca Virtual Cervantes, en HTML y PDF, sin notas críticas[24].

En cuanto a otras opciones, tenemos algunas reediciones actuales. En el ámbito de la dramaturgia tenemos: *Ali-Bek* (La Máquina China, Sevilla, 2007), *Amnón* (Universidad de Málaga, 2009*)* o *La familia a la moda* (René Andioc, Salamanca, 2001). *Safo* ha sido editada por Whitaker, junto al *Egoísta* por Aurora Luque y Cabrera, y por Doménech junto a *Zinda* y la *Familia a la moda*. Luque ha editado además sus poesías en *Poesías* y *Holocaustos a Minerva*. Bibliolife y BiblioBazaar editaban en 2007 *Blanca de Rossi*. Finalmente, existe una edición escolar para estudiantes ingleses que recoge sus obras en tres volúmenes.

Por tanto, obras como *La delirante* permanecen sin ser editadas en español, sumándose casos como el de *Un loco hace ciento* cuya edición (por Ana María Marcos) no está disponible. Entre las que sí cuentan con una edición localizable, lo más frecuente es que esta no sea con notas críticas o introducción. Lo mismo sucede con las ediciones de *Ali-Bek* y *Blanca de Rossi*. Sin embrago, autores como Doménech o René Andioc sí han incluido un aparato crítico en sus ediciones.

Respecto a la disponibilidad de estos libros en el ámbito público, en la Biblioteca Nacional se conservan impresas: una edición facsímil realizada por la Universidad de Málaga de la obra *Amnón* (2009), la edición de Hormigón (2013), la edición de Doménech de *Safo, Zinda, La familia a la moda* (2001) y la edición recopilatorio de *Holocaustos a Minerva* (2014). Además, están disponibles los siguientes documentos: *Dramaturgas españolas de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX: el caso de María Rosa de Gálvez* (Bordiga, 1996) y *El valor de una ilustrada* (Luque, 2005) y *Woman writers in the spanish enlightment* (Lewis, 2004).

Es relevante destacar que las ediciones de Bibliolife, BiblioBazaar y la Feria del Libro de Málaga ya no se pueden encontrar sino a través de páginas de reventa de libros. Teniendo en cuenta que estas páginas conectan con almacenes y particulares, el número de copias disponibles es muy limitado. Concretamente, ya solo quedan dos copias de *Blanca de Rossi* (Bibliolife), una de *Blanca de Rossi* (BiblioBazaar) y una de *Amnón*

---

[22] GRONEMANN, Claudia, *Polyphone Aufklärung. Zur Textualität und Performativität der spanischen Geschlechterdebattenim 18*. Frankfurt: Vervuert, 2013.

[23] En el mes de mayo de 2020.

[24] Todos los tomos de las *Obras completas*, y *Ali-Bek* se descargan también en Amazon a coste 0. Su contenido reproduce el existente en Virtual Cervantes, pero en versión Kindle.

(Feria del Libro)[25]. Además, en el caso de Bibliolife y BiblioBazaar, al no haber registros de estas ediciones en ningún catálogo público, dejarán de estar disponibles una vez desaparezcan los libros en situación de reventa.

LEGAJOS Y TELONES ILUSTRADOS

Este telón se abre por primera vez en el Teatro del Príncipe durante el verano de 1801. El espacio había sido adquirido en el año de 1582 por la Cofradía de la Pasión bajo autorización de Felipe II. Al año siguiente, se convertiría en uno de los principales corrales de comedias de Madrid. Juan Bautista Sachetti y Ventura Rodríguez colaboraron para remodelar el teatro a comienzos del siglo XVIII, de tal manera que el Corral del Príncipe pasaría a conocerse como Teatro del Príncipe, vendido al Ayuntamiento de Madrid en 1783.

El «Siglo de las luces» ve representadas en este teatro algunas de las piezas más importantes de la Ilustración. Entre ellas, *La comedia nueva* (1792) de Leandro Fernández de Moratín. Encontramos aquí uno de los focos desde los cuales se procuró una remodelación del espectáculo teatral con fines cívicos. El público contaba con una gran pasión por el teatro, que se constituía como acontecimiento de reunión para todas las capas sociales. Curioso es saber que durante el siglo XVIII el Teatro del Príncipe está representado por la cofradía de los *Chorizos*, enfrentados a los *Polacos*, que eran Partidarios del Teatro de la Cruz. Así se refería a ellos Luís Mariano de Larra:

> Como desde que el gracioso
> Rafael de Oros, el bueno,
> faltándole unos chorizos
> en un sainete, hizo de ello
> tal chacota y rompió en chistes
> tantos y tales, que el pueblo
> dio en llamarnos los Chorizos
> a los de la Cruz; quisieron
> los del Príncipe mofarnos
> por el apodo, y como ellos
> iban siempre con un fraile,
> a quien los de su convento
> llamaban Padre Polaco,
> juzgando el apodo bueno,
> los Polacos los pusimos;
> y estos dos bandos opuestos
> como no anden siempre a palos
> no pueden estar contentos.
>
> *Chorizos y polacos*, 1876[26]

Estos grupos protagonizaban reyertas o altercados y, con frecuencia, saboteaban obras del teatro contrario. Sin embargo, no era esta la única (ni la mayor) preocupación de los

[25] Mayo de 2020.

[26] Luis Mariano de Larra y Wetoret, *Chorizos y polacos: zarzuela de costumbres teatrales del siglo XVIII, en tres actos y en verso, dividida en seis cuadros*. Madrid: Imp. De José Rodríguez, 1876 (p. 16).

dramaturgos ilustrados. René Andioc recoge en *La reforma teatral de 1799 a 1803*[27] un detallado estudio de las dificultades que entrañaba el modelo teatral al que se enfrentó la Ilustración y de cómo intentó imponerse el nuevo hacer dramático.

Se dice que la obra sorteaba obstáculos políticos, religiosos, administrativos y económicos. Desde el punto de vista político-social, el teatro ilustrado tenía el objetivo de funcionar como Escuela (o, Academia) para un pueblo que no contaba con recursos educativos o cívicos. Véase el testimonio de José Clavijo y Fajardo:

> La comedia es tanto más necesaria quanto está destinada para el Público que no lee otros libros ni tiene otra educación. Su influxo es podersoso sobre los hombres; y así la buena Comedia es tan capaz de reformar un pueblo y de mantenerlo reformado como la que presenta malos exemplos es capaz de pervertirlo o mantenerlo corrompido. Por esto todos los grandes hombres han dicho siempre que este debía ser uno de los principales objetos de Gobierno, como que ésta es la educación pública y la que únicamente puede formar las costumbres de los pueblos.
>
> *El pensador,* 1763[28]

Encontramos así en las obras ilustradas un constante afán por criticar ciertas costumbres y transmitir un nuevo modelo social. Siguiendo el precepto de «todo para el pueblo pero sin el pueblo», pretende convertirse el teatro en una muestra de la nueva «moral ejemplar»[29]. La minoría Ilustrada pretende abandonar el teatro Barroco con sus rufianes, enredos, magia y batallas, para centrarse en un teatro de reflexión, caracterizado por los espacios cerrados, las conversaciones complejas, los tipos y la moraleja. Este modelo de teatro culto, que pretende llegar a un ámbito mayor sin recursos populares, tiene una serie de enemigos: la ociosidad, la riqueza excesivamente expuesta, la soberbia de los eruditos a la violeta, las tradiciones perjudiciales para los intereses del país, la corrupción, las falsas creencias o mitos populares, endogamia en los cargos, despilfarro económico y un largo etcétera, catálogo de vicios que granjeó a los ilustres múltiples adversarios. Estos podían hallarse en cualquier nivel del patio de butacas, y fuera de él.

Comenzando por los niveles más populares, bien pudiera hallarse un gran abismo entre las pretensiones de las tablas y los espectadores. Estos, aficionados a los restos del teatro de Lope y Calderón, concebían el teatro como un espectáculo de diversión y entretenimiento, con una duración de varias horas y en el que no podían faltar la música, las tonadilleras y el fin de fiesta. Precisamente, estos elementos se acaban convirtiendo en el verdadero reclamo del teatro ilustrado, pues la obra principal resultaba excesivamente «mansa» para un público que echaba en falta peleas, enredos, batallas, héroes y humor. Los autores ilustrados debieron ingeniárselas para ganarse a un público poco dispuesto a recibir enseñanzas y, por qué no decirlo, demasiado aquejado en su

---

[27] René Andioc, «La reforma teatral de 1799 a 1803» en *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios.* Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2005 (pp. 569-646).

[28] José Clavijo y Fajardo, *El pensador,* I p. 46 en René Andioc.

[29] Ya Aristóteles en su *Poética* insistía en el valor de la catarsis como purificación del alma del espectador. La recuperación de este texto en los Siglos de Oro tiene claras consecuencias en la concepción del teatro moderno. En la Modernidad, habida comprensión del poder del teatro entre las gentes, vemos numerosos intentos de control del teatro con objeto de difundir el ideario del Estado moderno. Ello parece reflejar, y también alude a esto Andioc, una concepción pasiva de lo que entendemos como «pueblo», sujeto a la acción y pensamiento de minorías enfrentadas. Este pensamiento surge una y otra vez en las valoraciones del teatro, desde la Antigüedad hasta nuestros tiempos.

situación vital para atender a las preocupaciones dieciochescas[30]. El ideario ilustrado y la realidad de la calle acabaron confrontando duramente. Ni se deseaba aceptar los cambios propuestos por los ilustres, ni estos consideraban que sus esfuerzos fueran agradecidos[31]. Ello generó una frustración que explicaría las siguientes palabras de Díez González:

> Muchos o todos los comediantes y cierta parte del pueblo se hallan bien con los defectuosos teatros a que están acostumbrados […]. Hombres de semejante gusto siempre recibirán con mal semblante la reforma que se desea, y si se les debiera atender y escuchar sus gritos, sería en vano el pensar en ella, pues ellos siempre la resistirán. No se les debe oír, pues son como los que en esta villa se quejaban teniendo por imposible y por una carga insoportable el alumbrado y la limpieza de las calles, y hoy que experimentan y disfrutan el beneficio están muy contentos.
>
> *Informe*, a fecha de 2 de febrero de 1789[32]

Sin embargo, el pueblo llano no fue el único que mostró resistencia a la reforma ilustrada. Los ilustrados tendían a ocupar lugares importantes en la Administración pública. Ello, según indica Sala Valldaura (en Egido y Laplana), les permitía influir en la Academia y el periodismo, pero, al mismo tiempo implicaba entrar en confrontación directa con aquellos que defendieran tesis contrarias y con aquellos con los que se disputaban el poder. En una primera instancia sus ideas suponían una crítica al sistema del Antiguo Régimen. Pese a esto, la tendencia mayoritaria no pedía su disolución, a diferencia de lo que sucedería en Francia, sino que se deseaba una adaptación del mismo a las circunstancias modernas. Así, Jerónimo Feijoo señalaba que «un gran bien haría a los Nobles quien pudiese separar la nobleza de la vanidad. Casi es tan difícil encontrar aquella gloria despegada de este vicio, como hallar en las minas plata sin mezcla de tierra. Es el resplandor de los mayores una llama, que produce mucho humo en los descendientes. De nada se debe hacer menos vanidad, y de nada se hace más»[33]. En este texto puede apreciarse un cambio relevante de mentalidad. Y es que frente al modelo del Antiguo Régimen, basado en la organización social consanguínea, esto es, con fundamento en la herencia estamental, encontramos un pensamiento que destaca el trabajo sobre la ascendencia. Es decir, la organización social primitiva basada en la familia se modifica.

No se puede decir que los ilustrados estuvieran ajenos al sentimiento religioso, pero sí intentaron que éste fuera interior y sincero. Es decir, se trataba de un modelo reformista en el que ni si quiera la Inquisición se vio libre de críticas. Así lo reflejan obras de Francisco de Goya como *El auto de fe* (1814) y muchos de sus grabados de la colección de los *Caprichos* en que vemos representados a reos por brujería (*Brujería de poca monta*), conversos (*Por linaje de hebreos*), protestantes extranjeros (*Por haber nacido en*

---

[30] La situación parece reflejar la antigua querella entre la literatura culta y la literatura popular. En este momento, la Ilustración pretende llegar al gran público con recursos minoritarios, a la par que reformar un modelo teatral que empezaba a resultar obsoleto. La imagen de las gentes que Goya nos da en sus *Caprichos* tal vez pueda ejemplificar la visión ilustrada.

[31] Si bien es cierto que no siempre todo el pueblo llano estaba incluido en estas tesis. Jovellanos en *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas* señalaba que había que eliminar del patio a los más pobres pues para ellos «el teatro más casto y depurado es una distracción perniciosa», en René Andioc.

[32] Santos Díez González, *Informe del 2 de febrero* (1789) en René Andioc, pp. 585-586.

[33] Jerónimo Feijoo, «Valor de la nobleza, e influjo de la sangre» en *Teatro crítico universal* (IV), ed. Agustín Millares Carlo, Cátedra (1983).

otra parte), contrarios a la censura anti-ilustrada (*Por traer canutos de diablos de Bayona*), bestialistas (*Por querer a una burra*) y científicos (*Por descubrir el movimiento de la tierra*)[34].

Toda obra teatral pasaba por manos de la censura, tanto eclesiástica como gubernamental. El testimonio del duque de Híjar[35] sobre la censura religiosa dictamina que las obras pasaban por dos teólogos, uno nombrado por el Vicario y otro nombrado por el Corregidor. El tiempo del que disponían para revisar las obras era reducido, y estas se acumulaban de manera constante. Mientras la obra era censurada, el copista la preparaba para los actores, de tal manera que cuando llegaba la corrección, o anulación censoria, los papeles ya habían sido aprendidos y los actores podían llegar a recitar sin censura. Señala el duque que como los censores no frecuentaban las representaciones era posible sortear en las tablas aquello que no pasaba por escrito. Sin embargo, esto no quiere decir que el autor tuviera «carta blanca», pues a él en caso de juicio se atribuiría lo representado. Resulta curioso que, si bien la amoralidad de ciertas obras antiguas se respetaba[36], la censura era mucho más severa con los reformadores, quienes tendrían que recurrir de manera constante[37]. Estos no solicitaban una anulación de la censura sino una profesionalización de la misma, como en su momento hiciera Cervantes. El mismo duque de Híjar propuso un modelo en el que la censura estuviera compuesta por seis integrantes, dos teólogos y cuatro sujetos con competencia literaria.

La censura no dejaría de ser un obstáculo para el progreso y la difusión de las ideas ilustradas, especialmente de las que provenían de Francia. Su actuar fue modificándose de acuerdo a las circunstancias: Carlos III es conocido como el «déspota ilustrado» por excelencia, y es que durante su reinado se favoreció la creación de las Reales Sociedades de Amigos del País (con todas las mejoras que estas supusieron para la convivencia), el impulso de los periódicos y el desarrollo artístico. Sin embargo, la Revolución Francesa de 1789 dio lugar a un brusco cambio de actitud tanto del monarca como de algunos ilustrados[38]. Su sucesor, Carlos IV, se mostró reticente a las ideas ilustradas, pero sin duda el momento de mayor persecución sería el reinado de Fernando VII, cuya restauración absolutista llevó al quiebre del proyecto dieciochesco[39].

---

[34] Francisco Javier García Marco, «La crítica contra Inquisición y la censura» en *Exposición Virtual Info Goya 96*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1996-2009. Sitio electrónico: https://goya.unizar.es/.

[35] Agustín de Silva Fernández de Híjar, «Discurso» en el *Correo de Madrid*, mayo de 1788, en Andioc (cit. 2, p. 589).

[36] Así lo indica Andioc, aunque, como él mismo dice, sucedía con algunas obras, no de la misma manera con otras. Sala Valldaura (en Egido y Laplana) recuerda la prohibición por la Real Cédula del 9 de junio de 1765 de los autos sacramentales, que afectaría a obras de Calderón como *La lepra de Constantino*, *El diablo mudo* o *A tu prógimo como a ti*.

[37] La explicación que brinda Andioc es que estas obras eran populares y no suponían reflexión ni profundidad en la problemática social del momento. Sin embargo, es posible que muchas de estas obras expusieran críticas bajo una máscara carnavalesca o risible. En ocasiones los tipos, especialmente aquellos que se atienen a lo popular, esconden tras de sí ácidas críticas. En cualquier caso, esto nos permite reflexionar acerca de las contradicciones de la posición conservadora del momento.

[38] Es el caso del Conde de Floridablanca, cuyo nombre da lugar a que este cambio de actitud se conozca como «pánico de Floridablanca».

[39] Aunque la Ilustración se considera un periodo clave para el desarrollo social, político y económico, no pocos fueron los ilustrados que acabaron encarcelados o exiliados. Así, Francisco de Olavide, Francisco Cavarrús, Jovellanos, Mariano Luís de Urquijo, Gómez Hermosilla, Francisco Amorós, Leandro Fernández de Moratín, Isidoro Márquez, José María Blanco White o el propio Francisco de Goya y Lucientes. La censura poco a poco fue estrechando el cerco, de tal manera que la producción teatral fue haciéndose más restrictiva y problemática, llevando incluso a la persecución de los autores. La restauración absolutista de Fernando VII llevó a la disolución del proyecto ilustrado y con él se desvanecieron muchas de las reformas

Si bien era complejo sortear la censura y esquivar las enemistades políticas o presiones de ciertos grupos sociales, se sumaba a todo ello la situación en que se hallaba la estructura teatral. El autor de la obra de teatro debía acudir al director de la compañía y a sus actores, quienes a su vez decidían si aceptar la obra[40]. Ilustrados como Urquijo y Moratín denunciaron de manera constante que los atuendos no eran los adecuados, que se modificaban sus obras al gusto de los actores y que los ensayos no eran suficientes, por lo que la pésima representación del texto daba lugar a que ellos como autores fueran despreciados. Los integrantes del teatro tampoco contaban con unas condiciones óptimas de trabajo, asegura Barrientos[41]. Contaban con una vida de limitados recursos caracterizada por el vagar de un lugar a otro en busca de trabajo. Este factor emigrante ahondaba profundamente en su escasa consideración social ya que, pese a que el público disfrutaba del espectáculo alabando a su actor de preferencia, no temía en denigrar al sector. Sí sabemos que, en el proceso de renovación del teatro, además de mejorar las instalaciones, se intentó dignificar el oficio de actor y mejorar sus condiciones de vida.

Triunfar como dramaturgo dependía también de la aceptación de las compañías. Y es que, y así lo asegura Andioc, el modo de remuneración de los cómicos era complejo e irregular. Dependía del Estado, pero en mayor medida de los ingresos proporcionados por las entradas, descontando tanto los gastos de la representación como la cantidad reservada a la beneficencia. Las obras ilustradas tuvieron muchas dificultades para ser aceptadas, pues su contenido lúdico podía llevar a un fracaso de público y a un perjuicio económico[42].

Con todo ello, este recorrido daba comienzo el verano de 1801, concretamente el 3 de agosto. Es el día en que María Rosa Gálvez de Cabrera, oriunda de Málaga, estrena en el Teatro del Príncipe sus primeras obras: la tragedia *Ali-Bek* y la comedia *Un loco hace ciento*, que permanecieron en escena durante 8 días. Sería el comienzo de un recorrido teatral que culminaría con el pronto fallecimiento de la autora, en el año de 1806.

La historia de María Rosa de Gálvez comienza con una incógnita. Fue entregada a la casa de expósitos de Ronda en 1768 y dieciocho años más tarde sería acogida por el matrimonio de los Gálvez, formado por don Antonio de Gálvez y Gallardo y doña Mariana Ramírez de Velasco. Las biografías más detalladas (véase Elisa Martín Valdepeñas, Bordiga Grinstein, Aurora Luque o Helena Establier) coinciden en suponer que María Rosa de Gálvez era hija natural de don Antonio. Bordiga Grinstein recupera un documento notarial en que se dice que María Rosa provenía de padres ilustres a los

---

del teatro. Ello ha dado lugar a que se le conozca, históricamente, como uno de los reyes que más perjuicio ha causado al desarrollo del conocimiento y al progreso. Así, y como me enseñó mi colega Antonio Martín, Galdós en *La fontana de oro* (y más tarde, Buñuel en *Palacio de hielo,* 1929) lo llamaría, en clave, Fernando Vil (VII).

[40] Las obras moratinianas, por ejemplo, hallaron grandes dificultades en este sentido, ya que no se consideraba que las piezas fueran a tener la suficiente afluencia de público.

[41] Joaquín Álvarez Barrientos, «El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad» en *Revista de literatura* (50). Madrid: Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, 1988 (pp. 445-466).

[42] Según los datos aportados por Andioc, Moratín podía obtener unos 1500 reales por comedia. Ello implicaba para él tres meses de remuneración. Así, uno de los dramaturgos más prolíficos del XVIII, Comella, llegó a crear más de doscientas piezas dramáticas. Ya en el Siglo de Oro, el teatro era quizás la rama literaria más rentable, lo que nos permite reflexionar sobre el éxito de los géneros en relación con el espectador y el espectáculo. Hoy, sin embargo, las nuevas tecnologías han convertido a las grandes plataformas en *streaming* en los grandes beneficiarios del texto orientado a la representación o exposición.

que no se nombraba «por justas causas que lo impiden»[43]. Los testamentos y testimonios parecen reflejar que sus padres adoptivos la quisieron, aunque Bordiga pone de relieve que las madres en la obra de Gálvez están ausentes, mueren o desconocen el vínculo maternal[44].

Los Gálvez eran una familia poderosa y sumamente acomodada. A causa de ello no solo se supone una educación refinada para la futura dramaturga, sino que pueden sumarse visitas influyentes al hogar familiar. No se han hallado datos respecto a la formación de María Rosa de Gálvez, por lo que se ha supuesto que recibiría la educación propia de las damas de su rango social: dominio del francés, italiano y de la música[45]. Bordiga señala que debía ser una gran lectora, destacando la actualizada biblioteca de sus tíos José y Miguel. A mi parecer, los temas de sus obras teatrales y el desarrollo de los mismos revelan un gran conocimiento cultural, y probablemente influencia de sus contemporáneos ya fuera porque los conocía de forma directa o porque leyera sus textos.

A los veintiún años contrajo matrimonio con un primo lejano, José Cabrera y Ramírez. Este traería consigo múltiples disputas, problemas legales, financieros y personales. Además, Gálvez tuvo una hija que moriría prontamente como se desprende de los testamentos de doña Mariana Ramírez de Velasco y de la propia María Rosa de Gálvez[46]. El matrimonio tuvo ciertos conflictos con la familia de Gálvez que llevaron a José Cabrera y Ramírez a la cárcel y a la ruina de ambos. El nombre de María Rosa y su hacienda cayeron en desgracia, hasta tal punto que ella llegó a solicitar la separación matrimonial. Tras numerosos pleitos, Gálvez tuvo que firmar un documento de reconciliación el 2 de diciembre de 1796.

La dramaturga vivió próxima a la corte, cuyas puertas quedarían abiertas gracias al apellido de Gálvez[47] y a una personalidad, que según desprenden obras y documentos,

---

[43] BORDIGA GRINSTEIN, Julia, «La rosa trágica de Málaga: vida y obra de María Rosa de Gálvez», *Dieciocho*, 26 (2003).

Debe añadirse que en la época era usual registrar el bautismo de los niños expósitos pero en los libros parroquiales falta el Libro de Bautismos de los años 1767 y 1768. Aunque el libro podría haberse extraviado o perdido, Bordiga señala que el caso es muy especial recuperando documentos en los que las circunstancias de la niña se expresan con secretismo.

[44] El caso más llamativo, a mi parecer, es el de la Cava Florinda, cuya madre dedica sus últimas palabras a despreciar a su hija por la agresión sufrida.

[45] Esto es fundamental para su carrera teatral, pues comenzó como traductora de obras francesas. Su conocimiento del italiano es relevante, debido a que si hablase la lengua de Dante María Rosa de Gálvez habría podido leer una versión original de *Blanca de Rossi* y no una traducción. Este debate se aborda en los estudios de fuente de la señalada pieza teatral.

[46] En la biografía actualizada de Elisa Yagüe Valdepeñas figura que esta hija sería fruto de una relación anterior que no llegó al matrimonio por motivos desconocidos. En caso de saberse en su tiempo ello conduciría a una imagen disoluta de la autora, así como a formar el ideario de leyenda que se ha consolidado con el paso del tiempo.

[47] Establier destaca que en tan solo tres décadas hubo en la familia dos virreyes de Nueva España (Matías y Bernardo de Gálvez, tío y primo de María Rosa respectivamente), un Ministro de Indias (José de Gálvez, tío de la autora), y un Asesor de la Casa Real y Ministro del Consejo de Guerra (Miguel de Gálvez, hermano también de su padre). Valdepeñas destaca por otro lado los cargos de algunas parientes de Gálvez: «su tía María de la Concepción Valenzuela y Fuentes, esposa del ministro de Indias José de Gálvez y Gallardo –marquesa viuda de Sonora tras el fallecimiento de su marido en 1787–, fue durante muchos años vicepresidenta de la Junta de Honor y Mérito de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País. María Josefa de Gálvez y Valenzuela, hija de la anterior –marquesa de Sonora y condesa de Castroterreño, después de casarse con Prudencio de Guadalajara y Aguilera en 1792–, también desempeñó diferentes puestos directivos en la asociación femenina. Ambas fueron autoras de dos de los elogios anuales que las damas dedicaron a la reina María Luisa de Parma» (2017, p. 1).

debía ser arrolladora. Su domicilio en Madrid se situaba cerca de los corrales del Príncipe y de la Cruz, además de considerarse entre sus amistades a doña Rita de Barrenchea[48]: prosista y dramaturga ilustrada en cuya casa se celebraban tertulias a las que solían acudir Jovellanos, Cabarrús o la duquesa de Alba. Debe sumarse la amistad entablada con Godoy, a quien solicitó, entre otros favores, que enviara a su marido a las Américas. Se considera que la amistad con Godoy le abrió muchas puertas a la dramaturga, sin embargo, debe tenerse en cuenta, primero, su posición privilegiada en la corte (por abolengo propio) y, segundo, que el dato no puede ir en detrimento de su capacidad o éxito como autora.

Participó exitosamente en el proyecto ilustrado con numerosas obras, pese a su fallecimiento a los 38 años a causa de una enfermedad que debía aquejarla, pues redactó testamento en otras ocasiones por el mismo motivo. Establier divide sus poemas en patrióticos (*La campaña de Portugal, Las campañas de Buonaparte en Italia*), filosóficos (*Descripción filosófica del Real Sitio de San Ildefonso, En los días de un amigo de la autora, La noche*) y reformistas (*La vanidad de los placeres, La beneficencia*). A esta clasificación escapan sus tres últimos poemas: *Viaje al Teyde* (1805), *En elogio de las fumigaciones de Morvó* (1806) y *En elogio de la marina española* (1806). En cuanto a las obras teatrales podemos establecer una división en tragedias *(Ali-Bek, Florinda, Blanca de Rossi, Amnón, Saúl, Safo, Zinda, La delirante*), comedias (*Un loco hace ciento, La familia a la moda, Los figurones literarios, El egoísta*) y traducciones del francés (*Catalina o la bella labradora, La intriga epistolar, Bion y La dama colérica o novia impaciente*).

Para sacar todas estas obras adelante, y reunirlas en *Obras completas* (en tres tomos), María Rosa de Gálvez hubo de superar muchos de los obstáculos a los que se ha aludido previamente.

Quizá los problemas que más la aquejaron fueron los relacionados con la economía. Puede suponerse que hizo públicas sus representaciones precisamente a causa de los problemas monetarios que padecía. Dichos problemas la afectaron para sacar sus obras adelante, y así lo demuestra la documentación.

En una carta del 21 de noviembre de 1803[49] dirigida a Carlos IV María Rosa de Gálvez expone que ha compuesto tres tomos de poesías, dos de ellos de tragedias originales, habiendo recibido ya la licencia de impresión. Sin embargo, no puede costear los gastos de la impresión de la obra, por lo que solicita al rey el retraso del pago de gastos. Este se cobraría en cuanto los tomos salieran a la venta. La autora logró el retraso del pago, como así acredita la misiva de agradecimiento enviada a Godoy el 19 de septiembre de 1804[50], en la que además se notifica el envío de tres ejemplares. Sin embargo, se tiene

[48] Cuando falleció, María Rosa de Gálvez le dedicó su *Oda a la noche: canto en verso suelto a la memoria de la señora condesa del Carpio.*

[49] María Rosa de Gálvez, «Carta de María Rosa de Gálvez del 21 de septiembre de 1803 a Carlos IV solicitando la demora en el pago de los gastos de impresión de sus "Obras Poéticas" en la Imprenta Real hasta que se produzca la venta de las mismas» en Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas. María Rosa Gálvez*, Madrid, Atlas, 1975, tomo I, primera parte, p. 449. Recurso de Cervantes virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

[50] María Rosa de Gálvez, «Carta de María Rosa de Gálvez del 19 de septiembre de 1804 a Godoy acompañando el envío de tres ejemplares de sus "Obras Poéticas" en agradecimiento a la demora en el pago de gastos de imprenta concedida por Carlos IV» en Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas. María Rosa Gálvez*, Madrid, Atlas, 1975, tomo I, primera parte, p. 449. Recurso de Cervantes virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

conocimiento de que un día antes envió otra carta al rey en que solicitaba la exención definitiva del pago. Los motivos eran los siguientes:

> … pues la Exponente permanece sumergida en la misma indigencia que antes de conseguir la primera gracia, respecto á que no puede servirla de alivio el producto de su trabajo, ínterin no esté reintegrada la Ymprenta; y mediante á que el coste suplido por esta no llegará á diez y ocho mil reales, á V.M. suplica rendidamente que por un efecto de su bien conocida benignidad se sirva perdonar á la Exponente el coste de dicha impresion, suplido por la Real Ymprenta, mandando dar la correspondiente orden para que todos los ejemplares se pongan á disposición de la Autora, y se la entregue el total importe de los vendidos ó que se vendieren, para alivio de su escasa situación.
>
> María Rosa de Gálvez, a 18 de septiembre de 1804[51]

Es decir, que ni si quiera tras su incursión en el teatro, y los beneficios que este le reportó, pudo costear los costes de impresión de las Obras completas, que a su vez no lograron ser lo suficientemente rentables. De hecho, puede suponerse que el coste de la impresión sería superior a las posibilidades de venta, por lo que la autora, de no ser concedida la licencia, podría incluso haber sumado una deuda más a las acumuladas. No solo pide la exención de gastos, sino que se le retribuya lo obtenido por los tomos que ya se habían vendido.

Las dificultades financieras no fueron las únicas que tuvo que atajar. Las obras de Gálvez son profundamente críticas. Sus personajes femeninos muestran carácter, voz propia, fuerza y valor, enfrentándose a tiranos, agresores, familiares o todas las anteriormente mencionadas. Las dramáticas situaciones que se reflejan en sus obras no solo aluden al mal gobierno, a la perdición ocasionada por las pasiones o la perfidia moral, sino a asuntos mucho más profundos como la violencia sexual, esclavitud o tiranía. Pero ello tendría consecuencias. Antes incluso de poder llegar a la imprenta, entraría en conflicto con la censura.

El censor Santos Díez González[52] presentaba un informe sobre la solicitud de licencia de impresión de las obras dramáticas de la autora el 30 de agosto de 1803[53]. Aprobaba la impresión *Sapho*, *La negra Zinda* y *La Delirante*, ya que habían sido revisadas y aprobadas previamente por el Vicario Eclesiástico. Sin embargo, *Amnón*, *Saúl*, *Florinda* y *Blanca de Rossi* fueron rechazadas tanto por el Vicario como por González. Las dos primeras porque «se trata de una muger que sin ser de aquellas matronas romanas discípulas del máximo Doctor de la Yglesia, San Gerónimo, escribe sobre asuntos tan

[51] María Rosa de Gálvez, «Carta de María Rosa de Gálvez del 18 de septiembre de 1804 a Carlos IV solicitando la exención de la devolución de los gastos de imprenta de sus "Obras Poéticas"» en Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas. María Rosa Gálvez*, Madrid, Atlas, 1975, tomo I, primera parte, p. 449. Recurso de Cervantes virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

[52] Con competencias literarias, pues, además de pertenecer al estamento eclesiástico, era crítico y traductor. Fue sucesor de Ayala y sustituto de Moratín.

[53] María Rosa de Gálvez, «Informe del censor Santos Díez González sobre la solicitud de licencia de impresión de las obras dramáticas de María Rosa de Gálvez, con fecha de 30 de agosto de 1803» en Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas. María Rosa Gálvez*, Madrid, Atlas, 1975, tomo I, primera parte, p. 449. Recurso de Cervantes virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

delicados de la Historia Sagrada» y las dos siguientes «por contenerse en ellas algunas cosas que no son impropias del examen del Vicario eclesiastico».

Sin embargo, la consideración cambia en un Informe de los Vicarios Eclesiásticos a fecha de 27 de octubre del mismo año[54]. Las obras se aprueban argumentando el buen hacer de Gálvez, y que en ellas no hay atentado alguno contra la fe, la corona o el reino. El cambio en la consideración de las obras resulta radical. Lo sucedido con la valoración de otras piezas invita a pensar que se intervino para que las obras de Gálvez pudieran ser publicadas. No obstante las tragedias no fueron las únicas obras desfavorables para la censura, las comedias sufrieron reveses semejantes. Fueron rechazadas tanto *Un loco hace ciento* como *La familia a la moda*.

La autora escribió una carta el 28 de mayo de 1801 dirigida al Gobernador del Consejo de Castilla[55]. Solicitaba una nueva censura para la comedia *Un loco hace ciento*, pues había sido rechazada por la Vicaría Eclesiástica de Madrid. Gálvez aseguraba que no había nada en la obra que atentase contra la moral cristiana y que, sospechaba, podía haber parcialidad en la valoración de la misma. Aseguraba además que no había recibido copia de los motivos de reprobación. Estos se recogen en una carta anónima, puede suponerse que del censor, al Vicario eclesiástico de Madrid[56]. Así decía:

> He visto de orden de V.S. la adjunta pieza intitulada Un loco hace ciento, y me parece que su representacion puede acarrear incombenientes en las actuales circunstancias, por ridiculizarse en ella las cosas de Francia, y no me parece combeniente en una época en que Madrid está lleno de oficiales franceses, que se les dé motivo de quejarse de que los ridiculizan, lo qual pudiera tener mui malas consequencias.
>
> Anónimo, Licencia de representación de *Un loco hace ciento*

Y es que a las dificultades del panorama teatral debían sumarse los acontecimientos de una época turbulenta, en la que los teatros debieron someter sus obras a múltiples cambios por motivos políticos y diplomáticos. Finalmente, en base al título del documento, la licencia fue aceptada en 1816, diez años más tarde del fallecimiento de la autora.

Gálvez también reclamó por la censura de *La familia a la moda*, como así acredita una carta a fecha de 26 de febrero de 1805[57]. En esta carta Gálvez muestra su indignación, ya

---

[54] María Rosa de Gálvez, «Informe de los Vicarios Eclesiásticos de Madrid, Juan Bautista de Ezpeleta y Bartolomé Muñoz de Torres, con fecha de 27 de octubre de 1803 sobre seis tragedias de María Rosa de Gálvez» en Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas. María Rosa Gálvez*, Madrid, Atlas, 1975, tomo I, primera parte, p. 448-449. Recurso de Cervantes virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

[55] María Rosa de Gálvez, «Carta de María Rosa de Gálvez al Gobernador del Consejo de Castilla solicitando nueva censura eclesiástica para la comedia "Un loco hace ciento", rechazada por la Vicaría Eclesiástica de Madrid, fechada el 28 de mayo de 1801» en Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas. María Rosa Gálvez*, Madrid, Atlas, 1975, tomo I, primera parte, p. 449. Recurso de Cervantes virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Locación original: Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejo de Castilla, Teatros, Legajo 8º.

[56] María Rosa de Gálvez, «Licencia de representación de "Un loco hace ciento", dada en Madrid a 27 de marzo de 1816» en Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas. María Rosa Gálvez*, Madrid, Atlas, 1975, tomo I, primera parte, p. 449. Recurso de Cervantes virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Locación original: Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejo de Castilla, Teatros, Legajo 8º.

[57] María Rosa de Gálvez, «Carta de María Rosa de Gálvez del 26 de febrero de 1805 al Gobernador del Consejo de Castilla solicitando licencia para representar la comedia "La familia a la moda", rechazada por

que la obra había sido ya recibida y repartida para la representación en el Coliseo de los Caños del Peral[58]. El motivo, según cita, era que la obra había sido tachada de «inmoral y escuela de la corrupcion y el libertinaje». Asegura que la nota es denigrante, y que quien la ha leído no comprende bien la obra pues el objetivo de la misma es precisamente criticar tales vicios. Remite un ejemplar de *Un loco hace ciento* señalando que esta pieza había sido reprobada en el mismo tribunal, y aceptada más tarde por el Gobernador del consejo anterior. Solicita que «sirva hacer examinar la insinuada Comedia por censores de conocida imparcialidad é inteligencia; y si el resultado de sus dictámenes es, como cree la autora, favorable á su composición, en que además está pronta á hacer qualquiera justa enmienda».

Todas las obras salieron adelante, siendo representadas primero, y recogidas en *Obras completas* al final. Pero no solo tenía que convencer a la censura, sino que, una vez lograba representar la obra, debía superar la prueba del público y de la crítica. A este respecto, contamos con críticas del *Memorial Literario* y otros medios.

Las que figuran en el *Memorial* atienden a *Catalina o la bella labradora* y a la comedia *Las esclavas amazonas*. Respecto a *Catalina* se habla de «novela ó historieta puesta en diálogo, sin que en ella se halle cosa que huela á comedia, como se la ha querido titular»[59]. Tras un resumen de la obra se señala que «este drama es traducido del francés, pero no trasladado al castellano, pues se ha quedado en el lenguaje mestizo, tan de moda entre la turba de los malos traductores»[60]. Respecto a *Las esclavas amazonas* se dice que el argumento es repetitivo y sin interés. El personaje de Hipólita se considera exagerado y demasiado fuera de orden. Se aduce que «No nos parece muy probable que una muger sea capaz de tanta perseverencia en su dictámen, y mucho menos en materia de amor». Los puntos positivos que se rescatan son algunas escenas cómicas, la decoración, la ejecución de un actor en concreto, el verso y un giro de la acción consecuente.

Finalmente, María Rosa de Gálvez respondía en otro medio de prensa: las Variedades. Comenzaba señalando que los periodistas del Memorial habían escrito la crítica «acaso para llenar una hoja que les faltaría en el quaderno de aquel número, sin tener á la vista la comedia que censuran». Lo primero que destaca es que el juicio de la obra se ha realizado sobre lo memorizado por el redactor y no sobre el texto, argumento casi filológico. Después señala que no ha pedido opinión alguna, ni mandado copia al medio, lo que nos podría dar una pista de su éxito. Aunque, con todo ello, siendo los acontecimientos que se desarrollan en sus obras frecuentes en lo literario, señala Gálvez: «estos acaecimientos son los que dan motivo á los lances extraordinarios de la sociedad, y aunque sean comunes, no lo son tanto como ver poetas contra la voluntad de Apolo, y

---

el Vicario Eclesiástico de Madrid, fechada en 26 de febrero de 1805» en Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas. María Rosa Gálvez*, Madrid, Atlas, 1975, tomo I, primera parte, p. 449. Recurso de Cervantes virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Locación original: Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejo de Castilla, Teatros, Legajo 7º.

[58] Como se ha detallado en el apartado introductorio era frecuente que las obras llegasen a los teatros con anterioridad a la resolución censoria. Así, los autores ahorraban tiempo. Cuando la aprobación de la censura llegaba la obra podía ser inmediatamente representada, pero en caso de que la resolución fuera desfavorable probablemente los autores debieran retribuir los costes, perjuicios o pagos por adelantado a la Compañía teatral.

[59] Estas alusiones son despectivas. El uso de la palabra novela en este contexto manifiesta una consideración baja de la obra, a lo que se suma el término «historieta», asociado a los géneros humildes. A modo de curiosidad, el ahora conocido como *cómic* (por préstamo del inglés) o *manga* (por préstamo del japonés, creado por el artista Hokusai) se llamaba en español inicialmente *historieta*.

[60] Anónimo, «Crítica a "Catalina o La bella labradora"» en *El memorial literario* de 1802.

escritores contra el gusto del público sensato, de lo que por desgracia estamos secos en nuestros días». Respecto a la valoración del personaje de Hipólita:

> ¡O felices Adonis de nuestro siglo! ¡cómo se conoce en vuestra explicacion, que no encontrais ninguna orgullosa Amazona! acaso la mia, á pesar de la educacion que habia formado su carácter, á vista de uno de vosotros se hubiera derretido; pero acaso tambien os hubiera hecho la mamola, y por esto cuidé de que el galan que habia de rendir á mi heroina, tuviese figura de hombre.
>
> María Rosa de Gálvez, año desconocido[61]

Asume las críticas en su obra, destacando que se encuentra entre los actores y el pueblo y, para finalizar, critica a los periodistas y a otros autores, pidiendo en el cierre de la misiva que no opinen si no se les ha solicitado.

Los datos biográficos y los documentos estudiados revelan que María Rosa de Gálvez era mujer de fuerte carácter y de incansable tesón para lograr sus objetivos. Tanto sus tragedias como sus comedias salieron a la luz en teatros como el Príncipe, el Coliseo o el Teatro de la Cruz, así como en sus *Obras Completas*, que se conservan hasta el día de hoy. A través de las misivas se deduce que contó con habilidades para relacionarse e imponerse que le permitirían superar algunas de las inquietudes del buen autor teatral de su siglo.

Gálvez se encontraba en varios frentes. Como se ha mencionado con anterioridad, aseguraba estar entre el público y las compañías, esto es, el disfrute del público y el trabajo de los actores no le resultaba secundario o indiferente. Por otro lado, no evitaba criticar obras de su tiempo que no le parecían adecuadas ni tampoco a los críticos, lo que le acarreó problemas. Su visión del proyecto ilustrado puede hallar paralelismos con la de sus homólogos, como es el caso de Feijoo y su *Teatro crítico*, pero la autora lleva las ideas de libertad, civismo y dignidad hasta sus últimas consecuencias.

PÉTALO A PÉTALO

Este apartado tiene por objeto acercar al lector a las obras trágicas de María Rosa de Gálvez, de tal manera que se darán algunos datos de su desarrollo, temas o referentes, pero remito a los estudios presentes en el Estado de la cuestión para investigaciones particulares y más detalladas.

La conocida como «rosa de Málaga» inició su carrera literaria con obras traducidas que fueron objeto de duras críticas. Tal inicio bien pudiera responder a cuestiones económicas, pues en el panorama literario del momento tanto el teatro como la traducción podían suponer un ingreso económico considerable. Así lo muestra Moratín en la *Comedia nueva*. Con el paso del tiempo, Gálvez renegó de la traducción[62]. Aseguraba

[61] Según la referencia en Cervantes Virtual, aunque podemos suponer que sería del mismo año de representación de la obra, en Caños del Peral entre el 4 y el 20 de noviembre de 1805.

[62] Podría argumentarse que el viraje en su trayectoria pudo ser causado por la Polémica del teatro de 1788, que implicaría que Gálvez apostase por la Ilustración y la obra original dejando atrás su etapa como traductora, pero, como vemos en la cronología de Cervantes Virtual, las traducciones impresas datan de 1801. Distan tres años entre la publicación de las traducciones, en 1801, y la publicación de las obras originales, 1804. Este cambio de rumbo puede deberse a que, o bien Gálvez cambió de idea, o bien necesitaba –pese a sus ideas– sacar partido económico a las piezas.

que en su momento proliferaban las malas traducciones, de tal manera que, según indicaba la autora, no se desarrollaba adecuadamente el teatro nacional[63].

La poesía de Gálvez, por otro lado, estaba dedicada a figuras de su tiempo y así lo muestran sus odas. Entre estas destaca la *Oda a la Condesa del Carpio*, mujer que presidía una importante tertulia literaria, dramaturga y amiga de Gálvez. En su casa se concentraban numerosas personalidades por lo que es probable que Gálvez conociera así a los más afamados intelectuales que residieran en la capital.

En sus cartas podemos apreciar que se consideraba la primera dramaturga en España y, aún más, en Europa. Hoy sabemos que hubo precedentes (a los que podemos suponer que no tendría acceso), pero, en cualquier caso, la Condesa del Carpio también escribía teatro. Quizá también más mujeres del momento. Ello nos indica que Gálvez, pese a ser una persona culta, o no había dado con otras mujeres que hubiesen llevado sus obras a las tablas, o tal vez dejó tales ideas por escrito con objeto de realzar su obra. En cualquier caso, a lo largo de sus escritos, vemos cómo Gálvez insiste en la importancia de sus obras y en el trabajo que hay tras ellas. Por lo que se manifiesta una clara conciencia de su validez como literata.

Desarrolló la tragedia de manera mayoritaria, aunque, como hemos visto, también publicó las comedias *Un loco hace ciento* (1801), *El egoísta* (1804) y *Los figurones literarios* (1804)[64]. Estas obras acuden a la parodia de la costumbre, como era habitual en el entorno ilustrado. Por otro lado, las tragedias, asunto en que me centro, se fundamentaban en la reescritura. Así, podemos asegurar que las obras tienen una base histórico-literaria, pues parten de obras y mitos previos, de personajes históricos conocidos, o de ambas.

Hay una preferencia por la tragedia, el teatro en verso y las protagonistas femeninas. La primera impresión al terminar de leer sus obras es que María Rosa de Gálvez funde tradición e Ilustración para crear un teatro didáctico a la par que atractivo. Ello pretendería cambiar la mentalidad de una población a la que se intentaba educar de acuerdo a los principios ilustrados. Formalmente, Gálvez trabaja el teatro «extenso» en verso, ya sea en uno, tres o cinco actos, y es conocedora de los principios clásicos, que aplicará a la reescritura de mitos. El sabor trágico de las obras se acompaña de una profunda crítica, tanto a la tradición como a su tiempo.

Entre las piezas mencionadas, según la cronología presente en Cervantes Virtual, solo *Safo* vio levantarse el telón. Concretamente, entre el 4 y el 6 de noviembre de 1801 en el Teatro de la Cruz. El resto de tragedias se recogerían en *Obras completas* repartidas en los tomos segundo y tercero. Precisamente las traducciones y las comedias fueron las que salieron a la palestra, frente a las tragedias, que solo se conocerían en papel.

El análisis formal de sus piezas parece reflejar una tendencia claramente neoclásica, y, sin embargo, hay quienes han señalado que su obra puede ser precursora del Romanticismo. Hay varios motivos para ello: el tratamiento de los espacios en relación al clima[65], el temperamento de sus personajes o la expresión de lo trágico. Precisamente,

---

[63] El apego de los Ilustrados por el teatro nacional tiene diferentes explicaciones. Hay quien apunta que se quería revalorizar el teatro nacional frente al elevado número de traducciones y el éxito de estas o, como señala Ruíz Ramón, se considera que las obras con temas nacionales generaban un mayor atractivo.

[64] El año de 1804 responde a la publicación de sus *Obras Poéticas*, debido a que en los registros de con los que cuento no hay constancia de la fecha de representación de estas obras.

[65] Véase la primera escena el primer acto de *Safo*, en que los sentimientos de la protagonista (totalmente desenfrenados) se corresponden con el paisaje: una gran tormenta.

el análisis de *Amnón* que realizaré *a posteriori* me permitirá aclarar la relación de Gálvez con el género neoclásico.

Amnón retoma un episodio del Antiguo Testamento[66], ya presente en otros autores, como Tirso de Molina o el mismo Feijoo en su *Teatro Crítico Universal*. La autora se desplaza con esta obra a un escenario exótico que se diferencia de las obras neoclásicas, basadas en espacios comunes y cerrados. Cuenta las aventuras de príncipes y reyes, y la desgracia de Thamar. Esta obra es muestra de la reinterpretación histórico-literaria elaborada por María Rosa de Gálvez, y es que resulta frecuente la asociación de lo femenino y la guerra en la cultura occidental. Desde la Helena homérica, pasando por la Cava y llegando a Thamar, cuya historia narrada por Gálvez no es mito que explica el surgimiento de una guerra, sino que revoca este tópico. Lo mismo sucede con *Florinda perdió su flor*, cuya pervivencia se mantiene tanto en el romancero como en Feijoo. La leyenda cuenta cómo la violación de Florinda desencadena la caída del reino visigodo de Toledo, al traicionar su padre al rey que la había agredido. De la tradición se desprende por tanto que la culpable de la caída del Rey Rodrigo fue la propia Florinda, al tentarlo, pero nuevamente Gálvez desmonta esta tradición mostrando los entresijos de la corte y ofreciendo una explicación realista al hecho histórico.

También asistimos a la caída de una ciudad en *Blanca de Rossi*, cuyos antecedentes han sido estudiados por Rinaldo Froldi. La educación de Gálvez pudo incluir alguna enseñanza de italiano, lo que le habría podido permitir el acceso a alguna versión del mito con base histórica. Encontramos nuevamente un antecedente en Feijoo[67], aunque, nuevamente, el texto fuente podría ser otro. *Blanca de Rossi* es una historia muy curiosa que retoma algunos tópicos de la literatura caballeresca. Era Blanca de Rossi esposa del gobernante de una ciudad italiana. Un hombre al que rechazó en el pasado, tras ir a las Cruzadas, se había hecho con un ejército de mercenarios con el que atacó la ciudad[68]. Finalmente, obtuvo el trono e hizo asesinar al marido de Blanca para casarse con ella. Tras encontrar el cuerpo de su marido Blanca se suicidará, y también el nuevo gobernante, asediado por sus contrarios y por la pérdida de la Blanca. Como vemos, se transmite en esta obra cierto deje Shakespiriano. Resulta muy curiosa en esta pieza la evolución y profundidad de su protagonista, que puede actuar como mujer soldado pero también deshacerse de pena por la pérdida del amado.

La delirante es pieza nos desplaza a territorio inglés. Su protagonista, Leonor, se ve sometida al chantaje de Lord Arlington. En esta obra destaca, nuevamente, la presencia de personajes históricos y el tratamiento de lo femenino.

Sin embargo, no he encontrado precedente de *Ali-Bek*. No descarto su existencia pues, como vemos, la autora fundamenta sus obras trágicas en la reescritura de mitos, tratados o no por otros autores nuevamente, o en la recreación de personajes históricos. Se trata de la primera obra publicada de Gálvez y por tanto pude ser que no hubiera tomado todavía el camino de la reescritura. En cualquier caso, muestra *Ali-Bek* nuevamente la problemática femenina, en este caso, vinculada al núcleo marital y familiar, no tanto al orden público. Esto es fundamental, como destaco en el apartado de reflexión de esta misma.

---

[66] Concretamente, en *Samuel* II.

[67] Quien, dice Froldi (2004), la habrá leído en alguna de las versiones italianas del XVI o quizá en la obra latina de Marucinus.

[68] Durante este episodio Blanca de Rossi aparecerá vestida de soldado combatiendo para vencer la ciudad. Se presenta así la imagen de mujer-soldado que aparece como tópico en la literatura caballeresca medieval.

Caso olvidado suele ser el caso de *Saúl,* tragedia en un solo acto que retoma, nuevamente, un mito bíblico (considerada por Calderone y Doménech como melólogo). Nunca salió a las tablas, pero formaría parte del segundo volumen de *Obras Completas*, publicado en el año de 1804[69]. Saúl fue, según cuenta la *Biblia*, el primer rey de Israel. Ungido en nombre de Yahvé, demostró gran valor al vencer a los amonitas, a los moabitas y a los filisteos. Sin embargo, Saúl dio la espalda a Yahvé en varias ocasiones por lo que fue abandonado por la divinidad, que favorecería en adelante al futuro rey David. Finalmente, ante un nuevo ataque de los filisteos el rey Saúl se halló solo, muerto Samuel y abandonado por Yahvé, por lo que pidió a su escudero que lo matara. Como este no lo hizo, se suicidó con su propia espada[70]. Es precisamente este último momento el que Gálvez recoge en su tragedia, mostrando la absoluta desesperación del rey Saúl antes de morir.

Las obras de Gálvez que tal vez se alejen más del modelo de mujer del teatro de su momento son *Zinda* y *Safo.* La primera de ellas, *Zinda*, nos muestra la historia de enfrentamiento entre colonos y colonizados. Zinda, personaje histórico real, es la líder de un pueblo víctima de la conquista portuguesa. Finalmente, poniendo en riesgo incluso la vida de su hijo, logrará liberar a su pueblo. Gálvez apoya con esta obra una colonización ilustrada, en el sentido de Voltaire o Montesquieu. Esto es, un modelo de colonización que llevaba el cristianismo y costumbres occidentales a pueblos en los que estos no estaban implementados. Quizá lo llamativo de la obra de Gálvez es que se considera al nativo y sus costumbres con un cierto respeto. *Safo* procede de la tradición literaria, tratándose de la insigne poetisa griega. En este punto la historia de *Safo*, igual que sucede con Blanca de Rossi, tiene un punto histórico a la par que literario. En el caso de Safo, esta historia se ha reconstruido en base a los fragmentos de su obra, difundiéndose la leyenda de que Safo se suicidó arrojándose desde la roca del Léucade, al no ser correspondida por Faón. Tal historia se narra en las *Heroínas* de Ovidio, más el autor la consideraba una metáfora para expresar la incapacidad de amar en la vejez. Safo se ha retomado después desde un punto de vista romántico como mujer enamorada, historia que también menciona Feijoo en su «Disertación sobre el salto de Léucade»[71], aunque la fuente de Gálvez, según Bordiga, es *Voyages de Antenor*, de Étienne Lantier (1797)[72]. Esto me permite aclarar que las referencias a Feijoo o a los mitos originales, que menciono en sucesivas obras, no tienen por qué ser, necesariamente, la fuente directa de la autora, que reservo a los estudios específicos mencionados en el Estado de la cuestión. En el caso de *Amnón*, en consonancia con lo consultado, recurro a *Samuel* II, aunque debe tenerse en cuenta lo señalado en la *Advertencia*.

La visión de estas mujeres contrasta con la que ofrecían los dramaturgos del momento. Como ejemplos representativos pueden destacarse *Lucrecia* de Moratín, el personaje de la Cava Florinda (del que la propia Gálvez tiene una obra, también se destaca *Carta de Florinda a su padre Don Julián después de su desgracia*, poema de Cadalso) o *Raquel*, de Huerta. Las tres tienen en común el hecho de que en su mito original son un sujeto

[69] Pese a que no se trata más que de una suposición, el manuscrito pudo ser anterior a *Safo* como ensayo para condensar la acción dramática en un solo acto, ya que Gálvez acostumbraba a realizar obras de 3 y 5 actos, aunque, sin la datación del manuscrito no es prudente asegurarlo de manera certeza.

[70] Puede pensarse que David estaría ansioso de arrebatarle el trono, contando además con el favor de Yahvé, pero según la historia bíblica David tuvo varias ocasiones para asesinar a Saúl y se negó a hacerlo. De hecho, lloró la muerte de Saúl y sus hijos, haciendo matar al mensajero que le había llevado la trágica noticia.

[71] También en el *Teatro Crítico Universal*, tomo VII, discurso decimoséptimo.

[72] Otros autores como Ramos Jurado suscriben esta información.

pasivo de actuación sujeto a una tragedia. De Lucrecia se toma como clave del mito el hecho de que destacaba entre sus iguales por permanecer en el hogar mientras sus compañeras acudían a fiestas. Es así modelo de la mujer que garantiza en todo momento la estabilidad del hogar o la fidelidad extrema al marido, hasta el punto en que llega a darse muerte. La Cava Florinda se constituye como un personaje del que encontraremos distintos puntos de vista. Si bien para Gálvez es un ejemplo de la mala acción de un tirano, para otros es el contraejemplo de la mujer bien educada en el sentido de que su conocido baño en el lago seduce indebidamente al rey y ocasiona la catástrofe de Guadalete. Raquel, por otro lado, es el necesario sacrificio por la patria, apresadora de un rey que gracias a sus consejeros puede ser liberado, aunque, en otras versiones, figura también como víctima.

Por tanto, aunque la Ilustración supone un impulso para autoras como Gálvez, no podemos dejar de lado el hecho de que difunde modelos de sumisión, fidelidad, trabajo, castidad u honorabilidad (en el sentido dieciochesco de la palabra) que poco distan del teatro previo. Pese a esto Gálvez será capaz de proponer en su tragedia iconos diferentes, que representaban la preocupación de la autora por la representación femenina, la situación de la mujer en relación a la familia, al matrimonio, delitos como la violación o su posición vulnerable en las cortes.

DEL MITO BÍBLICO AL MITO LORQUIANO

> Abssalon, fiio de David, auia vna hermana, a la qual por nonbre Thamar llamauan, e bien queriala Amon, fiio de David, e amauala; e en tribulaçion Ammon fue fasta doliente por amor de Thamar, su hermana.
>
> Versión de *Samuel* II (XIII, 1:34)

Se narra en la *Biblia* la tragedia de los hijos de David, sentenciados por la profecía de Nathán, y sus historias pasan a formar parte del acervo de la Literatura Universal. En el ámbito hispánico, Manuel Alvar aseguraba que en la literatura española encontramos una trasmisión afortunada de esta historia turbulenta. Trascendiendo en la literatura áurea, se aclimata en la tradición oral y se transmite hasta ser retomada por Lorca en su *Romancero Gitano*.

El texto del que parte esta historia se encuentra en *Samuel* II. En él se nos dice que Absalón tenía una bella hermana, Thamar. Amnón, también hijo de David, se enamoró de ella, tan apasionadamente que enfermó por esta causa. Este tenía un amigo llamado Jonadab, quien era muy hábil y le dijo: «¿Qué te pasa, príncipe, que cada día tienes peor cara? ¿Por qué no me lo cuentas?». Entonces Amnón confesó su amor por ella. Fue Jonadab quien la aconsejó que se fingiera enfermo y que cuando llegase el rey David le pidiera una visita de su hermana. Y así lo hizo David.

Cuando Thamar le sirvió comida, David expulsó a los criados y la agredió pese a que Thamar le pidió que la solicitara ante su padre, pues las leyes de Israel hubieran permitido un matrimonio. Sin embargo, Amnón la agredió y la expulsó furioso a la calle. Thamar se echó polvo a la cabeza, se rasgó la túnica y se fue gritando por el camino, con las manos en la cabeza. Se encontró con Absalón, quien se enfureció en silencio con Amnón, mientras que David evitaba molestarlo por ser su hijo primogénito, al que más amaba.

Dos años más tarde, Absalón invitó a sus hermanos a un banquete y allí indicó a sus soldados que asesinaran a Amnón. Antes de que sus hijos volvieran a casa, David recibió la noticia de que todos habían muerto. Se rasgó las vestiduras, al igual que todos sus ministros y se echó a la tierra. Sin embargo, fue Jonadab quien dijo: «no piense su majestad que han matado a todos los hijos del rey. Sólo ha muerto Amnón. Absalón lo decidió el día que Amnón violó a su hermana Thamar. Así que no se preocupe su majestad pensando que han muerto todos los hijos del rey, porque sólo ha muerto Amnón, y Absalón ha huido». Tras ello, llegaron los hijos del rey gritando y llorando, también lloraron el rey y toda su corte. Absalón marchó a refugiarse a Guesur, territorio de Talmay, donde pasó tres años preparando una revuelta. Una vez calmado el dolor por la muerte de Amnón, el rey olvidó su cólera contra Absalón.

El ya mencionado Manuel Alvar emprendió un estudio acerca de la presencia del tema de Thamar y Amnón en el romancero hispánico. Las variantes del incesto bíblico germinan por toda la Península. Thamar es conocida también como Altamar, Altamara y Altasmares, lo que ha dado lugar a que ciertas variantes en zona manchega señalen que Amnón se enamoró de su hermana en alta mar. Otros romances dicen que Amnón se enamoró de su hermana en una cena o un paseo. Amnón es también conocido como Tranquilo (que viene de Tarquinio[73]), Anón, Alatamón o Altomor. Los nombres del personaje bíblico provienen de evoluciones lingüísticas, de la influencia generada por el nombre de Altamar y del cruce con otros romances que contarían la historia de Tarquinio el Soberbio. Con menos éxito, pero también presentes, hay versiones hispanizadas del nombre: don Alonso, don Juan o don Carlos.

El rey tenía dos hijos que los quería en el alma:
uno se llamaba Altomor, otro la linda Altamara.
El pícaro de Altomor se enamoró de su hermana.

(Oviedo, 15)[74]

Según diversas versiones, Amnón se enamoró de su hermana a los 15 años. De ambos se destaca su belleza física, especialmente en el caso de Thamar. La pasión de Amnón lo lleva a fingirse enfermo, con dolores de cabeza y mal de corazón. Es frecuente en los romances hacer referencia a la fiebre. Algunas versiones, las más escasas, hacen precisiones cronológicas: sábado por la mañana, domingo por la mañana, domingo por la tarde o, vagamente, un día.

desque gozarla no pudo se fingió malito en cama

(20, 22, 33, 65)

Mientras Amnón está enfermo, se dice que es visitado por su madre o por el rey David. Según el texto original, Amnón solicita al rey David que su hermana vaya a verlo. Lo más frecuente es que Amnón le diga a su padre que tiene unas calenturas que le atraviesan el corazón, luego sustituido por el alma. En el texto original la conversación entre David y Amnón es breve, lo que da lugar a que las variantes puedan innovar. Lo indispensable es que Amnón solicite la presencia de su hermana, y que esta venga sola. El motivo suele

[73] Aludiendo a Tarquinio el Soberbio y la conocida leyenda que explica la caída de la monarquía romana en relación con la violación de Lucrecia.

[74] Los romances citados pertenecen todos ellos al estudio de Alvar, por lo que mantendré su referencia al pie de la cita.

ser que el ruido que hace la gente molesta al joven. Solicita además que Thamar, o Altamara, le traiga comida. Resulta curioso cómo los manjares que David hace llegar a Amnón varían en función de la zona por la que se extiende el romance, pero normalmente suele tratarse de aves o de caldo.

—¿De los manjares del mundo, cuál es el que más te agrada?
—¿De los manjares del mundo, padre, una pollita asada.
Que Altamara me la guise, que Altamara me la traiga;
Altamara venga sola, que no venga acompañada;
con el ruido de la gente, me pongo peor que estaba.

(La Seca de Alba, 27)

En los romances se dice que era verano y se habla del atuendo de Thamar, sayas o enaguas de color blanco. También se dice que lleva comida, agua y una toalla blanca. Se alude en algunas versiones al cabello bien peinado. En los diálogos ente Thamar y Amnón resulta frecuente que Thamar pregunte por la dolencia de su hermano. Entonces, este se confiesa.

Ya pone su blusa blanca y su mandil colorado
y sube escalera arriba con un tazón en la mano.
Por las salas de Altamar iba la linda Altamara,
con su pollita en un plato y en un hombro una toalla,
y en su manita derecha lleva una jarra de agua.

(18, 28, 33, 34, 41, 55, 61, 97, 99, 133)

Respecto al incesto las variantes resultan muy semejantes. Como en el texto original, Amnón se enfurece y echa a Thamar de su alcoba. Esta sale de la habitación según las versiones rompiendo anillos, retorciendo las manos blancas, tirándose del cabello, arañándose la cara o clamando. El final del romance suele coincidir en que David pide a Thamar que no hable del delito. Según algunos textos, se convertirá en monja, según otros se casará con su hermano y será reina de España e incluso hay versiones que cruzan la historia de Thamar y Amnón con la de Tarquinio y Lucrecia. En estas versiones Thamar se suicida con un puñal[75].

Su padre lo estaba viendo desde la sala donde estaba.
—No llores, hija querida, no llores, hija del alma,
que te meteremos monja de la religión de Clara.
—¡Ay, qué palabras de padre! ¡ay, qué palabras tan falsas!
Ella ha cogido un puñal y ella sola se mataba.
y hasta los niños de pecho me llaman mujer mundana.

(59, 61, 91, 97, 126) [II d]

Aludía Alvar a la presencia de esta historia en los Siglos de Oro. Quizá la muestra más reconocida sea la obra *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina, en colaboración con Calderón. Pertenece a un ciclo de obras de temática bíblica en el cual se narran las historias de David, Amnón, Absalón y Salomón.

[75] A modo de curiosidad, Manuel Alvar también estudia el desarrollo de este romance en el romancero marroquí. En los romances peninsulares se dice en varias ocasiones que esta historia se desarrolla entre los hijos de un rey moro.

Según Enrique Rull, esta historia en su conjunto, como si de una saga familiar se tratase, presenta un precedente dramático en la historia de David ya que su adulterio con Betsabé se convertiría en el antecedente del drama protagonizado por Amnón. La historia de Absalón refiere a la ambición y al poder, elementos ya referidos en *La venganza de Tamar*. Finalmente, se muestra el esplendor de Salomón anunciando simbólicamente la sucesión del Nuevo Testamento. Como se indica en el trabajo de Rull, F. Buck, las historias se hallan interconectadas, una es consecuencia de la otra: el adulterio de David lleva la tragedia Amnón, la tragedia de Amnón lleva a la rebelión de Absalón y a su vez esta puede motivar la rebelión de Adonías cuando David ya es anciano. Todo esto culmina con la llegada de Salomón al trono.

Isabel Bouchiba-Fochesato asegura que el objetivo de la obra de Tirso es enseñar deleitando en base a los principios horacianos. Según indica la estudiosa, la obra tiene la particularidad, frente al texto original, de ahondar en la figura de Amnón. Conversa sobre el amor con sus criados y con su hermano Absalón. En la obra Amnón declara buscar la perfección en una dama. Según se indica esta afirmación tiene dos vertientes, la trágica y la moral. Desde un punto de vista trágico la tradición determina o que no existen o que de existir conocen un destino fatal. Desde un punto de vista moral, Amnón parece vivir según sus designios y no según los de Dios.

En esta versión Amnón se enamora de Thamar mientras ella canta en el jardín. Al día siguiente Amnón descubre que la mujer de la que se ha enamorado es su hermana y se cubre para asistir a una fiesta en que también estará Thamar. En todo momento esboza lamentos en que culpa tanto a la princesa como al amor mismo. Al final de esta jornada Amnón roba un beso en la mano de su hermana. Próximamente se presenta al personaje en cama. Su melancolía se exterioriza a través de la violencia física. Cuando Thamar lo visita, Amnón finge estar enamorado de una ammonita y más tarde se retoma el texto bíblico incluyendo al consejero del príncipe, a quien no se menciona en los romances. Se sigue el texto base en el crimen, pero no es Thamar la que clama venganza, sino su hermano Absalón. El rey David resulta débil en la obra, pues su amor filial le impide castigar a Amnón y prohíbe también que otros lo hagan, lo que enfurece también a Absalón. Además, justifica lo acontecido con Thamar como un error, semejante a su error con Betsabé. La muerte de Amnón también se da en un banquete, momento tras el cual hay una parodia de la eucaristía en la que Absalón invita a su hermana a beber la sangre de Amnón para recuperar su honor perdido.

Es característico de la obra de Tirso las trazas de comedia que pueden hallarse, sin embargo, lo más interesante es que la historia empieza a estar impregnada del asunto del poder, que Gálvez desarrolla ampliamente, y el hecho de que la justicia fracasa de manera absoluta. David aparece como un rey débil, Absalón como un déspota y Thamar se decanta completamente por la venganza, cuestión que da título a la obra. He aquí la escena en que, para culminar la tragedia, se invita a Thamar a beber de la sangre de Amnón:

Para ti, hermana, se ha hecho
El convite; aqueste plato
Aunque de manjar ingrato
Nuestro agravio ha satisfecho:
Hágate muy buen provecho.
Bebe su sangre, Tamar.
Procura en ella lavar
Tu fama hasta aquí manchada

La venganza de Tamar, III

Así, el teatro de los Siglos de Oro retoma la historia de Thamar y Amnón, que se emplea como medio educativo por Gálvez en el XVIII pero también es mencionado por Feijoo en su *Teatro crítico universal*. En el discurso decimoquinto: *Causas del amor*, hay una referencia a la historia de Thamar y Amnón. Se dice:

> Amaba extremamente Amnón a su hermana Thamar: insultóla violentamente, y al punto empezó a aborrecerla, aún más que la había amado antes. Pregunto, ¿si antes del insulto era Thamar semejantísima a Amnón, y mediante el insulto se hizo desemejantísima? Tan semejante se quedó, como era antes: y con todo Amnón pasó, respecto de ella, de un grande amor a un sumo odio. ¡Cuántos cada día de enemigos se hacen amigos, de amigos enemigos, sin alterarse un punto la semejanza, o desemejanza, que hay entre ellos!
>
> Feijoo, *Teatro crítico universal*

Para Feijoo es esta una muestra de cómo el amor rápidamente se torna en odio. Pero no hay un tono de denuncia hacia la historia de Thamar y Amnón, simplemente se trata de un mero ejemplo en el marco de una teoría mayor.

La siguiente gran muestra de la historia de Thamar y Amnón en literatura es el romance elaborado por Federico García Lorca e inscrito como cierre de su *Romancero Gitano*. Para su composición se habría tomado base algún antiguo romance que perviviese por zona andaluza, según Manuel Alvar, al que por otra parte, acude el resto de críticos. Así, Lorca narra esta historia inundándola con su simbología y rescatando del texto bíblico original tan solo las figuras de Thamar, Amnón y David.

AMNÓN: ESCRITURA, REESCRITURA Y ESTRUCTURA

La reescritura es uno de los ejercicios literarios más prolíficos de la Historia. Escribir *al modo de* ha sido, durante siglos, una forma prestigiosa de aprendizaje. Aún hoy se considera una base fundamental para todo escritor: «Escribía imitando a Juan Ramón, lo repetía casi al pie de la letra», decía Luis Alberto de Cuenca. José Manuel Blecua señalaba otro caso significativo: «Piense en García Márquez cuando empieza a leer *La Metamorfosis* de Kafka. '¡Carajo!', se dice, y casi inmediatamente se pone a escribir su primer cuento»[76]. Y así, también en el *Boom* latinoamericano nos encontramos a un Borges capaz de resumir los entresijos de la reescritura en su célebre cuento *Pierre Menard, autor del Quijote* (1939). Quizás en el siglo XX el caso más representativo sea el *Ulises* de Joyce, considerado por la editorial Modern Library en un evento de la Universidad de Harvard una de las mejores novelas de la anterior centuria[77]. En la actualidad, circulan con gran éxito entre el lector del margen juvenil-adulto multitud de reescrituras de los cuentos de hadas tradicionales. Es el caso de novelas como *Cinder*

[76] Sergio Amadoz, «Para escribir hay que 'copiar'» en *El País*, 27 de octubre de 2014. Recurso disponible en línea: https://elpais.com/cultura/2014/10/27/actualidad/1414398243_781135.html.

[77] Si bien es cierto que no se trata de una obra exenta de críticas. Aunque ha pasado a la historia de la literatura hay voces que todavía lo consideran absurdo. Es el caso del escritor Roddy Doyle quien generaba con sus opiniones un gran debate entre los críticos irlandeses. Señalaba: «You know people are always putting *Ulysses* in the top 10 books ever written but I doubt that any of those people were really moved by it». Y respecto al *Finnegans Wake* decía: «I only read three pages of *Finnegans Wake* and it was a tragic waste of time».

(Marissa Meyer, 2012, reescritura de la Cenicienta), *A Court of Thorns and Roses* (Sarah J. Mass, 2015, reescritura de *La bella y la bestia*) o *Hearthless* (Marissa Meyer, 2016, reescritura de *Alicia en el País de las Maravillas*)[78]. La reescritura ya casi puede considerarse un género literario[79].

Considero que al analizar la reescritura de cualquier mito deben tenerse en cuenta varios factores: materiales, genéricos y estructurales. Todos ellos se encuentran relacionados, pues un cambio material puede desencadenar un cambio estructural, y viceversa. El autor retoma una historia que pertenece a la tradición por algún motivo, bien sea por aprender, por entretener, por difundir una enseñanza u otros motivos. El lector, normalmente, conoce el mito-base, pero también puede conectar con una historia de la tradición gracias a la reescritura, encauzándose desde la reinterpretación del autor. Por tanto, analizo *Amnón* basándome en los aspectos que proceden del mito original y las diferenciaciones introducidas por la autora.

Aunque algunas de las fuentes relacionan *Amnón* y *Samuel II*, como posible texto fuente, dejo la puerta abierta a la existencia de un texto intermedio entre la historia original y la pieza de Gálvez. Algo a tener en cuenta en caso de autores en proceso de recuperación, pues no pocas son las veces que pensando que hemos dado con el camino al manantial nos hallamos ante un afluente. Sin embargo, estableceré una comparación entre el mito original y la obra de Gálvez pues, precisamente a través de esta consideración de la reescritura y la comparación, entenderemos mejor, no solo a Gálvez, sino también el cauce literario en que se produjo la obra. Este es, la ruptura de paradigmas propia del inicio de la Modernidad. Por tanto, cuando hablamos de «adaptar» en cualquiera de sus formas, recogemos, tanto la consideración de que la posible fuente sea *Samuel II*, como el hecho de que la autora se basara en otro texto, refiriéndome en ese caso a la transmutación del texto original en su estructura, forma y valores.

Dicho lo cual, comienzo señalando que la obra *Amnón*, de María Rosa de Gálvez, es un texto mimético cuyo mito original es un texto diegético[80]. Ambos comparten la misma trama y, en este sentido, tanto el mito original como la pieza de la autora presentan una estructura unitaria. Esto es, dividida en introducción, nudo y desenlace. Hemos de recordar que Gálvez se adapta a los principios del teatro neoclásico expresados en la *Poética* de Luzán. Así los resume Murillo en su trabajo *Raquel, de Vicente García de la Huerta en la tragedia neoclásica española*[81]:

> Así, la norma de las unidades, lugar, tiempo y acción. Así, la búsqueda de la verosimilitud, que haga creíble el argumento y facilite la transmisión de una enseñanza. Así, el número de personajes, que son seis más tres colectivos

[78] No quisiera dejar de lado otros ámbitos, como el del videojuego. Obras como *Alice's Madness Returns* o *Dante's inferno* se basan también en la reescritura, que alcanza además al mundo de las series y del cine, por no mencionar el cómic o el mangánime.

[79] En la relación de obras y ejemplos puede destacarse un cambio interesante que permite explicar las fundamentaciones de la reescritura. Y es que, en los primeros casos (hasta el siglo XX) tenemos un reflejo del principio de *autoritas*. Por ejemplo, se reescribe la *Odisea* porque para la tradición occidental se trata de un texto fundacional. Sin embargo, hoy triunfa la reescritura de los cuentos de hadas, a los que, pese a que los podemos estudiar o conocer, no miramos con la misma autoridad que a Homero. Sí los consideramos tradicionales o claves para nuestro desarrollo, pero el público no se siente atraído hacia ellos porque representen una autoridad, sino porque resultan atractivos o entretenidos en el marco del auge de la fantasía.

[80] El uso de los términos «mimético» y «diegético» refieren a la forma de representación de la obra. De esta manera, los términos aristotélicos se consideran desde la traducción anglosajona.

[81] A mi juicio, se basa en la *Poética* de Luzán (1789), Libro tercero.

(castellanos, guardia del rey, judíos y judías). Así, los debates internos que algunos personajes han de sufrir, como el conflicto entre razón y sentimiento padecido por Alfonso Octavo. Así, el planteamiento, –bajo el cobijo de una ambientación histórica, de unos hechos situados en épocas pasadas de la humanidad–, de problemas de actualidad, de preocupaciones que los hombres de la época podían sentir, de asuntos que les podían interesar e incluso inquietar. Así, –y no quiero ser exhaustivo sino destacar algunos rasgos especialmente notables–, la inclusión de una tesis desde la cual se escribe la pieza, –siguiendo un proceso que va de la definición a lo definido–, y una moraleja, una enseñanza ejemplar explicitada en el texto.

Murillo, 2009

Por tanto, y siguiendo los principios neoclásicos, Gálvez lleva la estructura unitaria al modelo de los cinco actos. Así: introducción (actos I y II), nudo (acto III) y desenlace (actos IV y V). Sin embargo, hemos de considerar que el texto del mito original, a diferencia de la obra de Gálvez, está inmerso en una estructura mayor. Puede discutirse si la *Biblia* tiene una estructura episódica o no, y si se consta de un ensartado activo (lo cual implicaría debatir acerca de quién es el protagonista o protagonistas), sin embargo, esto es ajeno a los objetivos de este análisis. Lo que sí se tiene en cuenta es que, en la *Biblia*, la historia de Thamar y Amnón tiene una serie de precedentes, que escapan al episodio, en el mito de Betsabé, a los que Gálvez hará alusión de manera indirecta. Esto se debe a que se ha estipulado que la historia de Thamar y Amnón podría ser un castigo por el comportamiento de David y Betsabé[82]. Pese a lo señalado, podemos asegurar que la estructura arranca *ab initiis*, pues el problema que constituirá el nudo de la obra no es anterior en el tiempo a su punto de partida.

Un aspecto trascendental en el traspaso de una trama diegética a una mimética es la pérdida del narrador en pro de la intervención. Además, en este caso, dicha intervención será en verso. A estos efectos acompaña la modificación del espacio-tiempo, que Gálvez superpone a las unidades del mismo nombre. La autora también deberá adaptar los caracteres y papeles de los personajes para ajustarse a los principios neoclásicos, con lo que, entre otras modificaciones, se introducirán los coros. Estos últimos abren y cierran cada acto a modo de marco.

En el caso del mito de Thamar y Amnón el nodo temático de la tragedia es una fechoría y, por consiguiente, tanto en el mito original como en la reescritura de Gálvez, los personajes deberán posicionarse[83]. El recurso de esta historia que Gálvez explota, y la clave del drama, es la desestructuración de los papeles temáticos, de la que se extrae una enseñanza moral. Así, la trama de la obra parte de la tradición bíblica para expresar una problemática del momento: la preocupación que Gálvez sentía por la situación de las

[82] El castigo divino asociado a la culpa cristiana se solapa con el principio clásico del destino. La tragedia clásica muestra como los protagonistas intentan escapar de un sino atroz al que finalmente acaban sucumbiendo. Sin embargo, los únicos restos que tenemos de esto en la obra de Gálvez se encuentran en el coro. Los acontecimientos de la obra no se rigen por fuerzas externas, sino por la acción humana, con lo que la autora revoca la fuerza del sino, reducido al hacer de los personajes.

[83] Esta terminología es propia del ámbito narratológico y se relaciona, frecuentemente, con obras de carácter diegético. Sin embargo, su pertinencia en este estudio responde a dos cuestiones: primero, se trabaja la reescritura de una obra diegética (aunque el resultado sea mimético) y, segundo, este tipo de análisis recae sobre la estructuración del argumento, o trama, por lo que puede arrojar luz en modelos ajenos al diegético.

mujeres, y en concreto, una reflexión sobre la justicia en casos de agresión sexual[84]. Para apreciar esto, analizaremos la obra siguiendo su esquema tripartito.

En la introducción de *Amnón* tenemos una presentación de personajes y de fuerzas orientadoras. Como destaca Murillo en el fragmento seleccionado, el teatro neoclásico requiere seis personajes más coros. De esta forma, cinco son los hijos de David presentes: cuatro varones (Amnón, Absalón, Salomón y Adonías) y Thamar como presencia femenina, lo que, junto con David, suma un total de seis personajes. Sin embargo, la autora añade a una serie de secundarios: dos confidentes de los personajes masculinos de más peso, Jonadab y Achitofel, y Joab como general de David. De fondo los tres grupos clásicos, en este caso: coro de pueblo, guerreros y doncellas de Israel.

Los actos I y II presentan el estado de cosas previo a la fechoría y desarrollan las condiciones para que esta sea posible. En dicho estado de cosas existen, como se ha mencionado, dos fuerzas orientadoras: el amor y la política. Estas dos líneas funcionarán de manera paralela hasta que se cometa la fechoría, momento en que colisionan para enredarse en el final de la trama.

Comenzando por la trama amorosa, al comienzo del Acto I, la ciudad de Jerusalén ha sido conquistada recientemente, y una vez la plaza es segura, se celebra el triunfo del rey David. De este triunfo es partícipe el coro que, como reminiscencia del teatro clásico, está compuesto por el pueblo y las doncellas israelitas, a los que se suma la voz alegre de Thamar:

> En este día, amadas compañeras,
> Abandonar debemos el retiro
> de nuestra juventud; yo, más que todas,
> de esta feliz victoria participo,
> como hija de David. ¡Oh amado padre!
> Mis manos ornarán tu encanecido
> cabello con la palma vencedora.
> Sobre tu corazón el brazo invicto,
> que aniquiló los fieros Ammonitas,
> estrechará a Thamar enternecido.
> Seguidme, amigas; festejad mi gozo;
> y sembrando de flores el camino
> que debe hollar su planta, nuestras voces
> celebren su valor y su heroísmo.
>
> *Amnón,* (vv. 28-41, I)

En esta primera escena en que Thamar, conocida por su belleza, es el centro de las miradas, aparece el símbolo virginal de las flores. Aunque responde a la imagen típica de un triunfo, pudiera destacarse como posible aviso el «sembrando de flores el camino / que debe hollar su planta» (I, vv. 39-40), que anunciaría el futuro comportamiento del rey.

La obsesión de Amnón por su hermana Thamar se manifiesta desde su primera intervención. Su manera de actuar refleja la pérdida de razón ocasionada por el amor, lo que se entiende como enfermedad (Eros) obedeciendo los principios tradicionales. Así,

[84] Gálvez no solo hace esto desde un punto de vista literario, sino que lo hace desde un punto de vista histórico y trascendente, relacionando la injusticia de la obra con el estado político y cultural de las cosas y no con la condición de la víctima, como vemos en historias como la de la Cava Florinda.

dirá Jonadab, su consejero: «Una horrible dolencia ha consumido / al fuerte de Judá; tiene ofuscada / su razón, su valor quedó marchito» (vv. 72-74, I).

Ello no impide que se recalque su virtud en numerosas ocasiones. Esto se hace a través de sus palabras, de la opinión de quienes le rodean y de sus propios actos, defendiendo a su hermano Absalón pese a saber que las conjuras contra él son ciertas. En este momento Amnón es un enfermo de Éreos, un príncipe consumido por las pasiones, cuestión que en el teatro neoclásico siempre lleva al desastre. El personaje de Amnón dista de ser plano, pues a lo largo de la obra será la muestra de un profundo conflicto interior entre la bondad y la razón frente a la maldad y el descontrol. Por este motivo, tenemos pasajes en los que Amnón muestra bondad u honor, como el momento en que defiende a su hermano Absalón de las acusaciones de Joab, pese a que es evidente que Absalón desea tomar el trono de su hermano primogénito. Frente a estos pasajes tenemos otros en que Amnón asegura abrasarse ante la belleza de su hermana. Estas dos caras del príncipe combatirán durante la mayor parte de la obra. Él mismo señala:

ABSALÓN ¡Escarmentar! ¿De qué?
AMNÓN De la hermosura;
del imperio fatal de las pasiones;
de la infame ocasión que me ha perdido;
de la amistad, del mundo, de los hombres.

Amnón, (vv. 936-940, III)

La segunda línea de acción durante la parte introductoria, paralela a la trama amorosa, es la política[85]. La ciudad de Jerusalén ha sido conquistada recientemente y la situación de los conquistadores es inestable. Las rencillas internas se hacen patentes. David es anciano y el primer aspirante al trono, Amnón, tiene un competidor: su hermano Absalón, quien considera que su pertenencia a la familia real de Guesur, y sus virtudes, contribuyen a hacer de él un candidato más idóneo que Amnón. En esta trama política es donde verdaderamente puede apreciarse la fuerza del consejo. Y es que tanto Jonadab como Achitofel tienen pleno control de sus amos, Amnón y Absalón, ya que estos son dependientes de ellos para tomar cualquier decisión. El plan para violar a Thamar mana de Jonadab, el plan para asesinar a Amnón mana de Achitofel. Sin embargo, el personaje más importante de la trama política es Joab.

El personaje de Joab se mueve en las sombras y, sin embargo, hace y deshace en la mayor parte de la obra. En la primera conversación extrae información de Jonadab, enterándose del estado en que se encuentra el príncipe heredero. Así, acaba informando al rey David de la dolencia de su hijo. También es Joab quien advierte de la revuelta de Absalón, y por este motivo Amnón lo despreciará, diciendo lo siguiente:

AMNÓN Mejor dijeras que en ventaja tuya;
pues habiendo envidioso por tu diestra
asesinado a Abner, para librarte
del castigo que el Rey quizá te diera,
abultando traiciones que no existen,
das pábulo en su pecho a las sospechas,
para que necesite de tu brazo.

Amnón, (vv. 582-588, II)

[85] De tal forma que se guardan las unidades de tiempo y espacio pero no la de acción.

Y así, Amnón revela cuáles son las intenciones de Joab. David, sin embargo, no es como sus hijos. No depende tanto del consejo de los criados, siendo capaz de extraer cuanto necesita de ellos y de resistirse al influjo de Joab. El monarca tiene plena conciencia del desarrollo de estrategias que se nos ha ido presentando a lo largo de toda la obra. Amnón es un príncipe querido y virtuoso, digno de ocupar el trono. La ambición de Absalón ha dado lugar a que aliente a los caudillos contrarios a su padre y critique las decisiones de este. Tras conquistar la ciudad sagrada de Jerusalén, un levantamiento se encuentra a las puertas. Salomón y Adonías parecen estar del lado de Amnón, pero ello no impide que la situación sea claramente inestable. En el momento en que Joab toma conciencia de que Amnón es víctima de una enfermedad acude raudo a David, quien además corrobora que su hijo se encuentra enamorado y, después, que es un criminal. Esto explica el desarrollo de situaciones hasta el injusto juicio de Thamar, quien es víctima de las circunstancias y de la injustica[86].

En el acto II se disponen las condiciones necesarias de la fechoría. De esta manera, el *descensum ad inferos* de Amnón se hace cada vez más patente, especialmente a través de la gestualidad. Al comienzo, el príncipe heredero lanza lamentos y comunica sus temores tanto a su consejero como a sus hermanos, sin embargo, con el paso del tiempo esto va acrecentándose hasta el punto de lanzar alaridos sin sentido y finalmente cometer violencia contra Thamar. Pero Amnón no se pierde en soledad. Los consejos de Jonadab, no solo avivan sus pasiones, sino que allanan el camino para poder culminarlas. Así, Amnón es un personaje completamente dependiente de su consejero, familiar y amigo, cuyas intenciones no están del todo claras.

Mientras tanto, la trama política sigue desarrollándose y el príncipe, preso del amor, es ajeno a las intenciones de su padre, que se manifiestan en la primera intervención del acto segundo:

DAVID Hijo amado,
después que se presenten mis ofrendas
por la mano del sumo Sacerdote
ante un Dios de justicia y de clemencia;
después de concederte que tu hermana
en tu alivio prodigue su asistencia;
contra la envidia intento asegurarte.
Hoy te dará David la mayor prueba
de su cariño, haciendo que las tribus
te aclamen sucesor de mi diadema.
Sé con dolor las tramas, las astucias,
con que Absalón tu hermano sus ideas
ambiciosas eleva hasta mi trono.

Amnón, (vv. 437-449)

Estas palabras, que acusan a Absalón, llevan a que Amnón defienda a su hermano y se enfrente a Joab, quien sospecha ya las verdaderas intenciones de Amnón.

La tradición bíblica, ya sea en su versión culta o en su versión oral, dispone que Thamar debe hacer una visita a Amnón como condición necesaria para que se cometa la fechoría. Amnón, terriblemente enfermo, pide a su padre que Thamar vaya a visitarlo. El

[86] Las rencillas de corte no debían de ser ajenas a la autora, quien tuvo oportunidad de vivirlas de primera mano.

rey David así lo consiente, más Gálvez introduce una novedad que pertenece a la trama política, y es que la intención de David es que Thamar extraiga información de su hijo, para saber cuál es la raíz del dolor que parece. Ello nos muestra la preocupación de un David que quiere asegurarse del bienestar del principal heredero, pues esto es clave para la estabilidad de la corona.

El diálogo entre Amnón y Thamar desvela que ella es ignorante de los sentimientos de Amnón y, tras la conversación, Amnón huye de su hermana, quien considera que todavía puede sanar al príncipe. Joab dispone que deben cuidar de Amnón para que su hermano Absalón no aproveche la oportunidad de hacerse con el trono.

Siguiendo la estructuración tripartita de la obra, llegamos al nudo, momento en que se cometerá la fechoría. Esta pertenece al acto III, en el que hay un cambio escenográfico relevante: cae la noche[87].

Aunque se aventura en el acto anterior, será la noche el momento en que Thamar sea agredida. El delito no se muestra en escena por influencia, posiblemente, de los preceptos clásicos (según los cuales las escenas demasiado atroces deberían quedar al margen del espectador) y de las circunstancias históricas (ya que no sería posible la representación a causa de la censura).

Aparece en escena Absalón, el segundo hijo de David. Aunque su parlamento demostrará que sí es un personaje soberbio –como ya se ha ido adelantando desde el principio de la obra– será, finalmente, el único capaz de efectuar justicia para Thamar, pero esta «justicia», como se verá, es falsa. Achitofel vuelve a ser muestra del criado que da consejos útiles en pos del pecado del amo. Absalón y Amnón se cruzan en un diálogo en que el segundo implora perdón sin desvelar el delito[88]. Sin embargo, en el encuentro con Thamar descubrirá la verdad. Para este momento Amnón se encuentra ya lejos, con su confidente.

Thamar dirá al encontrarse con su hermano: «No te asombre / mi doliente aparato / ya he perdido la gloria de mi vida / he aquí las flores de la inocencia/a mi pesar marchitas / sobre mi frente» (III, vv. 1074-1079)[89]. En este acto vemos un cambio relevante en el papel activo de los personajes. Thamar, casi ausente en los actos precedentes, tomará un papel activo para conseguir su venganza, mientras que Amnón, consumido por la culpa, ocupará un segundo plano. Absalón, viendo no solo la posibilidad de vengarse de Amnón, sino también de alcanzar el trono, asegura la venganza, pero será el consejero Achitofel quien ponga un medio adecuado para ello.

En cuanto a lo estructural, el acto tercero se da entre la agresión de Thamar y la promesa de venganza de Absalón, de tal forma que pasamos al acto cuarto, que junto al quinto se constituye como desenlace de la trama.

El acto cuarto comienza con una serie de diálogos entre David y otros personajes. Extraemos el hecho de que Jonadab se revela como un consejero traidor que no asume sus responsabilidades, mientras que Absalón ha decidido cumplir su venganza invitando

[87] La noche o el sueño simbolizan para los ilustrados la pérdida de la razón y el imperio de las pasiones. Véase el grabado de Goya *El sueño de la razón produce monstruos*.

[88] En este diálogo se muestra que, pese a que pretende ocupar el trono, Absalón, de alguna manera, tiene menor fuerza que su hermano y presenta un cierto sometimiento. Él mismo se da cuenta.

[89] Se puede relacionar con esto la siguiente intervención de Amnón: «y aun el cielo / se oponen a mi dicha; la tremenda / justicia del Eterno vela siempre / sobre mi frente criminal suspensa» (II).

a sus hermanos a un banquete en el que pretende asesinar a Amnón. Pero sin duda, los diálogos más relevantes serán los del rey con sus hijos Amnón y Thamar.

Ingeniosamente, Gálvez dispone que sea Amnón quien hable primero con su padre, conversación de la que se saca en claro el hecho de que David no quiere sino defender a su hijo pródigo. Ama a su hijo y eso le lleva a cegarse al propio delito, lo cual en principio chocaría con la actitud beata que hasta este momento ha mantenido. Debemos añadir que Amnón es el heredero. De confirmarse y difundirse lo dicho por Thamar, comenzaría una lucha encarnizada por el trono. David dirá: «[…] una hermosura / me arrastró al homicidio pero el llanto / de mi arrepentimiento y penitencia / por su misericordia habrá borrado / mi crimen» (vv. 1485-1489, IV)[90]. Esto es que en el fondo utiliza a Dios como medio para alcanzar la redención sin necesidad de que exista justicia. Tras llorar en el regazo de su padre, Amnón decide ir al banquete de Absalón, pues considera que de faltar se sospechará su delito.

Antes de marchar a Guesur, como indica la historia bíblica, Thamar conversa con su padre. Tras mostrar un extenso lamento pide que David como rey haga caer el peso de la justicia sobre su hermano Amnón. En este punto chocan dos facetas: la del rey y la del padre[91]. La respuesta del rey David sorprende sobremanera al lector actual, culpabilizando a Thamar de pedir justicia para Amnón, señalando la acción de Amnón como un arrebato, los sentimientos de Thamar como rencor y venganza y recordando a la mujer que su hermano es heredero al trono y está destinado a la defensa de Judá en nombre de Dios. Como revela el análisis, bajo esta argumentación se encuentra el interés político.

Frente a esto la intervención de Thamar es cuasi nula: «Pues qué, ¿quedará impune…?» (v. 1733, V). Su padre la interrumpe en un segundo diálogo en el que señala que Amnón es castigado por su propio remordimiento y que cualquiera puede caer en pecado.

Thamar intenta ofrecer una argumentación que convenza a su padre pero en determinado punto del diálogo se preguntará sorprendida: «¿Qué es lo que proferís? ¿hasta qué extremo / la defensa de Amnón os alucina?» (v. 1753-1754, V). Señala que su honor con lágrimas no será restaurado, pero sí hallará la justicia con sangre.

En este punto el rey David se queda sin argumentos profiriendo un «Amnón es hijo mío, es mi heredero» (V, v. 1767), a lo que Thamar rápidamente sabe responder alegando que otros hijos tiene más virtuosos y suma un ejemplo de sacrificio paterno extraído de la Biblia (Abraham). «Reconoce que encierras en tu pecho, / no el dolor de tu suerte desgraciada, / sino el odio que genera el menosprecio» (vv. 1789-1891, V), responde David. Como nuevo golpe de efecto, llegará Joab con la noticia de que Absalón celebra un gran banquete en que los hermanos festejan en armonía. Esto supone un nuevo punto de desesperación para Thamar, creyéndose traicionada. Tal noticia rebaja el ánimo de Thamar hasta el punto en que se ve convencida por los débiles argumentos del rey. De esta forma y no queriendo afrentar a su padre (quien dice «yo la perdono» (v. 1879, V) decide marcharse a una caverna ignota. El internamiento de la joven es concebido como un modo de suicidio ya que, igual que si se hubiera dado muerte, no podrá disfrutar

[90] Con esto refiere al mito bíblico de Betsabé, que puede estipularse como posible precedente a la tragedia de Amnón.

[91] Desde un punto de vista legal la situación del rey David enfrenta dos facetas contradictorias. Como padre y como rey justiciero debe defender el honor de su hija, pues de perderse él también es deshonrado, pero como rey-político piensa en las consecuencias que tendría su actuar en el proceso de sucesión. Finalmente, será esto último lo que triunfe.

debidamente del transcurso de sus años[92]. Sin embargo, David, prefiere tal cosa a la acusación que haría público el desmán del próximo heredero al trono. Termina así el diálogo:

THAMAR	En vano intento resistir.
DAVID	Hija mía, a Amnón perdona.
THAMAR	Yo lo perdono..., sí...
DAVID	Ven a mi seno.

Amnón, (vv. 1925-1929, V)

De esta forma, el debate supone el clímax de la acción y entonces, cuando parece que llegamos a la catástasis de la obra, traen a Amnón moribundo para que exhale su último aliento junto al rey. Absalón lo ha herido de muerte en el banquete y Amnón no quiere sino despedirse de su anciano padre. Para Thamar reserva, sin embargo, un profundo odio, pues la considera causante de su desgracia[93]. Es decir, Amnón como personaje ha comprendido cuál es el origen de su conflicto interior, y, como si optara por el lado del bien en una situación hermética, decide repudiar a su hermana. Gálvez muestra mediante el diálogo de Thamar con su padre, y mediante las últimas palabras de Amnón, que la princesa está excluida de ese «lograr bien común», que luego desarrollaré.

Se puede deducir que el efecto que se está buscando en el debate previo a la muerte de Amnón es el generar rabia en el espectador, para que reflexione sobre la violencia sobre la mujer, pero más especialmente sobre cómo esta violencia es juzgada. Si bien el atenuante perpetuo de Amnón en sus pasiones puede ser una crítica a las justificaciones tradicionales con base en el amor cortés u otros motivos ya fosilizados en el XVIII, así como una enseñanza respecto al imperio de las pasiones, en el discurso de David debería mostrarse una mente lúcida y justa, propia de un rey. En este caso y a diferencia de Absalón o Amnón, no hay mal consejero que pueda justificar las acciones de David. Por tanto, en este punto no se estaría señalando a los malos consejeros como responsables del mal gobierno, sino al propio rey de manera directa, pues antepone sus estrategias políticas a la idea de justicia. Las terribles consecuencias del mal consejo, de la falta de raciocinio y del mal juicio llevan al suicidio en vida de Thamar como consecuencia última de un gran juego político. Así, la obra muestra el desastre a que conducen las pasiones de Amnón, pero también lo que sucede cuando el imperio de las pasiones es mal juzgado[94].

Al comienzo del análisis de la trama se ha mencionado que la clave de la obra es la desestructuración de los papeles temáticos. Este análisis se fundamenta, primero, en que la autora parte de un texto diegético conservando la mayor parte de la trama original, por lo que se ha de partir de la estructura original para apreciar los cambios efectuados por Gálvez y, segundo, aunque frecuentemente se vinculan lo diegético y lo relativo a los papeles temáticos o estructuras temáticas, considero que tiene mayor sentido vincular estos elementos narratológicos a los artefactos literarios con trama. Ya se exprese esta de forma mimética o diegética. Ello permitiría arrojar luz sobre los caracteres del teatro y

[92] Las tragedias de Gálvez suelen llevar al suicidio de sus protagonistas (*Blanca de Rossi, Safo*) o la muerte violenta de estas (*La delirante*).

[93] Esta escena es muy semejante a la vivida por la Cava Florinda en los últimos momentos de vida de su madre.

[94] Tal vez porque el rey David se incline al imperio de las pasiones. Prueba de ello sería el adulterio con Betsabé, mencionado por Gálvez, y su ambición.

solventar algunos debates. En este caso, me permitirá explicar cuál es la aportación de Gálvez en cuanto a los personajes y relaciones.

Desde un punto de vista tradicional, un nodo temático como es la fechoría requiere una serie de papeles temáticos específicos, o funciones. Necesitamos, primero, un agresor (que puede tener un ayudante o no tenerlo) y una víctima. Después, un héroe que repare la fechoría (pudiendo estar acompañado de un ayudante o no) y un mandante, que organice la subsanación de la fechoría. Como papeles complementarios tendremos al donante, al auxiliar u otros. En la concepción del espectador, que no en la del teórico, estos papeles llevan aparejados una serie de personajes tipificados. Es decir, el espectador vincula ciertas funciones con ciertas formas, pero, como ha señalado la crítica, esto no tiene por qué ser siempre así, y la obra de Gálvez es un caso extremo.

Si seguimos la asociación entre funciones y formas que hace el espectador de Gálvez, Amnón cumple con todos los requisitos para ser el héroe. Sin embargo, es el agresor. Su consejero, Jonadab, debería ser un deuteragonista positivo, pero es un deuteragonista negativo. El papel de héroe queda vacío, debiendo ser ocupado por otro personaje. Este es Absalón, quien funcionalmente parece resolver la fechoría, pero formalmente no se corresponde con el tipo de héroe. Es más, su papel como tal queda muy desdibujado pues, desde el punto de vista funcional, nos acabamos dando cuenta de que sus actuaciones responden a la ambición. Achitofel, como consejero de Absalón, nuevamente es un deuteragonista negativo[95].

Por tanto, el héroe como papel sufre notorias alteraciones. Amnón, a su vez, no responde plenamente con las condiciones de un antagonista, pues guarda un conflicto interior: la escisión entre la pasión y la razón. Amnón se convierte en antagonista cuando cede a las pasiones, pero al final reniega de estas. En consecuencia, reniega también de Thamar. De alguna manera, denuncia Gálvez, incluso en aquellas situaciones en que se recobra la razón, hay personajes que funcionan como sacrificios. Esto sucedía, por ejemplo, en *Raquel*, de Vicente García de la Huerta, obra en la cual, bajo el análisis de Murillo (que además relaciona los insultos a Raquel con los insultos que recibió la mujer de Esquilache en el motín que lleva su nombre), aunque se lamenta la situación a la que conducen los acontecimientos, Raquel sigue siendo un sacrificio necesario para que el rey recupere la cordura. La autora no parece conforme con esto, por lo que expone una coyuntura que genera injusticia en el espectador, no conformismo.

Los deuteragonistas también cambian su estructuración. Lo frecuente es que acompañen al héroe y lo ayuden, pero en este caso son la guía del héroe. Con lo que Gálvez, en los casos de Amnón y Absalón, se deja llevar por la corriente ilustrada, achacando, en parte, los fallos de los príncipes a sus consejeros, quienes ponen los medios para que tanto la fechoría como la reparación se lleven a cabo.

Por otro lado, la figura de mandante se ve muy comprometida. Se supone que este papel debería corresponder al rey, por sus características formales, pero funcionalmente se niega a reparar la fechoría (ya sea a través de la acción directa o del propio mando). De nuevo, tenemos una función vacía, por lo que cabría preguntarse quién es el mandante. Realmente, quien retoma este papel no es sino la víctima, Thamar, cosa que no sucede en el mito bíblico original, en el que el espacio queda vacío, ya que Thamar se limita a

[95] De esta forma, la obra constituye un ejemplo claro de cómo las funciones temáticas y la morfología temática no tienen por qué cuadrar de manera necesaria.

lamentarse. El encuentro con Absalón es fortuito y nunca tuvo audiencia con el rey David. Por ello su papel en la trama, tras la disolución de las funciones, acaba siendo activo.

Gálvez termina de desestructurar la trama dándole a la princesa Thamar un papel activo, no mediante la violencia (como veíamos en Tirso), sino mediante el debate. Esto puede deberse a dos motivos: primero, la fidelidad a la historia narrada por *Samuel* II y, segundo, la tendencia neoclásica a solventar las tragedias mediante el razonamiento.

Algunos aspectos de la obra se han comprendido como «prerrománticos». Sin embargo, no lo considero así. La obra tiene una visión hermenéutica del mundo. Es decir, entiende la realidad como una confrontación entre el bien y el mal. El caso de Amnón puede ser, en este sentido, el más problemático, pues recoge en sí mismo dicha confrontación. Pero la dualidad no lo convierte en un personaje romántico. El tipo romántico se caracteriza por varios factores, pero, entre ellos, dos son los más importantes: exclusión y/o confrontación con el entorno. Así, el pirata que protagoniza *La canción del Pirata* de Espronceda es un ser marginal y enfrentado al mundo, pero admirado por el lector. Amnón no es un ser marginal, se trata de un príncipe, y su entorno no le es contrario, hasta el punto de que después de cometida la fechoría tanto su padre como su amigo y criado le respaldan. Tampoco es un personaje al que el espectador admire. Esa doble cara que parece reflejar, no es sino la traslación del principio bíblico de la tentación. Es decir, Amnón es tentado en la Biblia, como resultado de los pecados de su padre, y finalmente, cae. La tentación es respaldada siempre por el mal, personificado en el Diablo. Este principio primitivo explica por qué en muchas obras (como la anteriormente mencionada *Raquel* de Huerta, o su mito original) se ha considerado culpable a la dama y no a aquél que caía en la tentación, pues a este se le considera una víctima del mal, cuyo receptáculo, según la tradición, son las «raqueles» y las «thamares». A lo largo de toda su obra, Gálvez se esfuerza en contradecir este principio primitivo y lo hace con la razón, con los hechos, con los actos y con las circunstancias. Su concepción del mundo es Moderna.

Si reflexionamos sobre ello, en el teatro de Gálvez se reproduce la oposición entre los principios del bien y el mal. En el mito bíblico original el Bien está representado por Dios, y el Mal está representado por su contrario, el Diablo. En el esquema de Gálvez el Bien está representado por la Razón, una potencia humana, y el Mal por las Pasiones, potencia humana que Gálvez considera contraria. Es decir, no se trata de dos seres ajenos, sino de dos partes del ser humano que luchan entre sí. De esto ya se habían dado cuenta los Ilustrados. Sin embargo, la autora aventajó a sus coetáneos. Estos consideraban la Razón, también, como potencia positiva, pero, cuando se producían situaciones como las que describe Gálvez, la víctima seguía siendo considerada, según el principio anterior, como agente seductor. El motivo que diferencia a Gálvez de sus contemporáneos es el mismo motivo intelectual que separa la obra de la autora de la tendencia neoclásica (acercándola al Romanticismo o, según Palacios, al género de la comedia sentimental[96]): la tendencia al individualismo.

María Rosa de Gálvez no presenta los personajes-tipo propios del teatro neoclásico, ni acepta el sacrificio que debe hacer Huerta en pro del bien común. Si la autora hubiera seguido el principio del bien común habría sacrificado a su protagonista, y evitado que Absalón mate a su hermano desencadenando un conflicto civil. Sin embargo, se mantiene fiel a la obra (seleccionada a conciencia), aunque da a Thamar un papel activo cuyo

[96] Cuestión que no comparto ya que, como he expuesto, las características de la pieza demuestran que se trata de una obra ilustrada.

desempeño deja un final amargo. Para Gálvez es tan importante el respecto al individuo, como al grupo, y así lo reflejan los temas e ideas de sus obras. En este sentido, la autora aplica la técnica ilustrada, pero lleva sus principios ideológicos al extremo, lo que puede llevar a confusión[97].

Para finalizar, la oposición de principios herméticos no solo se da en esta recreación bíblica, sino que es una tendencia frecuente en las obras de Gálvez. En *Amnón* los esquemas de la Biblia y el teatro ilustrado, como hemos visto, se solapan. El motivo es que ambas obras se relacionan con el didactismo, que presenta, frecuentemente, dos caminos: el camino positivo, hacia el que se alecciona al espectador, y el camino negativo, que pretende ser rechazado. Sea cual sea la naturaleza de estos caminos, el didactismo como género tiende a dicha bifurcación con objeto de presentar los modelos adecuados de comportamiento. Así, los cuentos de la tribu de los bosquimanos presentan a un personaje que se equivoca una y otra vez. Esto permite enseñar a los miembros de la tribu cómo deben comportarse para lograr la supervivencia, de sí mismos y del grupo. Las obras de Gálvez se encaminan hacia principios muy semejantes a los nuestros, y es que pone en la balanza la pervivencia del grupo y el respeto al individuo.

En otro orden, además de las modificaciones fundamentales de estructura y argumento, han de señalarse las mudanzas que tienen que ver con el espacio tiempo de la trama. La historia bíblica no adolece de las limitaciones de las tablas a las que sí debía someterse la dramaturga, sumando a ello que se aprecia la intención de guardar la unidad de espacio y tiempo en base a los preceptos aristotélicos reinterpretados por Luzán.

Las primeras acotaciones remiten precisamente al espacio. La trama transcurrirá enteramente en la campiña inmediata a Jerusalén, desde donde se apreciarán la ciudad y la granja de Absalón. Por tanto, la ubicación no es un *locus horroris*, ni un *locus civilis*, ocupando un espacio intermedio entre el lugar habitado y deshabitado, como es la locación extramuros. Si bien hay que considerar que tanto el extrarradio como el campamento militar son lugares poco seguros en el imaginario del espectador.

Nos hallamos frente a una urbe recién conquistada en la que se festeja el triunfo del rey David, pero ello se contempla desde la situación del campamento. Además de esto, hay menciones a varios lugares externos a las tablas. Así, el palacio es nombrado por Amnón y Thamar, el Cedrón figura al comienzo de la obra como lugar en que reside el ejército o se menciona una cueva a la que se retirará Thamar. Como la situación se contempla desde el campamento veremos que los personajes entran o salen de algunas tiendas y concretamente del pabellón de David. Sin embargo, toda la acción transcurre al exterior. En los actos primero y segundo los partícipes en el triunfo y aquellos que conjuran se hallan en el exterior, durante la noche del tercer acto los personajes interactúan también al abrigo de la noche y, tanto el plan de Absalón como el juicio de David se desarrollan en el exterior. Es decir, todo cuanto acontece en la obra se expone públicamente, incluso los eventos que podrían suponerse más privados. De tal manera que se rompe la barrera entre lo privado y lo público.

El espacio siempre es el mismo, con posibles alteraciones por el momento del día en que se desarrolle la acción. La mayor parte de acotaciones remiten al movimiento de los personajes de un lugar a otro. Puede suponerse, desde el punto de vista escénico, que el decorado implicaría una representación de la campiña, la ciudad y la granja de Absalón a

[97] Por tanto, aunque obras como *Amnón* son contrarias a las pasiones negativas, en otras obras hallamos personajes que se desbordan, como en el caso de Safo, en que además vemos escenas en que el paisaje acompaña a la protagonista (acto I, escena primera).

lo lejos. En primer plano pudieran situarse las tiendas del campamento. Indica Gálvez que en la ciudad debe haber dos puertas practicables, que se utilizan constantemente. También la locación del foro, lugar al que se retiran los personajes que ya no se requieren en escena.

De esta forma, aparecen las locaciones del texto bíblico original pero no se respeta la distancia entre ellas ni las acciones se desarrollan en el lugar que les corresponde. Por ejemplo, era de esperarse que el juicio de David se desarrollase en palacio, o al menos en el interior de su pabellón, pero se da en el campamento. La muerte de Amnón en el texto original no se da ante los pies de su padre, sino que transcurre en la granja de Absalón. Thamar no saldría extramuros para la celebración del triunfo o para reunirse con su padre y el lugar de retiro que menciona no era una cueva, sino el reino de Guesur. Estas modificaciones tienen que ver con tres asuntos: primero, la adecuación al juicio aristotélico, segundo, la disponibilidad escenográfica, tercero, la adecuación a las ideas planteadas por la autora.

El tiempo también transcurre en función de los principios aristotélicos. La acción se desarrolla en veinticuatro horas, lo que implica alteraciones claras del mito original. Por ejemplo, según el texto bíblico Absalón se vengaría dos años más tarde y no poco después de la agresión de su hermana. La división de la obra en tres partes se refuerza con la escisión del tiempo, de tal forma que en la introducción será de día, en el nudo de noche y en la conclusión de día, nuevamente.

Los dos primeros actos transcurren a la luz del día. En ellos se fraguan planes y conjuras, a la par que el triunfo de David tiene lugar. Durante la noche del tercer acto culminan dichos planes y en el día de los actos cuarto y quinto tiene lugar el juicio de David y la venganza. A primera vista puede suponerse que el día y la noche tienen relación con los acontecimientos que se narran[98]. Sin embargo, las tensiones, reproches, pasiones y conjuras se suceden durante el día y no puede decirse que el juicio de David o la muerte de Amnón supongan un final realmente satisfactorio. Se puede cuestionar que la relación entre la luz y los eventos positivos sea tajante, aunque sí puede asegurarse que a la luz la corte intenta mantener las apariencias, que se trocan durante la noche.

En todo caso, los eventos mantienen, estructuralmente, un *ordo naturalis* u orden lineal, como acostumbran las obras ilustradas. Sin embargo, dicho orden se romperá cuando veamos prospecciones, o presentimientos proféticos[99]. Amnón, antes de marchar a la granja de Absalón, donde será asesinado, dice: «Infeliz corazón, ¿qué me predices? Lejos, lejos de mí temores vanos» (vv. 1596-1597, IV). El Coro anunciará las desgracias en su aparición entre actos. Junto a esto, hay algunos elementos simbólicos que también funcionan como preludios, por ejemplo, pide Thamar en el primer acto que su padre, David, hoye las flores que ella arroja al suelo por el triunfo.

Así, tiempo y espacio se adaptan a las intenciones de Gálvez y a sus posibilidades escénicas, de tal forma que romperá la vinculación entre lo público y lo privado o entre el día con sus eventos positivos y la noche como representación de la falta de razón.

Otro asunto que llama la atención en el cambio del texto bíblico al texto literario es el aspecto métrico. Gálvez tiende a la representación del teatro en verso. Es este otro de los motivos estructurales que permiten vincular a Gálvez con el teatro clásico. El verso

[98] La relación entre el espacio y los eventos que se narran tiene lugar en otras obras de Gálvez. Véase el primer acto de *Safo*.

[99] Ello puede relacionarse con lo visto en relación al sino. Es decir, dichas prospecciones nos anuncian un final trágico que, siguiendo el texto bíblico, estaban marcadas por el sino y, siguiendo el texto de Gálvez, marcadas por la acción humana.

predominante es el endecasílabo con rima asonante. Es decir, y corroborando las afirmaciones de Albiac Blanco, se trata de una obra en romance heroico endecasílabo.

Ello no exime a la obra de contar con versos populares breves, como es el caso del octosílabo, que resulta mayoritario. Los versos breves se manifiestan recurrentemente con la aparición del coro, pero también rompiendo la concatenación de verso extenso. Es el caso del final de algunas intervenciones largas y de ciertos momentos en que los personajes interactúan con mayor ligereza. Los versos breves van desde el trisílabo al octosílabo.

Pueden apuntarse también ciertas cuestiones relativas a la kinesia, pues pasamos de un texto en prosa a un texto teatral. La gestualidad de las obras de Gálvez resulta en ocasiones muy intensa. En los diálogos más dramáticos hay un acompañamiento gestual, mientras que en otro tipo de diálogos los gestos van encaminados a la representación del espacio. Tanto en la obra, como en las acotaciones, Gálvez insiste de manera constante en la alusión al espacio. Por ejemplo, Jonadab al comienzo de la obra señala:

JONADAB Absalón hoy celebra en el recinto
de su campestre albergue el esquileo
de sus ganados. Desde aquí diviso
su granja, que domina aquel collado;
y estando de este campo tan vecino
no tardará en venir, donde tribute
a David su obediencia como hijo.

Amnón, (vv. 45-51, I)

La gestualidad incluye un tratamiento determinado de los símbolos. Por ejemplo, Thamar cuando confiesa lo sucedido con Absalón muestra en su frente un conjunto de flores marchitas:

ABSALÓN ¿Qué profieres? ¿Qué anuncia ese desorden
de tus adornos? ¡Cielos! ¡Tu cabello
con la señal del luto!
THAMAR No te asombre
mi doliente aparato; ya he perdido
la gloria de mi vida. He aquí las flores
de la inocencia, a mi pesar marchitas
sobre mi frente.

Amnón, (vv. 1072- 1079, III)

Todos estos gestos pertenecen a la teatralidad implícita de la obra. Sin embargo, en los momentos clave la gestualidad salta a las acotaciones, manifestándose de manera directa y con mayor intensidad, de tal forma que los gestos implícitos son menores que los marcados por las acotaciones. Podemos verlo, especialmente, en la conversación que David mantiene con sus hijos.

Será en los momentos clave en que los gestos se hagan más bruscos e intensos, más allá de la mesura del teatro clásico. Podría considerarse la gestualidad en relación a la pasión de los personajes, más todos ellos presentan, en los momentos desgarradores, una marcada kinesia.

Este análisis, que pretende acogerse a criterios específicos, palpables en la obra, quiere destacar el papel de Gálvez como dramaturga. Pero ello, pese al esfuerzo que me ha supuesto la creación y contextualización del estudio, quisiera reflexionar acerca del papel de la Ilustración en el desarrollo del pensamiento y acerca de la relación que Gálvez puede tener con esto.

ESTA EDICIÓN

En el texto de la presente edición reproduzco la obra partiendo de las *Obras poéticas* (volumen III, 1804, Imprenta Real de Madrid) de María Rosa de Gálvez, pues la pieza, tras su representación, había sido revisada y corregida por la autora. El impreso original está disponible en la Biblioteca Nacional (*Obras poéticas* de María Rosa Gálvez de Cabrera, ref. 1/28396 V.3) o en Biblioteca de la Universidad de Málaga. A su vez, se han creado reproducciones en microforma y se ha escaneado este ejemplar para su consulta libre a través de la Hemeroteca Digital Hispánica. Por otro lado, Cervantes Virtual cuenta con una reproducción escaneada, también de libre consulta.

En esta edición se han basado las ediciones o reproducciones posteriores, a saber: la disponible en Cervantes Virtual (con actualización tipográfica y ortográfica) y la elaborada por Aurora Luque (con actualización tipográfica y ortográfica, e introducción). Por tanto, es esta la primera edición de la obra que unifica una actualización tipográfica y ortográfica, una introducción crítica y el texto anotado.

Para la actualización tipográfica y ortográfica he seguido la normativa impuesta por la *Ortografía* de la Real Academia Española, cuya última actualización pertenece al año 2010. *Ortografía: uso español actual* de Gómez Torrego (SM, 2010) también ha sido un recurso de gran utilidad. Además de la consulta directa de su diccionario, la Real Academia ya ha puesto en marcha una versión beta electrónica y, por otro lado, la *Fundéu BBVA* ofrece un buscador urgente de dudas en su página web. Ambos recursos han ayudado a la adaptación del texto.

En cuanto a la introducción a la edición, me he centrado en el valor de la obra de Gálvez en relación al teatro de su tiempo y a la reescritura de la Biblia. También he recuperado los antecedentes de Amnón en la tradición hispánica, tanto en la vertiente culta como en la popular. Finalmente, he analizado Amnón desde la perspectiva de la reescritura y con afán de concreción, revisando los entresijos del texto.

Las notas críticas tienen dos objetivos: superar las dificultades léxicas del texto y aclarar aquellos aspectos teóricos del mismo necesarios para su comprensión. Con objeto de cumplir el primer objetivo, me he ayudado del *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), del *Diccionario de la Lengua Española*, del *Corpus Diacrónico del español* (C. O. R. D. E) y el *Nuevo Diccionario Histórico del Español*, todos ellos en su versión electrónica. En cuanto al segundo objetivo, me he servido de los textos bíblicos en *Samuel II* y de otros pasajes con los que completar ciertas referencias. Ha resultado clave la consulta del *Nuevo diccionario de la Biblia: lugares, concordancias y personajes* (Ricardo di Fronzo, 2001) y también del *Diccionario de la biblia* (J. D. Douglas, 2003). A su vez, se han realizado aclaraciones en relación al texto original y a las dos ediciones previamente mencionadas. Para finalizar, se han incluido en las anotaciones cuestiones relativas a la historia literaria, filosófica o a la simbología, para completar la edición de manera definitiva y ofrecer una lectura que dignifique la complejidad de reflexión tras la pieza.

BIBLIOGRAFÍA

PRIMARIA:

BAUTISTA, Juan y MUÑOZ, Bartolomé, «Informe de los Vicarios Eclesiásticos de Madrid, Juan Bautista de Ezpeleta y Bartolomé Muñoz de Torres, con fecha de 27 de octubre de 1803 sobre seis tragedias de María Rosa de Gálvez» en Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*. *María Rosa Gálvez* (I), Madrid: Atlas, 1975 (pp. 448-449). Recurso de Cervantes virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

DESCONOCIDO, «Crítica en el Memorial Literario de 1802 a la comedia "Catalina o la bella labradora", traducida por Gálvez» en Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*. *María Rosa Gálvez* (I), Madrid: Atlas, 1975 (p. 454). Recurso de Cervantes virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

DÍEZ, Santos «Informe del censor Santos Díez González sobre la solicitud de licencia de impresión de las obras dramáticas de María Rosa de Gálvez, con fecha de 30 de agosto de 1803» en Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*. *María Rosa Gálvez* (I), Madrid: Atlas, 1975 (p. 449). Recurso de Cervantes virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

GÁLVEZ, María Rosa de, «Carta de María Rosa de Gálvez a la Junta de Dirección de Teatros solicitando una compensación económica de 25 doblones por su tragedia original "Alí-Bek", fechada el 21 de mayo de 1801» en Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*. *María Rosa Gálvez* (I), Madrid: Atlas, 1975 (p. 451). Recurso de Cervantes virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

——, «Carta de María Rosa de Gálvez a los Señores Editores de las "Variedades" [en respuesta a la crítica de "Las Esclavas amazonas"]» en *Variedades de ciencias, literatura y artes. Obra periódica. Año segundo* (IV), Madrid: Oficina de Don Benito García y Compañía, 1805 (pp. 359-361). Recurso de Cervantes virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

——, «Carta de María Rosa de Gálvez al Gobernador del Consejo de Castilla solicitando nueva censura eclesiástica para la comedia "Un loco hace ciento", rechazada por la Vicaría Eclesiástica de Madrid, fechada el 28 de mayo de 1801» en Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*. *María Rosa Gálvez* (I), Madrid: Atlas, 1975 (p. 449). Recurso de Cervantes virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Locación original: Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejo de Castilla, Teatros, Legajo 8º.

——, «Carta de María Rosa de Gálvez del 18 de septiembre de 1804 a Carlos IV solicitando la exención de la devolución de los gastos de imprenta de sus "Obras Poéticas"» en Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*. *María Rosa Gálvez* (I), Madrid: Atlas, 1975 (p. 449). Recurso de Cervantes virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

——, «Carta de María Rosa de Gálvez del 19 de septiembre de 1804 a Godoy acompañando el envío de tres ejemplares de sus "Obras Poéticas" en agradecimiento a la demora en el pago de gastos de imprenta concedida por Carlos IV» en Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*. *María Rosa Gálvez* (I), Madrid: Atlas, 1975 (p. 449). Recurso de Cervantes virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

——, «Carta de María Rosa de Gálvez del 21 de septiembre de 1803 a Carlos IV solicitando la demora en el pago de los gastos de impresión de sus "Obras Poéticas" en la Imprenta Real

hasta que se produzca la venta de las mismas» en Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*. *María Rosa Gálvez* (I), Madrid: Atlas, 1975 (p. 449). Recurso de Cervantes virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

——, «Carta de María Rosa de Gálvez del 26 de febrero de 1805 al Gobernador del Consejo de Castilla solicitando licencia para representar la comedia "La familia a la moda", rechazada por el Vicario Eclesiástico de Madrid, fechada en 26 de febrero de 1805» Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*. *María Rosa Gálvez* (I), Madrid: Atlas, 1975 (p. 449). Recurso de Cervantes virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Locación original: Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejo de Castilla, Teatros, Legajo 7º.

——, «Carta de pago de María Rosa de Gálvez a la Real Caja de Descuentos de Madrid para la impresión de siete dramas trágicos, fechada el 8 de noviembre de 1803» en Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*. *María Rosa Gálvez* (I), Madrid: Atlas, 1975 (p. 449). Recurso de Cervantes virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Locación original: Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejo de Castilla, Matrícula de Impresiones, Legajo 41.

——, «El califa de Bagdad» en *Teatro Nuevo Español. Tomo V*. Madrid: Benito García y compañía, 1801 (pp. 409-464).

——, «Licencia de representación de "Un loco hace ciento", dada en Madrid a 27 de marzo de 1816» Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*. *María Rosa Gálvez* (I), Madrid: Atlas, 1975 (p. 449). Recurso de Cervantes virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Locación original: Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejo de Castilla, Teatros, Legajo 8º.

——, «Oda en elogio de las Fumigaciones de Morvó» en *Minerva o El revisor general* (III). Madrid: Imprenta de la Vega y compañía, 1806.

——, «Poesía. Viaje al Teyde» en *Variedades de ciencias, literatura y artes* (III). Madrid: Benito García y compañía, 1805.

——, «Recibo de 900 reales de vellón por la comedia "Las esclavas amazonas", firmado por María Rosa de Gálvez, con fecha del 13 de noviembre de 1805» en Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*. *María Rosa Gálvez* (I), Madrid: Atlas, 1975 (p. 452). Recurso de Cervantes virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Locación original: Biblioteca Nacional, Legado Barbieri, Ms. 14057.

——, *Ali-Bek: tragedia original en cinco actos*. Madrid: Benito García y compañía, 1804.

——, *Catalina o la bella labradora: comedia en tres actos*. Madrid: Benito García y compañía, 1801.

——, *La dama colérica o Novia impaciente*. Barcelona: Oficina de Juan Francisco Piferrer, 1806.

——, *La intriga epistolar: comedia en tres actos* (manuscrito original). Madrid: Biblioteca Nacional de España, 1802.

——, *Las esclavas amazonas* (manuscrito original). Madrid: Biblioteca Nacional de España.

——, *Las esclavas amazonas*. Madrid: Benito García y compañía, 1804.

——, *Obras poéticas*, vol. I. Madrid: Imprenta Real, 1804.

——, *Obras poéticas*, vol. II. Madrid: Imprenta Real, 1804.

——, *Obras poéticas*, vol. III. Madrid: Imprenta Real, 1804.

——, *Oda en Elogio de la Marina Española*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1806.

——, *Un loco hace ciento: comedia en un acto en prosa para servir de fin de fiesta*. Madrid: Benito García y compañía, 1801.

M. C., «Crítica del "Memorial Literario" a "Las esclavas amazonas" de Gálvez» en *Memorial Literario* (IV). Madrid: 31 abril 1805 (pp. 177-178). Recurso de Cervantes virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

RUÍZ, Simón «Testamento de Doña María Rosa de Gálvez, mujer de Don Joseph Cabrera Ramírez, con fecha de 30 de septiembre de 1806» en Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*. *María Rosa Gálvez* (I), Madrid: Atlas, 1975 (pp. 446-447). Recurso de Cervantes virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

SECUNDARIA:

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII, IV*. Madrid: C.S.I.C, 1986.

——, *Bibliografía fundamental de la literatura española (Siglo XVIII).* Madrid: S. E. G. E. L, 1976.

——, *Historia literaria de España en el siglo XVIII.* Madrid: Editorial Trotta, 1996.

——, *Introducción al siglo XVIII*. Gijón: Júcar, 1991.

ALVAR, Manuel, *El romance de Amnón y Tamar*, en *Cuadernos Hispanoamericanos* (238-240). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1969 (pp. 308-376).

AMADOZ, Sergio, «Para escribir hay que 'copiar'» en *El País*, 27 de octubre de 2014. Recurso en línea: https://elpais.com/cultura/2014/10/27/actualidad/1414398243_781135.html.

ANDIOC, René, «La reforma teatral de 1799 a 1803» en *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios.* Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2005 (pp. 569-646).

——, *Teatro y sociedad en el Madrid del XVIII.* Madrid: Castalia, 1976.

ALBIAC BLANCO, María-Dolores, *Historia de la literatura española. IV Razón y sentimiento* (ed. José Carlos Mainer). Barcelona: Crítica, 2011 (pp. 584-585, 703-704).

ALCÁZAR JIMÉNEZ, Noelia, «De la villa a la corte: tipos femeninos en María Rosa Gálvez de Cabrera», en SAURET, M.ª Teresa (coord.) *Usos, costumbres y esencias territoriales*, 2010, pp. 525-544.

BARBOLANI, Cristina, «Tragedia como ficción de la historia a finales del XVIII: El caso de Sofonisba», en *Epos: Revista de Filología Hispánica*, 14 (1998), pp. 515-525.

BELTRÁN, Luis, *Genus: genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Calambur: Barcelona, 2017.

BOLUFER PERUGA, Mónica, «Mujeres y escritura entre lo privado y lo público: los nuevos contextos de la Ilustración» en *Discursos públicos, discursos privados: estrategias de construcción del sujeto femenino*, CICYT, (Dir.) Sonia Mattalía, (2017-2018).

BORDIGA GRINSTEIN, Julia, «La rosa trágica de Málaga: vida y obra de María Rosa de Gálvez», *Dieciocho*, 26 (2003).

——, «Panorama de la dramaturgia femenina española en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX», *Dieciocho*, 25.2 (2002), pp. 195-218.

——, *Dramaturgas españolas de fines del siglo XVIII y principios del XIX. El caso de María Rosa de Gálvez*, Michigan: UMI Dissertation Services, 1996.

BOUCHIBA-FOCHESATO, Isabelle, «"La Venganza de Tamar": de la historia bíblica a la comedia tirsiana» en DEFFIS, Emilia and PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús and VARGAS DE LUNA, Javier, *El teatro barroco revisitado*. El colegio de Puebla: 2013.

CANTOS CASENAVE, Marieta, «Las mujeres en la prensa entre la Ilustración y el Romanticismo», en CANTOS CASENAVE, Marieta, DURÁN LÓPEZ, Fernando y ROMERO FERRER, Alberto (eds.), *La guerra de la pluma. Estudios sobre la prensa de Cádiz en el tiempo de las Cortes*

(1810-1814). *Tomo tercero: Sociedad, consumo y vida cotidiana*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 2008 (pp. 161-336).

CAÑAS M. Jesús, «"Raquel", de Vicente García de la Huerta, en la tragedia neoclásica española» en *Anuario de estudios filológicos* XXIII, 2000 (pp. 9-36).

CHRISAFIS, Angelique, «Overlong, overrated and unmoving: Roddy Doyle's verdict on James Joyce's Ulysses» en *The Guardian*, 10 de febrero de 2004. Recurso en línea: https://www.theguardian.com/uk/2004/feb/10/booksnews.ireland

CUVARDIC GARCÍA, Dorde, «La otra voz de María Rosa de Gálvez: las traducciones de una dramaturga neoclásica», *Anales de Literatura Española*, 23 (2011), pp. 35-65.

——, «La sublimidad moral del héroe militar en la oda cívica Las campañas de Buonaparte en Italia, de María Rosa Gálvez», en CIRCI NARVÁEZ, Juan Ramón y RAMOS SANTANA, Alberto (coords.), *La furia de Marte: ideología, pensamiento y representación*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2012 (pp. 231-244).

——, «María Rosa de Gálvez: la ambición del Parnaso», en LORENZO ÁLVAREZ, Elena de (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Estudios Históricos La Olmeda, 2017 (pp. 429-454).

GIES, David T., «La familia a la moda, and the multiple anxietis of late nineteenth-century Spain», *Anales de la literatura española contemporánea*, 41 (2016), pp.149-172.

——, «Teatro y mujer en el XIX», Stichomythia: *Revista de teatro español contemporáneo*, 8 (2009) pp. 3-5.

DÍAZ MARCOS, Ana María, «Ciudadanos del mundo: cosmopolitismo, civilización y barbarie en Un loco hace ciento», *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, 1 (2010), pp. 105-129.

——, «Viejas ladinas, petimetras finas: (des)obediencia y transgresión en "La familia a la moda" de María Rosa Gálvez», *Dieciocho,* 32.2 (2009), pp. 333-350.

DOMÉNECH, Fernando, *Safo, Zinda, La familia a la moda*. Madrid: Asociación de Directores de Escena, 1995.

ESTABLIER PÉREZ, Helena**,** «El teatro trágico de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo: una utopía femenina y feminista», *Anales de Literatura Española*, 18 (2005), pp. 143-161.

——, «Florinda perdió su flor. La leyenda de La Cava, el teatro neoclásico español y la tragedia de María Rosa Gálvez de Cabrera», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 75 (2009), pp. 195-219.

——, «Las esclavas amazonas de María Rosa de Gálvez en la comedia popular de entresiglos», *Anales de Literatura Española*, 23 (2011), pp. 95-126.

——, «Las poetas también viajan al Parnaso. Tradición literaria y diferencia de género en la poesía dieciochesca», *Esferas literarias*, 1 (2018) pp. 25-41.

——, «Una dramaturgia feminista para el siglo XVIII: las obras de María Rosa Gálvez de Cabrera en la comedia de costumbres ilustrada», *Dieciocho*, 29.2 (2006), pp. 179-203.

ELÍAS, Norbert, «La autoridad del pasado: en memoria de Theodor W. Adorno» en *Nexos* (1979): 11.

——. «La sociedad cortesana.» *Revista Mexicana de Sociología,* 2.46 (1984): 405-411.

——. *La sociedad de los individuos*. Trad. José Antonio Alemany. Barcelona: Península, 1990.

FERNÁNDEZ ARIZA, Carmen, «Contenidos temáticos en la obra dramática de María Rosa Gálvez», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 161 (2012), pp. 258-272.

——, «El suicidio como tema recurrente en la obra dramática de Rosa María Gálvez», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*. 2016. Disponibilidad en línea: https://helvia.uco.es/handle/10396/17807, [01/07/19].

FEIJOO, Jerónimo, *Teatro crítico universal* (IV), ed. Agustín Millares Carlo. Madrid: Cátedra, 1983.

FLEPP, Catherine, *Les Fictions Du Féminin Dans L'Œuvre De María Rosa De Gálvez*, París: Universidad de la Sorbonna, 2017.

FROLDI, Rinaldo, «La tragedia Blanca de Rossi de M.ª Rosa Gálvez», *Dieciocho*, 27.1 (2004), pp. 157-170.

GALÁN, Ilia, «Cambios de mentalidad en lo femenino a través de la escritura: Ildegard von Bingen, María Rosa de Gálvez y la literatura contemporánea», en GONZÁLEZ DE SANDE, Mercedes (coord.), *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*, Sevilla: Arcibel, 2010 (pp. 135-150).

GALVÁN GONZÁLEZ, Victoria, «Obstáculos y contratiempos en la escritura de mujeres en la España del siglo XVIII: Margarita Hickey y Polizzoni, María Rosa de Gálvez Cabrera y María Joaquina de Viera y Clavijo», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 41 (2009).

GÁLVEZ, María Rosa de, «Safo. El egoísta», en LUQUE, Aurora y CABRERA, José Luis, *El valor de una ilustrada. María Rosa de Gálvez*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2005 (pp. 143-271).

——, «Safo» (ed. de Daniel Whitaker) en *Dieciocho,* 18.2 (1995), pp. 189-210.

——, *Ali-Bek* (ed. desconocido). Sevilla: la Máquina China, 2007.

——, *Amnón* (eds. Aurora Luque y José Luís Cabrera Ortiz). Málaga: Universidad de Málaga (Feria del libro de Málaga), 2009.

——, *Blanca de Rossi* (ed. desconocido). BiblioBazaar: 2007.

——, *Blanca de Rossi* (ed. desconocido). Bibliolife: 2007.

——, *La familia a la moda* (ed. René Andioc). Salamanca: Plaza Universitaria, 2001.

——, *Obras poéticas*, vol. I. Podibooks.

——, *Obras poéticas*, vol. II. Podibooks.

——, *Obras poéticas*, vol. III. Podibooks.

——, *Safo. Zinda. La familia a la moda*, (Ed. Fernando Doménech). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1995.

——, *Un loco hace ciento* (ed. Ana María Marcos). Biblioteca Virtual de Andalucía [no disponible].

LUQUE, Aurora, *Holocaustos a Minerva. Obras escogidas*. Málaga: Fundación José Manuel Lara, 2013.

——, *Poesías: María Rosa de Gálvez.* Málaga: Diputación Provincial, 2007.

GARCÍA, Francisco Javier, «La crítica contra Inquisición y la censura» en *Exposición Virtual Info Goya 96*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1996-2009. Sitio electrónico: https://goya.unizar.es/

GARCÍA GARROSA, María Jesús, «La creación literaria femenina en España en el siglo XVIII: un estado de la cuestión», en NAVA, Teresa (coord.), *Cambio social y ficción literaria en la España de Moratín, Cuadernos de Historia Moderna*, Madrid: Universidad Complutense, 2007 (pp. 203-219).

GARCÍA GONZÁLEZ, Víctor, «Protectoras y herederas: la mujer en la documentación militar del XVIII» en *SANTIRSO*, Manuel (coord.), *Mujeres en la guerra y en los ejércitos*, 2019 (págs. 118-132).

GARCÍA MARTÍNEZ, Isabel, SIMÓN SCHUMACHER, Lioba y ÁLVAREZ FAEDO, María J. *La educación de la mujer en el siglo XVIII en España e Inglaterra.* Nueva York: Lewiston, 2005.

GLENDINNING, Nigel, *Historia de la literatura española (El siglo XVIII)* coord. Jones. Barcelona: Ariel, 1973.

GÓMEZ, Eloy, *Introducción a la antropología social y cultural*. Santander: Universidad de Cantabria, 2010.

GRONEMANN, Claudia, «María Rosa Gálvez de Cabrera: "La Poesía. Oda a un amante de las artes de imitación"», en ROMERO LÓPEZ, Dolores et al. (eds.), *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres. Pautas poéticas y revisiones críticas*, Berna, Peter Lang, 2007 (pp. 219-235).

——, *Polyphone Aufklärung. Zur Textualität und Performativität der spanischen Geschlechterdebattenim 18*. Frankfurt: Vervuert, 2013.

HARARI, Yuah Noval, *Sapiens*. Barcelona: Debate, 2019.

HARDEN, Faith, «Safo: ética y estética en transición en la obra de María Rosa Gálvez», *Miríada hispánica*, 3 (2011), pp. 63-80.

HAWKING, Stephen, *Grandes respuestas a las grandes preguntas*. Barcelona: Crítica, 2018.

HUERTA, Javier (dir.), *Historia del Teatro Español. II. Del siglo XVIII a la época actual.* Madrid: Gredos, 2003 (pp. 1593-1594, 1610-1611).

JEAGER, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

JONES, Joseph R., «María Rosa de Gálvez, Rousseau, Iriarte y el melólogo en la España del siglo XVIII», *Dieciocho*, 19.2 (1996), pp. 165-179.

——, «María Rosa de Gálvez: Notes for a Biography», *Dieciocho*, 18.2 (1995), pp. 173-186.

JONES, R.O, *Historia de la literatura española* (IV y V). Barcelona: Ariel, 1979.

LEDBURY, Helen Burke, *The tragedies of Maria Rosa Galvez de Cabrera* (1768-1806), Sheffield: University of Sheffield, 2000.

LEWIS, Elizabeth F., «Breaking the Chains: Language and the Bonds of Slavery in María Rosa Gálvez's Zinda (1804)», *Dieciocho*, 20.2 (1997), pp. 263-275.

——, «Crying out for Feminine (Un)Happiness: María Rosa Gálvez's Search for Sapphic Immortality», en *Women writers in the Spanish Enlightenment: the pursuit of happiness*, Aldershot, Ashgate, 2004, (pp. 97-152).

——, «The Tearful Reunion of Divided Feminity in María Rosa Gálvez's Neoclassic Theatre», *Letras Peninsulares*, 2-3 (1996), pp. 205-216.

——, *Feminine discourse and subjectivity in the works of Josefa Amar y Borbón, María Gertrudis and María Rosa Gálvez*. Virginia: University of Virginia, 1994. Disponibilidad en línea: https://elibrary.ru/item.asp?id=5719946 [01/07/19].

LUQUE, Aurora y CABRERA, José Luis, *El valor de una ilustrada: María Rosa de Gálvez*. Málaga: Instituto Municipal del Libro, 2005.

LUZÁN, Ignacio de, *Poética o Reglas de la poesía en general, y de sus principales especies* (ed. Russell P. Sebold). Madrid: Cátedra, 2008.

MARIANO DE LARRA, Luís y WETORET, *Chorizos y polacos: zarzuela de costumbres teatrales del siglo XVIII, en tres actos y en verso, dividida en seis cuadros*. Madrid: Imp. De José Rodríguez, 1876 (p. 16).

MARTÍN CASARES, Aurelia, y PERIAÑEZ GÓMEZ, Rocío (eds.), *Mujeres esclavas y abolicionistas en la España de los siglos XVI al XIX*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014.

MARTÍN VALDEPEÑAS, Elisa, «María Rosa Gálvez: nuevos datos para su biografía», *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 40 (2017), pp. 7-28.

——, y M. JAFFE Catherine, «Gender, Translation, and Eighteenth-Century Women Dramatists: Elizabeth Griffith's The School for Rakes (1769) and María Lorenza de los Ríos y Loyo's El Eugenio (1801)», en *The Eighteenth Century*, 56 (2015), pp. 41-57.

MARTÍNEZ GARCÍA, Ana, «Admiradas y olvidadas mujeres en la Guerra de la Independencia. Una aproximación literaria» en CIRICI, Juan R. y RAMOS SANTANA, Alberto, *La furia de Marte: ideología, pensamiento y representación*, 2012 (pp. 285-302).

MOLINA, Tirso de, *La venganza de Thamar* (ed. Paterson). Cambridge: University Press, 1969.

MORGADO GARCÍA, Arturo, «Zinda (1804) de María Rosa Gálvez de Cabrera y las reflexiones sobre la esclavitud en la españa finididieciochesca» en *Mujeres esclavas y abolicionistas en la España de los siglos XVI-XIX MARTÍN CASARES, Aurelia, y PERIAÑEZ GOMEZ, Rocío (eds.), Mujeres esclavas y abolicionistas en la España de los siglos XVI al XIX*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2014, pp. 187-209. Disponibilidad en línea: https://www.academia.edu/9032785/ZINDA_1804_DE_MARIA_ROSA_GALVEZ_DE_CABRERA_Y_LAS_REFLEXIONES_SOBRE_LA_ESCLAVITUD_EN_LA_ESPA%C3%91A_FINIDIECIOCHESCA_2014_ [01/07/19].

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, «Bibliografía general de escritoras españolas del siglo XVIII» en *Anales de literatura española*, 23 (2011), pp. 127-184.

——, «El Parnaso poético femenino en el siglo XVIII: Escritoras Neoclásicas», en MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía y BARANDA LETORIO, Nieves (coords.), *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*. Madrid: UNED, 2002 (pp. 85-121).

——, «La mujer y las letras en la España del siglo XVIII». Madrid: *El Laberinto*, 2002.

——, «Noticia sobre el Parnaso dramático femenino en el siglo XVIII», en GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Universidad de Murcia, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 83-131.

PALOMINO, *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres*. Oxford, 2007. Disponibilidad en línea: https://www.peterlang.com/view/title/10513 [22/06/19].

PEREIRA-MURO, Carmen, «Razón y locura en Un loco hace ciento de María Rosa Gálvez, la "otra" modernidad de la ilustración española», *Studi ispanici*, 40 (2015), pp. 57-72.

PEREIRO OTERO, José Manuel, «Memorias y recuerdos de olvidadas liras: María Rosa Gálvez», *Hispania*, 100 (2017), pp. 87-101.

PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «Locura y normalidad: el anti-modelo varonil en El egoísta, de María Rosa Gálvez de Cabrera», *Hecho Teatral*, 3 (2003), pp. 11-35.

RAMOS JURADO, Enrique Ángel, «Safo, Bión y las Amazonas. La tradición clásica en la obra de María Rosa de Gálvez», *Habis*, 41 (2010), pp. 333-344.

RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española* (IV/I). Barcelona: Crítica, 1992.

RIENDA POLO, José, «Un atajo iniciático a la literatura escrita por mujeres» en Epos: *Revista de filología*, 28 (2012), pp. 161-176.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A., «María Rosa Gálvez», en CARNERO, G. (coord.), *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 7 (1995), pp. 539-541.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Anair, «Breve historia feminista de la literatura española» en *Festa da palabra silenciada*, 16 (2001), pp. 96-97.

RUDAT, Eva M.ª K., «María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806) y la defensa del teatro neoclásico», *Dieciocho*, 9 (1986), pp. 238-248.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español, I. Desde sus orígenes, hasta 1900*. Madrid: Alianza, 1971.

RULL, Enrique, «Creación y evolución en la trilogía calderoniana» en *Auario de estudios filológicos* (XXI), 1998 (pp. 329-353).

SALA VALLDAURA, Josep M., «La felicidad social como virtud en la tragedia neoclásica» en *Castilla estudios de literatura*, 19 (1994), pp. 171-186.

——, «El teatro, entre el primer y el segundo siglo XVIII» en *La luz de la razón. Literatura y cultura del siglo XVIII* (eds. Aurora Egido y Enrique Laplana). Institución Fernando el Católico (C.S.I.C): Zaragoza, 2010 (pp. 97-120).

SALGADO, María A., «Women's Voices in Eighteenth-Century Hispanic Poetry», *Dieciocho*, 11 (1988), pp. 15-26.

SPINDLER, George D., «The transmission of culture. Anthropological Approaches.» *Education ad cultural process* en Ed. George D. Spindler. Illinois: Waveland Press, 1987. 303-334.

TRUEBA MIRA, Virginia, «Paradojas de la alteridad en Zinda de Rosa Gálvez», *IV Congreso Internacional de Teoría del Teatro. Theatralia*, 4 (2002), pp. 427-452.

WHITAKER, Daniel S., «Absent Mother, Mad Daughter and the Therapy of Love in La delirante of María Rosa Gálvez», *Dieciocho*, XVI, 1-2 (1993), pp. 167-176.

——, «An Enlightened Premiere: The Theatre of María Rosa Gálvez», *Letras Femeninas*, 1-2 (1993), pp. 21-32.

——, «Clarissa's sister: The Consequences of Rape in Three Neoclassic Tragedias of María Rosa Gálvez», *Letras Peninsulares*, 5.2 (1992), pp. 239-251.

——, «Darkness in the age of light: "Amnón" of María Rosa Gálvez», en *Hispanic review*, 4 (1990), pp. 439-453.

——, «La mujer ilustrada como dramaturga: el teatro de María Rosa Gálvez», en *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 1992 (pp. 1551-1562).

ZOHAR, Even, *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco Libros, 1999.

ZORROZUA, M.ª del Pilar, *Escritoras de la Ilustración española* (1759-1808). Deusto: Universidad de Deusto, 1997 (pp. 314-337 y 496-506).

Webs consultadas:

Academia.edu

Biblioteca Digital Hispánica

Biblioteca nacional

Biblioteca Virtual de Andalucía

Books.openedition.org

Catálogo de la Universidad de Córdoba

Catálogo Roble

Cervantes Virtual

Depósito de Investigación de la Universidad de Sevilla

Dialnet

Google Scholar

Hemeroteca Nacional

Jábega, catálogo de la Universidad de Málaga

Repositorio Institucional de la universidad de Alicante

Torrosa, digital online bookstore

Recursos de apoyo:

DOUGLAS, J. D. y TENNEY M. C., *Diccionario Bíblico*. Editorial mundo hispano: 2003.

FRONZO, Ricard di, *Nuevo Diccionario de la Biblia: lugares, concordancias y personajes* (trad. y adaptación de Jerusalem publishing House y Reader's Digest). Madrid: Mario Muchnik, 2001.

FUNDÉU, *Buscador urgente de dudas (Asesorada por la RAE).* Servidor en línea: https://www.fundeu.es/dudas/tipo-de-duda/ortografia-2/

GÓMEZ TORREGO, Leonardo, *Ortografía: uso español actual.* Madrid: SM, 2010.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Corpus Diacrónico del Español*. Servidor en línea: http://corpus.rae.es/cordenet.html

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades* (1726-1739). Servidor en línea: http://web.frl.es/DA.html

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*. Servidor en línea: https://dle.rae.es/

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Servidor en línea: http://web.frl.es/DH/org/login/Inicio.view;jsessionid=F276BB70BD23C9100FBC672E97398B7A

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Ortografía de la Lengua Española*. Servidor en línea: http://aplica.rae.es/orweb/cgi-bin/buscar.cgi

Amnón

AMNON.

TRAGEDIA ORIGINAL EN CINCO ACTOS.

ACTORES.

AMNON.... } *Hijos de David.*
THAMAR. } *Hijos de David.*
ABSALON. } *Hijos de David.*
DAVID.
JONADAB, *confidente de Amnon.*
JOAB, *General de David.*
ACHITOPHEL, *confidente de Absalon.*
SALOMON. } *Hijos de David.*
ADONIAS.. } *Hijos de David.*
Coro de pueblo, guerreros y doncellas de Israel.

La accion pasa á vista de las murallas de Jerusalen.

El teatro representa la campiña inmediata á Jerusalen. A la izquierda vista de la ciudad con puerta practicable en sus murallas. A la derecha vista del pabellon de David con entrada. El telon del foro representa varios collados; sobre uno de ellos se ve una granja de Absalon.

BIBLIOTECA NACIONAL

ACTO PRIMERO

La acción pasa a vista de las murallas de Jerusalén. El teatro representa la campiña inmediata a Jerusalén[1]*. A la izquierda vista de la ciudad con puerta practicable en sus murallas. A la derecha vista del pabellón de* DAVID[2] *con entrada. El telón del foro representa varios collados; sobre uno de ellos se ve una granja de* ABSALÓN[3].

[Escena I]

(JONADAB[4], JOAB[5], THAMAR[6], *coro de pueblo y doncellas israelitas con ramos de palma y laurel*[7].)

---

[1] *Jerusalén*: antigua capital del reino de Israel, situada en la cordillera de Judea, en el límite del desierto homónimo. La ciudad está delimitada por dos estribaciones rodeadas por los valles del Cedrón y de Hinón. En II Samuel 5:6-9, David conquista la ciudad introduciendo a sus hombres en un túnel, mientras que en Crónicas 11:4-7 se expone como un éxito militar. Esta conquista militar, por la que David hace capitán de sus tropas a Joab, es decisiva en la consolidación de su reino. La obra de Gálvez se sitúa tras la inmediata toma de Jerusalén. La ubicación neutral al margen de las doce tribus permitió que fuera reconocida como centro espiritual y religioso. La iniciativa de construcción de Salomón convirtió a la ciudad en centro de culto del Dios de Israel.

[2] *David* (el elegido de Dios): hijo menor de Isaí y bisnieto de Booz, y Rut, nacido en Belén. Ungido como el segundo rey de Israel por el profeta Samuel. En la segunda batalla contra los ammonitas David cometió adulterio con Betsabé, esposa de Urías. Planeó mandar a Urías al frente para que este fuera asesinado, orden que encargó a Joab. Por estos pecados el profeta Natham le anunció que el primero de sus hijos con Betsabé moriría. Llegó a gozar de gran estimación y de un sólido reinado, pero en la vejez varias crisis amenazaron la estabilidad y unidad de su reino. Entre ellas, la ocasionada por la rebelión de Absalón para obtener el trono, que resultó con la muerte de este a manos de Joab. Finalmente, tras ser convencido por Betsabé y por Natham, entregó el trono a Salomón.

[3] *Absalón* (el Padre es prosperidad): hijo del rey David y Macal, princesa de Guesur. Era respetado en Israel a causa de su belleza física y su capacidad para la persuasión. Alojó a su hermana Thamar tras la deshonra de Amnón, y dos años después mandó asesinarlo en un banquete. Tras esto, huyó a Guesur refugiándose con su abuelo, Tolmay. Pese al lazo de afecto con su padre Absalón era ambicioso y conspiró contra él para convertirse en próximo rey de Israel aconsejado por Achitofel. Tras la derrota de Efraím intentó escapar pero su larga cabellera quedó enredada en las ramas de una encina y Joab lo asesinó en contra de los deseos del rey David, quien lamentó su muerte.

[4] *Jonadab* (Dios ha otorgado): hermano del rey David y consejero de su hijo, Amnón. Es quien lo insta a poseer a su hermana Thamar. Tras el asesinato de Amnón es el mensajero que anunciará su muerte ente el rey David.

[5] *Joab* (Abreviatura de Yahvé, Dios más padre): hijo de Sarvia, hermana de David. Fue nombrado comandante en jefe del ejército de David tras la toma de Jerusalén. Ayudó al rey a vencer a numerosos pueblos como los filisteos, arameos, maobitas o edomitas. Tras vencer también a los ammonitas, en el sitio de Rabat, es quien cumplió el mandato de poner al esposo de Betsabé en el frente de batalla para que el enemigo lo matara. Se dice que era implacable con sus enemigos y que se deshizo de sus competidores. Durante la disputa por la sucesión del trono de Israel, sin saber que David prefería a Salomón, se puso del lado de Adonías. Cuando el nuevo rey se estableció en el trono mandó ejecutar a Joab, cumpliendo el mandato de David, quien pidió su muerte al haber derramado sangre inocente.

[6] *Thamar* (datilera): hija del rey David y Macal, princesa de Guesur. Su hermanastro Amnón, heredero del trono de David, se enamoró de ella y mediante engaños pudo poseerla, pero tras ello la echó de su alcoba. Thamar acudió a Absalón para obtener venganza. A su vez, Absalón nombró Thamar a su única hija.

[7] La palma y el laurel son símbolos de victoria desde la Antigüedad. La corona de laurel distinguía a los generales victoriosos que entraban en Roma mientras que en la simbología cristiana la palma se adopta como icono del Domingo de Ramos. Cuando Jesús entró victorioso en Jerusalén se agitaron ramas de palma. Así, la entrada de David en la ciudad es semejante en apariencia a la de Jesús.

CORO — Gloria al Dios de Israel[8] poderoso:
alabanza al heroico David:
venturosa Sión[9], celebremos
su victoria, su triunfo feliz[10].

VOZ I — La esclavitud, la muerte
Jerusalén temió;
a su amenaza fuerte
Jerusalén lloró.

VOZ II — Pero el Señor eterno
al contrario feroz,
con su poder tremendo
por siempre aniquiló.

CORO — (*Repite.*)

JOAB — Doncellas de Israel, pueblo dichoso,
del Dios de las batallas escogido
para mostrar al orbe su grandeza,
vuestro armonioso cántico festivo
a vista de David celebrar debe
su victoria feliz; ya en este sitio,
cuanto a su pompa el esplendor aumente,
mi diligencia tiene prevenido.
A este fin, el ejército dejando
en el Cedrón[11], que ciñe, este distrito,
me separé del Rey: a recibirle
ya se adelantan sus amados hijos[12],
id vosotros también, y de su vuelta
aumentad el aplauso y regocijo.

THAMAR — En este día, amadas compañeras,
Abandonar debemos el retiro
de nuestra juventud[13]; yo, más que todas,
de esta feliz victoria participo,
como hija de David. ¡Oh amado padre!
Mis manos ornarán tu encanecido
cabello con la palma vencedora[14].
Sobre tu corazón el brazo invicto,
que aniquiló los fieros Ammonitas[15],

---

[8] *Dios de Israel*: Refiere a Yahvé.

[9] *Sión*: homónimo de Jerusalén.

[10] El triunfo romano era una ceremonia destinada a ensalzar la conquista de un general. Este iba acompañado por sus soldados, los esclavos y el botín de guerra. A la ceremonia civil, acompañaba un sacrificio religioso.

[11] *Cedrón*: Valle que se extiende a través de los del desierto de Judea hasta el mar Muerto, y que separa el monte del Templo de Jerusalén del monte de los Olivos.

[12] Se insiste en la obra en que el decoro marca que los hijos feliciten a David por la conquista de Jerusalén.

[13] Thamar como doncella virgen permanece retirada junto con otras doncellas hasta el momento en que contraiga matrimonio.

[14] En el triunfo romano el vencedor se coronaba con laurel, en este caso ha sido sustituido por la hoja de palma. El motivo es que tiene más peso en el simbolismo cristiano.

[15] *Ammonitas*: Pueblo cuyo origen en la Biblia se atribuye a la unión incestuosa de Lot y su hija menor, quienes engendraron a Ben-Ammí (el padre de los ammonitas). Durante el reinado de David, entablaron batalla en dos ocasiones. En ambas fueron derrotados. Con Salomón se estableció la paz.

estrechará a Thamar enternecido.
Seguidme, amigas; festejad mi gozo;
y sembrando de flores el camino
que debe hollar su planta, nuestras voces 40
celebren su valor y su heroísmo[16].

(*Se va con el coro.*)

[Escena II]

JONADAB, JOAB.

JOAB Decidme, Jonadab, ¿cuál es la causa
de que Absalón no asista en este sitio
al triunfo de David con sus hermanos?
JONADAB Absalón hoy celebra en el recinto 45
de su campestre albergue el esquileo
de sus ganados[17]. Desde aquí diviso
su granja, que domina aquel collado;
y estando de este campo tan vecino,
no tardará en venir, donde tribute 50
a David su obediencia como hijo.
JOAB Dudoso es su respeto, cuando falta
En día tan plausible a recibirlo.
Vamos nosotros, Jonadab.
JONADAB No puedo 55
abandonar, Joab, a un triste amigo,
que la dolencia oprime. De la sangre
el tierno lazo, a la amistad unido,
me obliga a que a su lado permanezca
para aliviar su mal con mi cariño. 60
JOAB ¿Y quién es quien merece en este día
tanto con vos, que al triunfo prevenido,
faltáis por su amistad y parentesco?
¿Qué? ¿De David no es Jonadab sobrino?
¿Pues quién este deber de la Real sangre 65
os obliga a olvidar?
JONADAB Amnón su hijo.
JOAB ¡Qué oigo! ¡El Príncipe Amnón, el heredero
de Israel, la esperanza por su brío

[16] La doncella arrojando flores al suelo forma parte de la iconografía asociada a la soldadesca, a su vez refuerza la idea de virginidad y pureza.

[17] *Esquileos*: actividad agraria que consiste en cortar la lana de los animales y que se realiza cuando empieza a llegar el calor. Absalón es príncipe de Israel, pero al igual que hereda el derecho de su padre, también hereda su oficio de pastor.

del pueblo de Abraham![18] 70

JONADAB ¡Vana esperanza!
Una horrible dolencia ha consumido
al fuerte de Judá[19]; tiene ofuscada
su razón, su valor quedó marchito.

JOAB ¿De qué nace? 75

JONADAB Lo ignoro. Amnón se obstina
en que el silencio encubra los motivos
de su largo penar: sólo ha fiado
a mi amistad, que siente poseído
su corazón de angustias y temores. 80
Recuerda horrorizado los castigos
a David por Natham[20], profetizados
para espiar el bárbaro delito
de la muerte de Urías: Amnón tiembla
al nombre del amor; afecto impío; 85
que al adulterio unió el asesinato:
sabe que de David serán los hijos
instrumentos, que muestren la justicia
del supremo Hacedor[21]; y estremecido,
de la naturaleza los enlaces 90
abomina, que forman su suplicio.
Él ama la virtud; Amnón socorre
con benéfica mano al desvalido;
oculta su tormento a los mortales,
y en el bien que a otros hace halla su alivio. 95
Pero en su estado triste y doloroso
mi amistad no ha logrado reducirlo
a que entre sus hermanos al encuentro
saliese de David. Los regocijos
aumentan de su alma los pesares: 100
los cantos del placer son sus martirios;
y para mitigarlos mi desvelo
permanecer con él juzga preciso.

JOAB Jonadab, vuestro celo en este lance

---

[18] *Pueblo de Abraham*: Abraham fue el primer patriarca de Israel. Proverbial seguidor de Yahvé, quien eligió a Abraham y a su pueblo como fundadores de la religión hebrea. Así, Abraham es considerado el primer recibidor de la gracia de Dios, y su pueblo el de los verdaderos creyentes.

[19] *Judá*: epónimo que denomina a la tribu proveniente del cuarto hijo de Jacob y Lía. La tribu alcanza su hegemonía en tiempos de los reyes David y Salomón. Se acaba convirtiendo en el reino meridional de los dos en que se dividió el Reino Unificado de Salomón bajo su sucesor, Roboam.

[20] *Natham* (don de Dios): profeta que desempeñó un importante papel en el reinado de David. Reprendió al monarca por cometer adulterio con Betstabé y enviar a su marido a la guerra, anunciando que el primero de sus hijos moriría. Cuando este nació, David permaneció siete días de ayuno y llanto para conmover a Yahvé. Sin embargo, el niño murió. El segundo de los hijos de Betsabé y David, Salomón, será el próximo rey de Israel. En la obra de Gálvez se habla de la funesta profecía de Natham aludiendo a estos hechos, se considera que pesa sobre el primogénito de la familia y no sobre el primogénito de David y Betsabé. Así, los eventos de Thamar y Amnón responderían a esta profecía, cuestión que aparece tres veces en la obra: al comienzo mencionada por Jonadab, en mitad de la obra mencionada por Amnón cuando habla con Absalón y finalmente, en un diálogo del que el rey David es partícipe.

[21] *Supremo Hacedor:* Yahvé.

es digno de un pariente y de un amigo: 105
conociendo el origen, yo lo apruebo,
y a buscar al Monarca me dirijo,
para que no se alarme su ternura,
advirtiendo la falta de su hijo.
Sobre su triste estado y su dolencia 110
corresponde a mi afecto prevenirlo:
procurad vos en tanto que se anime
el Príncipe a mostrarse en este sitio
a la vista de un padre que lo adora,
con un semblante de su gloria digno; 115
procurando ocultar sus graves penas
en un día tan plácido y festivo.

(*Se va.*)

JONADAB ¿Y podrá el infeliz de su tormento
disimular las ansias? Él ha sido
en su penar cual palma combatida 120
por los furiosos vientos encendidos
del tórrido desierto, que en el polvo
doblega, y hunde su esplendor marchito.
Pero él se acerca.

[Escena III]

JONADAB, AMNÓN *por la puerta de la ciudad*.

AMNÓN Jonadab, sostenme. 125
JONADAB Pues ¿qué nuevo dolor...
AMNÓN ¡Ah!, yo la he visto.
JONADAB ¿A quién?
AMNÓN ¡Oh cielos! ella descollaba[22]
en beldad entre el número infinito 130
de las doncellas, como el alto cedro
su pompa eleva sobre los olivos
humildes del Cedrón; ella ofuscaba
la hermosura, los tiernos atractivos
de las hijas de Sión: Thamar más bella 135
que la rosada aurora, con el brillo
de sus ojos el pueblo ha deslumbrado,
y para siempre ¡oh Dios!, cegó los míos[23].

[22] *Descollaba*: destacaba.

[23] Según la tradición del amor cortés, reinterpretada por los preceptos católicos, el amor era considerado una enfermedad a causa de la cual el paciente podía fallecer. Según los textos el amante perdía la razón. Al

JONADAB ¡Tu hermana!
AMNÓN ¡Odioso nombre! 140
JONADAB ¡Qué profieres!
AMNÓN ¡Oh Thamar, dulce nombre a mis oídos!
¡Cruel naturaleza! ¡Detestable
lazo contra el amor! Yo te abomino.
JONADAB Será posible... ¡oh Dios!... Tiemblo al pensarlo; 145
pero no puede ser. De tu delirio
conozco son efecto tus palabras:
más, Amnón, ¿por qué causa de un amigo
recatas el origen de tus males?
Yo veo aniquilarse tus floridos 150
años en el abismo de las penas:
un funesto dolor ha consumido
tu valor y tus fuerzas. ¡Ah!, descubre
el origen fatal de tu martirio
a quien la sangre y la amistad... 155
AMNÓN No pienses
que ni uno ni otro afecto hubieran sido
bastantes a triunfar de mi silencio,
si hoy mi pasión, llegando a lo infinito,
no aumentara el incendio en que me abraso; 160
el que por tanto tiempo ha consumido
mi corazón sensible y temeroso.
Hoy, caro Jonadab, la causa he visto
de esta llama funesta; y recelando
que su vista acreciente mi peligro, 165
y arranque mi secreto, enteramente
descubrirte mis penas determino.
A este fin te buscaba; tus consejos
me pueden separar del hondo abismo
a que el amor me arrastra: yo idolatro 170
a mi hermana Thamar.
JONADAB ¡Gran Dios, qué he oído!
Cierta fue mi sospecha.
AMNÓN Yo la adoro:
nuestros primeros años confundidos 175
bajo de un mismo techo, en la inocencia,
en los juegos pueriles y sencillos
de la infancia volaron; recatada
después Thamar en el materno asilo,
dejó en mi corazón de su hermosura 180
la imagen indeleble. En su retiro
creció en beldad, en gracias y en virtudes;
y el ciego amor creció en el pecho mío
a par de sus encantos: temeroso
de mi fatal pasión, cobarde he huido, 185

---

cruzar miradas con la amada contraería la enfermedad de amor también conocida como Eros. A lo largo de la obra, Gálvez desmonta la legitimidad que se les brindaba a los enfermos por amor.

de su presencia. En vano. Mis tormentos
la ausencia acrecentaba; eres testigo
de mi eterno penar y mi constancia;
en fin hoy, que del triunfo prevenido
a mi padre, Thamar alborozada 190
salió a aumentar el majestuoso brillo,
desde mi habitación he vuelto a verla
como la fresca rosa, que al rocío
de la aurora despliega su hermosura,
absorto al contemplar de sus divinos 195
ojos la luz que abrasa, cuando alumbra,
la turbación cruel de mis sentidos
recelo que descubra mi secreto:
conozco, Jonadab, que es hoy preciso
asistir a su lado a nuestro padre; 200
cuida tú por piedad, querido amigo,
de Amnón en su presencia; mis extremos
de mi afecto pudieran instruirlo,
y aun privarme quizá de que mis ojos
a Thamar puedan admirar tranquilos. 205

JONADAB Absorto estoy: acaso a tu dolencia
fuera el mejor remedio tu peligro.

AMNÓN ¡Qué dices! ¿Cómo?

JONADAB A mi razón atiende.
La privación fue siempre el incentivo 210
mayor de las pasiones: si a tus penas
la sensible Thamar prestase alivio;
si su celo[24] a tu lado prodigase
del fraternal afecto los cariños;
quizá el fuego de amor que arde en tu seno, 215
perdiendo su violencia, en el sencillo
sentimiento quedara solamente
de la naturaleza. Dime, amigo,
viendo a Thamar ¿qué sientes?

AMNÓN Que se calman 220
de mi angustiado pecho los martirios.
Arrebatado sólo en su hermosura
mis ardientes deseos confundidos
quedan en el silencio; y consolado
a verla y adorarla sólo aspiro. 225

JONADAB Pues no dilates más proporcionarte
un medio que destruya el apetito,
dándote libertad de verla siempre
con el nombre de hermana más tranquilo;
nombre que postrará tu amor funesto 230
por su inocente labio repetido.

---

[24] *Zelo* (sic): El cuidadoso, y vigilante empeño de la observancia de las leyes, y cumplimiento de las obligaciones en el común, o en los particulares. Se toma también por el afectuoso, y vigilante cuidado de la gloria de Dios, o del bien de las Almas: y se extiende al del aumento, y bien de otras cosas, o personas. *Diccionario de Autoridades*, 1739.

Si David te pregunta en este día
de tu extraña dolencia los motivos,
ocúltale el origen, di, que sientes
una melancolía que ha rendido 235
tu corazón, sin que la causa alcances;
dile, que tu tristeza tendrá alivio,
si Thamar, como hermana cariñosa,
prestase a tu dolencia los oficios
del amor fraternal. David es padre; 240
tu ruego escuchará compadecido;
otorgará tu súplica, y entonces...

AMNÓN ¿Piensas tú que yo pueda persuadirlo
a que por mí derogue la costumbre,
que a una virgen prescribe su retiro? 245

JONADAB Como Rey puede, Amnón. Pero examina
si de tu incertidumbre es el principio
algún deseo criminal, alguna
centella delincuente, que al abrigo
de la seguridad nace en tu pecho[25]. 250

AMNÓN Jonadab, nunca. ¡Oh Dios! ¡Qué has proferido!
¿No conoces a Amnón?[26] ¿Te has olvidado
de que ama la virtud? Dime ¿no has visto
mi corazón furioso en sus pasiones
detestar aun la sombra del delito? 255
Sabe que si un momento imaginara,
que de Thamar pudiera el atractivo
arrastrarme hasta el crimen, fuera entonces
mayor mi odio que mi amor ha sido.
No, jamás; nunca habrá en el universo 260
una beldad[27], cuyo poder impío
mi virtud postre, y me haga delincuente:
antes una y mil veces consumido
de su fatal pasión Amnón perezca;
primero mi existencia hunda el abismo. 265
¡Yo un incesto!... ¡Oh furor!... ¿Lo ordena el cielo...

JONADAB No más, Amnón; modera tu delirio:
tú serás virtuoso.

AMNÓN Virtuoso...
Sí; lo seré a pesar de mi martirio. 270

JONADAB Calma tu agitación.

(*Música dentro*.)

---

[25] Según la legislación del texto bíblico era posible el matrimonio entre hermanos si era aprobado por el Rey. Figura en *Samuel II* que Thamar ruega a su hermano el permiso paterno, sin embargo en la obra de Gálvez esta circunstancia legislativa se revoca en función de lo que se indica en los textos sagrados.

[26] La tercera persona se aplica como símbolo de realeza, de alto estatus social. A lo largo de la obra solo lo harán los príncipes.

[27] *Beldad*: Belleza.

Esa armonía
anuncia que David llega a este sitio.
Recuerda tu virtud y mi consejo;
y piensa si tu amor debe seguirlo. 275

[Escena IV]

DICHOS, DAVID, THAMAR, ADONIAS[28], SALOMÓN[29], JOAB, Coro de pueblo, guerreros y doncellas.

CORO Gloria al Dios de Israel poderoso:
alabanza al heroico David:
venturosa Sión, celebremos
su victoria, su triunfo feliz.

DAVID Bendigamos el brazo poderoso 280
del Dios de los ejércitos; vencidos
los fieros Ammonitas, asolada
Rabath su capital[30], con el auxilio
de un Dios omnipotente se asegura
la suerte de Sión y de mis hijos. 285
Yo te ofrezco, Señor, esta victoria,
que tu piadoso y sabio poderío
a David concedió: nada es el hombre;
nada son los esfuerzos de su brío,
si tu eterno poder no los ampara. 290
Dispóngase al momento un sacrificio
digno del tabernáculo sagrado:
las pacíficas hostias al cuchillo
doblen el dócil cuello, y por el crimen,
que mi ciega pasión ha cometido 295
inmólense las víctimas debidas
al supremo anatema[31]. Pueblo mío

[28] *Adonías* (Yahvé es mi Dios): Hijo de David y Jaguit. Según los textos tan apuesto y ambicioso como su hermanastro Absalón. Cuando el rey David estaba postrado en cama, decidió encabezar una rebelión para convertirse en Rey de Israel. Sin embargo, Salomón lo derrotó y más tarde lo mandó asesinar.

[29] *Salomón* (pacífico): Segundo hijo de David y Betsabé y tercer rey de Israel tras vencer a Adonías, que se había rebelado contra David. Obtuvo el trono gracias a su madre y al profeta Nathan, que convencieron al rey de que debía ser el próximo sucesor. Perdonó a Adonías, peor cuando este quiso tomar por esposa a Abisaj, sierva de David, mandó asesinarlo al considerarlo el principio de otra rebelión. También mandó deponer al sacerdote Abiatar y ejecutar a Joab. Conocido por su proverbial sabiduría reinó del 965 al 928 a.C. Fue el último reino del Israel Unificado, pues tras el levantamiento de Jerobam se separarían los reinos de Israel y Judá.

[30] *Rabath:* Capital de los ammonitas conquistada en la segunda batalla contra el reino de David.

[31] *Anatema*: significa, etimológicamente, ofrenda. Durante la época clásica nominaba a los objetos consagrados a los dioses. Aunque también se denomina así a la sanción que expulsa a ciertos miembros del grupo. Pese a que en el contexto parece que Gálvez lo utiliza con la primera acepción, la segunda también podría referir a la marcha de Thamar, es decir, a su expulsión del grupo.

hasta cumplir estos deberes santos,
no gozaré del triunfo que previno
Jerusalén para aplaudir mi gloria; 300
en este pabellón me determino
a descansar a vista de sus muros[32],
en tanto que dispongo el sacro rito.
Joab, cumple mis órdenes.

(*Se va* JOAB.)

Vosotras, 305
doncellas de Israel, vuestro retiro,
después de celebrar la ceremonia,
volveréis a ocupar con regocijo.

THAMAR En tan glorioso día, amado padre,
permitid lleve al maternal asilo 310
de vuestra vuelta la feliz noticia.

DAVID Hija querida, ve.

THAMAR

(*A las doncellas*.)

Venid conmigo.

Se va con las doncellas por la puerta del muro.

[Escena V]

DAVID, ADONIAS, SALOMÓN, AMNÓN, JONADAB, *Guerreros*.

AMNÓN

(*Queriendo seguir a* THAMAR.)

Su hermosura me arrastra.

DAVID ¿Adónde, adónde 315
te encaminas, Amnón?

AMNÓN

(*Deteniéndose turbado*.)

¡Oh padre mío!

DAVID ¿Por qué evitas mi vista? Tus hermanos
amantes mi regreso han prevenido,
volando hasta encontrarme presurosos, 320
mostrando su placer y su cariño.

[32] *A vista de sus muros*: es decir, extramuros.

AMNÓN Ellos son muy felices.
DAVID Y tú ingrato.
AMNÓN ¡Ah!, no me deis un nombre tan impío.
¡Si supieseis mi mal! 325
ADONIAS ¿Puede Adonias
con su amor fraternal disminuirlo?
SALOMÓN ¿Pudiera Salomón con su ternura
a tu fiera dolencia dar alivio?
AMNÓN No, hermanos, no: mis penas son eternas. 330
DAVID Dejadnos solos luego en este sitio.

ADONIAS, SALOMÓN *y* JONADAB *se entran en la tienda de* DAVID. *Los guerreros se retiran al foro*.

[Escena VI]

AMNÓN, DAVID.

AMNÓN

(*Aparte*.)

¡Oh turbación!
DAVID Estoy de tu dolencia
por Joab informado, amado hijo;
y espero que de un padre los desvelos 335
podrán desvanecerla, si el motivo
que la origina a mi piedad descubres.
¿Cuál puede ser la pena que ha rendido
al heredero de David; al fuerte,
a quien el justo Criador previno 340
para subir al trono de Judea;
a cuya descendencia ha prometido
dar la eterna salud, que de la culpa
liberte a los mortales afligidos?
Amnón, ¿has olvidado que esta dicha, 345
por ser mi primogénito, es preciso
que proceda de ti? ¿No son bastantes
para elevar tu espíritu abatido
las sacras profecías, que anunciaron
al universo un Salvador divino 350
en tu posteridad?[33] Esta esperanza

[33] Jesucristo, que según los evangelios de Mateo y de Lucas era descendiente de David. De hecho, al árbol genealógico de Jesús se le conoce como *Árbol de Jesé* tomando el nombre del padre del rey David. En el Apocalipsis de Juan Jesús afirma: Yo soy la raíz y el retoño de David. El David del texto considera aún que Amnón, al ser su primogénito, es aquél al que refieren los textos sagrados. Sin embargo, los eventos posteriores demostrarán que se trataba del príncipe Salomón.

vuelva a tu juventud su antiguo brío;
vuelva a Israel con tu salud su gozo;
y a un tierno padre vuélvale su hijo.

AMNÓN Siempre en mí lo hallaréis. A que se cumplan 355
los sagrados decretos sólo aspiro:
mas conozco que en tanto que domine
a mi débil razón este delirio,
no elegirá el Eterno mi existencia
para mostrar su gloria. 360

DAVID ¡Oh Dios! ¡Qué lo oído!
Amnón, ¿dudarás tú de Su palabra?

AMNÓN Nunca. ¡Oh padre! Yo dudo de mí mismo.

DAVID ¿Luego eres criminal?

AMNÓN Soy virtuoso[34]. 365

DAVID Pues ¿qué pasión…

AMNÓN ¡Ah padre! Yo os suplico
que no aumente mi mal vuestra ternura.
De una melancolía poseído
mi corazón, ignoro que la causa… 370

DAVID Amnón, yo tus pesares adivino;
tú amas.

AMNÓN

(*Sobresaltado*.)

¿A quién?

DAVID No sé; pero el objeto
de tu amor, sea el que fuere, mi cariño 375
te otorgará: soy padre.

AMNÓN

(*Con viveza*.)

¿Sea el que fuere?

DAVID Pues ¿qué doncella existe en mis dominios,
a quien no haga dichosa tu himeneo?
Si tu pasión incauta no ha elegido 380
una idólatra; alguna a quien las leyes
impidan el honor del sacro rito.

AMNÓN Esas terribles leyes… ¡ah!, yo muero.[35]
¡Oh padre! En mi dolor para conmigo
son inútiles… vanas… yo no amo. 385
De la naturaleza el fiel cariño
es sólo el que conozco, el que venero:
quizá su afecto puro diera alivio
a mi fatal tristeza.

DAVID ¿De qué modo? 390

AMNÓN En mi largo penar he conocido,

---

[34] Amnón repite las palabras del consejero dada su dependencia.

[35] Refiere con «leyes» a las Leyes de Moisés, que se mencionan posteriormente en la Escena V del Acto Segundo, nota 53.

que la imagen feliz, consoladora
de la infancia, calmaba el desvarío
de mi tétrico espíritu. La vista
de los objetos dulces y sencillos 395
de tan dichoso tiempo, quizá puede
desvanecer mis penas: yo he vivido
con Thamar en los días de inocencia;
su memoria me es grata, y os suplico
que a mi hermana, señor, se le permita 400
dejar algunas horas su retiro,
para que sus desvelos fraternales
hagan más tolerable mi martirio.

DAVID Si su cuidado consolarte puede,
luego que asista al santo sacrificio, 405
irá a tu habitación; tú acompañarme
debes al tabernáculo[36], hijo mío.
Tus hermanos esperan; vamos luego.
En tanto, la alabanza al infinito

(*A los guerreros*.)

poder de Dios resuene en estos campos. 410

AMNÓN Yo (*Aparte*.) la volveré a ver. Señor
(*A* DAVID.), ya os sigo[37].

Se entran los dos al pabellón. Coro de guerreros, que sirve de intermedio del acto primero al segundo.

CORO

(*Cántico de* DAVID; *fragmentos del salmo 29*[38].)

Exaltaré tu gloria,
o soberano Dios;
pues contra el enemigo
me diste tu favor. 415
Salvásteme, atendiendo
benigno mi clamor;
libraste el alma mía
del infernal furor.

UNA VOZ Humildes alabanzas 420
cantemos al Señor,
y a Su memoria santa
celebre nuestra voz.

---

[36] *Tabernáculo*: el lugar, donde estaba colocada el Arca del Testamento entre los Judíos, así cuando habitaban en las tiendas, como después que fue puesta, y trasladada al Templo. *Diccionario de Autoridades*, 1739.

[37] Este fragmento forma parte del verso anterior, más no se presenta de manera continuada al no adecuarse a la caja de escritura.

[38] Salmo de David al poder y gloria de Jehová. Reina-Valera, 1960.

OTRA VOZ El mal y la desgracia
está en Su indignación; 425
y en Su decreto eterno
vida y salud se halló.

TODO EL CORO Mi llanto por tu gracia
en gozo se trocó;
mi triste vestidura 430
tu gran piedad rasgó.
Y por eso a tu gloria
tributo adoración;
cantando eternamente
a mi Señor y Dios. 435

ACTO SEGUNDO

[Escena I]

DAVID, JOAB, AMNÓN *por la puerta del pabellón. El coro que no ha dejado la escena.*

DAVID

(*Al coro*.)

Retiraos vosotros.

(*Se va el coro*.)

Hijo amado,
después que se presenten mis ofrendas
por la mano del sumo Sacerdote
ante un Dios de justicia y de clemencia[39]; 440
después de concederte que tu hermana
en tu alivio prodigue su asistencia;
contra la envidia intento asegurarte.
Hoy te dará David la mayor prueba
de su cariño, haciendo que las tribus[40] 445
te aclamen sucesor de mi diadema[41].
Sé con dolor las tramas, las astucias,
con que Absalón tu hermano sus ideas
ambiciosas eleva hasta mi trono.
En tanto, que en los trances de la guerra 450
yo combatí el furor del Ammonita,
y aseguré la prometida tierra,
Absalón concertó los viles medios,
que a los traidores dicta la cautela,
para usurparte osado la corona, 455
que el cielo te destina por herencia.
Forzoso es precaver sus intenciones;
ven a mi lado a recorrer las tiendas
de mi ejército fiel: quiero mostrarles

[39] *Sumo sacerdote*: mención al sumo sacerdote Abiatar (Dios da abundancia). Hijo menor de Ajimelec. Desempeñó un importante papel en el reinado de David, pero cuando su hijo Adonías se rebeló el sacerdote se unió a la conjura. Por este motivo, cuando Salomón llegó al trono lo destituyó de su cargo y lo envió a su tierra natal, Anatot.

[40] Refiere a las doce tribus descendientes de Jacob.

[41] *Diadema*: «Faxa o insignia blanca, que antiguamente ceñía la cabeza de los Reyes, por insignia de su dignidad, que remataba con un nudo en el celebro, de donde pendían los cabos por los hombros. Diferenciase de la Corona en que esta es de oro, plata, bronce o hierro, y toda está adornada por la parte superior de puntas, florones o círculos que la cierran; y la Diadema es lisa sin más adorno. Es voz Griega, deducida del verbo *Diadeo*, que significa ceñir al derredor». *Diccionario de Autoridades*, 1732.

su Príncipe a las tribus de Judea[42], 460
y disponer que al tiempo de mi triunfo
mi sucesor te jure su obediencia.

AMNÓN Vuestro amor paternal ya me concede,
cuanto mi triste corazón anhela,
en la asistencia de Thamar; si al trono 465
Dios me destina, en vano la soberbia
de mi hermano Absalón podrá oponerse.
¿Y quién os ha informado de que sean
tales sus intenciones? ¿Quién se atreve
a denigrar con insidiosa lengua 470
las acciones de un príncipe? El osado,
que tal calumnia en su desdoro intenta,
preséntese a mi vista, hable, confirme
su acusación con infalibles pruebas.

DAVID Habla, Joab. 475

AMNÓN ¿Eres tú?

JOAB Yo soy; no teme
mi verdad vuestro enojo. La certeza
de que Absalón aspira a coronarse,
su popular conducta manifiesta. 480
¡Cuántas veces le vieron, afectando
un candor compasivo, de las quejas
de las tribus rebeldes ser apoyo!
¡Cuántas de los hebreos las molestas
súplicas defender, y de su padre 485
motejar las acciones en su ausencia!
Su mansión es asilo del delito;
Absalón, aspirando a la diadema,
aun antes de alcanzarla el aparato
digno del solio en su persona ostenta[43]. 490
La pompa de su séquito lo anuncia;
de sí mismo idolatra la belleza,
despreciable en el hombre, y sus adornos
su vanidad y su ambición fomentan;
y aunque sus intenciones fuesen otras, 495
evitar de su padre la presencia
en el día en que vuelve victorioso,
su orgullo claramente nos demuestra.

DAVID Amnón, ¿qué alegarás en su disculpa?

AMNÓN Cuando Joab su encono manifiesta 500
contra Absalón en los falaces cargos,
con que infamar su proceder intenta;
nada puedo decir en favor suyo,
sin que a mi hermano agravie mi defensa.
No quiero degradarlo hasta el extremo 505
de dar satisfacción a las sospechas

[42] *Judea*: nombre que recibe el antiguo reino de Judá.

[43] *Solio*: así se denomina al «Trono, y silla Real con dosel». *Diccionario de Autoridades*, 1739.

de un vasallo atrevido, de un vasallo,
que tiene por delito la grandeza
de un príncipe bizarro[44]; que lo acusa
de que consuele al pueblo de Judea; 510
y en fin, que en su hermosura, don del cielo,
halla de vanidad y ambición pruebas.
¡Oh padre! Vos sabéis que la hermosura
arrastra nuestro amor; naturaleza
rara vez la concede al delincuente. 515
¿Será en Thamar delito ser tan bella?
Entonces, ¡ay de aquel, cuyo semblante
hermoso deslumbrase las potencias
del sensible mortal!... Una y mil veces
infeliz el amante en su amor fuera. 520
Y yo... ¡Qué digo!... Mi razón se abisma...
No. La beldad el crimen no fomenta[45].

DAVID
Advierto en tu discurso, hijo querido,
el desorden fatal de tus ideas.
No es crimen la hermosura; pero acaso 525
la de Absalón desgracias produjera:
y quizá sus efectos peligrosos
de Thamar ultrajaran la inocencia.

AMNÓN
Es imposible. La virtud defiende
a Thamar del amor. 530

DAVID
Hijo, tú tiemblas:
¿por qué causa?

AMNÓN
(*Violentándose.*)

No, padre; estoy tranquilo.
Alguna vez me agita la violencia
de este dolor involuntariamente; 535
mas yo sabré triunfar de su fiereza.

JOAB
Ceded de vuestro padre a los deseos.
La aclamación que el pueblo de Judea
tribute a vuestro nombre; el aparato[46]
que ha de anunciar en vos la pompa regia, 540
desvanecerá en breve vuestros males.

DAVID
Ven, hijo amado.

---

[44] *Bizarro*: Dícese de alguien generoso, atento, gallardo, de noble espíritu, lozanía y valor. También lúcido, galán y bien adornado, según el *Diccionario de autoridades* de 1726.

[45] La asociación de la Belleza y el Bien se remonta a los textos platónicos en que se equipara lo bueno, lo verdadero y lo bello. De tal manera que algo bello es por antonomasia verdadero y bueno. Esto se transmite a la tradición occidental y al ideario católico, pero no solo, la literatura y la cultura reflejan cómo los personajes malvados tienden a ocupar características físicas desagradables. El conocimiento pre-científico también se empapa de esto si atendemos a la rama de la Fisiognomía. Durante el siglo XX y hasta la actualidad en literatura, cine, videojuegos y otros soportes, vemos que se diluye la asociación entre lo bello y lo bueno, en pro de lo exclusivamente atractivo. Hay quien ha denominado a esto *dictadura de la estética* (manifestando una confusión con los conceptos de Estética y Belleza).

[46] *Aparato*: en el sentido de prevención, adorno, pompa, suntuosidad, según el *Diccionario de Autoridades* (1726).

AMNÓN Nunca la diadema
alucinó con su esplendor brillante
mi corazón; ni puedo en mi dolencia 545
prestarme a tan augusta ceremonia.
El popular tumulto me atormenta.
Dejad que de Absalón en la presencia
parezca, y se avergüence quien lo acusa;
y entonces yo... ¿la veis? 550

(*Viendo venir a* THAMAR. *Thamar se acerca.*)

[Escena II]

DICHOS, THAMAR *por la puerta de Jerusalén.*

THAMAR Amado padre, al prevenido triunfo,
conque Jerusalén gozosa espera
celebrar vuestra gloria, mis desvelos
unirán de las jóvenes doncellas 555
los inocentes dones. Vuestro alcázar[47]
con los festivos cánticos resuena
de las esposas de David[48], que al cielo
los puros votos de su amor elevan.
¿A qué esperáis? Jerusalén triunfante 560
en este día vuestra vista anhela.

DAVID Hija mía, no debo en su recinto
penetrar, sin que lleve las ofrendas
a Dios debidas; mientras mis guerreros
los sacrificios del Señor aprestan, 565
ven a mi pabellón. Será forzoso
que David se confíe a tu terneza
en la suerte fatal de tus hermanos.
Amnón, tú con Joab aquí me espera[49].

(*Se entra con* THAMAR *en la tienda.*)

[47] *Alcázar*: Palabra árabe que denomina a la fortaleza, casa fuerte, castillo o palacio de reyes, según el *Diccionario de Autoridades* (1726).

[48] Según los textos sagrados David tenía ocho esposas Mical, la segunda hija de rey Saúl, Ahinoam de Jezreel, Abigaíl, la carmelita, antes esposa del malvado Nabal, Maachâ, hija de Talmai, rey de Guesur, Haggith, Abital, Egla y Betsabé, anteriormente la esposa de Urías el hitita.

[49] Probablemente se trate de una errata: *esperes*.

[Escena III]

AMNÓN, JOAB.

AMNÓN ¡Cuál puede ser este secreto! Dime 570
Tú, que del Rey el corazón penetras,
la causa de este arcano[50]. ¡David quiere
confiar a Thamar la suerte adversa
de sus hijos! ¿Acaso contra todos
ha logrado irritarlo tu cautela? 575
JOAB ¿Cómo vos, a quien ama mi respeto,
hacéis a mi lealtad tan grave ofensa?
Si de Absalón, David se desconfía;
si sus tramas han sido descubiertas
por mi verdad al Rey; en favor vuestro 580
resulta de Joab la diligencia.
AMNÓN Mejor dijeras que en ventaja tuya;
pues habiendo envidioso por tu diestra
asesinado a Abner[51], para librarte
del castigo que el Rey quizá te diera, 585
abultando traiciones que no existen,
das pábulo en su pecho a las sospechas,
para que necesite de tu brazo.
¿Y contra quién tu astucia las fomenta?
Contra Absalón, contra el valiente hermano 590
de Thamar... este nombre me presenta
todo el horror de tu intención malvada:
conozco tu perfidia, y se avergüenza
mi noble corazón de que imagines,
que en ningún tiempo Amnón te la agradezca. 595
JOAB Si otro que vos...

[Escena IV]

DICHOS, JONADAB *por la puerta del pabellón.*

JONADAB Joab, David os llama.

---

[50] *Arcano*: Según el *Diccionario de Autoridades* de 1726 se solía utilizar como sustantivo, siendo lo que uno guarda y reserva en sí. Se usa esta voz para significar lo que encierra y contiene materia grave y de grande aprecio: «como quando se dice los arcanos de los Príncipes no son fáciles de penetrar ni saber».

[51] *Abner* (el Padre es luz): hijo de Ner y tío del rey Saúl. Resentido con Isbaal tomó partido por el rey David. Joab lo denunció ante el rey por traición, e hizo que regresara a la ciudad para asesinarle sin conocimiento de David. Deseaba vengar a su hermano Azael y al mismo tiempo eliminarlo como posible rival en su ascenso político. Por esto, Amnón lo acusa de abultar traiciones que no existen.

JOAB Su palabra es la ley de mi obediencia.
Vos, engañado príncipe, algún día
veréis de mis razones la evidencia[52]. 600

(*Se entra en el pabellón.*)

AMNÓN ¡David de Amnón recata sus secretos,
y de un traidor confía sus ideas!
¿Qué es esto, Jonadab?
JONADAB Yo lo sé todo.
El Rey, de la conducta que en su ausencia 605
ha observado Absalón, quiere informarse
de su hermana Thamar. Sin duda espera
que Joab se confunda, o se separe
de su insidiosa acusación.
AMNÓN Mis penas, 610
privado de Thamar, en tanto crecen.
JONADAB Ya David le ha ordenado tu asistencia.
AMNÓN ¿Qué dices? ¡Oh ventura suspirada!
JONADAB Yo lo acabo de oír.
AMNÓN Mi dicha es cierta. 615
¡Ah! Su vista es bastante a mis deseos,
y tiemblo a mi pesar en su presencia.
Temo que su hermosura me arrebate;
que a descubrirse llegue mi dolencia;
y que el amor... 620
JONADAB Si dudas de ti mismo,
si tu razón o tu virtud flaquean,
aún es tiempo; tus males disimula,
y el riesgo evita de volver a verla.
AMNÓN ¡Qué profieres, cruel! ¡Yo condenarme 625
a no ver a Thamar! ¡Qué! ¿Yo pudiera
ser tan cobarde y bárbaro conmigo,
que, de mi amor temiendo la violencia,
de mi única ventura me privase?
No, Jonadab; si mi pasión se aumenta 630
con su vista, expirar ante sus ojos
es la sola esperanza que me resta.
JONADAB Tu virtud reconozco; y más que nunca
confío en que Thamar con su inocencia
desvanezca tu amor. Su dulce nombre 635
no llegue a articular jamás tu lengua,
sin llamarla tu hermana; esta voz sola
puede triunfar de tu pasión funesta,
si acaso la ocasión...
AMNÓN No me atormentes, 640
amigo, por piedad. Thamar se acerca.

[52] Joab insiste en que sus prevenciones contra Absalón favorecen a Amnón. Probablemente, en previsión de que Amnón ascienda al trono, Joab planee acercarse a Amnón igual que previene a David.

[Escena V]

DICHOS, THAMAR *por la puerta del pabellón.*

THAMAR Hermano.
AMNÓN
(*Aparte.*)

¡Oh nombre!
THAMAR Nunca de mi padre
fue tan grato el precepto a mi obediencia, 645
como cuando a servirte me destina.
Id, Jonadab, y haced que las doncellas
que me asisten, festejos y placeres
para agradar a Amnón luego prevengan.

(JONADAB *se va por la puerta del muro.*)

¡Ah!, hermano; no es el único el afecto 650
que la sangre me inspira, el que me empeña
en procurar a tu dolor alivio.
AMNÓN Pues ¿qué, Thamar, hay otro que merezca
en tu pecho el cuidado de mi vida?
THAMAR Sí, Amnón. 655
AMNÓN
(*Aparte.*)

¡Qué escucho!
THAMAR Debe mi fineza
mostrar mi gratitud. Sé que a mi hermano
Absalón defendiste en la presencia
de David, oponiéndote a la astucia 660
con que Joab su perdición intenta.
AMNÓN ¿Tu gratitud no más Amnón merece?
THAMAR ¿Y qué otro sentimiento en mí pudiera
serte más grato? Sabes que tu hermana...
AMNÓN Thamar, no lo repitas; cesa, cesa. 665
THAMAR Si mi cariño aumenta tus pesares
en vano indagaré de tu tristeza
la fatal causa.
AMNÓN ¡Qué! ¿David acaso
la pretende saber? 670
THAMAR A mí me ordena
que la descubra, y al remedio aspire.
AMNÓN ¡Ah Thamar! Solamente tú pudieras.
THAMAR Pues habla, hermano mío.
AMNÓN No: imposible. 675
Este incendio voraz, esta funesta

llama que me consume y me horroriza,
a par de mi desgracia será eterna.

THAMAR — Ya no puedo dudar, Amnón, que amas.
David de tu delirio lo sospecha; 680
y tu voz lo confirma.

AMNÓN — Si; yo amo.
Este amor fue inocente en mi edad tierna;
y a pesar de su imperio todavía
es puro y virtuoso, como aquella 685
que lo ha inspirado: su poder conoce
mi desesperación; naturaleza,
los mortales, el orbe, y aun el cielo
se oponen a mi dicha; la tremenda
justicia del Eterno vela siempre 690
sobre mi frente criminal suspensa.

THAMAR — ¿Y a quién tu corazón habrá elegido
que te haga delincuente? Amnón, recuerda
quién eres, y cuál es tu noble clase:
el sucesor del trono de Judea, 695
el hijo de David a su ventura
no puede hallar obstáculo en la tierra.
Aunque a tu amor se oponga el parentesco,
aunque la religión te lo impidiera,
a vista del peligro de tu vida 700
un cariñoso padre, un Rey pudiera
suavizar el imperio de las leyes.
¿Por qué obstinado en tu silencio intentas
víctima perecer de tu tormento?
¿Por qué, menospreciando la terneza 705
de David, su cuidado haces inútil?
Y en fin, ¿por qué a Thamar callas quien sea
la que tu amor merece? Dime, hermano,
dime, ¿quién es esa feliz hebrea?
Yo sabré persuadirla en favor tuyo, 710
si altiva o insensata te desprecia:
si es desigual a ti, yo de mi padre
obtendré con mi ruego, que consienta
tu suspirado enlace en este día;
y al extremo llegando mi fineza, 715
yo misma, porque fueses venturoso,
hasta el pie del altar la condujera.

AMNÓN — Calla. ¡Qué nueva especie de tormento
es el que sufro, que tu voz aumenta!
Thamar, ¿ignoras que a mi amor se oponen 720
las leyes de Moisés[53]? Ellas gobiernan;

[53] En *Levítico* 18. «Tu hermana, *sea* hija de tu padre o de tu madre, nacida en casa o nacida fuera, su desnudez no descubrirás […].Porque todo el que haga cualquiera de estas abominaciones, aquellas personas que las hagan, serán cortadas de entre su pueblo. Por tanto, guardaréis mi ordenanza, no practicando ninguna de las costumbres abominables que se practicaron antes de vosotros, para que no os contaminéis con ellas; yo soy el Señor vuestro Dios».

y Amnón no debe hollarlas. Defendido
por la santa virtud, mi resistencia
al delito es tan grande, como inmenso
mi amor. ¿Y serás tú la que presenta 725
a mis ojos la copa del deleite...
¿Por qué, Thamar, mis ansias lisonjeas?
No insultes mi pasión: teme esta llama
que me devora; de avivarla tiembla;
huye de mí; ¿no ves en mi semblante 730
la imagen de la culpa que me aterra?
¿No ves en torno mío la desgracia,
los vicios y el amor que me rodean?
Y tú también con ellos... ¡Dios eterno!
La virtud, que sostiene mi flaqueza, 735
como una luz sombría que ilumina
el seno del sepulcro, brilla incierta
en mi angustiado pecho en este instante,
para que el fondo del abismo vea.
Huyamos... ¡ah! No puedo... ¡Oh qué agonía! 740
Thamar, ten compasión de mí demencia;
tú me verás morir: mira mi frente
de palidez y de sudor cubierta.
¡Oh tú, a quien... Defenderme de mí mismo;

(*Se acerca a* THAMAR; *se retira horrorizado del remordimiento*.)

Salvadme de las furias que me cercan. 745

[Escena VI]

DICHOS, JONADAB, *coro de doncellas por la puerta del muro.* JOAB *y coro de guerreros por la del pabellón.*

JONADAB

(*A* THAMAR.)

Ya estáis obedecida... Mas ¿qué es esto?

JOAB

(*A los guerreros*.)

Venid: la voz de Amnón es la que suena.

THAMAR ¡Ay, amigos! Mirad mi triste hermano
entregado al furor de su dolencia.

AMNÓN ¿Adónde estoy?... Vosotros... ¡Oh delirio! 750
Jonadab... Ocultemos mi vergüenza.

(*Se entra precipitadamente por la puerta del muro.*)

JONADAB Sigámosle.

(*Se entra tras él.*)

THAMAR

(*A* JOAB.)

Ocultad al Rey mi padre
el estado de Amnón; pues mi terneza
aún espera aliviar su desventura, 755
y no lo puede abandonar en ella.

(*Al coro de doncellas*.)

Implorad la bondad de un Dios piadoso
en favor de mi hermano, compañeras,
y uniendo a mi cuidado vuestro acento,
Suba al cielo el clamor de la inocencia. 760

(*Se va por donde* AMNÓN.)

JOAB ¡Príncipe desgraciado! Aunque me injuria,
de su mal compadezco la violencia.
Ocultemos su estado; no se aflija
David, y Absalón cobre más soberbia[54].

(*A los guerreros*.)

Vosotros, pues las sombras de la noche 765
ya el horizonte y las montañas pueblan,
velad en su silencio, asegurando
vuestro celo el reposo de estas tiendas.

El coro de los guerreros guarnece el foro y tiendas; el de doncellas a las puertas de Jerusalén. JOAB *se va. Fin del acto segundo, y sigue el coro, que sirve de intermedio de éste al tercero.*

CORO Alerta, alerta;
velad, velad, 770
contra el delito
y la maldad.
Mi vida incierta,
Señor, guiad;
Santo infinito, 775
Dios de Judá.

UNA DONCELLA De la culpa insidiosa

[54] Ya que de enterarse Absalón, el trono de Amnón peligraría todavía más.

defiéndase mi alma
y en apacible calma
felice vivirá. 780

DOS DONCELLAS

(*A dúo*.)

En mi aflicción llorosa,
con mi doliente acento,
invoco en mi tormento
del cielo la piedad.

CORO

Mi vida incierta, 785
Señor, guiad
Santo infinito
Dios de Judá.

UN GUERRERO

El santo Dios, el fuerte,
poniéndose a mi lado, 790
aniquiló al malvado,
que duda su verdad.

DOS GUERREROS

(*A dúo*.)

En la infelice suerte,
contra el destino adverso,
contra el hombre perverso 795
Dios me defenderá[55].

CORO

Contra el delito
y la maldad
alerta, alerta
velad, velad. 800

[55] El destino es un elemento clave en la tragedia clásica. Las fuerzas del destino persiguen al héroe trágico condicionando su final, no hay modo alguno de escapar del *fatos*.

ACTO TERCERO

[Escena I]

ABSALÓN, ACHITOFEL[56], *coro de doncellas y guerreros, que no han dejado la escena desde el acto segundo. Noche.*

ABSALÓN — He aquí a Absalón, guerreros; retiraos.

(*Se retiran los guerreros.*)

ACHITOFEL — Vedlos obedecer a vuestro nombre.

ABSALÓN — Achitofel, exijo mayor prueba,
de su obediencia en esta misma noche.
Primero que en presencia de mi padre 805
ante su trono mi altivez se postre,
es fuerza recorrer el campamento;
y si nuestros amigos los rumores
confirman, de que Amnón va a proclamarse
sucesor de este Imperio, en el desorden 810
de la feroz discordia hundir el pueblo.
Mi valor, mi ardimiento no conoce
más soberano que David; si él muere,
siendo yo de sus hijos el más noble,
siendo de una princesa al fin nacido, 815
por la real sangre que en mis venas corre,
juro no consentir que Amnón, ni alguno
de mis necios hermanos se corone:
y si antes de expirar David pretende
con su poder burlar mis intenciones, 820
yo lo sabré estorbar, aniquilando
al miserable que a mi gloria opone.

ACHITOFEL

(*Reparando en las doncellas.*)

Bajad la voz; hay gente junto al muro.

ACHITOFEL *habla bajo con las doncellas, mientras* ABSALÓN *continúa*[57].

---

[56] *Achitofel* o Ajitofel (hermano de la insensatez): Consejero muy apreciado de David. Cuando Absalón se rebeló contra su padre Achitofel se unió a la conjura. Sin embargo, pasado el tiempo, cuando Absalón desoyó sus consejos, marchó a su pueblo natal, Guilo, donde se suicidó.

[57] En la obra original la acotación se anota al final del primer verso de Amnón, por lo que la edición de Aurora Luque y la versión de Virtual Cervantes así lo incluyen. Sin embargo, se intercala del modo indicado en pro de la claridad.

ABSALÓN Quienes son al momento reconoce.
Sintiera que mi padre mi regreso 825
supiese antes del día: fuera entonces
difícil consultar con mis parciales
para lanzar o suspender el golpe.

ACHITOFEL

(*A* ABSALÓN.)

Estas son las doncellas, compañeras
de Thamar vuestra hermana; y sus clamores 830
por la salud de Amnón al cielo invocan.

ABSALÓN ¿Quién deber tan piadoso las impone?

ACHITOFEL Thamar.

ABSALÓN

(*A las doncellas*.)

Idos, mujeres; y decidla,
que su hermano Absalón de vuestras voces 835
Interrumpió el lamento; y que a buscarla
irá al palacio al fenecer la noche[58].

Las doncellas se entran por la puerta del muro.

¡También mi hermana el mal de Amnón pretende
aliviar! ¿A qué esperan mis rencores?
Achitofel, en tanto que mi brío 840
nuestros amigos a la lid dispone,
observa cuidadoso en este sitio
el pabellón del Rey; tu astucia estorbe
que del campo ninguno hasta la aurora
de mi venida a mi pesar lo informe. 845

ACHITOFEL Esperad; y atended a la prudencia
de un amigo leal, que en los rigores
y en la prosperidad de vuestra suerte
os dirigió según las ocasiones.
Vos siempre franco, siempre impetuoso, 850
de la sagacidad perdéis el norte;
y yo siempre político y astuto
vuestro ardimiento guío, porque logre
la grandeza a que aspira.

ABSALÓN Y bien: ya es tiempo 855
de que el valor al mérito corone.

ACHITOFEL Aún no ha llegado el día en que la fuerza
necesitéis armar, para que abone
vuestro derecho al solio; Amnón doliente
en vano la diadema se propone 860
gozar: vos debéis verlo; y si sus males
le permiten reinar, astuto entonces

[58] Absalón no se preocupa por el retiro de su hermana, que sí preocupaba a Amnón.

dividid de las tribus los caudillos;
y no apeléis tan pronto a los furores
de la civil discordia, desmintiendo 865
la bondad que Israel en vos supone.

ABSALÓN ¡Yo ver a Amnón! Achitofel, ¿qué dices?
Pues ¿qué el abatimiento no conoces
que me causa su vista? En su presencia
de mi altivo carácter las pasiones 870
a mi pesar se humillan; y hasta el odio
que me inspira, cobarde de él se esconde.
Amnón, antes que yo, nació en mi daño,
y esta casualidad, feliz al hombre
destinado a reinar, secretamente 875
el respeto me infunde, con que el orbe
adoración tributa a los monarcas;
y su virtud aumenta mis temores.

ACHITOFEL Mirad que esa ilusión, de vos indigna,
hará que vuestra dicha se malogre; 880
y en fin, hasta indagar si Amnón se presta
de la proclamación a los honores,
nada debemos emprender. Dejadme
ir cauteloso hacia estos pabellones
a hablar con los guerreros: es preciso 885
que de todo me instruyan sus razones,
conociendo quien soy: vos esperadme
en este sitio en tanto; y si os conocen,
decid que al Rey venís a presentaros.

ABSALÓN Achitofel, haré lo que dispones. 890
Mas si acaso Joab...

[Escena II]

DICHOS, AMNÓN y JONADAB *por la puerta del muro.*

AMNÓN Vil consejero,
déjame; de ti huyo.

JONADAB Amnón, ¿adónde
te arrastra tu furor? 895

AMNÓN Busco la muerte.

ACHITOFEL

(*A* ABSALÓN.)

Tened... muerte... Amnón... dicen estas voces;
acercaos conmigo.

ABSALÓN

(*Reconociendo a* AMNÓN.)

Este es mi hermano;
Vamos. 900

AMNÓN

(*A* ABSALÓN *y* ACHITOFEL.)

Oíd; si en vuestros corazones
se alberga la clemencia, haced, guerreros,
que ese (*Por* JONADAB.) no me persiga. Él es un hombre
de iniquidad, nacido para hacerme
odioso y delincuente. Tú (*A* ABSALÓN.) eres joven; 905
mira, aleja de ti los consejeros
malvados; los amigos que este nombre
profanen induciéndote a los vicios.

JONADAB ¡Oh infeliz!

ABSALÓN No comprendo tus razones. 910

ACHITOFEL Yo sí: Amnón en mi daño astutamente
de Absalón el espíritu indispone[59].

AMNÓN Absalón... ¡ah!..., sí..., él es: yo me estremezco.

ABSALÓN Disimular (*Aparte*.) importa. ¿Desconoces
(*A* AMNÓN.)
a tu querido hermano, al compañero 915
de tu dichosa infancia? ¿Qué ilusiones
ofuscan tu razón?

AMNÓN Haz que se alejen
esos dos de nosotros; si nos oyen
somos perdidos: sus falaces labios 920
la envidia, el odio y la maldad proponen.

ABSALÓN ¿Qué debo hacer, Achitofel?

ACHITOFEL Oírlo.
Venid conmigo, Jonadab; no estorbo
nuestro celo a los príncipes; y en tanto 925
de este misterio vuestra voz me informe.

JONADAB

(*Aparte*.)

No lo conseguirás.

Se van ACHITOFEL *y* JONADAB.

[Escena III]

AMNÓN, ABSALÓN.

ABSALÓN Ya estamos solos.
¿Qué es lo que te atormenta? Amnón, responde:

[59] No se marca en el original, ni en ediciones posteriores, pero esto tal vez se ideara como un aparte.

¿Qué pretendes de mí? 930

AMNÓN Que en mis angustias
tu fraternal amor no me abandone.

ABSALÓN ¿Las puedo yo aliviar?

AMNÓN No: pero puedes
escarmentar mirando mis dolores. 935

ABSALÓN ¡Escarmentar! ¿De qué?

AMNÓN De la hermosura;
del imperio fatal de las pasiones;
de la infame ocasión que me ha perdido;
de la amistad, del mundo, de los hombres. 940

ABSALÓN Habla, Amnón, sin rodeos; tu discurso
me insulta; el escarmiento corresponde
al que fue criminal para su enmienda;
no a un corazón tranquilo, a un alma noble,
que en su misma inocencia se asegura. 945

AMNÓN También tú eres culpado en los horrores
de mi destino.

ABSALÓN ¡Yo! ¡Qué es lo que dices!

AMNÓN Sí, tú me abandonaste: no blasones
de inocente. 950

ABSALÓN ¿Deliras?

AMNÓN Calla, y tiembla
al contemplar mi estado. El peso enorme
del delito me agobia; en el momento
en que más mis altivas presunciones 955
en mi virtud constante confiaron,
la ocasión presentó el deleite torpe,
y la culpa... ¡Qué horror!... Dudar quisiera
haberla cometido; mas del goce
nació el odio; nació el remordimiento 960
en este corazón, y sus furores
me han hecho ingrato y bárbaro; he perdido
la virtud que adoraba; de los hombres
seré la execración, seré el oprobio.
Resuenan las infaustas predicciones 965
de Natham en mi oído: en todas partes
escucho en el silencio de esta noche
la maldición de Dios, que me confunde,
y en el abismo mi existencia esconde.

ABSALÓN Tú me hablas de un delito; pero ocultas 970
cuál ha sido el origen: tus terrores
indican que el amor...

AMNÓN No. Fue un malvado:
yo triunfé del amor; lejos entonces
del objeto que amaba, era inocente. 975
Mas ¡ay!, mi corazón, sin ser de bronce,
¿cómo resistiría los encantos
de su ternura?... ¿Acaso sus favores
arrebaté?... Y su llanto..., ella lloraba.

ABSALÓN ¿Quién? 980
AMNÓN Absalón, conviene que lo ignores.
Respeta mi dolor y mi silencio;
y mi resolución atento oye.
ABSALÓN
(*Aparte, observando la escena*.)

¡Qué respetaré en ti si eres culpado!
La soledad me anima. 985
AMNÓN Ya veloces
volaron mis venturas, como al soplo
del aquilón[60] se ahuyentan los vapores.
Si prolonga el Eterno mi castigo,
si su poder decreta que se agobie 990
del peso de los años mi existencia,
resuelvo sepultarla en las regiones
desiertas de la Arabia hasta que expire.
Mi vida ya, Absalón, no se interpone
entre la regia pompa y tu deseo. 995
ABSALÓN Yo no aspiro...
AMNÓN Absalón, no te sonrojes
de confesarlo: tu ambición es cierta;
pero puedes reinar sin que se note
la traición en tus obras. 1000
ABSALÓN
(*Aparte conmovido*[61].)

¿A qué espero?
Sus palabras excitan mis rencores.
AMNÓN ¿Por qué tiemblas? ¿Meditas algún crimen?
Suspéndelo, infeliz. Si las atroces
angustias que me cuesta conocieras, 1005
refrenaras prudente tus pasiones.
No quieras, como yo, ser instrumento
de la eterna justicia; no redoblen
el llanto de tu padre tus delitos:
basta que yo con mi maldad destroce 1010
su corazón piadoso. ¡Ah! Cuando el alba
estos lugares con su luz colore,
David me habrá perdido para siempre,
para siempre... Absalón, debes entonces
consolar a tu padre; en su presencia 1015
disculpa mi delito; haz que no llore,
mi fuga ni mi muerte. En este día
impusieron silencio mis razones,
a la feroz envidia en favor tuyo:

[60] *Aquilón*: Entre los cuatro vientos principales, aquél que viene de la parte septentrional. Es conocido como Norte o Cierzo, así lo indica el *Diccionario de autoridades* (1726).

[61] En este caso no con el sentido actual de emocionar, sino en el sentido de perturbar, inquietar o alterar que aparece en el *Diccionario de Autoridades,* 1732.

sé, cual yo, generoso; las acciones 1020
que anunciaron virtudes en mi pecho,
imita compasivo; haz que se borre
mi nombre de Israel: si te he ofendido,
fuerza será, Absalón, que me perdones;
me ves arrepentido, atormentado 1025
por el remordimiento, y que se rompe
mi pecho de dolor... En paz te queda;
vive y reina feliz; las ocasiones
huye de amar... Amor, yo te abomino:
de tu infame placer detesto el goce; 1030
el momento maldigo, del deleite;
y huyendo de mí mismo y de los hombres,
errante, despechado, enfurecido,
el objeto de escándalo y horrores
seré del universo, hasta que un rayo 1035
hunda en la nada mi execrable nombre.

Se va por el foro.

ABSALÓN ¡Oh palabras! ¡Qué espanto se apodera
de mi valor! Su acento, sus feroces
miradas desarmaron mis impulsos.
¡Oh qué cobarde estuve en dar el golpe! 1040
¿Será cierto que deja libre el trono
a mi heroica ambición? Cielos, ¿y adónde
irá? ¿Cuál es su crimen? ¿Quién lo causa?
¿Quién será el que acusó mis intenciones
en presencia de Amnón ante mi padre? 1045
Achitofel de tantas confusiones
quizá podrá sacarme... pero él llega.

[Escena IV]

ACHITOFEL, ABSALÓN.

ACHITOFEL Señor, pues escuchasteis los furores
de Amnón[62], vos me diréis de qué proceden.
ABSALÓN Lo que yo sé son vagas presunciones, 1050
que me confunden: Jonadab, ¿acaso
a ti te descubrió...
ACHITOFEL Nada que logre
aclarar nuestras dudas; pero todo

[62] *Furor*: según el *Diccionario de Autoridades* de 1732 el furor puede equivaler al concepto de furia, sin embargo, puede contemplarse también el significado de «locura, enajenación total de la mente».

confirma mis primeras reflexiones 1055
de no alterar la paz. Amnón va huyendo;
Jonadab a mi lado estaba inmoble,
y al verlo me dejó para seguirlo.
Luego que el sol alumbre el horizonte
sabremos sus intentos; yo os afirmo 1060
que ellos son delincuentes.

ABSALÓN Vamos donde
nuestros amigos impacientes velan.

[Escena V]

DICHOS, THAMAR *con el cabello suelto cubierto de ceniza, el velo roto, y coro de doncellas por la puerta del muro*[63].

THAMAR ¿Por qué vuestra cruel piedad socorre
a la infeliz Thamar? 1065

ABSALÓN Cielos, ¡qué escucho!

(*A* ACHITOFEL.)

Esta voz lamentable ¿no conoces
que es de mi hermana? Ven: ¡oh Dios! ¡Qué veo!

(*Acercándose, y reconociéndola*.)

Thamar.

THAMAR Caro Absalón, deja que apoye 1070
en tus brazos el peso de mi afrenta.

ABSALÓN ¿Qué profieres? ¿Qué anuncia ese desorden
de tus adornos? ¡Cielos! ¡Tu cabello
con la señal del luto!

THAMAR No te asombre 1075
mi doliente aparato; ya he perdido
la gloria de mi vida. He aquí las flores
de la inocencia, a mi pesar marchitas
Sobre mi frente.

ABSALÓN Acaba; que tus voces 1080
prolongan mi suplicio.

THAMAR Harto te dije.

[63] En el Antiguo Testamento el cabello era símbolo de perfección y fuerza y el corte o maltrato de cabello era símbolo de pérdida y luto. A su vez las cenizas pueden simbolizar inmundicia, desgracia y vergüenza. Las flores aluden a la pureza, de tal forma que la escena que se nos presenta representa la máxima vergüenza de la princesa Thamar. Así se indica en el segundo libro de Samuel: «E tomo Thamar çeniza sobre su cabeça, e la tunica de seda que sobre sy tenia rompiola, e puso sus manos en su cabeza e fuese alaridos dando».

Mi desesperación sola te informe
de lo que resta.

ABSALÓN ¿La violencia acaso... 1085

THAMAR Sí, Absalón; he sufrido sus horrores;
y después el oprobio y el desprecio.
¡Oh mísera!... Permite que te implore:
tú me debes vengar, o darme muerte.

ABSALÓN Uno y otro será: más mis furores 1090
se reservan primero a la venganza.
Dime ¿quién es el vil que tus baldones[64]
ha causado?

THAMAR Por orden de mi padre
destinada a calmar las aflicciones 1095
del cauteloso Amnón...

ABSALÓN El labio sella.
¡Ah! Tarde por mi mal rasgose
el negro velo que ocultaba el crimen;
y cuando el vil me hablaba en esta noche 1100
de mi afrenta, yo tímido, indeciso
de mi venganza malograba el golpe.
¡Oh rabia! Achitofel, sigue mis pasos.
Infame, en vano de Absalón te escondes;
aunque para salvarte de mis iras 1105
se rasgaran los senos de los montes,
sabré arrancarte de su obscuro abismo,
y en tu sangre saciando mis rencores,
haré que tu cadáver destrozado
a los mortales palpitante asombre. 1110

ACHITOFEL Deteneos.

THAMAR Venganza, sí, venganza.
Yo la invoco, Absalón; y mis clamores
no cesarán en tanto que respire
de implorarla: contempla nuestro noble 1115
esplendor ultrajado; mi inocencia;
la ingratitud de un bárbaro, que rompe
el freno de las leyes; su desprecio
después de conseguir sus intenciones;
recuerda en fin... 1120

ABSALÓN Recuerdo mi vergüenza.
¡Infelice Thamar! Tú no conoces
cual es, ni hasta que extremo me arrebata
la desesperación. Cuando se ahogue
en la sangre de Amnón mi vilipendio, 1125
atónito y medroso verá el orbe,
que si pudo Absalón sólo un instante
respetar las señales exteriores
de la virtud mentida y en el momento

[64] *Baldones*: Por baldón se entiende oprobio, denuesto y palabra que afrenta, injuria o menosprecia. *Diccionario de Autoridades*, 1726.

que conoció encubrían sus colores 1130
los vicios de un mortal abominable,
supo arrancarle el alma.

ACHITOFEL ¿Adónde, adónde
vuestro furor os guía?

ABSALÓN A la venganza. 1135

ACHITOFEL Yo os la ofrezco completa, si más dócil
atendéis mi prudencia y mis consejos;
si perseguís entre estos pabellones
a vuestro hermano, en breve todo el campo
se armará en su defensa: vuestro enorme 1140
agravio vengar puede el disimulo,
sin que el público escándalo os estorbe.
Retirémonos luego; en el palacio
sabréis lo que medito.

ABSALÓN ¿Qué propones? 1145
¿Y si Amnón huye en tanto?

ACHITOFEL Amnón no puede
de su padre ocultarse: en sus dolores
le sigue Jonadab, y esto es bastante
para mi astucia: ved que ya la noche 1150
termina su carrera; los guerreros
ya por el campo desvelados corren;
y en breve en este sitio con su canto
saludarán la luz del horizonte.
Venid. 1155

ABSALÓN Achitofel, ¿podré fiarme
de tu cautela?

THAMAR Hermano, tú conoces
su prudencia: yo espero que ella sola
la venganza asegure. 1160

ABSALÓN A tus razones
mi saña se suspende: ven.

ACHITOFEL

(*A las doncellas*.)

Vosotras
quedaos para adornar las oblaciones
que el ejército apresta al sacrificio: 1165
el disimulo y el silencio acordes
observen vuestro rostro y vuestro labio,
mientras nuestros designios se disponen.
El alba ríe; los guerreros llegan;
vamos, porque la acción no se malogre. 1170

ABSALÓN Gran Dios, no me confunda tu justicia,
hasta que la venganza me corone.

ABSALÓN, THAMAR y ACHITOFEL *se entran por la puerta de Jerusalén. El teatro va aclarando por grados hasta quedar enteramente iluminado para empezar el acto*

cuarto. El siguiente coro sirve de intermedio del acto tercero al cuarto. El coro de guerreros entra por varias partes en la escena, y se mezcla con el de las doncellas. Los dos coros cantan

CORO
Cuando el sol los montes dora,
cuando el mundo se despierta,
cesa el grito del alerta,
y gorjea el ruiseñor.
Cuando el alba amante llora
en el seno de las flores,
manifiestan sus colores
las grandezas del Señor.

UNA DONCELLA
Astro radiante,
Padre del día,
el alma mía
te admirara.

DOS DONCELLAS
(*A dúo.*)

Vuela brillante
con tu luz pura,
y la natura
se animará.

CORO
Repita el eco
dulce cantar,
que la alabanza
de Dios será.

UN GUERRERO
Sobre el malvado
y el inocente
el sol ardiente
alumbrará.

DOS GUERREROS
(*A dúo.*)

Dios lo ha elevado
sobre la esfera,
y él su carrera
dirigirá.

CORO
Cuando el sol los montes dora,
cuando el mundo se despierta,
cesa el grito del alerta,
dulce canta el ruiseñor.
Cuando el alba amante llora
en el seno de las flores,
manifiestan sus colores
las grandezas del Señor.

ACTO CUARTO

Escena I

DAVID, JONADAB, *el coro que no ha dejado la escena desde el fin del acto tercero*.

DAVID — Suspended vuestros caducos festivos,
guerreros y doncellas; retiraos. 1210

(*Se va el coro.*)

¡Oh Jonadab! Después de haber oído
tan enorme delito de tu labio,
para siempre la dicha y los placeres
huyeron de David: mi triste llanto
bañarán mis mejillas ultrajadas 1215
por el dolor y el peso de los años.
Un incesto, ¡qué horror! ¡Oh qué consejo
el tuyo, Jonadab! Para estorbarlo
debiste cauto obrar; manifestarme
de Amnón la llama, y atajar el daño. 1220

JONADAB — Señor, mi amistad pudo seducirme;
y en la virtud del príncipe fiado...

DAVID — No lo repitas: la justicia eterna
ofuscó tu razón; y pronunciaron
tus voces sus decretos inmutables, 1225
que severos castigan mi pecado.
Justo Dios, yo me humillo en tu presencia:
si mis penas tus iras no aplacaron,
tu voluntad se cumpla. Pero dime: (*A* JONADAB.)
cuando Absalón hablaba con su hermano 1230
en esta noche, ¿penetró el origen
de su oculto dolor y sobresalto?

JONADAB — No pudo ser; su larga conferencia
yo escuchaba medroso y retirado;
y en medio de su horror y su tormento 1235
Amnón le ocultó siempre de su estado
la causa: la virtud resplandecía
en su arrepentimiento, y animando
su espíritu abatido, contra el crimen
sostuvo las pasiones de su hermano. 1240
¡Ah!, si hubieseis oído su discurso,
vuestro pesar se hubiera mitigado;
pero podéis calmar vuestros temores,
pues Absalón no sabe el triste arcano.

DAVID — Ignórelo por siempre, fiel amigo. 1245

Mas ¿adónde está Amnón?

JONADAB Desesperado
el infeliz huyó de estos lugares
en su mismo delito tropezando.
Para que mi amistad no lo alcanzara, 1250
hizo por largo tiempo esfuerzos vanos;
y al salir del recinto de las tiendas,
que la extensión circuyen de este campo,
junto al Cedrón cayó desfallecido;
yo a socorrerlo vuelo; llega en tanto 1255
Joab, que cuidadoso vigilaba
en torno del ejército, y notando
el estado del Príncipe y mi angustia,
hizo lo condujesen sus soldados
a su vecino pabellón; entonces 1260
me resolví el suceso a declararos;
y volé a vuestra tienda, porque pueda
vuestro amor de la muerte libertarlo.

DAVID ¡Mísero padre! Para no afligirlo,
disimular con él es necesario. 1265
Jonadab, vuelve, y cuida de su vida;
no sepa Amnón jamás que ha penetrado
su delito David. Si tu presencia,
le es odiosa, Joab puede obligarlo
a que a mi vista venga, y que su fuga 1270
desvanezca o suspenda. Mi mandato
obedece; y no tardes, caro, amigo,
en volver a instruirme de su estado.

JONADAB Vuestra bondad conmigo me confunde,
Y empeña más mi fe para agradaros. 1275

Se va.

DAVID Hijo infeliz, la culpa de tu padre
es la que en el horror te ha sepultado
de la maldad. ¡Oh!, pueda del Eterno
aplacar la justicia con mi llanto.
Mas mi hijo Absalón ¿por qué se oculta, 1280
mi paternal cariño desdeñando?
¿Prolongarán crueles mi castigo
un hijo delincuente y otro ingrato?
¡Oh cielos, nunca sea!

Escena II

DAVID, ABSALÓN y ACHITOFEL *por la puerta del muro*.

ACHITOFEL

(*Aparte a* ABSALÓN.)

He aquí el momento: 1285
encubra el disimulo vuestro agravio;
allí está el Rey.

ABSALÓN

(*Aparte*.)

Empiece mi cautela.

(*Arrodillándose a su padre*.)

¡Oh padre! A vuestras plantas humillado
llega a postrarse mi filial respeto. 1290

DAVID

(*Levantándolo y abrazándolo*.)

Hijo mío Absalón, llega a mis brazos.
¡Oh qué inquietud tu ausencia me causaba!
Sabe que la lealtad de mis vasallos
acusó tu omisión, y en mi presencia
algunos tu tardanza motejaron[65].

ABSALÓN

Ninguno ignorar puede los motivos 1295
que en el sencillo albergue de mis campos
mi retiro causaba; y yo sospecho
que algún falaz traidor quiso informaros
de mí siniestramente por su envidia.
Sabéis que en este tiempo, los ganados 1300
nos ofrecen sus cándidos vellones,
y que todo Israel alborozado
funda en este despojo su riqueza,
el festivo esquileo celebrando.
A este fin en mi albergue detenido, 1305
falté de vuestro triunfo a los aplausos;
porque ignoraba el venturoso día,
en que de la victoria coronado
Jerusalén alegre os esperaba.
Mas apenas los ecos resonaron 1310
de su alborozo en mi feliz albergue,
cuando de mi cariño arrebatado,
volé hasta vuestras plantas, donde logro
mi júbilo y respeto demostraros.

DAVID

Tus voces desvanecen mi sospecha. 1315
¡Ah! ¿Por qué este placer me has retardado?
Sé que llegaste en la pasada noche,
y sin duda buscando en el palacio

[65] *Motejaron:* según el *Diccionario de Autoridades* de 1734 consiste en censurar las acciones mediante apodos o motes.

los brazos de tu madre, las caricias
de tu hermana Thamar, te has olvidado 1320
de tu padre. ¿No es cierto que la has visto?

ABSALÓN

(*Confuso*.)

¿A Thamar... yo...

ACHITOFEL

Señor, vuestro descanso
Absalón respetó; y en el retiro
de su hermana tampoco ha penetrado 1325
por el mismo motivo; hasta esta hora
sólo consiguió ver a sus hermanos
Salomón y Adonias; y con ellos
para mostrar su gozo ha concertado
un festejo, a que espera que vos mismo 1330
asistáis en persona para honrarlo.

(*A* ABSALÓN.)

Hablad: ¿a qué aguardáis?

ABSALÓN

Hoy se termina
la fiesta de la esquila en mis rebaños;
mis pastores alegres la celebran; 1335
y hallándose tan cerca de este campo
mi pacífica granja, y vuestro triunfo
suspenso, hasta que aumente el aparato
de la feliz victoria el sacrificio,
una gracia, señor, de vos guardo. 1340

DAVID

Di ¿cuál es?

ABSALÓN

Que conmigo en mi morada
al rústico banquete preparado
asistáis con los príncipes.

DAVID

No, hijo; 1345
antes que a Dios mi gratitud mostrando
ofrezca de las víctimas sagradas
el debido pacífico holocausto[66],
no es justo que me preste a los festejos.

ACHITOFEL

Pudiera vuestro hijo dilatarlos 1350
hasta cumplir la augusta ceremonia.

DAVID

Es imposible; entonces los soldados
que me custodian, y el tropel confuso
del pueblo de Israel alborozado
de mi victoria, ansioso me siguiera; 1355
y el sencillo festejo fuera acaso
por un desorden grave interrumpido.
Absalón, goza en paz y sin cuidado
de tus placeres, y a la nueva aurora

[66] *Holocausto*: según el *Diccionario de Autoridades* de 1734 consiste en sacrificar a una víctima mediante el fuego. Sin embargo, acaba denominando a una fórmula de sacrificio ritual.

vuelve a mi vista: espero que a mi lado 1360
asistas en el día de mi gloria.

ABSALÓN No debiera, señor, importunaros,
cuando vos os negáis a mi deseo:
pero mi corazón está anhelando
lograr de vuestro amor alguna prueba, 1365
que avergüence y confunda a mis contrarios.
Obtenga yo, a despecho de su envidia,
de vos la confianza que reclamo;
a vista de las tribus de Judea
al menos permitid que mis hermanos 1370
asistan al banquete prevenido,
ya que vos os negáis a presenciarlo.

DAVID ¿Sabes su voluntad?

ABSALÓN Sé que Adonias
y Salomón irán regocijados; 1375
más vuestro primogénito Amnón debe,
vuestra persona Real representando,
presidir el banquete.

DAVID Pues ¿qué ignoras...

[Escena III]

DAVID, JONADAB.

JONADAB

(*A* DAVID.)

Amnón de su pesar más recobrado 1380
se deja conducir hacia este sitio
por Joab.

DAVID

(*A* ABSALÓN *y* ACHITOFEL.)

Al momento retiraos,
y esperad en mi tienda.

ABSALÓN Ya obedezco; 1385
pero tened presente, padre amado,
mi súplica; y que espero conseguirla.

ACHITOFEL El Rey la otorgará: Príncipe, vamos.

Se entran los dos en el pabellón de DAVID.

[Escena IV]

DAVID, JONADAB.

DAVID — Di, ¿cómo se halla Amnón?
JONADAB — Vuestra clemencia 1390
conseguirá aliviar su atormentado
pecho. De un furor nuevo combatido,
detesta los objetos que causaron
sus placeres; mi vista le es odiosa;
de sus remordimientos acosado, 1395
se agita, y desconoce a sus amigos,
en su profunda angustia delirando.
Señor, yo me retiro *(Mirando adentro*.)
Él ya se acerca[67];
vuestro amor paternal podrá calmarlo.

Se va por la puerta de Jerusalén.

DAVID — Tened piedad, gran Dios, de un triste padre, 1400
y perdonad a un hijo desgraciado.

[Escena V]

DAVID, ABSALÓN, JOAB, *guerreros*.

JOAB
(*A* ABSALÓN.)

Venid; nada temáis.
AMNÓN — ¿Dónde me llevas?
JOAB — Donde el cielo dispone consolaros.
AMNÓN — El cielo se complace en mi castigo: 1405
el sol me oprime... Sus brillantes rayos
descubren mi maldad a los mortales;
mi horroroso delito... pronto... huyamos.

Quiere irse, los guerreros lo detienen.

DAVID — Detente, Amnón; aguarda, hijo querido.

[67] Pertenece al verso anterior.

AMNÓN

(*Turbado*.)

¡Justo Dios!... Este acento ha penetrado 1410
mi corazón... ¡Oh vista!...

(*Viendo* a DAVID.)

¡Oh cruel memoria!
Heme aquí a vuestros pies... yo...

Se arrodilla, y extiende los brazos hacia DAVID.

DAVID

(A JOAB *y a los suyos*)

Retiraos.

(*Se van* JOAB *y los guerreros*.)

Alza, hijo mío; espero que tus males 1415
en breve cesarán: para aliviarlos
la ternura de un padre...

AMNÓN No soy digno,
sino de vuestra cólera.

DAVID Inhumano, 1420
respeta mi dolor y mi clemencia.

AMNÓN No, no la uséis conmigo; será en vano:
quiero morir.

DAVID ¡Qué dices, miserable![68]

AMNÓN Sí; quiero perecer: me será grato 1425
el último momento de mi vida:
la tumba me previene mi descanso...
Pero ¡qué estoy diciendo! ¡Qué! ¿Yo espero
reposo en el sepulcro?... ¡Desgraciado!
La eternidad, la eternidad te guarda 1430
los tormentos sin fin de los malvados...
¡Oh qué espantosa idea!... Hombre nacido
para la iniquidad, mira temblando
en la inmortal morada que te espera
tu terrible suplicio... mira, en tanto 1435
que el tenebroso abismo te sepulta,
el mundo por tu crimen infamado
mantener tu existencia a su despecho...
Los hombres de tu vista horrorizados,
de ti apartan sus ojos. Escuchadme. 1440
Yo soy el criminal que ha profanado
las leyes del Señor, sí; yo el impío,

[68] No se trata de un vituperio, sino que David reconoce el mal estado en que se encuentra su hijo.

a quien no ha contenido el nudo santo
de la naturaleza: abominadme:
mi desesperación de vuestro labio 1445
la maldición invoca; ella comience
a castigar mi bárbaro atentado.

DAVID Hijo cruel, ¿así de mi cariño
la piedad recompensas? Hijo ingrato,
¿así mi amante corazón destrozas? 1450
Compadéceme, Amnón; mira a tu anciano
padre gemir; modera ese delirio:
¡yo maldecirte!, ¡ah!, nunca pronunciaron
mis labios sino eternas bendiciones
sobre mis hijos, sobre mis vasallos. 1455
¿Quieres apresurar mi última hora,
mi paternal cariño abandonando?
¿Intentas que tu fuga me arrebate
el consuelo, el apoyo de mis años?
Tú, la esperanza de Israel... 1460

AMNÓN Su afrenta.
Las dichas, que en un tiempo alucinaron[69]
mi altivo corazón, se han convertido
en atroces tormentos: vuestro labio
no me recuerde, no, las esperanzas 1465
con que orgulloso, en mi virtud fiado,
pensé vivir, pensé reinar felice.
Una beldad cruel con sus halagos,
un amigo traidor con sus consejos,
de mi valor y mi deber triunfaron. 1470
¡Ah!, yo los abomino... los infames
vos los conoceréis: sabréis acaso
por ellos mi delito.

DAVID Hijo, yo veo
que de ese desvarío atormentado 1475
te alucinas...

AMNÓN No, no: soy delincuente;
lo soy a mi despecho; y confesarlo
debo para aumentar mis agonías.
Sabed que del amor arrebatado... 1480

DAVID No más: si esa pasión es el origen
de tu desgracia, invoca al soberano
Dios de Judá en tu auxilio. Yo, hijo mío,
también su ley sagrada quebrantando,
pequé contra el Señor: una hermosura 1485
me arrastró al homicidio; pero el llanto
de mi arrepentimiento y penitencia
por su misericordia habrá borrado
mi crimen. ¡Oh hijo mío! No, no hagas
que mi castigo venga por tu mano: 1490

[69] *Alucinaron*: expresar sorpresa, asombro o fuerte impresión. *Diccionario de la lengua Española*.

no en desesperación te precipites;
clama a Dios.

AMNÓN Imposible.

DAVID Desdichado,
¡qué profieres! 1495

AMNÓN Sabed que por dos veces
quise orar; pero el ruego entre mis labios
expiró... Lo que fue, me desespera,
lo presente me agobia; y con espanto
lo futuro contemplo: en todos tiempos 1500
la execración de mi existencia alcanzo.
¡Oh!... ¡Sí!... Me alumbra mi razón ahora,
porque vea el abismo en que me hallo,
porque en cuantos objetos me rodean
encuentre mi castigo... Vos acaso 1505
seréis su ejecutor... Dios..., la esperanza
de su bondad conmigo... ¿Cómo un tardo
frío arrepentimiento, la inocencia
me volverá?... No puede... ¿A qué implorarlo?
Mi culpa es horrorosa, irremisible; 1510
no pretendo perdón; piedad no aguardo.

DAVID Detén la lengua, impío: ¿tú rehúsas
pedir a Dios clemencia? ¡Qué insensato!
¿Piensas que puede haber culpa que exceda
a su misericordia? Eterno y santo 1515
Dios de Israel, yo tu piedad invoco:
no lances, no, de tu justicia el rayo
sobre este miserable que te ultraja;
es mi hijo; su padre desgraciado
clama por su perdón; el infelice 1520
es mi hijo.

AMNÓN

(*Conmovido*.)

¿Lloráis?

DAVID

(*Tomando la mano a* AMNÓN.)

Ven a mis brazos,
ven a llorar conmigo.

AMNÓN ¡Yo! 1525

DAVID Tú puedes
penitente expiar tus atentados.

AMNÓN

(*Enterneciéndose*.)

¡Ah!... Proseguid...

DAVID Imítame, hijo mío,
mira el dolor profundo de este anciano: 1530
tú eres la causa.

AMNÓN No... Yo reconozco
que vos me enternecéis... no seré ingrato.
Heme aquí a vuestras plantas.

(*Se arroja llorando a los pies de* DAVID.)

DAVID

(*Levantándolo y abrazándolo*.)

Ya tu padre 1535
logró ablandar tu corazón de mármol.
AMNÓN Padre mío, piedad: yo me abandono

(*Llorando en los brazos de* DAVID.)

en vuestro seno... Al fin corrió mi llanto.
DAVID ¡Oh lágrimas preciosas! Ya confío
que al pie del tabernáculo sagrado 1540
ofrecerás al cielo tus angustias
y tu arrepentimiento.
AMNÓN Decid ¿cuándo?
DAVID Al nuevo sol serán los sacrificios;
tú conmigo vendrás a celebrarlos. 1545
Jerusalén me espera alborozada.
No: dejadme, señor, que retirado
pueda gemir, detesto su recinto,
su vista me recuerda mi pecado.
DAVID Está bien: quedarás en estas tiendas, 1550
y mi oración por ti clamará en tanto.
También con Absalón sabré excusarte.
AMNÓN ¿De qué?
DAVID De que al banquete preparado
no asistas en su granja. Él solicita 1555
festejar hoy en ella a sus hermanos.
AMNÓN

(*Aparte*.)

¡Festejo de Absalón!... Si yo faltara
fuera mayor indicio. A acompañarlos (*A* DAVID.)
iré, señor; pero antes de partirme
a vuestra vista hablarle es necesario. 1560
DAVID Joab (*Llamándolo*). Que venga Absalón a mi presencia.

JOAB *sale, y oído el orden se va.*

Si tu espíritu (*A* AMNÓN.), Amnón, está agitado,
si recelas que puede los motivos
de tu dolencia sospechar...
AMNÓN ¿Acaso 1565
llegó a saber que yo...

DAVID Todo lo ignora.
AMNÓN Eso basta a calmar mi sobresalto.

[Escena VI]

DICHOS, ABSALÓN, JOAB.

ABSALÓN Padre, ¿qué me ordenáis?
DAVID Amnón se presta 1570
al sencillo festejo, destinado
por ti a manifestarme tu respeto.
AMNÓN A pesar del estado en que me hallo,
Absalón, sólo aspiro a complacerte;
iré contigo, iré con mis hermanos. 1575
ABSALÓN Pueda recompensarte mi desvelo
tu cariño, y dar fin a tus quebrantos.
DAVID Considera, Absalón, la confianza
que en este día de tu afecto hago;
mi corazón te llevas en mis hijos. 1580

[Escena VII]

DICHOS, ADONIAS, SALOMÓN *por la puerta de Jerusalén.*

ADONIAS Absalón, si mi padre te ha otorgado
tu súplica, nosotros ya dispuestos
y prontos a partir contigo estamos.
SALOMÓN
(*A* DAVID.)

Y vos también vendréis.
DAVID No puedo, hijos. 1585
Id vosotros en paz: sólo os encargo
cuidéis de Amnón.
ABSALÓN Señor, yo con mi vida
de la suya respondo al cielo santo.
DAVID Él os colme a los dos de bendiciones; 1590
y pues está tan próxima a este campo
tu granja, volved antes que la noche
la tierra cubra con su negro manto.

(*A* JOAB *lo siguiente*.)

Y tú ordena resuene la alabanza
al Señor, mi alegría celebrando. 1595

Se entra en el pabellón.

AMNÓN

(*Aparte*.)

Infeliz corazón, ¿qué me predices?
Lejos, lejos de mí temores vanos.

Mientras AMNÓN *dice aparte los dos últimos versos, a la seña de* JOAB *aparece el coro de doncellas y guerreros en la escena. Los hijos de* DAVID *se van por el foro;* JOAB *se entra en el pabellón, y el coro queda en la escena, y canta lo siguiente, que sirve de intermedio del acto cuarto al quinto.*

CORO

(*Fragmentos del salmo 32*.)[70]

Alegraos, varones justos,
alegraos en el Señor;
que a los justos les conviene 1600
dar alabanzas a Dios.
Con la cítara y salterio
himnos entone la voz;
cantad un cántico nuevo,
cantad todos con fervor. 1605

UNA VOZ

De su justicia divina
toda la tierra está llena;
mas de piedad nunca ajena
la justicia se encontró.
Con su palabra y doctrina 1610
los cielos se han afirmado;
habló, y fue el mundo criado;
mandó, y todo se formó.

OTRA VOZ

Para siempre su decreto
inmutable permanece, 1615
y de gente en gente crece,
siempre con fuerza mayor.
Tribute a Dios su respeto
la nación, que a su clemencia
debió, que para su herencia 1620
la haya elegido el Señor.

[70] *Salmo de la Dicha del perdón*. Sin embargo, en base a la versión de Reina-Valera (1960), la autora lo ha ampliado y adaptado.

CORO

Siempre, miran sus piedades
al que teme su rigor;
le da aliento en sus peligros,
y en sus urgencias favor. 1625
Sobre nosotros se haga
poderoso, eterno Dios,
del modo que firmemente
hemos esperado en vos.

ACTO QUINTO

[Escena I]

THAMAR *por la puerta de Jerusalén. El coro que está en la escena desde el fin del acto cuarto.*

THAMAR ¡Ah! Felices vosotras, cuyo gozo 1630
a Dios alaba con festivo acento,
en tanto que yo gimo abandonada
en mi angustia cruel del universo:
todos huyen de mí, mi afrenta en vano
de mi hermano Absalón fió mi pecho; 1635
él, reprimiendo su primer impulso,
de Achitofel se entrega a los consejos,
y este infiel ofreciéndome venganza
ha burlado mi ultraje; ellos huyeron
de mi vista, a David se presentaron… 1640
¿Se habrán reconciliado a mi despecho
con el traidor Amnón? ¿Será posible
que mi venganza desvanezca el cielo?
¿Será que Thamar baje hasta el sepulcro,
cubierta de su horrible vilipendio, 1645
sin que lave su oprobio con la sangre
del hombre entre los hombres más perverso?
No... no será: busquemos a mi padre;
como monarca debe a mis lamentos
atender, y vengarme su justicia. 1650

[Escena II]

DICHOS, ACHITOFEL *por la tienda de* DAVID.

ACHITOFEL ¿Adónde vais, señora? Deteneos.
THAMAR Aparta, no me impida tu cautela
que el Rey atienda mi doliente ruego.
ACHITOFEL ¡Vos hablar a David! ¡Qué es lo que escucho!
¿Podré saber, Thamar, para qué efecto? 1655
THAMAR Para que su poder a Amnón castigue.
ACHITOFEL Y vos ¿podéis pensar que justiciero
proceda contra un hijo que idolatra?
THAMAR ¿Y tú puedes creer que su desprecio

sufra Thamar, sin que a vengarlo aspire? 1660

ACHITOFEL Que vuestro honor recuperéis espero,
sin hablar a David.

THAMAR ¿Cómo pudiera?

ACHITOFEL Con esperar la sucesión del tiempo.

THAMAR Es muy tardo su giro para un triste. 1665

ACHITOFEL Será para vengaros muy ligero.

THAMAR Mas mi hermano Absalón...

ACHITOFEL Él me ha ordenado
que os hiciera partir con gran secreto
hoy de Jerusalén. 1670

THAMAR ¡Partir! ¿Y adónde?

ACHITOFEL A Guesur, donde reina vuestro abuelo.

THAMAR ¡Yo sin honor de aquí me ausentaría!
¡Y lo ordena Absalón!... ¿Cómo en el reino
de su madre Thamar se presentara, 1675
arrastrando afligida el vituperio[71],
que se extiende a sus regios ascendientes[72]?
Nunca, nunca será.

[Escena III]

DICHOS, DAVID *por la puerta de su pabellón.*

DAVID Thamar. ¿qué es esto?
¡Tú, perturbando el público alborozo, 1680
a la vista de todos mis guerreros
te presentas llorosa?

THAMAR ¡Oh Rey!, justicia.

DAVID Retiraos.

El coro y ACHITOFEL *se van.*

Hija calma tu despecho[73]; 1685
tu padre te lo ruega.

THAMAR No os imploro
sino como monarca justiciero.
Mirad de mis adornos el desorden;
atended mi dolor y mis lamentos, 1690

---

[71] *Vituperio*: puede ser baldón u oprobio, pero más bien refiere a la acepción de acción que causa afrenta o deshonra (*DA*, 1739).

[72] David es descendiente del cuarto hijo del patriarca Jacob.

[73] *Despecho:* la palabra *despecho* cuenta con numerosas acepciones según el *Diccionario de Autoridades* de 1732. Por un lado, se vincula a la pena: disgusto, desmayo, desaliento o infelicidad, por otro a la ira: rabia, cólera, desesperación, rigor, aspereza e incluso crueldad. Teniendo en cuenta el uso que se hace en el diálogo y la situación en que se pone a Thamar, es pertinente considerar la segunda acepción.

y recordad que vos de mis ultrajes
sois la causa. Cumplir vuestro precepto,
me cuesta haber pendido la ventura
que fundaba en mi honor. ¡Ah!, ya no espero,
como hija de David, que de mi sangre 1695
proceda el Salvador del universo.
He sufrido después de la violencia
el más atroz e infame menosprecio;
Amnón me ha confundido en la ignominia;
contra Amnón sin cesar clamaré al cielo. 1700
En vano mis caricias fraternales,
mi cuidado inocente. mi desvelo
clamaron por su alivio; él alevoso
hallaba en mi asistencia y mis afectos
nuevo incentivo a su culpable llama… 1705
Triunfó... y la posesión hizo en su pecho
nacer el odio..., ¡ah bárbaro![74] Mis iras
y mi dolor aumenta este recuerdo.
Él de su habitación mandó arrojarme
con infamia y oprobio por sus siervos, 1710
y obedecido al punto... ¡Oh desgraciada...
¡Oh mísera Thamar! Señor, no puedo
la serie proseguir de mis ultrajes:
Thamar sufrir no puede el vilipendio,
sin que David su injuria participe: 1715
pensad que mis agravios son los vuestros[75];
si no queréis vengarlos como padre,
vuestra justicia como rey espero.

DAVID ¿Y contra quién la invocas? ¡Oh hija mía!
Contra tu misma sangre. ¡Y qué! Un momento 1720
en que Amnón, de su amor arrebatado,
cometió el crimen, ¿puede de tu pecho
excitar el rencor y la venganza?
Recuerda que es tu hermano, que mi pueblo
su futuro esplendor en él espera; 1725
Amnón nació para regir el cetro
de Judá, y hasta ahora sus virtudes
gracia encontraron ante Dios eterno:
lo aman las tribus, y gozosas cuentan
el bien que su mano recibieron; 1730
y el castigo cruel de su delito

[74] *Bárbaro:* Entiéndase, según el *Diccionario de Autoridades* de 1726, como salvaje, fiero, destemplado y violento. En el marco del neoclasicismo considerar *bárbaro* a Amnón da lugar a contemplarlo como contraejemplo de lo propugnado por la obra.

[75] Thamar se refiere con esto a los fundamentos del honor desde etapa arcaica. Según Harari (2019, 163) en numerosos sistemas legales el estupro se ha considerado algo así como una violación de la propiedad. Decreta la Biblia que «si un hombre encuentra a una joven virgen no desposada, la agarra y yace con ella y fueren sorprendidos, el hombre que yace con ella dará al padre de la joven cincuenta siclos de plata y ella será su mujer», *Deuteronomio* (22, 28-29). De esta forma el estupro es un delito que recae sobre la víctima de manera directa, pero afecta al honor del «poseedor» ya sea el padre, marido, o hermano. Es el motivo por el que David es directamente afectado por el delito, y Absalón debe vengarlo.

contra mí sublevara los hebreos.

THAMAR Pues qué, ¿quedará impune...

DAVID ¡Ah!, no: bastante
lo atormenta su atroz remordimiento. 1735
Thamar no ha presenciado, cual su padre,
su desesperación: si tú en mi seno
llorar lo hubieses visto arrepentido,
no fuera la venganza tu deseo.
Y ¿cuál es en la tierra el varón justo 1740
que nunca delinquió? ¿Quién en el centro
de la felicidad y la grandeza
no ha ofendido al Señor? Mira el ejemplo
de la debilidad de los mortales
aún en tu anciano padre: sí, yo ciego 1745
por un fatal amor fui delincuente;
y plegue a Dios que mi dolor inmenso
baste a expiar mi abominable culpa[76].

THAMAR Pero vos no ultrajáis de vuestro yerro
la causa: Betsabé[77] a vuestro lado 1750
vive, y disfruta los honores regios.

DAVID ¡Ah!, tal vez eso agrava mi pecado.

THAMAR ¿Qué es lo que proferís? ¿Hasta qué extremo
la defensa de Amnón os alucina[78]?
¡Vos comparáis su crimen con el vuestro! 1755
¿Habéis hollado vos las santas leyes
de la naturaleza? Y, ¿qué el perverso
que las ha profanado, impunemente
subirá sobre el trono de su pueblo?
Si llora arrepentido, ¿qué le importa 1760
a mi honor ese llanto? ¿Acaso puedo
con sus lágrimas restaurarlo?
No: jamás. ¡Oh David! Mi vituperio[79]
se ha de lavar con sangre[80]; sí: yo imploro
la ley que ordena expire en los tormentos 1765
el hombre incestuoso: Amnón lo ha sido.

---

[76] David se refiere al adulterio con Betsabé y a la muerte planeada de Urías. Cifr. Nt 2.

[77] *Btesabet* en el texto original.

[78] *Alucina*: en este momento no refiere a la sorpresa, sino a la enajenación. Cifr. Nt 69.

[79] Cifr. Nt 71.

[80] Sobre el honor Cifr. Nt 75. La sentencia de Thamar recuerda al:

> que el honor
> con sangre, señor, se lava
> (...)
> Mira que médico he sido
> de mi honra. No está olvidada
> la ciencia.
>
> *El médico de su honra*, Calderón de la barca (III, 2938-2948)

Este concepto del honor no es exclusivamente literario, Lorca denunciaba con obras como *La casa de Bernarda Alba*, *La zapatera prodigiosa* o *Bodas de sangre* cómo el «delirio del honor» pervivía en la sociedad española hasta el siglo XX.

DAVID Amnón es hijo mío, es mi heredero.
THAMAR Otros hijos tenéis más virtuosos,
más dignos de la púrpura y el cetro[81]:
y en fin, es en favor del delincuente 1770
defensa inútil el amor paterno.
Dios manda castigarlo; sí: acordaos
de que Abraham humilde obedeciendo
a la voz del Señor, contra su hijo,
aunque inocente, levantó el acero[82]. 1775
En él sacrificaba la esperanza
de su posteridad y su consuelo;
y vos, su descendiente, en la defensa
os obstináis de un hijo, que el severo
Espíritu de Dios ha reprobado, 1780
y a quien condena el anatema eterno[83].
DAVID Cesa, infeliz: ¿adónde tus rencores
te conducen? Thamar, quizá por ellos
execrable serás sobre la tierra,
merecerás la cólera del cielo. 1785
¡Cómo de mi clemencia tu osadía
me acusa! ¡Cómo olvidas el respeto
que le debes a un padre y a un monarca!
Reconoce que encierras en tu pecho,
no el dolor de tu suerte desgraciada, 1790
sino el odio que engendra el menosprecio.
THAMAR Yo, señor...
DAVID Calla. (*Viendo venir a* JONADAB.)

JONADAB se acerca[84].

[81] *Púrpura*: se entiende metonímicamente como referencia a la dignidad real y de los Cardenales (*DA*, 1737). Cuenta la leyenda que paseaban por la playa el dios Melqart y la nereida Tiro. Para sorprender a la nereida Melqart mandó a su perro a buscar un presente, pero volvió el animal con el morro teñido de rojo. Había mordido un molusco. De la saliva del perro y la sangre del molusco surgió al secarse un tono púrpura-rojizo. Tiro aseguró que se casaría con el dios Melqart si este era capaz de confeccionar un traje de ese color. Así, surgió la «púrpura de Tiro» mentada por *Plinio el Viejo* y que se convertiría por su altísimo coste en enseña de reyes desde la Antigüedad.

[82] *El sacrificio de Isaac*, Génesis 22 (BLPH): Después de estos hechos, Dios quiso poner a prueba a Abraham; así que lo llamó: ¡Abraham! Respondió Abraham: Aquí estoy. Y Dios le dijo: Toma a tu hijo, el único que tienes y al que tanto amas, a Isaac, dirígete a la región de Moriá y, una vez allí, ofrécemelo en holocausto, en un monte que yo te indicaré.

Así es como según los textos sagrados Dios puso a prueba la fe de Abraham. En el último momento envió a un mensajero que impediría el sacrificio, de tal forma que Abraham sacrificó a un cordero en lugar de a su hijo. Llamó Abraham al lugar del holocausto *Monte donde Dios provee*.

[83] Cifr. Nt 31.

[84] Separación tipográfica, forma parte del verso anterior.

[Escena IV]

DICHOS, JONADAB *por el foro.*

JONADAB

(*A* DAVID.)

Decid ¿si en libertad hablaros puedo? 1795

DAVID Sí: Thamar no es estorbo, es hija mía.
Dame nuevas de Amnón.

THAMAR

(*Aparte*.)

¡Oh qué tormento!

JONADAB Señor, con Absalón y sus hermanos
lo seguí, vuestras ordenes cumpliendo; 1800
apenas a la granja vuestros hijos
llegaron, cuando Amnón, su abatimiento
ocultando, mostró su alma sensible
a los pobres pastores, repartiendo
los socorros que anhela el desvalido; 1805
y después que sus dones recibieron,
noté resplandecía en sus semblantes
la admiración y gratitud a un tiempo.
En tanto que los cánticos sencillos
de su alborozo repetía el eco, 1810
Amnón, de sus hermanos separado,
logró solo quedar por un momento
en el valle vecino; lo vi entonces
postrarse humilde sobre el prado ameno,
y advertí en sus acciones suplicantes, 1815
que a Dios oraba con ferviente ruego.
Cuando Absalón llegó adonde él estaba
aún tenía sus brazos hacia el cielo
elevados; su hermano cariñoso
lo levanta, lo estrecha entre su seno 1820
y enternecidos ambos demostraron
con su ternura el fraternal afecto.
Salomón y Adonias en su busca
gozosos llegan, y empezó el festejo,
anunciando el banquete los sencillos 1825
cantos de los alegres ganaderos.
En tanto yo, a volver a vuestra vista
me apresuré, señor, porque el contento,
que os causará la unión de vuestros hijos,
colme los votos del amor paterno. 1830

DAVID ¡Ah! Jonadab. mi gozo al suyo iguala;

y esta grata noticia, que tu celo
me anticipa, aumentando mi alborozo,
ahuyenta los temores de mi pecho.
Pero déjanos solos. 1835

Se va JONADAB.

[Escena V]

THAMAR, DAVID.

DAVID Hija mía,
¿por qué esa turbación?
THAMAR Apenas creo
lo que acabo de oír. ¿Cómo mi hermano
Absalón contribuye al vituperio[85] 1840
de su sangre, y festeja a quien lo afrenta?
DAVID ¿Y cómo tu rencor llega al extremo
de que esta unión feliz de tus hermanos
aún a mi vista aumente tu despecho?
¿Así lo que produce mi alegría, 1845
puede ser para ti mayor tormento?
¡Oh Thamar! No es la causa tu desdoro[86]
de tu aflicción; es sólo el menosprecio
que has sufrido de Amnón, el que te inspira
de la venganza el criminal deseo. 1850
Destierre, hija querida, para siempre
tu corazón tan execrable afecto,
y piensa que si Amnón te ha separado
de su vista después de sus excesos,
fue por odiar en ti la fatal causa 1855
que su virtud postró: compadecerlo
debes, y perdonarle sus errores:
esta venganza es digna de tu pecho.
THAMAR ¿Y a qué fin? Vos lo habéis ya perdonado;
mi afrenta nada importa, pues su yerro 1860
el amor lo causó; y el que debiera
castigar su maldad, sufrió primero
de esta pasión funesta los horrores,
y antes de ser él juez, ha sido el reo.
DAVID Prosigue, hija cruel; no se detenga 1865
tu osada lengua; sigan tus acentos
insultando las canas de tu padre.
THAMAR Yo...
DAVID Tu voz es ahora el instrumento

[85] Cifr. Nt 67.
[86] *Desdoro*: Mancha, nota, deslustre, menoscabo en la opinión, estimación o fama (*DA*, 1732).

de la santa justicia; mi castigo 1870
se cumpla en tus ultrajes. Dios eterno,
¿y no pudiera ser menos terrible
viniendo de otro labio mi desprecio?
Apenas de la unión entre mis hijos
me anuncias la ventura, cuando el eco 1875
de una insensata, que a su padre ofende,
de dolor llena mi angustiado pecho.

THAMAR

(*Conmovida*.)

Padre mío...

DAVID

(*Sin atenderla*.)

Gran Dios, yo la perdono;
y pues la elige tu poder supremo 1880
para que afrente mis cansados años,
no castigues, Señor, su desacierto.
Mi triste llanto tu piedad implora
en favor de Thamar; oye mi ruego;
ceda su corazón endurecido 1885
a la clemencia, imite tus ejemplos;
su razón por el odio obscurecida[87]
reconozca medrosa [88]sus excesos;
tu poder la ilumine, porque vuelva
a entrar de la virtud en el sendero; 1890
y hazla, o Dios, venturosa, ¡ah!, venturosa
más que su infeliz padre puede serlo.

THAMAR No más, señor; no puede a vuestro llanto
resistirse Thamar; yo me avergüenzo
de haberos ultrajado. 1895

DAVID Si merece
mi hija castigo, yo sufrirlo quiero
por ella; la perdono.

THAMAR

(*Arrodillándose*.)

Padre mío,
postrada a vuestras plantas me arrepiento 1900
de mi delirio; mi infelice suerte...

DAVID Completad vuestra obra, Dios supremo;
hacedla que perdone.

THAMAR ¡Que perdone!
¿A quién? 1905

DAVID Al infeliz Amnón.

---

[87] *Obscurecida*: hoy oscurecida, en el dialecto peninsular.

[88] *Medrosa*: temerosa, pusilánime (*DA*, 1734).

THAMAR

(*Levantándose*.)

No puedo.
Pero no insistir más en su castigo
para no atormentaros os prometo:
y sólo os pido, padre, que ocultando 1910
mi existencia de todo el universo,
una caverna ignota a los mortales
sea mi asilo, y mi sepulcro a un tiempo.

DAVID

En ella tu rencor te acompañara,
y dispusiera tu suplicio eterno. 1915
No: yo tendré una hija desgraciada,
pero no delincuente: a mis lamentos
ceda tu obstinación; huya por siempre
la funesta venganza de tu pecho.

THAMAR

(*Conmovida*.)

¡Ay de mí! 1920

DAVID

¿Te enterneces? Si no bastan
mis sollozos, prevén mayor esfuerzo
para negar a un padre, a ti humillado,

(*Queriendo arrodillarse*, THAMAR *se lo impide*.)

la gracia de su hijo.

THAMAR

En vano intento 1925
resistir.

DAVID

Hija mía, a Amnón perdona.

THAMAR

Yo lo perdono..., sí...

DAVID

Ven a mi seno.

[Escena VI]

DICHOS, ACHITOFEL *por el foro.*

ACHITOFEL

Los Príncipes, señor... 1930

THAMAR

(*Queriendo retirarse*.)

¿Dónde me escondo?

DAVID

(*Yendo hacia el foro*.)

Mis brazos los esperan.

ACHITOFEL

(*Aparte a* THAMAR.)

Deteneos,
señora, ved a quien os ha ofendido.

[Escena VII]

DICHOS, AMNÓN *herido, apoyado en hombros de* ADONIAS *y* SALOMÓN, JOAB, *coro de guerreros y doncellas.*

DAVID — Amnón, ¡qué miro!, ¡traspasado el pecho! 1935
¿Quién ha sido el traidor?

ADONIAS — Fue nuestro hermano,
el cruel Absalón.

DAVID — ¡Qué escucho, cielos!
¡Mísero padre! 1940

AMNÓN — Abridme vuestros brazos.

ADONIAS — Concédele, señor, este consuelo;
él clamó por morir a vuestra vista.

DAVID — ¡Ah! Si fuera posible socorrerlo...

AMNÓN — No: es en vano. Expirar viendo a mi padre 1945
es el único alivio que apetezco.
Asesinado en medio del banquete
por mi feroz hermano... mas su esfuerzo
no me rindió... fue sólo su perfidia...[89]
Yo lo perdono... consiguió su intento, 1950
porque Dios decretaba mi castigo.

JOAB — El suyo llegará. Venid, guerreros,
busquemos al traidor.

SALOMÓN — Ya será en vano.
Huyó Absalón al reino de su abuelo[90] 1955
después que cometió la alevosía.

AMNÓN — ¡Oh padre mío...

THAMAR

(*Dejándose ver de* AMNÓN.)

Horror me causa verlo.

---

[89] Es decir, no vencido mediante el esfuerzo o la valentía, sino mediante la *perfidia*: quebrantamiento de la fe debida, deslealtad, o traición (*DA*, 1737).

[90] A Guesur. Cifr. Nt 3.

AMNÓN ¡Tú aquí, odiosa mujer! ¡Ah!, tu presencia
emponzoña[91] mis últimos momentos... 1960
Por ti he perdido la virtud... Aparta...
Padre, por mi perdón clamad al cielo...
Arrepentido..., víctima infelice...
de amor, de odio y de venganza muero.

Expira.

[91] *Ponzoña*: si bien puede referir a la sustancia destructora de la salud, también se alude metafóricamente a la especie, doctrina o preposición perjudicial a las buenas costumbres (*DA*, 1737).