

3
2022

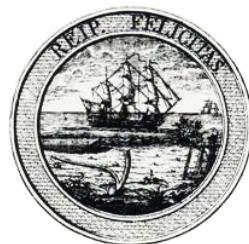
ANEJOS CUADERNOS

DE ILUSTRACIÓN Y ROMANTICISMO

REVISTA DIGITAL DEL GRUPO DE ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII

Abderramén III: estudio y edición de una tragedia neoclásica inédita

David PEÑA PÉREZ



 **UCA** | Universidad
de Cádiz
Editorial  **UCA**
REVISTAS | Universidad de Cádiz



Anejos de Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, 3

ISSN: 2173-0687

BIBLID: 2173-0687 (2021)

DOI: https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2022.v3.01

*Abderramén III: estudio y edición de una
tragedia neoclásica inédita*

David Peña Pérez

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4098-8653>

Este libro ha sido sometido a evaluación por pares
en sistema de doble ciego

CC BY-NC-ND

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz

Cádiz: 2022

RESUMEN: La edición y posterior análisis de *Abderramén III* parte de la modernización de dos manuscritos anónimos presentados en dos convocatorias sucesivas a los certámenes literarios de la Real Academia Española a finales del siglo XVIII. Tras realizar el cotejo de variantes y la fijación de la obra, presento el estudio crítico con un análisis de la evolución del texto entre convocatorias, de la adecuación del texto a las reglas de la tragedia neoclásica y de la historia como tema en la obra.

PALABRAS CLAVE: tragedia neoclásica, manuscrito, certamen literario, *Abderramén III*.

ABDERRAMÉN III: A STUDY AND EDITION OF AN UNPUBLISHED NEOCLASSICAL TRAGEDY

ABSTRACT: Edition and subsequent analysis of *Abderramén III* draw from the modernization of two anonymous manuscripts presented in two consecutive calls of literary contests announced by Real Academia Española at the end of the XVIII century. After carrying out the collation of the options and the fixing of the work, I submit the critical review with an analysis of the developments in the text among the calls, an analysis to the textual adequation to neoclassical tragedy rules and an analysis of the history as a theme in the play.

KEYWORDS: neoclassical tragedy, manuscripts, literary contests, *Abderramén III*.

ÍNDICE

Estudio preliminar	3
Introducción	3
<i>Abderramén III</i> , una tragedia imposible	4
Dos caras de una misma moneda	5
Una corrección a ciegas: la cara elegida	11
Una moneda con dos cruces	11
Teatro reglado	15
<i>Acción</i>	17
<i>Lugar</i>	19
<i>Tiempo</i>	20
<i>Metro</i>	22
Sin aleccionar a nadie	22
Realidad y ficción: un concepto de tragedia histórica neoclásica erróneo	24
Preferirían no hacerlo: la inutilidad de los personajes en <i>Abderramén III</i>	28
<i>El consejero</i>	31
<i>La dama</i>	32
<i>El héroe</i>	33
<i>El monarca</i>	33
Criterios de edición y aparato de variantes	37
Conclusiones	40
Fuentes documentales y hemerográficas	42
Bibliografía	42
<i>Abderramén III</i>	44
Acto I	48
Acto II	60
Acto III	73
Acto IV	82
Acto V	90

ESTUDIO PRELIMINAR¹

INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XVIII la Real Academia Española contaba entre sus principales objetivos la labor de promoción de la actividad literaria en la lengua a la que estaba dedicada. En pleno neoclasicismo español, los académicos utilizaban los certámenes literarios como una herramienta para lograr este cometido. Las obras presentadas a estos certámenes constituyen un corpus riquísimo de literatura no publicada que ha llegado a nuestros días en forma de manuscritos inéditos archivados. El presente trabajo consiste en la edición crítica de *Abderramén III*, una tragedia neoclásica inédita. Los únicos documentos disponibles sobre la obra son dos manuscritos que fueron presentados a estos certámenes de los que hablamos. Los manuscritos, como casi todos los textos presentados a concurso, no están firmados y no presentan datos sobre su autoría, por lo que la obra es anónima. Para la edición parto del cotejo de variantes de autor² entre ambos manuscritos con la finalidad de fijar un texto definitivo. Una vez realizada la edición, he analizado la obra para elaborar un estudio crítico en el que trato fundamentalmente cuatro cuestiones.

En primer lugar, expongo una descripción de los manuscritos en la que muestro las diferencias entre ambos, tanto formales como en el plano del contenido dramático, y justifico por qué hago uso del segundo manuscrito como texto base para la edición.

La segunda parte es un análisis de la adecuación de nuestra obra a las normas que sometían al teatro neoclásico. Principalmente observo cómo se aplica la regla de las tres unidades en la misma. Este apartado es interesante para saber si el autor seguía o no unas normas cuyo cumplimiento resultaría imprescindible para convencer al jurado de académicos que otorgaba el premio.

En la tercera parte hago una aproximación al contexto histórico de la tragedia partiendo de los datos que ofrece el autor en su prólogo. Se trata de los inicios del Califato Omeya en Córdoba, bajo el reinado de Abderramán III. Además, hago hincapié en la caracterización de este personaje, que es el eje central de la tragedia al completo. Vemos cuánto hay de verdadero, fiel a la historia, y qué aspectos son únicamente verosímiles en la obra.

La última cuestión fundamental que trato son los criterios de edición y el aparato de variantes. Explico cómo he realizado la modernización del texto, qué aspectos son actualizados con respecto a los textos originales y cuáles no, qué tipo de variantes aparecen anotadas y cuáles no, cómo anoto las variantes de autor que constituyen diferencias entre los manuscritos en la versión final y ejemplifico estas variaciones con extractos del texto.

¹ Agradezco enormemente las enseñanzas y la guía de Fernando Durán López durante el proceso de creación y corrección de este volumen, así como los comentarios y sugerencias de dos revisores anónimos.

² El segundo manuscrito es una corrección y, por tanto, versión posterior del primero.

ABDERRAMÉN III, UNA TRAGEDIA IMPOSIBLE

Abderramén III es una tragedia histórica inédita, conservada en dos versiones manuscritas sucesivas en el archivo de la Real Academia Española, Fondo Certámenes, con las signaturas CER-1800-10 y CER-1800-11. Ambos manuscritos se pueden consultar en formato digital³ en la Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid. La obra pertenece al conjunto de textos que los participantes presentaron a concurso en el Certamen de Obras de Poesía de 1800. Estos certámenes nacen hijos del afán de los académicos por recuperar el esplendor de la lengua nacional. Pensaban que para combatir la degeneración de la literatura y la lengua había que purificarlas de galicismos y extranjerismos, defender la mejor tradición literaria nacional y a la vez imitar a los que entendían como mejores escritores modernos. Así, la promoción de la tragedia reglada al estilo francés o italiano, un género considerado prácticamente inexistente en el teatro español antiguo y moderno y con mucho valor cívico y educativo, es una de las formas de recuperación de ese esplendor que idearon estos académicos. Hablamos de un contexto en el que la Real Biblioteca y las reales academias consideran «que el patrimonio histórico y cultural es algo que prestigia a la nación, al tiempo que puede emplearse como instrumento colonizador y de presión política» (Álvarez Barrientos, 2005: 50). Estos son también en última instancia los objetivos del certamen: generar ese patrimonio cultural y filtrarlo antes de su publicación para que contribuya a esos objetivos relativos al prestigio nacional y a la política. A partir de 1777 decidieron «convocar certámenes públicos con los que los jóvenes ingenios pudieran participar de su afán. La Academia premiaría aquella obra que destacase en dos especialidades, poesía y oratoria, y aquella otra que más se aproximara en mérito a la galardonada» (Rodríguez Sánchez de León, 1987: 396). Los criterios por los que se juzgarían estas obras para premiarlas o no tenían que ver con lo ideológico, pero también con lo lingüístico y literario porque en este momento los componentes de la Academia «pasaron a ser, desde aproximadamente mediados de siglo, personas interesadas en las materias lingüísticas y eruditas que allí se debatían, sin que dejara de haber aristócratas y miembros de la Iglesia» (Álvarez Barrientos, 2005: 53). En este contexto en el que la Academia está virando hacia el verdadero estudio de la materia es en el que tienen lugar los certámenes. En las bases publicadas en la edición del 2 de febrero de 1798 de la *Gaceta de Madrid*, vemos que en la convocatoria se especificaba lo siguiente:

Bajo de estas condiciones se proponen los dos asuntos siguientes. *Para la oratoria.* Un discurso en que se demuestre el influjo que la instrucción pública tiene en la prosperidad de un estado. *Para la poesía.* Una tragedia; y se preferirá en iguales circunstancias la que esté formada sobre alguna acción o pasaje de la historia de España.

El concurso no contó con un ganador, el premio quedó desierto tres veces seguidas. La Academia lo repite dos veces con el mismo tema, tras la primera y tras la segunda convocatoria. Desistieron tras la tercera edición en la que repetían género y tema. La RAE ofrecía a los autores la posibilidad de volver a concursar con la obra presentada tras ser corregida y adaptada. Se esperaba que las obras ganaran calidad y se convirtieran en mejores candidatas para ser premiadas. Así pues, la Academia archivó los manuscritos presentados a las tres convocatorias con la misma fecha en su firma, 1800, aunque estas tuvieran lugar en tres años consecutivos.

³ Ms. 1: En línea. Ms. 2: En línea.

De las tres ediciones, *Abderramén III* fue presentada a las dos primeras, es decir, las de 1799 y 1800. Aunque en ninguno de los manuscritos aparece datación alguna, conocemos las fechas de cada uno porque, como recoge Durán López en su edición de *Los hijosdalgo de Asturias* (2018: 15), Ferrer del Río (1866: 4) menciona *Abderramén* entre otras obras presentadas en la primera convocatoria del certamen. Con esto, no tiene sentido pensar que nuestro autor se saltó la segunda convocatoria y probó suerte de nuevo en la tercera. Lo más probable es que su segundo intento sucediera inmediatamente después de su fracaso en la primera convocatoria. Sabemos que los años de entrega de estos manuscritos fueron 1799, 1800 y 1801,⁴ por tanto, se deduce que los manuscritos «I» y «II» de *Abderramén III* se remontan a 1799 y 1800.

Conocemos al autor de *Los hijosdalgo de Asturias*,⁵ pero *Abderramén III* está conservada como obra anónima. En la mayor parte de los certámenes literarios, los textos se presentan sin firmar para posibilitar el juicio imparcial del jurado, y en este caso esta premisa se cumple. En las bases mencionadas se especifica de esta manera:

El autor de la obra pondrá al principio o al fin de ella una sentencia, un verso, o cualquiera otra señal, sin manifestar de ningún modo su nombre, y al mismo tiempo remitirá separadamente al Secretario de la Academia una carta cerrada con dos sobrescritos: en el interior pondrá la misma sentencia o señal que puso en la obra, y dentro de la carta declarará su verdadero nombre y apellido, y el lugar de su residencia. Esta carta reservada no se abrirá hasta después de haberse adjudicado el premio, y todas las demás de los que no le hubieren merecido, se quemarán sin abrirlas (*Gaceta de Madrid*, 2-II-1798).

Así, solo los autores premiados y algunos otros que por su fama conseguían hacer pública la autoría de sus obras son conocidos. La anonimia, aunque es algo común en textos de este tipo, supone una dificultad más a la hora de ocuparme de algunos aspectos contextuales como, por ejemplo, conocer la producción literaria del autor que podría servir de contexto de la obra objeto de estudio, *Abderramén III*, la adecuación al estilo literario del autor, el tratamiento de los temas históricos e ideológicos que este presentara en otros textos, etc. De hecho, hace inabarcables muchos de estos aspectos, algo que, por otra parte, me permite analizar el texto autónomamente.

DOS CARAS DE UNA MISMA MONEDA

Los dos manuscritos de *Abderramén III* son los únicos testimonios que se pueden encontrar sobre esta obra. No hay nada más, ni textos complementarios que pudieran ayudar al estudio de esta, ni estudios publicados sobre ella con anterioridad que sirvieran de guía o aportasen datos relevantes para su edición. Esta falta de contexto literario es un lugar común en las obras de este certamen sin ganador, que llegan a nuestros días sin firma. El propio Jovellanos en su correspondencia con Vargas Ponce —carta del 11-XII-1799— explica que no ve la necesidad de dejar desierto el premio en sus tres convocatorias:

⁴ Las fechas exactas de entrega de las tres convocatorias fueron 31 de diciembre de 1798, 31 de agosto de 1800 y 31 de diciembre de 1801 respectivamente. Estos datos se pueden encontrar en los números de la *Gaceta de Madrid* del 2-II-1798, 13-VIII-1799 y 10-IV-1801.

⁵ Encontramos referencias en otros textos de Vargas Ponce y entre sus documentos aparecen manuscritos de la obra. Además, se habla de esa tragedia en su correspondencia con algunos hombres de letras de su tiempo como Fernández de Navarrete o Gaspar de Jovellanos. En esta correspondencia Vargas Ponce pide consejo a sus allegados para que le ayuden a perfeccionar su obra.

Por lo demás, y en cuanto a las tragedias, opino con usted que el premio nunca debió negarse a lo mejorcito que se presente en verso o prosa. Para tener lo bueno, no hay otro camino que animar lo mediano, porque creer que de un brinquito nos hemos de poner en la cumbre, o que los Tulios y los Eurípides nos han de nacer de repente como los hongos, es ignorar que el espíritu humano es progresivo, o creer que en vez de anillos para arrastrarse como al insecto, le dio natura alas para remontarse como al águila. (Jovellanos, 1986: 489).

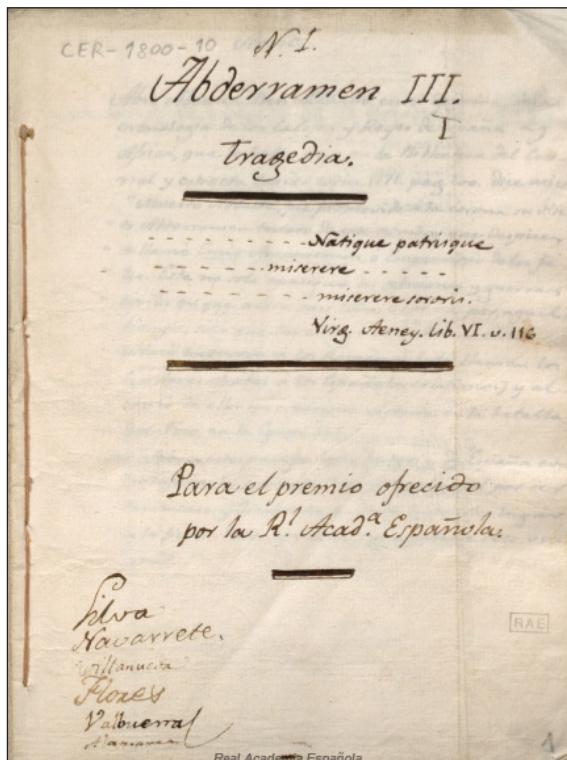
En su estudio sobre otra de las obras del concurso, *El príncipe don Carlos*, Durán López dice que «el manuscrito quedó arrumbado con el resto en el archivo académico, donde muy pocos estudiosos han podido consultarla en un fondo que hasta hace poco estaba precariamente catalogado» (2019: 10). La misma suerte corrió *Abderramén III*. Esta edición es la primera ocasión en la que se arroja luz sobre este texto, rescatándolo de las sombras de un archivo olvidado en gran medida y poco accesible hasta hace no muchos años. Así, llamo Ms. 1 y Ms. 2 respectivamente a los dos únicos testimonios disponibles. Los datos que no se deducen debido a la digitalización y que expondré en las descripciones de ambos los he consultado en la ficha catalográfica de los manuscritos en la Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid.

Ms. 1. Sig. CER-1800-10. Versión en limpio completa, 38 hs., 21x16 cm, con letra de amanuense. Portada con el título (*Abderramén III. Tragedia.*) precedido de «N.1» (lo que parece un signo identificativo de la candidatura) y seguido de «I» (número romano que indica que es la primera versión), con lema de la *Eneida* de Virgilio (*Natique patrisque / miserere / miserere sororis*, Aeneid. 6º),⁶ con la indicación «Para el premio ofrecido por la Real Academia Española». En la portada aparecen las firmas de los académicos Silva, Navarrete, Villanueva, Flores, Valbuena y Alamanzón.⁷ Incluye el aviso (f. 2r, con algunas variaciones con respecto al que fijo luego), que hace de prólogo, una lista con los interlocutores y una acotación inicial (f. 2v) en la que se describe la escenografía que vestirá las tablas del teatro cuando sea representada la obra. El texto comienza en el f. 3, donde vuelve a aparecer el título. En la última página con texto (f. 37v) aparece una nota del autor que dice lo siguiente: «Nota. El autor⁸ de esta tragedia ha tenido la desgracia de no poderla corregir. Por lo mismo no parecerá extraño que se encuentren en ella algunos defectos de fácil corrección».

⁶ El lema significa «Apiádate del hijo y del padre, apiádate de la hermana». Está compuesto por palabras seleccionadas de versos diferentes de la Eneida: «*Natique patrisque*» aparece en el v. 116 del libro vi, «*miserere*» aparece en el verso siguiente, el 117, y «*miserere sororis*» está mucho antes, en el v. 435 del libro iv.

⁷ Estos apellidos corresponden a los académicos Pedro de Silva y Sarmiento (Silla Z) (Zamora Vicente, 2015: 103), Martín Fernández de Navarrete (Silla D) (2015: 126), Joaquín Lorenzo Villanueva (Silla X) (2015: 230), Joaquín Juan Flores (Silla B) (2015: 69), Manuel Valbuena (Silla F) (2015: 140) y Juan Crisóstomo Ramírez Alamanzón (Silla M) (2015: 84).

⁸ Durante todo el estudio preliminar, cuando hablo del autor lo hago en masculino. La asunción de su género no es arbitraria, sino basada en esta nota, que es la única referencia encontrada en los manuscritos a la persona que escribió la obra.

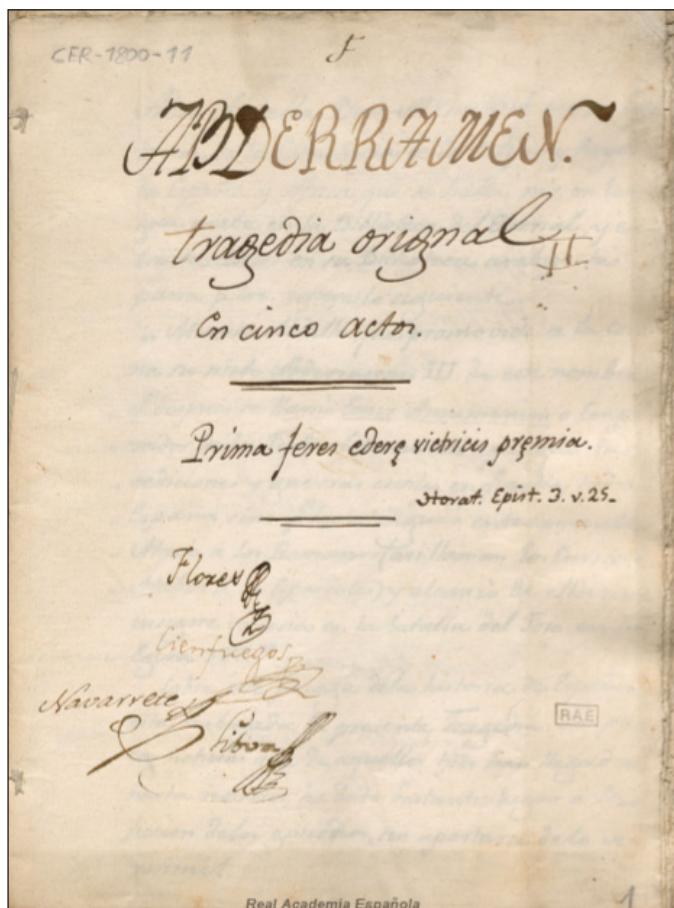


Portada de Ms. I con la firma del jurado académico.

Ms. 2. Sig. CER-1800-II. Versión en limpio completa, 36 hs. 23x17 cm, con letra de amanuense también, pero con un acabado menos pulcro. Portada con el título (*Abderramén. Tragedia original en cinco actos.*) precedido de «F» (lo que parece un signo identificativo de la candidatura) y seguido de «II» (número romano que indica que es la segunda versión), con lema de la *Epístola 3* de Horacio (*Prima feres ederae victricis praemia*⁹). En la portada aparecen las firmas de los académicos Flores, Cienfuegos, Navarrete y Silva.¹⁰ Incluye el prólogo (f. 2r), esta vez no lo llama «Aviso», y la lista con los interlocutores (f. 2v), en la que incluye una descripción de estos que no aparece en Ms. I. La acotación inicial sobre la escenografía es más extensa en Ms. 2 y se incluye en el f. 3, entre la segunda aparición del título y el principio del texto con el acto I.

⁹ Este lema significa «la vencedora hiedra orla tus sienes». Aparece en el v.25, libro 1 de la *Epístola 3* de Horacio.

¹⁰ Estos apellidos corresponden a los académicos Joaquín Juan Flores (Silla B) (Zamora Vicente, 2015: 69), Nicasio Álvarez Cienfuegos (Silla U) (2015: 223), Martín Fernández de Navarrete (Silla D) (2015: 126) y Pedro de Silva y Sarmiento (Silla Z) (2015: 103).



Portada de Ms. 2 con la firma del jurado académico.

Entre las características formales de ambos manuscritos encontramos diferencias que demuestran que la primera versión es fruto de una escritura más cuidadosa y, por tanto, tiene un acabado pulcro con el que no cuenta la segunda. La similitud entre la forma de las grafías indica que muy posiblemente ambas fueran escritas por el mismo amanuense. Lo primero que destaca al leer el texto dramático es la distribución de las intervenciones de los personajes. En Ms. 1, cuando acaba de hablar un personaje y comienza otro, se pasa a la siguiente línea, teniendo así un cambio de renglón que anuncia cada nueva intervención. En Ms. 2 no se colocan los nuevos parlamentos en nuevos renglones, sino que se incluyen justo detrás del parlamento recién acabado del interlocutor anterior, continuando el verso. Encontramos entradas que aparecen en mitad de renglón, justo después del final del texto del personaje anterior, lo que dificulta la lectura, el conteo de intervenciones y la percepción a primera vista de cuándo y cuánto habla cada personaje. Además, el único elemento que destaca estas entradas a mitad de línea de Ms. 2 es un leve subrayado, a veces casi imperceptible, que queda lejos de ser tan claro como los parlamentos independientes introducidos en renglón aparte de Ms. 1. Por todo esto, Ms. 1 y sus intervenciones presentadas por separado consiguen un aspecto mucho más limpio. La versificación respeta el hueco que corresponde al hemistiquio —o el fragmento de verso, sea cual sea su longitud— que queda vacío tras lo anteriormente dicho por el otro personaje. El amanuense rellena ese hueco con una línea de puntos suspensivos que va desde

la entrada que anuncia la intervención de un personaje hasta el principio del parlamento que se dispone a escribir. Así, parece una versión final de la obra.

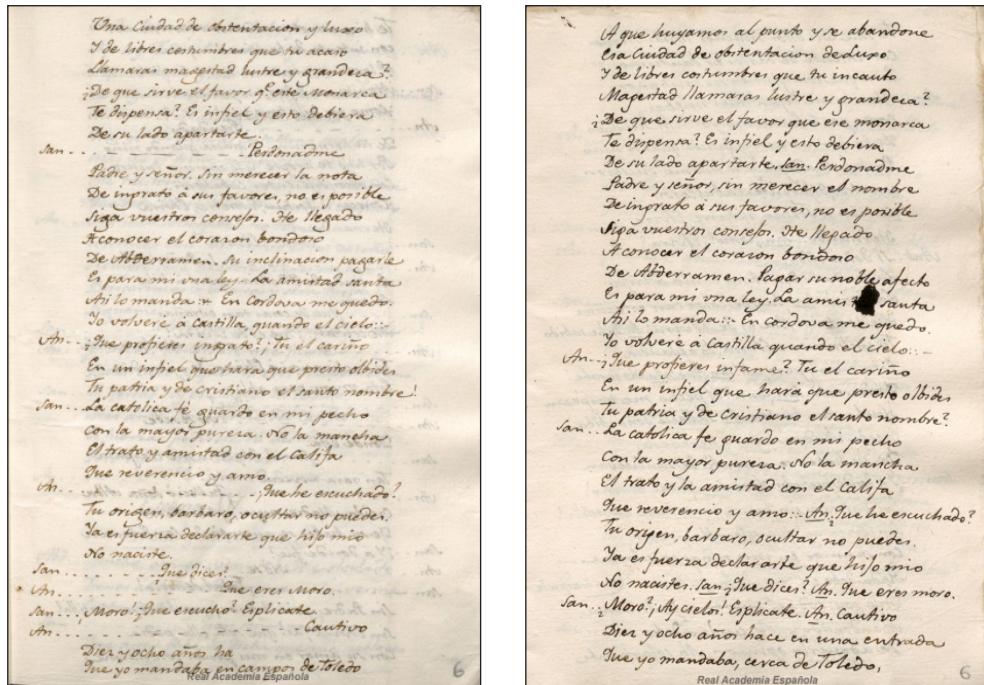
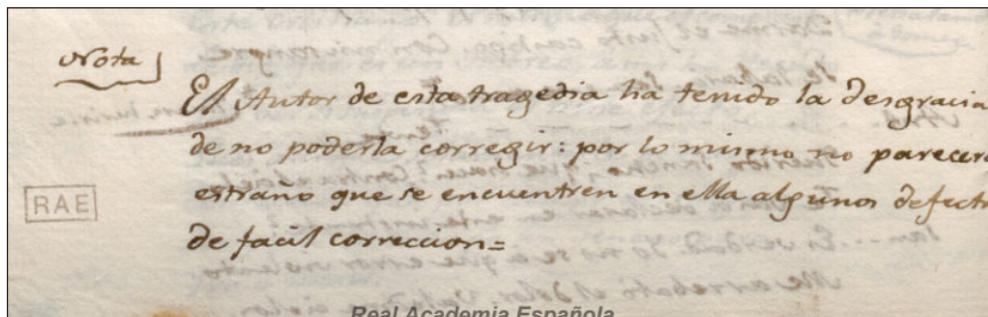


Imagen del mismo fragmento de la obra. A la izquierda Ms. 1 y a la derecha Ms. 2.

En segundo lugar, la presencia de tachones en Ms. 2, a veces involuntarios —normalmente goterones de tinta derramados en posibles descuidos—, a veces con la intención clara de corregir algo mal escrito,¹¹ también constituye una diferencia formal destacable a la hora de demostrar ese mejor aspecto de Ms. 1 frente a Ms. 2. La caligrafía de las correcciones es la misma que la del texto corrido, por lo que es difícil pensar que estos arreglos los hiciera el autor tras recibir la copia del amanuense. Estas diferencias llevan a pensar que la escritura de Ms. 2 tuvo que ser más presurosa que la de Ms. 1 y, por tanto, el pendolista se vio obligado a cuidar menos la forma, llegando a cometer errores que tuvo que corregir después.

Por último, en la última página de Ms. 1 vemos una nota que no está en Ms. 2. Como he expuesto antes, la nota dice que «El autor de esta tragedia ha tenido la desgracia de no poderla corregir». Es evidente que Ms. 2 sí fue corregido, de ahí las tachaduras y la ausencia de la nota.

¹¹ La diferencia entre las manchas involuntarias y los tachones del escribiente se puede apreciar en dos ejemplos —el primero de tachón y el segundo de mancha— que aparecen en dos líneas consecutivas en una imagen ubicada en el epígrafe «Criterios de edición y aparato de variantes».



Nota en la última página de Ms. 1.

En cuanto a estas imperfecciones, a falta de un estudioecdótico y pormenorizado del fondo de obras de los certámenes de la RAE, comprobamos y comparamos el aspecto de nuestra tragedia con el de otros de los manuscritos presentados al certamen a los que se puede acceder en la Biblioteca Virtual de la Comunidad de Madrid. Tras un barrido superficial —solo se ha atendido a la «suciedad» de los textos presentados— descubrimos que la cantidad de manchas y tachaduras es muy diferente entre ellos y que, por tanto, la perfección aspectual no fue uno de los limitantes de nuestro Ms. 2 para conseguir el premio. Vemos, por una parte, obras como *Anchuro*, *Boecio*, *Oña condesa viuda de Castilla* y el segundo manuscrito de *La muerte de Asdrúbal* que no tienen ninguna imperfección. Esta última presenta veinte tachaduras en su primer manuscrito, justo lo contrario a lo que ocurre con *Abderramén III*, que deteriora su aspecto en la segunda variante. Además, el segundo de *La muerte de Asdrúbal* es el único manuscrito presentado con numeración de versos, por lo que su segunda escritura tuvo que ser más pausada y cuidadosa que la primera. Por otra parte, tenemos un grupo de obras que cuentan con varias imperfecciones, pero cuyo aspecto no se podría calificar como sucio en comparación con otras que mencionaremos más adelante. Estas son *Astarbe*, con solo una tachadura; *El conde don Sancho*, con una mancha muy pequeña; *El triunfo de Judit*,¹² con una mancha; *Inés de Castro*, con cuatro tachaduras; *Don Alonso de Guzmán en la defensa de Tarifa*, con seis tachaduras; *Sancha de Navarra o el amor conyugal*, con siete tachaduras; *Eponina o el amor conyugal*, con dos manchas y tres tachaduras; *La peruana*, con cinco manchas y cuatro tachaduras; *Virginia*, con cuatro manchas y siete tachaduras, que nos sirve como punto de inflexión entre estos textos más pulcros y los más defectuosos. A partir de aquí tenemos manuscritos verdaderamente deficientes como el primero de *La muerte de Asdrúbal*, con veinte tachaduras; *La Madrastra, y el Padre cruel Ureo, y Mitilene*, con diez manchas y diecinueve tachaduras; *Severino Boecio*, con veinticuatro arreglos con papel pegado, once manchas y ocho tachaduras; *Horruc Barbarroja*, con siete manchas y sesenta y siete tachaduras, el documento más desfavorecido de todos los que se conservan digitalizados. En definitiva, en las tres convocatorias del certamen se presentaron candidaturas que cuidaban más el aspecto, pero también encontramos otras más descuidadas que *Abderramén III*.

UNA CORRECCIÓN A CIEGAS: LA CARA ELEGIDA

El objetivo que pretendían alcanzar estos autores al reescribir las obras era corregir errores que pudieran tener las versiones primogénitas e intentar ganar el certamen con

¹² Este manuscrito tiene solamente 24 páginas escritas a doble columna. Es la única obra de las que participaron en el certamen que presenta este formato y un número tan reducido de páginas.

los textos mejorados. No sabían cuáles eran los errores porque la Academia no ofrecía esa información tras anunciar el fallo del jurado, pero sí que había errores y debían corregirlos. Algunos autores, como José Vargas Ponce, aprovecharon sus contactos en la República de las Letras para saber qué es lo que no había gustado de su obra, pero la mayoría iba a ciegas. Esto quiere decir de manera implícita que, aunque los autores a priori consideraban mejores sus primeras versiones, las últimas son las que valoraban más aptas para conseguir el premio. A veces las correcciones que hacían los académicos iban en contra de las intenciones del autor, algo que explica Durán López en su edición de *Los hijosdalgo de Asturias* (2018: 26). El autor creía que la obra debía tener unas características, bien en el plano de la forma, bien en el del contenido, que resultaban inadecuadas a ojos del jurado. Aunque los autores procuraban no dar su brazo a torcer, al final tenían que desistir y cambiar estos aspectos si querían tener más posibilidades de ser premiados. No conocemos al autor de nuestra obra, cuál era su estilo propio, su técnica dramatúrgica, sus preferencias a la hora de inventar personajes o tramas, etc., por lo que saber con qué intenciones escribió la obra —además de para ganar el concurso— es imposible e intentar adivinarlas sería un acto de fe carente de rigor.

Por otro lado,uento con el hecho de que las variantes encontradas en Ms. 2 respecto a Ms. 1 no son demasiado sustanciales, pero las pocas que encontramos mejoran, aunque muy poco, el contenido dramático y, sobre todo, el estilo. Elegir el primer manuscrito como documento principal y base para su edición se podría justificar apelando a su originalidad como texto primogénito del autor. El primer texto que escribe es el que hemos de considerar como suyo, ya que no pasa por las indicaciones o consejos que pudieran hacerle los jueces. Pero, como el segundo manuscrito de *Abderramén III* no dista demasiado del primero y, además, aquello que los diferencia constituye una mejora real, aunque pequeña, que confirma ese afán de reescribir la obra para obtener la victoria en el certamen, lo elijo para su fijación y edición.

UNA MONEDA CON DOS CRUCES

Las diferencias formales entre ambos manuscritos ya han sido expuestas porque son parte de las razones por las que decidí tomar Ms. 2 como texto base. La acotación inicial incluye más información en Ms. 2 que en Ms. 1, por lo que el texto queda mejor contextualizado y su puesta en escena podría haber sido, en caso de representarse, más dirigida por las intenciones del autor y más limitada para la compañía teatral.

De entre las variantes que atañen al contenido, la más significativa se materializa en el cambio de las fórmulas de cortesía en aquellos parlamentos que van dirigidos a Abderramén. El tratamiento en Ms. 1 es igual para todos los personajes. Todos, incluido Abderramén, se tutean. Los personajes no reconocen la figura de poder del califa a la hora de dirigirse a él y lo hacen en segunda persona del singular como ocurre con el resto de los interlocutores. Este tratamiento único presenta algunas excepciones en los primeros compases del texto del Ms. 1: en la escena 3^a del Acto 1º se produce una conversación entre Sancho y su supuesto padre, Antúnez, en la que hay una serie de intervenciones de Sancho (versos 124, 133, 134, 148 y 151) en las que trata de vos a su padre. Algunos ejemplos son «no extrañeis, padre mío», «padre, teneos, no prosigáis», «perdonadme, padre y señor», «no es posible siga vuestros consejos». Tras esto, como he dicho antes, continúa el tratamiento indiferente que iguala en términos de cortesía a todos los personajes, por lo que estas fórmulas esporádicas no se pueden entender como un elemento significativo que impida extraer las conclusiones que se han obtenido sobre la variación que se produce entre Ms. 1 y Ms. 2.

En Ms. 2, sin embargo, los personajes sí modifican su deixis y todos utilizan el voseo cuando hablan directamente a Abderramén. Encontramos algunos ejemplos en intervenciones de Sancho:

Gran señor ¿qué linaje de tormento
en mi corazón causan vuestras quejas?
Imposible es no amaros... (vv. 253-255)

Delito fuera, gran señor, más tiempo
ocultaros mi amor, que él es la causa
de mi mal, mi tristeza y mi partida.
Amo y perdí mi bien (vv. 264-267)

En intervenciones de Elvira:

Acordaos, señor, que me ofrecisteis
con solemne promesa mi retrete
no penetrar sin ser del gusto mío (vv. 533-535).

Diálogos entre Abderramén y Elvira:

ELVIRA: ¡Ah! No, señor, ¡Y a la verdad faltara
si así te hablase! El cielo me es testigo
de que con gozo os oigo, que os estimo
y reverencio en lo interior del alma
sin que pueda explicar qué causar puede
la oculta inclinación que por vos siento.
Lo repito, señor, os reverencio
y estimo cuanto puede mi decoro.

ABDERRAMÉN: ¿Qué escucho? ¿Es esto cierto? ¿Que consigo
ver mi amor admitido? ¿Qué contento
igualar puede al mío? ¿Es cierto? Dime.

ELVIRA: No lo puedo negar. Me falte el cielo
si no es así, mas temo. El pecho mío...
¡Fatal desasosiego! Advertid.

ABDERRAMÉN: Nada
debo advertir. Desecha los temores.
Si es gusto tuyo, ¿quién se opondrá al mío?
Tu modestia es la causa de que triste
parezcas a mis ojos. Tu retrete
no será ya prisión. A los jardines
puedes bajar. Los músicos conciertos
que forman mi recreo, y lo frondoso
de su recinto, calmen tus temores.

ELVIRA: Escuchad.

ABDERRAMÉN: Nada escucho.

ELVIRA: Mirad.

ABDERRAMÉN: Parte.

Recobra tu alegría, que yo, luego

que festejos y júbilos disponga,
volveré a ver tus ojos amorosos.

ELVIRA: Pero advertid, señor.
ABDERRAMÉN: Alá te guarde (vv. 584-610).

O diálogos entre Abderramén y Muza, entre muchos otros:

MUZA:	Así lo haré, mas antes sabed...
ABDERRAMÉN:	Luego.
MUZA:	Mirad, señor, que al paternal cariño interesa saberlo.
ABDERRAMÉN:	¿Qué pronuncias?
MUZA:	Con Mahomad hablé como mandasteis en el postrer instante de su vida (vv. 626-630)

Este tipo de deixis sirve ahora para reflejar ese rol dominante activo que ejerce el califa frente a cualquiera de sus súbditos, lo que acrecienta su majestuosidad y le aporta un aura con un carácter mucho menos llano, que no lo envuelve en Ms. 1. En términos pragmáticos, esto es una consecuencia de un cambio en el tipo de cortesía¹³ empleada por los personajes. Mientras que en Ms. 1 veíamos que en los actos comunicativos entre todos los intervinientes dominaba la cortesía estratégica, en Ms. 2 aparece la cortesía social, más distante y conservadora, cuando los personajes se dirigen al monarca. Es una señal de que ahora el rol dominante de Abderramén, que por su estatus social debe ejercer, está activo.

Podríamos pensar que la decisión primera, es decir, que los personajes se tuteasen, pudo ser consecuencia del problema que sufrieron los autores de tragedias neoclásicas en España y que «estriba en compaginar la *libertas* ilustrada con la obediencia, la lealtad, el vasallaje» (Sala Valldaura, 2005: 480). Esta especie de rebeldía ante la autoridad del califa puede tratarse de uno de esos «aspectos conflictivos [que] se asoman inevitablemente en la actuación de los personajes de las tragedias neoclásicas porque derivan de la crítica ejercida en el ámbito del poder» (2005: 480). Pero lo cierto es que el carácter monárquico y teóricamente tirano que debía tener Abderramén no se acentúa demasiado con el cambio de tratamiento ya que, como veremos en el apartado dedicado a su caracterización, el resto de los personajes, tanto en Ms. 1 como en Ms. 2, lo tienen por un rey bondadoso, justo y sin signos de despotismo previos al conflicto dramático. Es por esto que la modificación de la deixis difícilmente podría ser considerada como una retirada en detrimento del ejercicio de esa *libertas* que habitaba en estos autores, ya que no había ninguna *libertas* que deteriorar. El autor pudo preguntarse cómo debía ser el tratamiento que recibiera un rey y finalmente optó por el voseo como convención arcaizante que aporta más valor estético que ideológico. Como apuntaba Blanco White, el autor debe hacer «que sus personajes hablen y obren de modo que sus acciones y palabras correspondan exactamente a lo que individuos del carácter que él les atribuye harían y dirían si realmente se hallasen en tal situación» (Blanco White, 1971: 217). Así, este tipo de convenciones se correspondían con el modo de hacer y decir de los tipos de personajes que encontramos en la obra. Además, estas fórmulas respondían mejor a la retórica del poder en el momento de la

¹³ La cortesía puede ser estratégica: la que se da entre personas que se conocían antes del comienzo del acto comunicativo y que comparten un universo de conocimiento determinado que les permite un habla más cercana; o social: la que se da entre personas desconocidas o cuando alguno de los interlocutores posee un rol dominante activo en la comunicación. En este caso deben respetarse unas fórmulas predeterminadas de tratamiento, como las que se muestran en Ms. 2 hacia Abderramén.

escritura, final del siglo XVIII. En cualquier caso, gracias a esta alteración del texto original el autor añade algo de verosimilitud lingüística a la obra por esa mejora en las fórmulas de tratamiento. Por otra parte, también desarrolla mejor la verosimilitud histórica, pues la concepción de personaje histórico respetable de Abderramén mejora. Pero este arreglo no fue suficiente.

Como he dicho, esta es la única diferencia significativa entre el contenido literario de los manuscritos. El autor considera que lo único mejorable en su obra es la figura de Abderramén, y que por eso la RAE no la juzgó favorablemente. Todo —o nada, porque se infiere más bien de la ausencia de otros cambios— apunta a que pensó que el personaje histórico debía tener un estatus más alto, una consideración especial por parte del resto de los personajes que lo hiciera destacar. Para el autor, entonces, este cambio era una justificación real para reescribir la obra, un aspecto significativo que la revalorizaría. La realidad es que acabó siendo mero maquillaje para volver a participar en el certamen, obteniendo los mismos resultados que la vez anterior. Con este giro en la concepción pragmática del monarca, como luego veremos en el apartado en el que estudio los personajes y su papel dentro de la presunta tragedia histórica, ni siquiera consiguió que la figura de Abderramén obtuviera esa solemnidad que necesitaba urgentemente en Ms. I. Otra posibilidad —quizás tan superficial como la mejora que introduce el autor— es que la modificación en la deixis fuese un vago pretexto para volver a participar en el certamen. El autor pudo pensar que, implementando esa mínima variación, la obra ya era diferente y volvió a probar suerte.

Las dos hipótesis nos llevan a pensar que el autor creía que su concepto de tragedia era el correcto y que las variaciones en la forma constituían una mejora suficiente. De no ser así, es decir, de haber reconocido en su primera versión errores en cuanto a la adecuación al género, habría cambiado más aspectos del argumento de la obra en su reescritura. Pero la obra en líneas generales queda intacta, por lo que resulta inevitable asumir que para él eso era una buena tragedia y por eso adoptó una posición conservadora tan significativa. Puede que nuestro autor forme parte de esos autores que reniegan de las normas del neoclasicismo, pues

La práctica teatral estaba regida por un *diktat* muy poco proclive a cualquier cambio estético, y, por tanto, las reticencias de los autores populares, de las compañías o, lo que es lo mismo, del público mayoritario frenan la aplicación de lo que teórica y críticamente estaba aceptado en la academia y los salones, incluso por parte de todos los dirigentes políticos y culturales, salvo una muy pequeña minoría contraria al teatro de manera absoluta (Sala Valldaura, 2005: 46).

Quizá se contaba entre los integrantes de esta pequeña minoría que daba la razón al público y se la quitaba a la Academia, promoviendo así un concepto trágico contaminado por la comedia del XVII. En definitiva, la tragedia neoclásica era un género nuevo para la tradición española que no entendía el género trágico

sujeto a un compromiso ético (en la conducta individual) y moral (en la conducta social) muy hondo. Por esto, las reticencias con que fue recibido se explican solo en parte por las deficiencias de los autores y traductores, que carecían de una tradición e intentaban crearla; por la incertidumbre escéptica de los teatros y compañías e intérpretes, preocupados por su trabajo (los graciosos) y por la recaudación; o por la pereza estética del público (2005: 86).

Este es un contexto en el que difícilmente congeñarían las consideraciones creativas de un autor que desconocemos con los preceptos teóricos. Se intentaba reglar un teatro que, hasta entonces, equiparaba las leyes del negocio del espectáculo con las propiamente literarias.

TEATRO REGLADO

En *Abderramén III* tenemos tres personajes principales en torno a los que se articula el conflicto dramático: Abderramén, el califa de Córdoba, y sus hijos Sancho y Elvira. Dicho conflicto es posible gracias a la ignorancia de estos tres protagonistas: hasta los últimos compases de la obra ninguno es consciente del parentesco que los une. Este desconocimiento constituye la condición de posibilidad de un enredo amoroso que sitúa a Abderramén y a su hijo como pretendientes de Elvira, que ama a Sancho, pero teme las consecuencias que traerá desatender al califa. El único gen trágico radica en que el triángulo amoroso está formado por un padre y sus dos hijos y ninguno lo sabe. El envoltorio histórico, que debería ser uno de los pilares fundamentales de la tragedia histórica, es solamente eso: un envoltorio puramente ambiental. El concepto de historia se transformó gracias al pensamiento ilustrado en el que «de verla como el relato más o menos verosímil de actividades guerreras y conquistas, se la pasó a entender como la exposición de los adelantos que había conseguido la civilización en materias como la agricultura, la industria o las costumbres» (Álvarez Barrientos, 2005: 155), pero esta no es la historia que vemos en la tragedia neoclásica española. Este género buscaba aleccionar a base de modelos ejemplarizantes que modelaran las conductas sociales e individuales de los receptores. Para ello se valía de héroes que representaban los valores de la nación en fervorosos actos patrióticos. Como se puede comprobar con la simple lectura de nuestra tragedia, no aparecen en ella ni la primera concepción, orientada a detallar el avance puramente histórico de la nación —con carácter militar o civil—, ni la segunda, dedicada a perpetuar una patria con características que, a ojos de los ilustrados, permitirían ese avance. Además, «este punto de vista [de la historia] coincidía con la idea ilustrada que entendía el devenir histórico como el camino hacia la consecución de un estado ideal en el que, satisfechas todas las necesidades de los hombres, estos serían felices, justos y virtuosos» (2005: 155). El mero contexto histórico que dibuja nuestro autor para que sirva de maquillaje que cubre e intenta disimular el drama amoroso resulta deficiente. De ninguna manera sirve para extraer de él las claves que llevarán a los espectadores a ser «felices, justos y virtuosos».

Esbozamos ahora un breve resumen del argumento para facilitar el análisis de las unidades y otros rasgos de la tragedia neoclásica en nuestra obra. La primera escena es una conversación entre Abderramén y Muza, que hablan sobre los acontecimientos previos al inicio de la acción sin detallarlos demasiado. Tras esta suerte de preludio, Muza menciona a Mahomad: un musulmán rebelde que se encuentra cautivo por intentar usurpar el trono,¹⁴ empresa en la que secuestró a los hijos del califa. Todos pensaban que estos habían fallecido, pero el prisionero desmiente sus muertes justo «antes que súbita la muerte le prive de la voz y de la vida» (vv. 27). Elvira y Sancho estaban prometidos desde un tiempo

¹⁴ Uno de los soportes fundamentales del poder monárquico tal y como lo concebían los neoclásicos era la legitimidad, que «se representa metonímicamente mediante el papel de la (limpieza) de sangre, religión, raza y cultura» (Pérez Magallón, 2001: 91). Para plantear una fuerza opositora de esta realeza legítima se dan «enfrentamientos entre quien(es) representan una cierta legitimidad y el “usurpador”» (2001: 91). En *Abderramén III* este enfrentamiento no se ofrece en escena, pero sí existe y se explica dando los datos justos y necesarios para que el enredo, que será la acción principal, tenga un pretexto argumental. Sancho y Elvira fueron secuestrados y dados por muertos en los enfrentamientos entre Abderramén y Mahomad cuando el segundo, en calidad de usurpador, intentó arrebatar el trono al primero.

anterior al momento en el que comienza la obra —no se indica cuándo— y ambos son prisioneros castellanos privilegiados en el palacio de Abderramén —el califa no los tiene en celdas, sino que pueden compartir espacio con el resto de los súbditos—. Con esto, aparece Antúnez, el supuesto padre de Sancho, que pretende rescatarlo junto con otros cristianos cautivos, pero Sancho se niega a marcharse porque lo considera una traición a la generosidad que Abderramén le muestra en sus favores. El monarca pide a Sancho que lo ayude a conquistar a una doncella. En este quehacer, Sancho descubre que la mujer que ha cautivado la atención del califa es Elvira. Después de una serie de escenas en las que Sancho y Elvira, al descubrirse mutuamente, planean escapar,¹⁵ sucede la primera desgracia de la obra: Abderramén, confundido por falsas sospechas que ha oído en boca de sus subordinados, hiera a Elvira, que intentaba escapar disfrazada de hombre. A partir de ahí el argumento se acelera: descubren que Abderramén ha matado a Elvira, Sancho ha envenenado por error al califa en el intento de incapacitarlo con un somnífero —que finalmente es veneno— para poder escapar, se casa con Elvira en los últimos instantes de su vida y, entre medias, los protagonistas van dejando caer sus máscaras y acaban descubriendo el parentesco que los une.¹⁶ Al final, todo acaba con Elvira y Abderramén muertos, y Sancho, incestuoso y parricida. Esta obra, presentada a concurso como tragedia neoclásica, debe ser analizada tomando como referencia las normas del género.

El apego respetuoso a las tres unidades obedece, según Pérez Magallón, a «la conciencia y convicción de que solo así puede configurarse la ilusión dramática, imitando a la naturaleza y desarrollando el buen gusto» (Pérez Magallón, 2001: 48). Faltar a una de las tres reglas supondría una carencia de verosimilitud, por lo tanto, una ilusión frágil que no sería capaz de sustentar la ejemplaridad necesaria para que el público se identifique con lo representado. Las reglas suponen a la vez una supresión de la comedia popular y una preparación para «la enseñanza de una nueva moral social, de una mentalidad nueva, pues un neoclásico no concibe una obra teatral que no sea vehículo de una enseñanza» (Andioc, 1976: 516). La recepción de esta moral social renovada por parte de los espectadores sería imposible «si no se eliminaban previamente los obstáculos capaces de *distraer la atención* del público» (Andioc, 1976: 516). La subordinación a las reglas se entiende como el método óptimo a ojos de los neoclásicos para lograr este cometido. Berbel Rodríguez (2003: 202) resume el sentido de las tres unidades apoyándolo en cuatro aspectos fundamentales, a

¹⁵ Esta huida del palacio de Abderramén es el momento en el que cobra más fuerza el tema de la *libertad* en la obra —también sirve la libertad de los cien prisioneros como pretexto para introducir a Antúnez, pero ni se llega a efectuar, ni se vuelve a hablar de estos prisioneros liberados—. Es una búsqueda de libertad motivada por el conflicto sentimental, que se aleja mucho del concepto de *libertad* que menciona Cañas Murillo cuando enumera los temas fundamentales de la tragedia neoclásica: «la *libertad* recibe un enfoque social, nacional, no individual al estilo romántico. Se lucha por la libertad colectiva, por la independencia nacional» (2021: 125). Excepto en ese primer diálogo entre Abderramén y Antúnez en el que se habla de liberar presos cristianos, no aparece este tema sino ligado al enredo amoroso.

¹⁶ Debemos comentar el uso de la anagnórisis en esta obra pues sucede en múltiples ocasiones y responde a fines muy distintos. Este recurso dramático era entendido de manera amplia en el XVIII como «el paso de lo desconocido a lo conocido [y] no consiste, pues, sólo en el descubrimiento de la verdadera identidad de un individuo. Puede afectar a sucesos, a contenidos, —a temas—, a personajes» (Cañas Murillo, 2021: 119). Toda la obra está basada en el descubrimiento de la identidad de Sancho en tanto que empieza como hijo de Antúnez que se encuentra preso en el palacio de Abderramén; pasa a saber que en realidad no es hijo de quien creía, ni cristiano, sino musulmán de origen; descubre luego que la cristiana adorada por Abderramén es en realidad su amada Elvira; y conoce por último su parentesco con Elvira y con el califa cuando este le revela que es su padre y que, además, Elvira es también su hija y, por tanto, su hermana. La tragedia se construye en torno a agniciones constantes desde el primer acto hasta el último y esto roba espacio a otros rasgos propios del género trágico como son «perseguidor» y «perseguido» o «matar» y «morir» (Berbel Rodríguez, 2003: 182-183), que aparecen en menor medida y muy concentrados en el último acto. Esto es algo que solamente suponemos, porque no podemos averiguar cómo hubiera ocupado el autor ese espacio de haber reducido la cantidad de agnición y, en cualquier caso, afirmar que habría mejorado la obra en cuanto a los otros dos rasgos de la tragicidad neoclásica española es una hipótesis demasiado aventurada.

saber, el eclecticismo racionalista, el universalismo que comprende a su vez el punto de vista histórico, la verosimilitud y la obsesión por la recepción. Teniendo en cuenta estos cuatro puntos de apoyo, indica que

Observamos la existencia de una ecuación teórica, producto de los cuatro pilares mencionados, y que resulta esencial para comprender este asunto de las unidades: Texto poético-dramático + Representación escénica = Imitación de la «opinión pública» sobre una acción realizada por un héroe ilustre (Berbel Rodríguez, 2003: 202).

Lo que le falta a nuestra concreción de esta ecuación teórica abstracta es, fundamentalmente, la opinión pública imitada, que es uno de los dos términos de la ecuación y, por tanto, el elemento que da sentido al otro término. Tenemos un texto y la intención de representarlo, pero no vemos que esté acompañado por la opinión pública ejemplar que se imita en la obra para que, a su vez, sea imitada por los receptores de esa representación.

Acción

En cuanto a la regla de la unidad de acción, o «unidad de intención» (Cañas Murillo, 1999), vemos que la acción principal de nuestra obra es el conflicto sentimental que se produce entre los integrantes del triángulo amoroso: Abderramén, Elvira y Sancho. La unidad de acción, que «se viene a identificar, en el discurso neoclásico, con la unidad de interés» (Pérez Magallón, 2001: 46), es la más importante de las tres unidades clásicas para el teatro del XVIII. No hay lugar para movimientos secundarios que distraigan al público «atentando al mismo tiempo contra una de las leyes fundamentales del espectáculo que preconizan los neoclásicos: la economía dramática» (2001: 46). Además, cuanto más sencilla fuese la obra en cuanto a la acción, menos difícil sería conseguir una verdadera ilusión «racional y experimentalmente creíble» (2001: 47). A este respecto, Berbel Rodríguez recuerda que la preceptiva de las tres unidades permite las acciones secundarias «siempre y cuando confluyan o se integren en el hilo principal» (2003: 202). En *Abderramén III* aparecen dos acciones secundarias subordinadas a la principal. Por una parte, tenemos el rescate de cautivos en la corte cordobesa, propósito con el que se introduce el personaje de Antúnez. Por otra, la rebelión de Mahomad, una suerte de génesis del conflicto dado que este hace pasar por muertos a los hijos del califa y no es hasta justo antes de morir el rebelde que no desvela que siguen vivos, lo que da sentido a la trama. Luego hay diferentes episodios en los que se articula el conflicto principal como el rescate de Sancho y noventa y nueve prisioneros cristianos más por parte de Antúnez, que plantea la posibilidad de regresar a Castilla; el desengaño de Sancho por creer desaparecida y quizás muerta a Elvira; el favor que pide Abderramén a Sancho para que lo ayude a conquistar a la cristiana de la que ha quedado prendado, sin saber este que esa mujer es Elvira; el encuentro entre Sancho y Elvira que da comienzo a uno de los hilos argumentales más importantes: la huida de ambos personajes del palacio; el plan que trazan Sancho y Gómez para llevar a cabo esta fuga; el lance en el que Sancho monta en cólera al ver a Elvira aceptar al monarca como futuro esposo; la escena en la que, por estar disfrazada con el traje de los hombres árabes de palacio, Muza y Abderramén confunden a Elvira con un presunto amante de esta y el califa la ataca hiriéndola de muerte; y, por último, el desenlace, en el que, con Elvira a punto de morir, se descubre que es hija de Abderramén, Sancho la ve desvalida y se casa con ella en los últimos instantes de su vida y luego, enfurecido, carga contra Abderramén en una escena en la que descubre que

también son padre e hijo. La acción acaba de manera infeliz, pues Abderramén ha sido envenenado por error en uno de los pasos del plan de fuga y muere. Al verse moralmente diezmado, Sancho plantea la idea de suicidarse, pero es frenado por Antúnez, que le advierte de que eso sería terminar de ultrajar los preceptos de la fe cristiana. En el pasaje que cierra la obra, después de este enredo más digno de una comedia del XVII que de una tragedia neoclásica, tenemos a un Sancho que amenaza con suicidarse, pero no sabemos si lo hace o acaba ocupando el trono de su padre recién encontrado, Abderramén, después de haberlo matado involuntariamente tratando de huir de su palacio.

La unidad de acción puede parecer clara, pero el conflicto que se desarrolla en esa acción principal no obtiene verdadera importancia hasta el acto IV, que comienza con la puesta en marcha del plan de fuga y termina con Abderramén apuñalando a Elvira. Los tres primeros actos constituyen una secuencia de hechos que cumplen un papel preparatorio. Ofrecen información relevante para comprender el conflicto final, pero no la suficiente como para evitar el ritmo altamente precipitado de los sucesos en los dos últimos actos. Esto es algo que empeora la obra si entendemos que la unidad de acción se hace necesaria cuando «importa que la concatenación lógica de los lances y afectos que llevan al desenlace “moral” sea claramente perceptible» (Andioc, 1976: 518). Quizás, si se obra en favor de la unidad de tiempo y lugar con máxima precisión, esta unidad de acción no sea más que una consecuencia inevitable. Pero no siempre era así, «de ahí la importancia de un enredo sencillo, con armazón lógica y psicológica aparente y sobre todo verosímil» (1976: 519) que permita «mostrarle al espectador que existe una *justicia inmanente* cuyos efectos habrá de sufrir si, en circunstancias análogas a las imaginadas por el dramaturgo, se comporta como el personaje “negativo” en vez de tomar ejemplo de la actitud opuesta» (1976: 519). Era importante, pues, la unidad de acción en tanto que las causas y las consecuencias desarrolladas a lo largo de la obra debían presentarse de manera clara y concisa para que el público captase la lección en el tiempo que durase la representación y saliese del teatro con la mente renovada por estas ideas. En nuestra obra no apreciamos una lección moral y probablemente una acción mejor articulada sí habría dado cabida a esta lección.

Al final, el acto IV es un cajón de sastre en el que todo cabe. Dramáticamente está construido a base de idas y venidas de los personajes, movimientos que parecen equívocos y ayes para crear un enredo que justifique el asesinato de Elvira a manos de Abderramén, aun sin saber que es su hija y, ni siquiera, que es a Elvira a quien clava el puñal. El autor se ve en la obligación de sentenciarla así, en un encuentro sin ninguna tensión dramática, construido sobre las suposiciones de los subalternos sobre un posible adulterio. Tiene que acabar con ella pronto para eliminar la sombra incestuosa y poder pasar a la anagnórisis del acto final, que es donde intenta situar el verdadero drama, una vez que fuera conocida la verdad sobre el parentesco de los personajes. El asesinato de este supuesto adulterio queda como un mal menor: Abderramén lo mata, se retira y hasta la última escena, cuando Muza manda retirar el cadáver, no descubren que el cuerpo es de Elvira y que, esperando un gran final, aún vive. Es Jimena quien la reconoce, algo que también debilita la intensidad dramática de la acción. Este es el acto que mejor demuestra la ausencia de tono trágico al estilo francés que reina en la obra; ni siquiera lo hay al estilo español. Es puro movimiento escénico. Los personajes van y vienen en secuencias tan cortas que generan la sensación de que aparecen simultáneamente en la escena. La linealidad de los hechos se diluye, al menos aparentemente, y los diferentes ejes de acción parecen suceder a la vez. No hay grandeza ni elevación que den sentido a los hechos trágicos.

Si en el acto IV sucede todo de manera vertiginosa, el acto V no solo no se queda atrás, sino que lo supera en la precipitación de los sucesos. El autor busca un final en el que, tras

la anagnórisis, solo quede vivo uno de los tres protagonistas, Sancho, para borrar el pasado tan reciente y desafortunado de la familia real. Así, tenemos a este personaje como un sujeto limpio y sin ataduras inmorales justo antes de que caiga el telón. Utiliza unos anillos, que Sancho y Elvira han portado durante toda la obra, como prueba de que son los hijos de Abderramén, capturados cuando Mahomad intentó arrebatarle el trono. Estos eran los anillos que el califa entregó a su mujer en su boda y que llegaron a las manos de sus hijos a través de esta. Parecía realmente extraño que hasta ahora no se supiera que eran padre e hijos, pero es que esta manera que tiene el autor de justificarlo apenas se sustenta. Los hechos que desencadenan el final trágico suceden en este orden: Abderramén descubre que Elvira es su hija gracias al anillo que porta; ya sabía que Sancho es su hijo, pero por consejo de Muza no se lo dijo; el califa se retira y entra Sancho, que se casa con una Elvira agonizante; muere Elvira y tiene lugar la escena final en la que Sancho descubre que es hijo de Abderramén y por tanto hermano de Elvira; el monarca muere porque lo que creían que era un somnífero que lo mantendría dormido mientras escapaban, resulta ser veneno mortal y Sancho acaba solo, sin padre, sin hermana y sin esposa. Todo esto queda concentrado en trescientos veintisiete de los mil seiscientos sesenta y ocho versos que conforman la obra completa. El autor comprime en algo más de un quinto de los versos totales casi toda la acción verdaderamente dramática de la obra. Un drama cuya verosimilitud escasea por el ritmo vertiginoso y la trivialidad de los motivos que dan pie al drama, unos anillos perdidos y un veneno mal suministrado. El «paso de la fortuna a la adversidad» que «sirve para estructurar el argumento, generar tensión y marcar la evolución de la vida de los personajes» (Cañas Murillo, 1999) se presenta demasiado precipitado y azaroso, sin la consistencia necesaria para generar esa tensión dramática. Además, los sucesos trágicos, es decir, las muertes, no están causadas por el fatalismo de unas vidas condenadas a sufrir ese destino trágico, sino que suceden de manera arbitraria. Son las consecuencias de errores cometidos por los propios personajes de manera azarosa, torpezas sin ninguna intencionalidad ni motivo que los obligue a cometerlas.

En definitiva, en cuanto a la unidad de acción, *Abderramén III* es una obra de teatro que cumple con esta regla de la tragedia neoclásica. El contenido dramático responde a una sola acción, sin acciones secundarias independientes que dispersen el tema principal. La diversidad de los episodios se acoge a aquello que estaba permitido según la norma dieciochesca: «líneas argumentales, no varias acciones, siempre y cuando todas confluyan en un mismo fin» (Cañas Murillo, 1999). Lo que ocurre es que ese contenido dramático no se presenta como verdaderamente trágico. El autor no le da a ese armazón formal el sentido que le corresponde.

Lugar

La unidad de lugar es la regla mejor aplicada por nuestro dramaturgo anónimo. Esta norma responde también a la inclusión de una lección político-moral —ausente en nuestra obra— y a la necesidad de comprimir el espacio para que esta lección sea fácilmente comprensible. Sabemos que «la primera utilidad más evidente de la unidad de tiempo y lugar es, pues, la de acabar con la comedia popular, con la costumbre de los “viajes” por el espacio y el tiempo y las muchas mutaciones, caracterizadas por la profusión y riqueza que estos requieren» (Andioc, 1976: 515). La necesidad de compresión en ambos ámbitos, política y teatro, se explica a sí misma, pues el segundo estaba subordinado al primero y, así, perseguían los mismos fines.

Para explicar el espacio en *Abderramén III* parto de esta definición de la unidad de lugar:

Todos los hechos deben situarse en un solo lugar, aunque los tratadistas discrepen de cuál debe ser éste. Según los más estrictos, una única habitación de una misma casa (un salón, la estancia de un palacio...). Según otros varias estancias, varios cuartos, habitaciones, de una misma mansión. Según otros, lugares próximos de una misma ciudad (Cañas Murillo, 1999).

Nuestro texto encaja entre la primera y la segunda opción. Como explica la acotación inicial en la que se explica la escenografía: «El teatro representará parte de una espaciosa galería» desde la que se verán las puertas de las habitaciones de Abderramén y Elvira y los jardines del palacio detrás de unos arcos. Se menciona y utiliza más de una habitación en términos dramáticos, pero la galería constituye todo el espacio escénico. Aunque los personajes entren y salgan de ella, nada sucede fuera de ese espacio. La galería se presenta como una de las zonas comunes del palacio, respetando así la neutralidad necesaria para que sea verosímil el acceso a ella tanto para un personaje de alta alcurnia como Abderramén, como para prisioneros —aunque contaran con los favores del monarca— como Sancho o Elvira. Más allá de esto, esta estancia no tiene ninguna significación dramática. Como dice Durán López en su edición de *Los hijosdalgo de Asturias*, «En el teatro reglado el espacio no posee margen para jugar ningún papel semántico o dramático: es puramente funcional» (2018: 35). Su única función es la de ser un espacio suficientemente neutro como para que la aparición simultánea de todos los personajes no quiebre la verosimilitud. En esta obra sí que hay un lugar que tiene significación dramática: el retrato de Elvira. Esta habitación, aunque sea un espacio ubicado fuera de la escena, constituye una barrera entre el mundo privado de la cautiva y el mundo público y neutral que representa la galería. Abderramén encuentra un obstáculo moral dentro de su propio palacio que le impide acceder a esa estancia, de manera que cruzar esa puerta significaría faltar a su honor y su honestidad con Elvira, a quien promete no visitarla si ella no lo requería. Es un espacio que sirve de salvoconducto a Elvira para huir del califa y poder retrasar el avance de sus pretensiones. Este es el único habitáculo que condiciona en algún punto el desarrollo de la trama.

Tiempo

La unidad de tiempo se cumple, pero no es del todo verosímil. La importancia que adquiere la verosimilitud no es ni baladí ni puramente estilística o literaria, sino que también está sometida al aleccionamiento implícito en la tragedia pues «es verosímil lo que se considera “bueno para el público”, es decir, conforme a cierta moral destinada a dicho público» (Andioc, 1976: 530). En este sentido, si entendemos por ilusión teatral aquella que «es, a la vez, un engaño y un hecho que no debe mostrarse como artefacto, es decir, que el engaño de la ilusión solo se logra cuando consigue producir la impresión absoluta y sin fisuras de “realidad”» (Pérez Magallón, 2001: 37), comprendemos por qué era tan importante para los autores del XVIII la verosimilitud en la ilusión que sería a su vez verosimilitud en la lección que transportaba su obra. Para ellos era imposible aleccionar con la imaginación a la que acudían los escritores del siglo anterior porque el público tenía que ver la representación como un suceso real —lo que implica que la duración de este debía estar dentro de unos límites lógicos— que podía ocurrir en sus vidas o en las de sus contemporáneos. Muchas veces este suceso real no tenía por qué ser como es en realidad «sino como suele ser, e, incluso, como es conveniente que sea» (Cañas Murillo, 2021: 118) porque los detalles oscuros de la realidad podían malograr la lección. En *Abderramén III* vemos una sucesión frenética de horas necesaria para completar la acción en un solo día,

algo común entre las tragedias neoclásicas españolas. No se especifica en qué momento del día comienza la acción, pero lo hace *in medias res*,¹⁷ pues desde los primeros versos hay información que pertenece a un tiempo anterior expuesta a través de una conversación en retrospectiva entre Abderramén y Muza. Aquí es importante destacar que este diálogo es retrospectivo en Ms. 2, pero en Ms. 1 los personajes hablaban en presente sobre cómo el pueblo celebra la victoria de Abderramén contra los castellanos.¹⁸ Es por este tipo de pasajes por los que resulta relevante anotar las variantes de las formas verbales, a veces en pretérito y a veces en presente, que ofrecen información sobre la temporalidad de los hechos. En el resto de la obra hay más información presentada en retrospectiva, sobre todo cuando Antúnez habla con Sancho de su pasado en Castilla o cuando Abderramén y Muza recuerdan lo desgraciado que fue el primero cuando Mahomad le arrebató a su mujer y a sus hijos. Por lo demás, sabemos que la acción se concentra en un solo día, ya que los últimos hechos suceden justo en el momento propicio para que Sancho y Elvira escapasen del palacio, el anochecer. Como también es común en la tragedia neoclásica, los procesos sentimentales no cuentan con un tiempo lógico o razonable para desarrollarse y lo hacen de manera muy acelerada, pues todos tienen que darse antes de que el sol desaparezca en el horizonte.

Todo parece cumplir con la preceptiva, pero el autor no consigue dar una verosimilitud completa a la temporalidad de su obra. El fallo más significativo lo vemos en el paso del acto III al acto IV. En ese intervalo de tiempo se supone que se ha procurado el disfraz con el que se vestirán los cristianos para huir del palacio y se ha administrado el somnífero a Abderramén, dos acontecimientos que necesitan un tiempo más o menos prolongado para llevarse a término. Se podría justificar la excesiva duración de este intervalo de tiempo apelando a la premura de los actos IV y V, es decir, argumentando que los dos últimos actos suceden de manera aceleradísima para recuperar el tiempo perdido en ese entreacto, pero la realidad es que tanto la dilación como la velocidad son desaciertos en la dramaturgia del autor. La parsimonia de los tres primeros actos hace que el tiempo que transcurre desde el final del tercer acto hasta que cae el telón sea inverosímil.

Metro

Por último, la métrica también está sujeta a las normas del XVIII. En *Abderramén III* se emplea el endecasílabo suelto «que recomiendan los miembros de la Academia del Buen Gusto» (Berbel Rodríguez, 2003: 206). La elección de este metro estaba condicionada por el propio sentido expresivo de la tragedia, que debía conjugar en armonía la locución poética y estilística con un uso cotidiano de la lengua que permite la transmisión del mensaje al público receptor. Aunque el metro más habitual en las composiciones dramáticas en verso del neoclasicismo español fuese el romance heroico, los autores de tragedias empleaban otras fórmulas de endecasílabo para este género, y entre ellas era muy frecuente el endecasílabo blanco, fuertemente patrocinado en aquel tiempo por Jovellanos. La diversidad de los metros se rechaza también en favor de la lección político-moral que quiere transmitirse en la tragedia porque «ese rebuscamiento formal, por captar la

¹⁷ Sobre el comienzo *in medias res* dice Cañas Murillo lo siguiente: «Los dramaturgos no pueden escenificar la historia completa que presentan. Tiene que dar paso a la tragedia con los hechos iniciados y luego, mediante el recurso de la retrospección, narrar los antecedentes, la “prehistoria” de los hechos. Así consiguen que sea verosímil el desarrollo de unos sucesos determinados en tan corto espacio de tiempo» (2021: 118).

¹⁸ Hay una clara intención detrás de este cambio en el tiempo de los verbos de presente a pasado. Muy posiblemente el autor quiso alejar en el tiempo la información contextual que introduce el diálogo de aquella que es verdaderamente sustancial porque da comienzo a la acción: las últimas palabras que Mahomad quiere transmitir antes de morir.

atención del público y también por hacer no pocas veces incomprendible la idea que se expresa, atenúa la plena inteligibilidad del texto y por consiguiente la de la lección que encierra, o mejor dicho que debe encerrar, la obra teatral» (Andioc, 1976: 523). Nos es útil el inciso de Andioc porque nuestra obra es una clara demostración de que no siempre hay una lección encerrada.

¿Qué sentido tenía entonces ajustarse a unas normas que se esgrimen todas para favorecer la transmisión y comprensión de una lección político-moral si no se va a incluir esa enseñanza? ¿Acaso creían autores como el de *Abderramén III* que el cumplimiento, mejor o peor, de estas reglas era ya suficiente para conseguir que la tragedia difundiese las ideas ilustradas? Muy probablemente fuera esto lo que le sucedió a nuestro autor.

SIN ALECCIONAR A NADIE

La Revolución francesa y el auge de la burguesía que trajo consigo a finales del XVIII suponían un cambio sustancial en muchos aspectos, también en la cultura. A partir de entonces sería este nuevo sector social el que se apoderaría cada vez más del control económico, administrativo y cultural. En este contexto:

Las «acciones sublimes y grandes» —para emplear palabras de Luzán— de la épica y la tragedia no podían estimular ninguna respuesta en este proceso consumista y burgués. La *Poética* de Luzán, cuya primera edición es anterior al nacimiento de ese nuevo horizonte moral, defendía la tragedia como moderadora de pasiones y como enseñanza para que no cayeran en los defectos del poder quienes *tenían que ejercerlo*, es decir, el mundo de la corte: el rey y la nobleza (Sala Valldaura, 2005: 56).

Ante esta pugna de intereses, el autor recuerda un fragmento de la *Poética* en el que Luzán argumenta que

no es menor la utilidad que produce la tragedia [con respecto a la épica], en quien los príncipes pueden aprender a moderar su ambición, su ira y otras pasiones, con los ejemplos que allí se representan de príncipes caídos de una suma felicidad a una extrema miseria, cuyo escarmiento les acuerda la inconstancia de las cosas humanas y los previene y fortalece contra los reveses de la fortuna (Luzán, 1977: 193-194).

Nuestra obra sí sigue esta pauta si consideramos la muerte de Abderramén y la desdicha del último Sancho en calidad de ávido pecador como puntos de advertencia para esos «príncipes» a los que se dirige Luzán. Sin embargo, el río de acontecimientos que desemboca en este final dista mucho del modo en que lo hacían las tragedias que se ajustaban al canon de la época.

Para analizar estos contenidos argumentales desde la perspectiva paradigmática de la tragedia histórica neoclásica, Durán López habla de tres niveles de veracidad: «la historia, el drama histórico y la lección político-moral que este proporciona a los posibles receptores de la tragedia en 1800» (2018: 36). El problema que tiene nuestra obra es que el historicismo en ella es tan superficial y vago que imposibilita una observación profunda de los dos siguientes niveles. Al contenido dramático de *Abderramén III* no se le puede llamar drama histórico y, mucho menos, extraer de él una lección político-moral lo suficientemente relevante como para sostener que la obra pertenece a esta categoría. Si existe algún ápice de lección moral, se encuentra en el final de la obra, cuando los

actos de Sancho son juzgados desde el punto de vista de los preceptos cristianos. El incesto de Sancho, el asesinato, teniendo en cuenta que el asesinado es su padre, y el suicidio con el que amenaza, son actos que van en contra de la fe cristiana. Antúnez lo frena aludiendo a esa fe cuando le dice «Tente / querido Sancho. ¿Qué haces? ¿Contra el cielo / te vas a declarar en tal conflicto?». Este reacciona y parece desistir de su intento de quitarse la vida. La cumbre del contenido moral, si se quiere, está en el final donde se presenta un Sancho que simboliza al pecador arrepentido, una figura muy significativa en el cristianismo. Este conflicto entre la voluntad de Sancho y su fe está presente desde el principio, cuando Antúnez le recuerda las creencias y la patria de donde procede para convencerlo de que se marchen a Castilla, pero queda muy eclipsado por la acción, por el enredo amoroso y las relaciones interpersonales entre los personajes. No hay nada más que se pueda decir sobre esa lección político-moral, por tanto, lo único que cabe esperar de ella es que el autor considerase que esta tesis que enfrenta la individualidad de uno de los protagonistas contra la fe cristiana ya era más que suficiente como para transmitir un contenido político-moral que dignificase la obra como tragedia histórica neoclásica.

Que todas las tragedias debían estar escritas para funcionar como aparato aleccionador es algo evidente porque «el propósito patriótico, en general, y político, en particular, de muchas de las tragedias neoclásicas españolas es obvio. Tratan temas que corroboren una tesis previa, relacionada siempre con el comportamiento moral de quienes están vinculados con el poder» (Sala Valldaura, 2005: 56). El problema que tiene esta tesis —si es que la hay— en nuestra obra radica en que no encontramos personajes ideales para ejemplificar el modo de hacer público y privado óptimo que valide esta tesis aleccionadora. En el capítulo que Sala Valldaura (2005: 65-81) dedica a la crítica de la tragedia neoclásica se mencionan las ideas de José Clavijo y Fajardo sobre la ejemplaridad que debe reinar en este género. Estas ideas se resumen en la siguiente disyuntiva:

las impresiones, que dejan los buenos ejemplos, que se le presentan son tan vivas que no hay hombre, por malvado que sea, que, dueño de escoger la situación de cualquiera de los personajes, no prefiriese la de inocente oprimido a la del delincuente dichoso. Así todos los grandes talentos han llamado a la Tragedia la Escuela de la virtud y el Arte de hacer a los hombres humanos y buenos (Clavijo y Fajardo, 1999: 257-258).

¿Cuál de nuestros protagonistas podría ser un ejemplo virtuoso, inocente y humano? ¿Abderramén, que es capaz de cualquier cosa, incluso de abandonar su posición de monarca justo y bondadoso, por conseguir a la dama? ¿Sancho, cuyo único no-pecado es no suicidarse después de haber matado a su padre y haber cometido incesto con su hermana? ¿Elvira, que apenas lleva a cabo acciones voluntarias no ordenadas por otros personajes y que las que sí hace por propia voluntad están movidas únicamente por su pasión? Nuestra tragedia confunde inocencia con ignorancia y presenta a personajes que desconocen su parentesco para que puedan protagonizar un drama amoroso en el que su virtud, moralidad, justicia y humanidad van cayendo a golpe de desengaño conforme vamos descubriendo quién es quién. No hay un ejemplo a seguir cuyas buenas intenciones atraviesen la obra y resuenen en la conciencia de los espectadores tras caer el telón. La agnición no genera una verdadera catarsis porque llega demasiado tarde cuando ya no es suficiente un Sancho que se arrepiente de sus pecados para incorporar una enseñanza moral ejemplarizante. El héroe cae, pero en su caída no logra alzar con suficiente fervor la lección esperada. Esto, si tenemos en cuenta que «el alto grado de politización de la tragedia, en particular, y la condición moralizadora del teatro, en general, permitieron

contadas veces que, en la crítica, primara algún criterio estético sobre consideraciones menos intrínsecamente literarias» (Sala Valldaura, 2005: 75), puede considerarse uno de los motivos por el que nuestra tragedia no consiguió el premio en el concurso de la RAE. No satisfizo el criterio de los académicos del siglo XVIII cuyo concepto de tragedia distaba mucho de las ideas que presentó nuestro autor.

REALIDAD Y FICCIÓN: UN CONCEPTO DE TRAGEDIA HISTÓRICA NEOCLÁSICA ERRÓNEO

Una buena tragedia neoclásica era aquella que difundía y fortificaba un ideal identitario de la nación expresado «en la construcción de un ideal de rey —opuesto al del tirano—; en el tratamiento y elaboración de algunos iconos centrales en la percepción ilustrada de dicha identidad; en las relaciones de los vasallos con el monarca, tanto bajo un rey legítimo y justo como bajo una tiranía; y en el delineamiento de un modelo nobiliario nuevo y prestigioso» (Pérez Magallón, 2001: 73). De estas cuatro líneas de exposición en *Abderramén III* encontramos esencialmente dos, a saber, el rey que, a pesar de que le afecte directamente el hecho trágico, pretende ser justo y las relaciones de los vasallos con este rey. Se presenta a Abderramén como un monarca moderado que se aleja de la arbitrariedad para dar a sus vasallos no menos de lo que merecen y estos le corresponden, al menos en apariencia, con lealtad, a pesar de su condición de prisioneros. La incoherencia con respecto a estas premisas encontradas en la obra radica en que no hay un asunto nacional, ni siquiera de fondo, que se explice y que de valor a la ejemplaridad o no que deberían connotar estas dos premisas. Ni la figura del rey como tal ni su relación con el resto de personajes están atravesadas por el ideario neoclásico.

Si «a finales de siglo [XVIII], la tragedia se adaptaba a las nuevas sensibilidades de la literatura gótica, con Nicasio Álvarez Cienfuegos, mientras Quintana empleaba el modelo trágico para transmitir las ideas liberales y patrióticas» (Álvarez Barrientos, 2005: 215), la concepción de lo trágico de nuestro autor estaba fuera de esos límites y se centraba más en el patetismo del hecho amoroso, más propio de las comedias de enredo, que en esos ideales patrióticos que funcionaban como piedra angular de la tragedia histórica que escribían sus contemporáneos. El hecho de no encontrar este contenido ideológico tan pertinente priva a nuestra obra de «la grandeza de una tragedia [que] procede de su alta función social y, en cierto sentido, religiosa» (Sala Valldaura, 2005: 89). Esta manera de escribir que imprime en las manifestaciones literarias las nuevas ideas sociales, políticas y religiosas de la Ilustración es lo que los autores dieciochescos llamaban *buen gusto*, algo ausente en *Abderramén III*.

Para comentar con más detalle algunos de los elementos propios de la tragedia neoclásica y, aunque lo dice refiriéndose a *Solaya o los circasianos*, recordamos las palabras de Pérez Magallón cuando señala una propiedad en el final de la obra que bien podría haberse aplicado al final de *Abderramén III*, si el autor hubiese conducido bien los acontecimientos hasta llegar a esos últimos pasajes: «el orden social no puede restaurarse por ningún procedimiento racional ni compasivo; las pasiones son demasiado poderosas y todo lo que se alcanza es, trágicamente, un orden precario y provisional» (2001: 142). Resulta problemático que en nuestra tragedia no hay una ruptura del orden social a escala nacional, no hay un pueblo rebelado, dos príncipes compitiendo por un trono, sucesos que desemboquen en la escisión de un país en territorios independientes, etc.; y la brecha en el orden social a escala familiar se produce por infortunios que, efectivamente, suceden por culpa de movimientos apasionados, pero no por voluntad de esas pasiones. No hay un personaje que se enfrente al orden social dando la cara. La segunda mitad de la obra, que es donde sucede la verdadera acción, se basa en deslices y equivocaciones que son las que

llevan a los personajes hacia los sucesos trágicos. Y, evidentemente, sin una digna ruptura del orden social, tampoco hay una restitución de este, ni siquiera precaria y provisional, que soporte el peso de la lección moral esperada. La única acción supuestamente trágica que se da por verdadera voluntad de un personaje movido por la pasión es el casamiento de Sancho y Elvira, hermanos, justo antes de que esta fallezca. Y la supuesta restauración del orden social familiar roto después de este enlace y de haber matado Sancho a su padre, Abderramén, consiste en que el hijo se arrepiente de sus pecados, piensa en suicidarse, pero no lo hace por no terminar de contrariar las leyes de una fe que ni siquiera le corresponde por nacimiento. Parece evidente que en la obra no hay ni suficientes pasiones, ni suficiente fractura del orden social, ni suficiente reparación de este.

Por otra parte, Durán López apunta que «el género trágico tiene como uno de sus fines capitales constituirse en emblema de la nación que se desea y a la que se aspira» (2018: 42-43). Sobre el modelo de nación histórica que debía aparecer en las tragedias dieciochescas que se dedicaran a este tema sabemos que «la España representada en esas tragedias no es la conquistadora, sino la renaciente, una España oprimida cuyas energías apuntan todas hacia la victoria» (Andioc, 1976: 386). Esta España victoriosa no aparece ni siquiera en ese mero contexto histórico que envuelve el drama de amores en que se resume nuestra obra. No hay un fondo nacional con esta característica que pueda calar en las mentes del público. Ni siquiera se atisban en la ideología —ausente en todos los sentidos— grabada por el autor en la obra reflejos de la «actitud tan característica de no pocos intelectuales ilustrados invadidos por un sentimiento de inferioridad frente al predominio político, económico y cultural de algunas naciones más desarrolladas, y deseosos por otra parte de afirmar la vitalidad nacional» (1976: 386). Resulta imposible interpretar nuestra obra como una representación de los valores nacionales. El único momento en el que se habla de cristianismo y de orgullo patrio ya lo hemos mencionado. Antúnez trata de convencer a Sancho para que huya de Córdoba como uno de los presos rescatados haciendo alusión a estos elementos, pero ni siquiera sirven para convencer a Sancho, que lo que más le importa en ese momento es ver si se conoce el paradero de su amada Elvira.

¿Pues qué, pretendes
entre infieles vivir? ¿El patrio suelo,
tu padre, tus amigos, no te mueven
a que huyamos al punto y se abandone
esa ciudad de ostentación, de lujo
y de libres costumbres que tú, incauto,
majestad llamarás, lustre y grandeza?
¿De qué sirve el favor que ese monarca
te dispensa? Es infiel y esto debiera
de su lado apartarte (vv. 139-148).

En la reacción de Antúnez cuando su hijo adoptivo anuncia que no puede marcharse de Córdoba solo se utiliza la palabra «infiel» y se alude al «patrio suelo». No son elementos con la suficiente fuerza como para constituir esa lección político-moral. El autor no se preocupó por hacer que la historia tuviera un papel mínimamente relevante en la obra. Es mero contexto que le permite conseguir ese ambiente noble y sublime en el que se encarnaban los conflictos trágicos en el XVIII. Además, en cuanto a este ámbito de la nobleza, Mendoza Fillola señala que la tragedia neoclásica, sobre todo si trata temas de la historia nacional como es el caso, se subordina «a la tradición y a las necesidades didácticas de una sociedad paternal e ilustrada, altamente ejemplificadora con los recursos de la historia

patria, en una concepción despótica de gobierno y estado» (1990: 17). En este contexto, la actividad monárquica aparecía «entendida como una acción propia del padre y cabeza de una familia de límites nacionales» (1990: 18). ¿Se puede observar esta noción de la realeza en nuestra obra? La respuesta es negativa. No podemos observar ese concepto de monarquía, si no sobrevaloramos los diálogos iniciales entre Abderramén y Muza, su consejero, en los que se tratan asuntos relacionados con sus «dominios»:

ABDERRAMÉN: ¿Dices, Muza, que el Pueblo alborozado,
al júbilo entregado y la alegría,
celebró con festines la victoria,
que mis armas del brío castellano,
acaban de alcanzar?

MUZA: Señor, es cierto.
Con pompa pasearon los despojos
por plazas y por calles, conducidos
por los mismos cautivos que llorosos,
tristes y melancólicos, no saben
cómo ocultar su afrenta y vituperio.

ABDERRAMÉN: ¡Miserables! Su estado compadezco.
Dispón que en sus prisiones nada falte
a su comodidad y a su decoro.
Harto padece el esforzado pecho
que humillado se ve. Tenga en su oprobio
este mísero alivio su constancia.

MUZA: Está bien.

ABDERRAMÉN: Ya con eso en mis dominios
reinan sosiego y paz. ¿Hay cosa grave
que merezca llegar a mis oídos? (vv. 1-19).

Desde otra perspectiva más religiosa que política, la dicotomía que se produce entre cristianos y musulmanes es tan tenue que no puede trasladar un mensaje político ni moral. No hay una oposición real entre ambas religiones, no se aprecian diferencias de culto ni de costumbres, no se condenan las actitudes de los personajes bajo ninguno de los dogmas de fe. El único momento en el que se recrimina alguna acción impía es al final cuando Antúnez aconseja a Sancho, que amenaza con suicidarse, que se sosiegue. El incesto y el asesinato cometidos no son castigados, por lo que el mensaje moral brilla por su ausencia. Esta falta de contenido aleccionador desde el punto de vista político-moral resulta paradójica ya que, como señala Sala Valldaura, uno de los problemas que tuvo la tragedia neoclásica española fue que

Por ese patriotismo pedagógico de nuestra tragedia dieciochesca, que sacrificó demasiado a menudo la complejidad psicológica de los caracteres de los protagonistas [meros tipos como dijimos antes], se incubó una cierta insuficiencia que la redujo, y no paradójicamente, en su misma y deseada eficacia didáctica. (2005: 100).

El contenido histórico y político en *Abderramén III* es insuficiente, pero ni siquiera lo es a la manera de sus contemporáneos, porque la ausencia de este no permite que su forzada presencia sea la causa del debilitamiento de la complejidad psicológica de los personajes.

En cuanto a la historia, en el Siglo de las Luces se consideraban históricos aquellos textos que «hablaban de las características de la nación, y que proporcionaban además ese sentimiento, el patriotismo, de pertenecer a un territorio histórico determinado, poseedor de unas cualidades definidas que lo identificaban» (Álvarez Barrientos, 2005: 164), algunas de las cuales debían prescribirse a través de la tragedia, según los ilustrados. El contexto histórico en el que se enmarca la obra es la Córdoba andalusí en los inicios del califato Omeya. Concretamente, y según la cronología musulmana —que es la empleada por el autor—, se sitúa poco después de la Hégira de 327. Esto lo sabemos porque la información que se encuentra en el prólogo indica, según Abu Abdealla Ben Alkhatib, que Abderramén III «Atacó a los romanos (así llaman los escritores árabes a los españoles) y alcanzó de ellos una insigne victoria en la batalla del Foso en la Hégira 327». Como en la obra los personajes se refieren a esta batalla siempre en retrospectiva, pero como si se tratase de un acontecimiento reciente para actualizarla y mantenerla en las mentes del público, sabemos que poco después de ella es donde el autor decide ubicar temporalmente los hechos que relata. El autor no ofrece más información que nos sirva para contextualizar los sucesos. De su mano no conocemos cómo eran las circunstancias políticas en el califato excepto una mención que hace a las guerras en España en el mismo prólogo: «Este¹⁹ no solo apaciguó las sediciones y guerras en que ardía toda España, sino que las extinguió enteramente». Esta concepción del monarca musulmán benigno, de la que hablaremos más adelante, enlaza bien con las ideas de Casiri, autor de la *Bibliotheca Arabico-Hispana Escurialensis*, obra que sirve como base para la contextualización histórica de nuestra tragedia, pues este autor «adoptó la actitud vindicativa del pasado peninsular de ciertos autores españoles de la época, solo que ahora aplicada a la cultura árabe y a sus posibilidades de renovación de la España del momento» (Jesús Torrecilla, 2008: 138). Si nuestro autor acudió a este otro, quizás fue porque creía en esta línea de pensamiento que defendía una ilustración peninsular anterior a la del resto de países europeos gracias al periodo musulmán y, como hipótesis probable, pero de comprobación imposible, quizás por este motivo —y ninguno más— seleccionó el pasado árabe como fondo histórico. Esto explicaría por qué la historia es un mero armazón espaciotemporal que no interviene en la acción.

Sabemos, gracias a la labor de los cronistas, que el reinado de Abderramán III fue muy próspero. La única derrota importante que sufrió en sus campañas militares fue en la batalla de Simancas. Abderramán gobernó en Córdoba desde el año 929 hasta el 961 y de su mandato destacan la fundación de la ciudad palatina de Medina Azahara y la conversión del emirato árabe de Córdoba en califato, autoproclamándose él su califa. Esto significó una reunificación de los territorios musulmanes de la Península que propició el esplendor del que gozó Al-Ándalus durante su reinado.

La contienda a la que el autor hace referencia en el prólogo es la batalla del foso de Zamora.²⁰ En ella los árabes vencieron tras un enfrentamiento muy sangriento que acabó «una vez que el foso de la muralla de la ciudad se vio completamente lleno de cadáveres» (Ferrero Ferrero, 2008: 14). La estrategia de Abderramán, al ver el foso que habían construido los cristianos alrededor de la muralla zamorana, fue llenarlo. Utilizó diversos materiales al principio, pero conforme fueron cayendo las tropas, empleó sus cuerpos para llenar el socavón hasta que sus tropas pudieron caminar sobre él y luchar cuerpo a cuerpo contra los defensores. Este asalto tuvo lugar el 5 de agosto del 939. La ocupación

¹⁹ Se refiere a Abderramén III.

²⁰ También conocida como batalla de Alhandic.

musulmana de Zamora duró muy poco, pues tras ser derrotados en la batalla de Simancas, que tuvo lugar ese mismo año, Abderramán tuvo que retrasar sus líneas.

El autor no ofrece más contexto histórico que este. La única mención que se hace sobre la política interior del califato la hallamos cuando se recuerdan las revueltas a las que tuvo que enfrentarse Abderramán al poco tiempo de llegar al poder, mención que sirve para justificar la trama previa a la acción en la que participa el personaje de Mahomad. No aparecen datos que aludan a otros soberanos musulmanes ni cristianos y no se ve reflejada esta política en ningún momento de la obra. Como ya hemos dicho, el contenido dramático es el enredo amoroso entre los tres protagonistas. Además, como dice el propio autor «Sobre este pasaje de la historia de España está trabajada la presente tragedia; las pocas noticias que de aquellos tiempos han llegado hasta nosotros, ha dado bastante lugar a la ficción de los episodios, sin apartarse de lo verosímil», es decir, que los acontecimientos históricos acaecidos no importan demasiado, ya que, efectivamente, solo sirven para crear el ambiente propicio para que se desarrolle la acción. Lo único que le importa es que este entorno histórico sirva para respetar la verosimilitud exigida por las normas de su tiempo, ya que en la obra las pocas veces que se mencionan estos datos —la batalla del Foso y la consecuente victoria de Abderramán en Zamora— no afectan en nada a la trama, que aparece totalmente desligada del contexto en el que se enmarca.

PREFERIRÍAN NO HACERLO: LA INUTILIDAD²¹ DE LOS PERSONAJES EN *ABDERRAMÉN III*

El aglutinamiento de recursos al que se ven obligados los autores que se rigen por la regla de las tres unidades afecta también al menguado número de personajes. Es uno de los preceptos en los que insisten preceptistas como Ignacio de Luzán (1977: 514-515). En esta obra tenemos tres personajes principales: Abderramán, Elvira y Sancho. Además, encontramos a Muza, que es el consejero de Abderramán; Antúnez, que es el padre adoptivo de Sancho; Gómez, otro cristiano que llegó al palacio con Antúnez y que sirve de mano derecha a Sancho en el plan de huida; Jimena, criada de Elvira que tiene una función análoga a la de Antúnez y Gómez, pero con la doncella; y Omar, que es un soldado de Abderramán cuya única función es descubrir al supuesto adulterio y realizar algunas tareas a partir de ese momento. En la obra se menciona también un personaje no escénico pero que resulta fundamental para el desarrollo trágico de la trama: Mahomad. Aunque la supervivencia de los hijos de Abderramán se transmite en escena por Muza, la fuente primaria de donde procede esta información es Mahomad. Él es quien revela el secreto que da sentido a la tragedia.

En cuanto a la cantidad de personajes que intervienen a la vez en una escena, se intenta, «según prescribiera Horacio, que no hablen más de tres personajes en escena» (Berbel Rodríguez, 2003, p. 208). Esta es una regla menor que no tuvieron demasiado en cuenta los autores del XVIII y así lo demuestra nuestra tragedia: el máximo número de personajes que aparecen simultáneamente es cinco, pero solo se da una vez, en la última escena. Hay tres escenas —2^a, 4^a y 6^a del acto V— en las que interactúan cuatro personajes a la vez y el resto de las escenas siempre son diálogos entre dos o tres personajes.

Los personajes presentan una caracterización dramática sin profundidad psicológica. «La construcción de los personajes concretos se realiza a partir de un conjunto de tipos específicos» (Cañas Murillo, 1999), así, cada personaje de nuestra obra es concreto

²¹ El empleo de este sustantivo está directamente vinculado a la idea que Cañas Murillo utiliza para definir el significado de la tragedia neoclásica: «la tragedia tiene un fin utilitario» (2021: 136). Si nuestra obra tiene algún «fin utilitario», la caracterización de los personajes y su comportamiento no contribuyen de ningún modo a lograr ese fin.

y único, pero se puede enlazar con una cadena de personajes que forman un arquetipo repetido en la tragedia neoclásica. Abderramén es el rey, Muza es el consejero, Sancho es el héroe joven, Elvira la dama virtuosa, etc. También hay personajes que no tienen papel dramático y su única función es escénica. Apoyan con su presencia el desarrollo de otro personaje y posibilitan que se exprese conversando. Es el caso de Jimena, compañera escénica de Elvira. Como en la mayoría de las tragedias neoclásicas, «los personajes suelen ser divididos en dos grupos antitéticos, los buenos y los malos, los racionales y los irracionales, los que saben cumplir con su obligación y los que hacen dejación de la misma, en definitiva, los positivos y los negativos» (Cañas Murillo, 2021: 124). En *Abderramén III* estos grupos están muy poco delimitados porque los personajes no se inclinan con determinación hacia uno de los dos polos. En cualquier caso, basándonos únicamente en la disparidad de intereses con respecto al conflicto amoroso —e indirectamente en la religión que profesan— y poniéndonos de parte de los que más difícil parecían tener el logro de sus objetivos —como muchas veces hace el espectador—, podríamos establecer una clasificación en dos conjuntos que bien podríamos llamar moros y cristianos.²² El primero, al que adjudicamos el carácter negativo, formado por Abderramén, Muza y Omar; y, el segundo, al que concedemos la naturaleza positiva, compuesto por Sancho, Elvira, Antúnez, Jimena y Gómez. Como decimos, aunque a primera vista se pueda observar esta división, ni los cristianos eran tan buenos ni los musulmanes tan malos, por lo que no se puede interpretar esta tragedia como un enfrentamiento entre dos grupos, uno maligno y otro benigno, claramente opuestos.

No es baladí que los tres personajes principales sean parientes, aunque su parentesco se desconozca durante casi toda la obra, porque «este rasgo de amistad o parentesco se convierte en pilar base sobre la que se construye [la Tragedia Neoclásica]» (Berbel Rodríguez, 2003: 169). En cuanto a los dos posibles desarrollos de la relación de amistad —entendiendo la amplitud semántica del término «amistad» en este contexto— que propone Berbel Rodríguez, la tragedia que estudiamos se circunscribe en el ámbito del primero: «de una situación inicial de amistad o parentesco se pasa a un enfrentamiento abierto o enemistad» (2003: 169). Resulta evidente que, por raro que parezca, entre Sancho, en calidad de prisionero cristiano, y Abderramén, en calidad de califa que encarceló a Sancho, hay una amistad que permite al primero vagar, al menos, por el palacio y permanecer fuera de la celda, llegando a tener audiencias supuestamente privadas y espontáneas con el monarca:

ANTÚNEZ:	¿Cómo usas pues del traje cortesano y galán siendo un esclavo?
SANCHO:	No extrañéis, padre mío, ni mis galas ni el que esté en libertad, aunque aparente, por una extraña simpatía logro de este monarca moro mucho aprecio, disfruto su favor y me ha mandado que día no ha de haber sin que me vea (vv. 117-124).

Después del conflicto motivado por la pasión amorosa irrefrenable de Abderramén esta amistad se quiebra. Esta ruptura sucede y perdura desde el momento en que Sancho descubre que la cristiana a la que tendrá que convencer para que se case con Abderramén es Elvira, aunque el califa no conoce esta mudanza hasta los últimos compases de la

²² Admitiendo que Sancho y Jimena son cristianos, aunque naciesen en el seno del califa.

obra. Podríamos clasificar este desarrollo argumental —tomándolo de manera general y salvando los detalles que desentonan durante toda la obra— dentro del subtipo de trama trágica que plantea Berbel Rodríguez, a saber, «rebelión o conjura contra un ilustre que se comporta como un tirano que, cegado por una pasión, realiza actos de maldad o que comete el error de confiar en depravados consejeros o de enamorarse de quien no debe» (2003: 170). Más concretamente deberíamos interpretar que nuestra tragedia se sitúa bajo el marco de la tercera posibilidad, es decir, del enamoramiento indebido, ya que es la pasión amorosa el desencadenante de la acción trágica. El problema es que, debido al desconocimiento del parentesco entre los personajes que se mantiene hasta el final de la obra, el enamoramiento de Abderramén no es indebido por razones éticas antes de que Sancho enfurezca y rompa la relación de amistad. Es decir, Abderramén está en su derecho, como califa, de enamorarse de una cristiana porque en el momento en que surge su amor no sabe que Elvira es su hija. No es un enamoramiento indebido por inmoral. Aquello que motiva la desavenencia es que, a Sancho, que ama a Elvira, le duele ver cómo Abderramén la pretende de manera irrefrenable. En la ruptura de la amistad que inaugura la acción trágica no hay una lección moral implícita. Ni siquiera la hay en el plano ético porque Abderramén desconoce el pasado amoroso que existe entre Sancho y Elvira.

Además de tener una ruptura del orden establecido venida a menos por los motivos expuestos, la restauración de este orden al final de la obra tampoco está a la altura puesto que no hay una resolución de la «intromisión entre lo público y lo privado» (Berbel Rodríguez, 2003: 176). La situación sobrepasa los límites de un Sancho que pretende escapar de ella mediante el suicidio y lo único que lo frena es una advertencia del que había sido su padre adoptivo, que le recuerda su fe cristiana y lo que opina esta sobre los suicidas:

SANCHO:	Vengaos y, si no os atrevéis a dar castigo a crimen tan atroz, yo propio quiero darme la justa pena. Con mi sangre se lavará. Sea este acero...
ANTÚNEZ:	Tente querido Sancho. ¿Qué haces? ¿Contra el cielo te vas a declarar en tal conflicto?
SANCHO:	Es verdad. Yo no sé a qué error violento me arrebató el dolor... Veladme, cielos. (Se reclina en los brazos de Antúnez como sin sentido.)
ANTÚNEZ:	Justo Dios que gobiernas con tu diestra los hechos de los hombres, compadece de una pasión violenta los efectos (vv. 1657-1668).

Es un restablecimiento demasiado débil como para justificar toda la acción trágica. Estas vicisitudes provocan una tragicidad falseada o impuesta que se sustenta más en conceptos trágicos aislados como la muerte o el incesto que en un desarrollo coherente de los acontecimientos que desemboquen en un verdadero final trágico.

Analizamos ahora con mayor profundidad los cuatro personajes que más se prestan a ello, a saber, Abderramén, Sancho, Elvira y Muza.

El consejero

Dedicamos algunas líneas a Muza porque «En la tragedia la figura del tirano se acompaña siempre de malos consejeros, que suelen cumplir una función de adyuvantes e ilustran los posibles defectos que amenazan a infectar los círculos próximos al poder» (Sala Valldaura, 2005: 467). En nuestra tragedia, el consejero no es peor que el monarca. A Muza no se le podría recriminar ninguna falta a excepción de un vehemente sentido del respeto por su señor que lo lleva a veces a demorarse demasiado en sus intervenciones. Más allá de eso, es precisamente quien intenta moderar el comportamiento del monarca para que actúe con mesura:

Baste, señor. Templad la furia
de estos efectos del amor paterno.
Si el inicuo dio muerte a vuestros hijos
y a vuestra cara esposa por ultraje
que intentó hacer a vuestra real persona,
ya en el tiempo que yace sepultado
en obscura prisión ha encanecido.
Y, aunque el atroz delito merecía
un castigo ejemplar y sanguinario,
vos, que la cruedad aborreciendo
moderáis el poder, juzgasteis pena
bastante a castigar tal delincuente
encerrarle en prisión perpetuamente (vv. 66-78).

Es una figura que «actúa como la conciencia laxa del “monarca”, es decir, justificando con razones teóricas todas las acciones tiránicas» (Pérez Magallón, 2001: 122) del propio rey y, al mismo tiempo, ampliando el carácter prudente del mismo. Se puede ver en Muza esta conciencia secundaria, pero normalmente entra en juego en momentos puntuales que poco tienen que ver con la trama principal. La única acción de este personaje que resulta decisiva y necesaria para el desarrollo final de los acontecimientos la vemos en ese pasaje en el que insta a Abderramén a mantener en secreto más tiempo las informaciones que demuestran que Sancho es su hijo:

ABDERRAMÉN:	¿Por qué intentas, Muza, que me reporte y me contenga cuando a mi hijo hallé? [...]
MUZA:	No sería conforme al real decoro que engañado en tan vagas conjeturas se humillase tal vez a llamar hijo a quien puede no serlo [...]
ABDERRAMÉN:	Es cierto, Muza. Con tu ciencia me ilustras, me aconsejas y no en vano el gobierno de ti fío (vv. 889-911).

La dama

El papel de la dama es, según Cañas Murillo, muy similar al del galán. Sobre este tipo, el autor apunta que es un «tipo secundario que nunca aparece exento sino adosado a otro

principal» (2021: 122). En este caso no se cumple esta pauta. Tenemos a una Elvira independiente, con cierto carácter, que no duda en defender su posición en pasajes como este:

Dudaste, y yo mejor dudar pudiera
de tu fe.
[...]
llorando sin cesar tu muerte
o tu dura prisión como cautivo,
mientras que tú, tranquilo y cortesano,
mitigar no cuidabas mi tormento.
¡Cruel! ¿Así pagabas mi fineza? (vv. 423-432)

Además, el autor le impuso un lenguaje solemne que sabe elevarse para concordar con el tema del que se está hablando. Así, este personaje demuestra la profundidad de su amor sentenciando firmemente de esta manera:

Ningún humano
vencerá un corazón que fino adora.
Tuya soy. Dispón, habla, determina
lo que se debe hacer para que huyamos
del funesto peligro que amenaza
nuestro amor (vv. 446-451).

En otro orden de cosas, este personaje suele ser «el encargado de desarrollar el tema de las relaciones amorosas» (2021: 122). Esta característica sí es propia de Elvira dado que es la mujer que desencadena el enredo entre los otros dos protagonistas y ella. Juega un papel estático, pues es el objeto de deseo por el que se produce la rivalidad entre el héroe y el supuesto antagonista, pero dentro de esa quietud interviene en algunos puntos de la acción llegando a condicionar el desenlace, por ejemplo cuando intenta salir de su habitación antes de que Sancho diera la orden de hacerlo:

JIMENA:	Elvira, ¿dónde vas? Aún no es el tiempo oportuno. Aguardemos un momento.
ELVIRA:	Sin sosiego estoy hasta que salgamos de este horroroso sitio. En mil congojas vacila el corazón (vv. 1238-1242).

El héroe

Por su parte, Sancho también es un personaje digno de analizar que personifica algunos de los errores conceptuales de nuestro autor. Sancho es, o quiere ser, el héroe de esta tragedia pues este debe ser «un personaje fuerte, aunque flaquee, a veces, atormentado. Es valiente, esforzado, deseoso de cumplir su deber. Puede debatirse en dilemas, en dudas internas, que le acarrean torturas interiores, que le producen desasosiego y malestar» (Cañas Murillo, 2021: 122). Sala Valldaura explica que «las lecciones de amor a la nación eliminan en buena medida el interés por la conducta individual, ya que siempre se sacrifica al interés colectivo. Así, el héroe trágico de la época neoclásica padece una cierta mutilación de su personalidad» (2005: 482). Sabiendo esto cabe hacer la siguiente pregunta: ¿qué segmento de la personalidad de Sancho se mutila en *Abderramén III*? Los

únicos pasajes en los que Sancho somete su voluntad a las normas y el decoro sociales suceden demasiado pronto y nada tienen que ver con el lance amoroso. Sancho no puede abandonar el palacio junto con Antúnez porque ahora se debe al califa:

ANTÚNEZ:	¿De qué sirve el favor que ese monarca te dispensa? Es infiel y esto debiera de su lado apartarte.
SANCHO:	Perdonadme, padre y señor, sin merecer el nombre de ingrato a sus favores, no es posible siga vuestros consejos. He llegado a conocer el corazón bondoso de Abderramén. Pagar su noble afecto es para mí una ley. La amistad santa así lo manda: en Córdoba me quedo (vv. 146-155).

Durante el enredo amoroso, en cuanto nuestro héroe descubre que Elvira es Elvira, nada lo frena para intentar escapar del palacio junto con ella. De repente, la lealtad y el respeto por su nuevo señor se esfuman y dejan paso a una voluntad individual movida por el más bello de los sentimientos. Deja de representar el ideal del honor, que constituye «uno de los valores que forman parte de la personalidad del héroe o la heroína trágicos» (Cañas Murillo, 2021: 124). Además, si el amor a la nación que se quiere prescribir en estas tragedias es el amor por España, Sancho se niega a regresar al suelo patrio desde el principio, así que esta prescripción no acierta ni en su ejecución ni en su objetivo. El único momento en el que nuestro autor hace que Sancho se adhiera a los preceptos neoclásicos está al final de la obra, cuando reprime su impulso suicida, si es que con esto se pretende «infundir en el espectador la idea de una virtud que viene a reducirse al control de los propios impulsos de rebeldía» (Andioc, 1976: 400). Muy tarde sucede esto, sobre todo porque Sancho quiere suicidarse por la cantidad de veces que se ha dejado llevar por la impulsividad que lo mueve a lo largo de la obra.

El monarca

Abderramén es el personaje más enjundioso y, por tanto, es posible analizarlo con mayor profundidad. Los historiadores lo describen como un gobernante de carácter cortés, benévolo y generoso, inteligente y perspicaz, aunque dispuesto a enfrentarse a sus enemigos con una extrema crueldad que contrasta drásticamente con su naturaleza (Lévi Provençal, 1957: 261). Seguía con mucho recato el protocolo propio de la majestuosidad de un califa, pero aun así era muy llano en el trato cotidiano. No era demasiado devoto ni fanático y fue uno de los califas más tolerantes con el resto de las religiones que convivían en la Península Ibérica (Valdeón Baroque, 2001: 96). La esposa que se menciona en la obra, Fátima, también fue real. Era la hija de su tío abuelo, el emir al-Mundir, y fue la única mujer libre de entre sus esposas (Bariani, 2003: 36).

Vemos que las características atribuidas a la figura histórica están bien representadas en la ficción que rodea al personaje. Cuando Sancho le dice que se marcha a Castilla porque su padre adoptivo y su fe lo reclaman, Abderramén dice

El amor paternal... Le reverencio...
Mas venga el padre a disfrutar contigo

de mi amistad: a Sancho amo en su padre.
 Tu religión, será reverenciada
 y libremente ejercerás su culto.
 Todo lo haré por ti.... ¿Nada te mueve? (vv. 246-251).

Acepta a su padre en la corte y les permite seguir siendo cristianos y profesando su fe si así consigue que Sancho permanezca a su lado. Aquí se demuestra que la figura del monarca «se construye idealmente como el gobernante que ejerce efectivamente el poder y sitúa por encima de cualquier otra consideración la preeminencia del bien público, del bienestar y la felicidad de sus súbditos, entre cuyos valores centrales se haya la religión» (Pérez Magallón, 2001: 83). El califa que permite el culto cristiano en sus dominios en pro de conservar «el bienestar y la felicidad de sus súbditos» es un monarca abierto y moderado, lo que supone la aparición en la obra de estos valores neoclásicos. Es paradójico, si tenemos en cuenta que «la pasión, —el instinto—, debe siempre ser sometida a la razón y la obligación» (Cañas Murillo, 2021: 136), que estos valores no se contrapongan a las pasiones, sino que sean fruto de ellas.

Por otra parte, el temperamento fuerte y la tiranía de la que hablan los historiadores se refleja en el texto, pero de una forma bastante tangencial. El personaje nunca es presentado como un tirano ni sus acciones dan la sensación de que lo sea. Es evidente que demuestra un carácter regio, pero su condición de rey y de marido —cuando Elvira acepta su mano— hacen verosímil que adopte esta personalidad sin que haya que caracterizarlo como alguien verdaderamente cruel porque «su posición en la sociedad exige de él una defensa coherente y radical de la propia dignidad» (Pérez Magallón, 2001: 85). Además, nada más empezar la obra ya se presenta a Abderramén como ese rey poco armígero que tiene en consideración el bienestar de sus súbditos y se preocupa por mantener la paz en sus dominios. Vemos un ejemplo de esto en los 11 al 16

¡Miserables! Su estado compadezco.
 Dispón que en sus prisiones nada falte
 a su comodidad y a su decoro.
 Harto padece el esforzado pecho
 que humillado se ve. Tenga en su oprobio
 este mísero alivio su constancia (vv. 11-16).

Otra aparición de este rey justo y moderado, que trata de salvaguardar la concordia del califato, se da un poco más adelante en la misma conversación entre él y Muza. Se trata concretamente del monólogo que va de los versos 28 al 66, que constituye un mensaje monárquico de apaciguamiento, dando a entender que desea mantener una monarquía justa que no cae en la tentación de gobernar bajo crueles excesos de poder. Para terminar de afianzar esta concepción positiva de un monarca humanitario y generoso, el autor se vale de las palabras de su siervo más cercano, Muza, que al final de esta conversación, en los versos 75 y 76, le dedica al califa estas palabras: «vos, que la crueldad aborreciendo / moderáis el poder». Poner en boca de la persona de máxima confianza para Abderramén este calificativo con connotaciones positivas es suficiente para corroborar la caracterización del monarca y que el lector asuma todo lo que se ha querido decir anteriormente: que Abderramén es un rey justo, moderado, generoso y que prioriza la paz en su reinado antes que la sobreestimación de su figura monárquica a través de un mandato despótico. Aparecen más manifestaciones de este espíritu bondadoso de Abderramén a lo largo de toda la obra, pero son menores y sirven simplemente para recordar esta concepción

inicial. La representación positiva de la monarquía, fundamental en *Abderramén III*, tiene un «carácter utópico en numerosas ocasiones» (Pérez Magallón, 2001: 82). La bondad que se le otorga al personaje que debería ser tirano a veces se pierde más allá de los límites de la verosimilitud por exagerada.

Algo que sí ocurre es que el resto de los personajes, cuando se ven perjudicados por las decisiones que toma el monarca, lanzan diatribas contra él usando palabras como «cruel» o «tirano». Ejemplos de ello tenemos en el v. 484, cuando Sancho dice «Allí entró. ¡Cruel! ¡Tirano!», en los versos 949 y 950, también en boca de Sancho: «Bárbaro, injusto emperador, tirano / de mi cariño», en los versos 1408 y 1409 Elvira argumenta «que al tirano se le teme, / no se le ama» y en los versos 1448 y 1449, en los que Sancho lo increpa así: «Sí, tirano. ¿Padeces? ¿Te consumen / los rabiosos celos?». Abderramén solo se considera tirano a sí mismo en la conversación que tiene con Muza tras haber matado al supuesto adúltero:

¿Qué temes? ¿Mis enojos?
No tienes que temer, ya más tranquilo
con su muerte me siento. Tu extrañaste
verme con tal furor enajenado
contra el natural mío dulce y tierno.
Me excedí, lo confieso. De los celos
arrastrar me dejé a un furor tirano
sin que enfrenarle la razón pudiese.
Pero ya se pasó, cuéntame ahora
lo que has sabido del malvado intento (vv. 1350-1359).

Se excusa ante Muza, que tiene que decirle quién es esa persona a la que clavó el puñal y no quiere porque sabe que al decirle que era Elvira puede entrar en cólera. Estos ejemplos de seudotiránia no son suficientes para corroborar la tesis que propone Pérez Magallón cuando indica que «el tipo de monarca que aparece con más frecuencia en la tragedia neoclásica es generalmente un tirano, recortándose la figura modélica del rey más en quien todavía no ejerce el poder que en quien lo detenta» (2001: 88).

En definitiva, el papel de tirano, que es uno de los más frecuentes en el tipo del rey de la tragedia neoclásica, no está presente en nuestra obra. Lo único que aparecen son algunas pinceladas del carácter déspota fruto de la acción, no inherentes al personaje ni premeditadas en su caracterización. A pesar de que, según los historiadores, podría haber aprovechado ese temperamento cruel para dar juego a uno de los temas centrales de la tragedia, que es la tiranía, nuestro autor no lo hizo. En lugar de esto, presenta a un califa sin ninguna profundidad psicológica que vaya más allá o aporte algún matiz distinto que la benevolencia en la que lo ha sumido su amor por Elvira. Alude a ella cuando deja libre a los cautivos por los que le pregunta Antúnez, es permisivo con Sancho, su padre y su religión para que este lo ayude a convencer a su amada cristiana y admite el compromiso que le requiere Elvira de no entrar en su retrete. Cuando parece que empieza a demostrar un carácter más encolerizado, la escena de los celos en la que acaba matando al supuesto adúltero, la acción se acelera tanto a partir de ahí que no nos deja ver dicho carácter en ninguna otra ocasión.

Hay un detalle sobre la conceptualización del personaje de Abderramén que no se puede pasar por alto. En la lista con los interlocutores de Ms. 2 (f. 2v), tras el nombre de Abderramén III, aparecen dos títulos: Rey de España y Califa de la Meca. El personaje está presentado como una gloria nacional española. Esta referencia a su reinado en la

España del siglo x, aunque todavía ni siquiera estuviese formada la España en la que vivió el autor de la tragedia, es una de las pocas menciones explícitas que encontramos en la obra relativa al tema propuesto por la RAE para el concurso: la historia de España.

De todo lo expuesto sobre la labor dramatúrgica de nuestro anónimo autor, resalto la conceptualización del personaje de Abderramén. Se basa en una única realidad histórica, la figura de Abderramán III, para construir sobre ella toda la trama, reflejando todo aquello que los cronistas habían dicho sobre él. El autor supo caracterizar a su personaje y envolverlo en una trama que le permitiera mostrar a los españoles del siglo XVIII cómo era el califa cordobés. Quizá esta caracterización más pormenorizada que la del resto de personajes responda a un orientalismo incipiente que admite una concepción benévolas del musulmán invasor del Medievo. Recordamos las palabras que le dedica el autor en el prólogo: «Este no solo apaciguó las sediciones y guerras en que ardía toda España, sino que las extinguió enteramente». Es importante la etapa musulmana de la península porque en el XVIII «la sofisticación cultural de los árabes de Al Andalus en la Edad Media se emplea para probar la importancia de España en el nacimiento del pensamiento ilustrado moderno, desmintiendo las críticas que reprochaban al país su escasa o nula participación en el proceso de renovación europeo» (Torrecilla, 2008: 127). Así, una tragedia histórica situada en esta época podía traer a colación alguna temática premoderna relacionada con el mundo árabe, aunque fuese secundaria, que potenciaría la tesis de los ilustrados españoles. Nuestro autor no aprovechó la ocasión que tuvo en sus manos y no incluyó en su obra un elemento reivindicador de ese pasado musulmán que acompañe a la figura solitaria del califa benigno.

La tragedia neoclásica española se dirigía «a la nobleza decadente e incapaz de desempeñar el papel nacional de sus antepasados» (Andioc, 1976: 381). Para ello se debían utilizar personajes de este estamento que cumpliesen con los valores patrióticos renovadores que se alejaban de la épica caballerescas del Antiguo Régimen porque

cuando se quiere presentar al pueblo en general la imagen de una nobleza «ideal», [...] no se le puede proponer el ejemplo del batallador, pues equivaldría a fomentar una alienación cuyos efectos conviene por el contrario contrarrestar, ya que la psicología que expresa ese tipo de héroe en el teatro es por naturaleza rebelde a las miras gubernamentales (Andioc, 1976: 384).

Abderramén representa a un rey que es justo cuando se le espera tirano y Sancho empieza siendo un cristiano que tiene tan asumido el papel de vasallo que prefiere no regresar con Antúnez para no contrariar los deseos de su nuevo señor. Por esta parte, los ejemplos batalladores de los que habla René Andioc han sido depurados. Pero por otra, los ejemplos que encarnan los nuevos valores patrióticos ilustrados no han sido conseguidos. Para los neoclásicos estos personajes ilustres eran exclusivos del género trágico y en su caracterización y la construcción de su contexto debía priorizarse y maximizar la verosimilitud para lograr los efectos que se pretendían. Es por esto por lo que generalmente «se cuida al máximo la base histórica y todo el conjunto de detalles para una correcta ambientación espaciotemporal de la tragedia» (Berbel Rodríguez, 2003: 168). Esta es una generalidad que no se cumple con demasiado rigor en nuestra obra. El apartado histórico está tan poco tratado que da la sensación de que el autor prefería esquivarlo antes que detallarlo al máximo. No se olvida, pero no es de manera alguna un aspecto cuidado, sobre todo en la caracterización de los personajes, al que se le haya prestado excesiva atención.

Analizados el protagonista y el antagonista, si se quiere ver así a Sancho y Abderramén, dedicamos unas líneas a la relación que los une y separa en la obra. En la búsqueda de una

catarsis verdaderamente trágica, los autores neoclásicos «revisten a menudo el tema político con un subtema amoroso» (Sala Valldaura, 2005: 453). El protagonista participa en los dos ámbitos de la acción, político y amoroso, lo que le permite encarnar «casi siempre un ejemplo de conducta social al mismo tiempo que un ejemplo de conducta individual» (2005: 453). El comportamiento antitético que debe contrastar con esta ejemplaridad para dotarla de sentido reside en el antagonista, «un personaje generalmente mal aconsejado e incapaz de dominar la naturaleza de su egoísmo: se mueve, en el plano político, por una ambición no legítima de poder a la vez que, en el plano individual, se deja arrastrar por una lujuria (una pasión) no legítima en el amor» (2005: 453). Si nuestro protagonista es Sancho, que intenta parecer un vasallo leal y honrado desde sus primeras intervenciones, el antagonista es Abderramén: señor en lo político y rival en lo amoroso del primero. El problema que encontramos en la clasificación de Abderramén como antagonista radica, por un lado, en que la ambición ilegítima de poder es imposible por su condición de califa. No se encuentra en el mismo estrato social que el protagonista y, por lo tanto, no hay una pugna entre ambos en el plano político porque no tendría sentido. Por otro lado, esta desigualdad social que observamos afecta a la rivalidad en el plano amoroso. Sancho debe servir a su señor y este le pide que le ayude a conquistar a una doncella cristiana que también se encuentra cautiva en su palacio. El protagonista, evidentemente, acepta el encargo del monarca porque, primero, no puede negarse de ninguna manera y, segundo, no sabe que la doncella es Elvira, su amada. Aunque Sancho y Elvira ya se conocían y amaban antes de convertirse en prisioneros del califa, su situación actual deja en clara desventaja a Sancho. Quizás el autor quería situar a Sancho en la posición más difícil para aumentar la sensación de ascenso, pero este ascenso se produce más por azar que por buenas intenciones del protagonista, lo que deja la obra vacía de esa ejemplaridad necesaria en la tragedia neoclásica.

CRITERIOS DE EDICIÓN Y APARATO DE VARIANTES

Como ya he explicado, el texto editado corresponde íntegramente a Ms. 2, aunque reconstruyo Ms. 1 en el aparato de variantes de las notas a pie de página. Esto quiere decir que, si se lee el texto sin hacer caso a las notas, lo que el lector recibe es una versión modernizada del segundo manuscrito. Tienen delante, entonces, la última versión que recibieron los académicos del certamen. La edición sigue, por tanto, el criterio de la filología de autor.

En cuanto a la modernización del texto fijado según estos criterios ecdóticos, cambio algunos aspectos y conservo otros. Buena parte de lo modernizado se encuentra sobre todo en el plano de la puntuación: hay signos de interrogación y exclamación que obedecen a la norma de finales del XVIII —a veces, por ejemplo, el autor no cierra o abre las oraciones interrogativas y exclamativas—; añado casi todas las comas cuando el autor incluye un vocativo, ya que él rara vez emplea las comas necesarias en estos casos; añado también comas imprescindibles para la comprensión de, por ejemplo, enumeraciones, construcciones explicativas, etc.

Los cambios ortográficos adaptan el texto a la norma actual, pero respeto siempre aquellos que tienen una repercusión fonética. Así, dentro de lo modificado encontramos el cambio de mayúscula a minúscula en la primera palabra de cada verso, siempre que no sea necesaria por norma ortográfica; la actualización de palabras cuya fonética no ha cambiado, pero sí su ortografía, por ejemplo, «alibio» (v.16) («alivio»), «Hai» (v.18) («Hay»), «obgetos» (v.38) («objetos»), «llebarте» (v.106) («llevarte»), «quando» (v.115) («cuando»), «executarlo» (v.135) («ejecutarlo»), etc.; en definitiva, todos los cambios que

afectan a grafías que representan a un mismo sonido: b-v, h-Ø, g-j, c-q, x-j, y-i y viceversa; las tildes, tanto diacríticas como las que corresponden a las palabras, según la norma actual, por la posición que ocupa la sílaba tónica en la palabra. De palabras que aparecen sin tilde en los manuscritos podría mostrar una infinidad de ejemplos; traigo aquí solo algunos: «union» (v.49), «que (pronombre exclamativo)» (v.57), «mio» (v.80), «a demas» (v.138)—que, además, aparece separado en dos palabras—, «atonito» (v.173), etc. También desarrollo abreviaturas como «vtra» (v.70) («vuestra»), «nre» (v.103) («nombre»), «qº» (v.52) («que»), etc.

La onomástica merece un párrafo aparte. No todos los nombres son tratados bajo el mismo criterio. He decidido modernizar los nombres castellanos, como «Ximena», «Gomez», «Antunez», «Cordova», siguiendo el mismo criterio que he aplicado en el resto de las palabras: añado tildes y modernizo la ortografía que no afecte a la fonética. A los nombres árabes lo único que añado son tildes como en «Abderramén» o «Alí». Lo demás aparece tal y como lo escribió el autor. Se mantienen intactos nombres como «Mahomed», «Dilhagiat» o «Abu Abdalla Ben Alkhatib».

Se respetan también las variantes morfológicas que no son normativas hoy en día, como la -s de la segunda persona del singular del pretérito perfecto simple de indicativo («nacistes» v.166, «venistes» v.213, «lograstes» v.1397, «hallastes» v.1537). Mantengo las palabras que manifiestan oscilaciones del timbre vocálico en las sílabas átonas, que entonces eran habituales («venisteis» v.124).

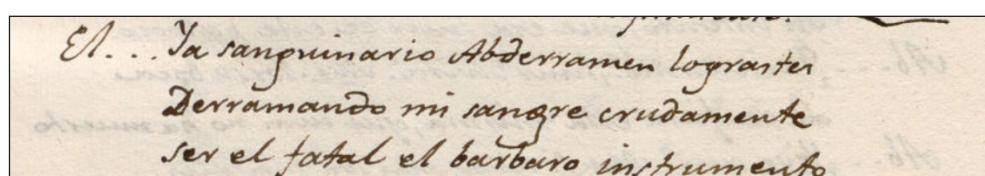


Imagen del uso con -s de la segunda persona del singular del pretérito perfecto simple de indicativo («lograstes»).

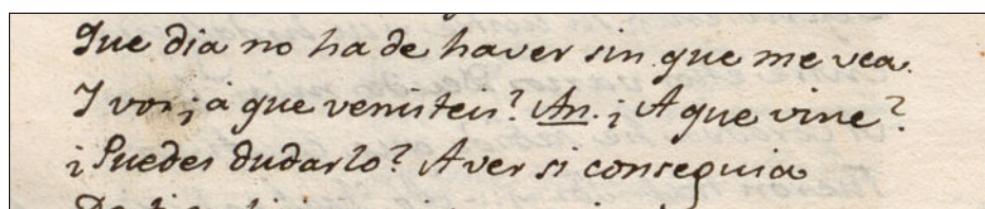


Imagen de «venisteis», que muestra la oscilación en el timbre vocálico de sílabas átonas.

El aparato de variantes que propongo persigue el objetivo de reconstruir ambas versiones de la obra tomando Ms. 2 como texto base y anotando a pie de página las variaciones encontradas en Ms. 1. Es selectivo, no exhaustivo. Me limito a exponer aquello que considero que ofrece más información sobre el proceso de composición y su revisión estilística. De manera general, anoto aquellas variantes que cambian en mayor o menor medida el sentido de la obra y su comprensión por parte del lector. También expongo algunas modificaciones que afectarían solo a la puesta en escena del texto.

Anoto cambios que afectan al sentido de los parlamentos como, por ejemplo, variaciones en las formas verbales que modifican el aspecto del significado del verbo o muestran una mayor o menor distancia temporal entre el momento en el que hablan los personajes y lo dicho por estos:

- Acto I, esc. I 1. con festines celebra la victoria
 2. celebró con festines la victoria
- Acto I, esc. I 1. con pompa se pasean los despojos
 2. con pompa pasaron los despojos

Cambios léxicos que aportan significado nuevo a Ms. 2 o eliminan parte del significado presente en Ms. 1:

- Acto I, esc. I 1. ¡Miserables! Su estado me entristece.
 2. ¡Miserables! Su estado compadezco.
- Acto I, esc. I 1. su tan preciosa sangre? El pecho hermoso
 2. tan generosa sangre? El pecho hermoso

También anoto versos que solo están presentes en uno de los dos manuscritos, es decir, los que aparecen en Ms. 1 y faltan en Ms. 2 y los que aparecen por primera vez en Ms. 2:

- Solo en Ms. 1:
 Verso 26 a ti en persona o al que tú nombrases
 Versos 103 y 104 dos mil maravedís. Dígnate ahora
 el número fijar de los que quieras
- Solo en Ms. 2:
 Verso 106 envidio tu actitud. Para imitarte
 Verso 365 tu corazón se agita y te entristeces

Lo mismo sucede con algunas acotaciones, que a veces solo aparecen en uno de los dos manuscritos:

- Solo en Ms. 1:
 Acto IV, esc. 8 (Le da y cae.)
- Solo en Ms. 2:
 Acto II, esc. 5 (Después de un rato de suspensión.)

En Ms. 2 aparecen tachones y manchas que dificultan su lectura. También están anotados. Los tachones de Ms. 2 no impiden en ningún caso la correcta lectura del texto, por lo que no es preciso restituir esos pasajes por fragmentos de Ms. 1. Todo lo que aparece tachado o manchado puede deducirse porque la palabra no está tapada por completo o aparece una corrección del copista en el margen cerca del borrón o entre líneas. Aparecen este tipo de irregularidades, por ejemplo, en los versos 154, 254, 992.

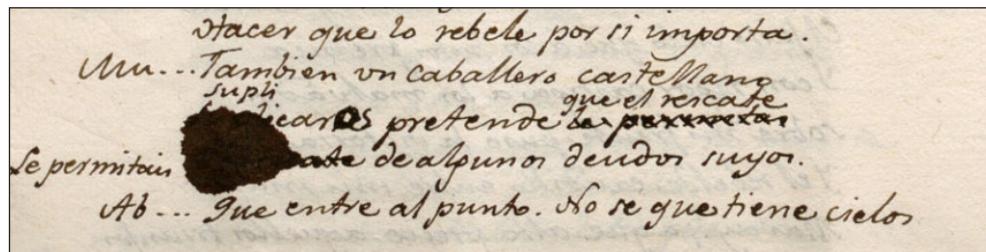


Imagen en la que se aprecian los dos tipos de tachones más comunes entre los presentes en Ms. 2, a saber, la tachadura con corrección interlineal y la mancha con corrección en el margen.

A veces, aquello que en Ms. 2 es dicho por un personaje, en Ms. 1 lo dice otro. Estos cambios no parecen responder a un intento de mejorar la coherencia de la obra, sino que solo afectan al movimiento escénico. Ejemplos de esto lo vemos en el verso 1644, compuesto por dos intervenciones diferentes dichas en Ms. 1 por Antúnez y Muza y en Ms. 2 por Omar y Antúnez. El carácter dinámico de estos intercambios entre personajes resulta uno de los rasgos distintivos más significativos de la tragedia neoclásica española frente a otras vertientes europeas. Esto sucede a lo largo de toda nuestra obra, no solo en estos intercambios finales.

No anoto los cambios que afectan solo al orden de las palabras en los versos. Estas modificaciones suelen estar motivadas por una búsqueda de mejorar la versificación en endecasílabos, reordenando los acentos y otros elementos rítmicos, pero no constituyen ninguna variante en el argumento de la obra. Es por esto por lo que, aunque he registrado muchas, no considero que haya que anotarlas todas. Tampoco aparecen en las notas los intercambios entre palabras que significan prácticamente lo mismo y no varían ningún aspecto del sentido del texto, intercambios que no aportan nada nuevo a la segunda versión. A veces parece que el autor pretende mejorar la variedad léxica de la obra, pero lo que realmente hace es cambiar una palabra por otra que significa exactamente lo mismo y que, además, no suele ser más culta o exótica. Por último, no anoto diferencias de puntuación, uso de mayúsculas o cambios de muy poca entidad que, como he dicho, no abren nuevos caminos en el texto ni cierran ninguno andado en Ms. 1.

CONCLUSIONES

La edición y el posterior estudio crítico de la tragedia inédita *Abderramén III* nos permite obtener varias conclusiones sobre ella. La primera y quizás la más superficial es la gran similitud entre ambos manuscritos. La mejora que encontramos en el segundo con respecto al primero es mínima. El autor no convenció al jurado con su primera versión y los cambios que vemos en la segunda no fueron suficientes para conseguirlo en la siguiente convocatoria. Con estos cambios escrutados y expuestos, se puede afirmar que el autor no supo ver qué le hacía falta a su obra para ser premiada y lo que hizo fue variar lo mínimo para poder volver a participar.

La regla de las tres unidades se cumple: vemos una tragedia con unidad de acción, de tiempo y de lugar. Pero esto solo supone un armazón formal que el autor no rellena con un contenido dramático verdaderamente trágico. Él sabía qué forma darle a su obra, pero no para qué tipo de historias y conflictos servía esa forma ni qué sentido darle a aquello que contaba. La tragedia se reduce a un enredo amoroso cuyo desenlace se sostiene por unos pilares quebrados. Vemos cómo el final trágico se desarrolla a través de casualidades que eliminan toda la seriedad y el sentido sublime que debería tener una tragedia dieciochesca.

Además, no incluye en ese armazón el elemento más importante de todos en el neoclasicismo español, la lección.

El tema histórico juega un papel muy tangencial en la obra. Prácticamente su única utilidad es la de establecer un contexto apropiado en el que Abderramén pueda ser uno de los protagonistas del enredo basado en el triángulo amoroso entre este y sus dos hijos, Sancho y Elvira. La historia no influye para nada en la acción que plantea el autor, no tiene reflejo en el conflicto dramático, sirve solo como marco en el que presentar la pintura. Este marco es, como sabemos, el palacio del califa en Córdoba hacia el año 939.

Esta edición crítica permite la proyección de futuras investigaciones que podrían ser muy interesantes para continuar cartografiando el mapa que dibujan las tragedias neoclásicas. Supone la edición de una nueva obra neoclásica que formará parte del corpus del que podrán disponer futuros investigadores. Será un eslabón nuevo en la cadena de las tragedias neoclásicas o en la de las tragedias históricas. Puede servir como un ejemplo más para tener en cuenta en los estudios sobre obras teatrales que se contextualizan en la época musulmana de la Península Ibérica. También puede ser útil para el trabajo de los investigadores que estudian los certámenes de la RAE de finales del XVIII y principios del XIX. Además, supone una aportación que muestra la concepción de la tragedia neoclásica tal y como la concebía una persona en 1800, lo que amplía o fortalece las perspectivas estudiadas.

En el siglo XVIII la literatura europea cambia. En España el teatro reglado encuentra dificultades para desarrollarse como en otros países porque la desviación de las normas que Lope instauró a finales del XVI todavía permanece vigente. La élite literaria siente la necesidad de que en nuestro país exista una producción de teatro según el gusto clásico, pero es una ardua tarea. Entre los esfuerzos de la RAE para solventar esta carencia, el concurso es uno de los más importantes porque estimula el florecimiento del género y, además, su combinación con la temática histórica nacional, que permite que la tragedia desarrolle plenamente sus funciones doctrinales y políticas. El intento no llega a buen término porque los autores más destacados no participan en estos certámenes y los que sí aceptan la tentativa no logran una buena ejecución del concepto trágico de su tiempo.

Los problemas que afectan a las obras presentadas al concurso y al género trágico neoclásico en España por extensión tienen que ver con una falta de concepto trágico que justifique la sublimidad del género. El sentido de la tragedia neoclásica está fuertemente influido por la tragedia del Siglo de Oro. Vemos enredos amorosos en lugar de grandes verdades universales y hombres que se enfrentan al destino sufriendo las inclemencias de la vida. No hay un lenguaje poético ni un contenido moral que vaya en la línea del estilo sublime y la catarsis que se buscaban en este género. La interpretación de la historia no es aleccionadora. Tampoco hay un juego didáctico en la representación de personajes históricos y los conflictos en los que se ven envueltos.

Por todo esto, *Abderramén III* es un ejemplo más del fracaso genérico de la tragedia neoclásica española. Un fracaso que Sala Valldaura ve ejemplificado en tragedias de finales del XVIII, contemporáneas a la nuestra, y que resume hábilmente con esta sinécdota en la que menciona una mínima parte de todos los elementos que confirman ese desengaño: «ya no hay unos versos finales a manera de ultílogo, ya no se extrae en el postrer parlamento ninguna conclusión de alcance político-moral» (2005: 484). Un fracaso que lo es, sobre todo, si insistimos en que nuestra obra tiene por contexto uno de los más fervorosos intentos de los intelectuales del XVIII por conseguir una verdadera tragedia reglada por el gusto clásico.

En definitiva, tenemos un texto dramático que pretende ser tragedia histórica carne de muchos de los elementos que necesitaba este género para dignificarse. Sobre todo,

el más importante de ellos: la tesis que se quiere elevar y comunicar al público. Si «las tragedias son textos de tesis cuyo proceso de construcción suele ir de la definición a lo definido» (Cañas Murillo, 2021: 136) cuya concreción y textualización «se orienta a conseguir ese objetivo y el argumento, lo definido, se convierte en ejemplo, en ejemplificación, de la idea que se procura trasladar al espectador» (2021: 136), para ubicar esta obra de teatro en el género de la tragedia neoclásica deberíamos poder inferir de su lectura esa idea, pues su transmisión es necesaria para interpretar el didactismo de la ejemplificación. Una idea que debería ser encarnada por unos personajes arquetípicos que no son modelo de nada por no encontrar ese concepto al que representar. Así, *Abderramén III* es una obra teatral en la que no hay tesis, no hay ejemplo, y no hay tragedia.

FUENTES DOCUMENTALES Y HEMEROGRÁFICAS

- Gaceta de Madrid*, 2 de febrero de 1798, disponible en formato digital en la página web del Boletín Oficial del Estado.
- Gaceta de Madrid*, 13 de agosto de 1799, disponible en formato digital en la página web del Boletín Oficial del Estado.
- Gaceta de Madrid*, 10 de abril de 1801, disponible en formato digital en la página web del Boletín Oficial del Estado.
- Abderramén III: Tragedia* (Manuscrito 1), disponible en formato digital en la Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid bajo la signatura CER-1800-10.
- Abderramén III: Tragedia original en cinco actos* (Manuscrito 2), disponible en formato digital en la Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid bajo la signatura CER-1800-11.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2005), *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid, Síntesis.
- ANDIOC, René (1976), *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Juan March, Editorial Castalia.
- BARIANI, Laura (2003), *Almanzor*, San Sebastián, Nerea.
- BELTRÁN VILLAGRASA, Pío (1968), «El sistema monetario del Califato de Córdoba», *Ligarzas*, vol. 7, Valencia, Universitat de València, pp. 7-77.
- BERBEL RODRÍGUEZ, José J. (2003), *Orígenes de la Tragedia Neoclásica Española (1737-1754). La academia del buen gusto*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- BLANCO WHITE, José (1971), *Antología*, ed. de V. Llorens, Barcelona, Labor.
- CASIRI, Miguel (1770), *Bibliotheca arabico-hispana escurialensis*, vol. 2, p. 200, disponible en formato digital en la Biblioteca Digital AECID bajo la signatura 02(460).
- CAÑAS MURILLO, Jesús (1999), «Sobre la poética de la tragedia neoclásica española», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. xxv, nº 1 (enero-junio 1999), pp. 115-131.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (2021), *Sobre géneros dramáticos en la España de la Ilustración*, ed. de Lama, Miguel Ángel y Roso Díaz, José, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- CLAVIJO Y FAJARDO, José (1999), *El Pensador 1762-1767*, edición facsímil, estudio de Yolanda Arencibia, Las palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Lanzarote.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando (2018), «Estudio preliminar», Vargas Ponce, José, *Los hijosdalgo de Asturias*, Gijón, Ediciones Trea.

- DURÁN LÓPEZ, Fernando (2019), «“Ved que es hijo la víctima acusada.” Versiones españolas olvidadas de la muerte del príncipe don Carlos entre el XVIII y XIX», *Creneida: anuario de literaturas hispánicas*, nº 7, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- FERRER DEL RÍO, Antonio (1866), *Noticias de dos certámenes literarios de la Real Academia Española. Discurso escrito por su individuo de número... y leído en la Junta pública de 30 de septiembre*, Madrid, Imprenta Nacional.
- FERRERO FERRERO, Florián (2008), «La configuración urbana de Zamora durante la época románica», *Studia Zamorensia*, nº 8, Zamora, UNED, pp. 9-44.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1986), *Obras completas III: correspondencia 2ª (julio 1794 - marzo 1801)*, ed. de Caso González, José Miguel, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII.
- LÉVI-PROVENÇAL, Évariste (1957), «España musulmana hasta la caída del califato de Córdoba», Menéndez Pidal, Ramón (ed.) (1976), *Historia de España*, t. IV, Madrid, Espasa-Calpe.
- LUZÁN, Ignacio de (1977), *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, edición, prólogo y glosario de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor (Textos Hispánicos Modernos, 34).
- MENDOZA FILLOLA, Antonio (1990), *La tragedia neoclásica española 1710-1819*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (2001), *El teatro neoclásico*, Madrid, Laberinto.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (1987), «Los premios de la Academia Española en el siglo XVIII y la estética de la época», *Boletín de la Real Academia Española*, LXVII, CCXLII, pp. 395-425.
- SALA VALDAURA, Josep María (2005), *De amor y política: la tragedia neoclásica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- TORRECILLA, Jesús (2008), *Guerras literarias del XVIII español. La modernidad como invasión*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio (2001), *Abderramán III y el califato de Córdoba*, Madrid, Debate.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (2015), *La Real Academia Española*, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Real Academia Española.

ABDERRAMÉN III

Tragedia original
en cinco actos

Prima feres ederae victricis praemia²³
Horat. Epist. 3 v. 25.

Flores
Cienfuegos
Navarrete
Silva²⁴

[IR]

²³ El lema que aparece en Ms. 1 es «*Nati que patrisque / miserere / miserere sororis*». Ambos aparecen traducidos en la descripción de los manuscritos del estudio crítico.

²⁴ Ms. 1: Silva, Navarrete, Villanueva, Flores y Valbuena.

Abu Abdalla Ben Alkhatib en su epítome de la cronología de los Califas y Reyes de España y África, que se halla m. s.²⁵ en lengua árabe²⁶ en la Biblioteca del Escorial y extracta Casiri en su biblioteca arábigo-hispana²⁷ pág. 200 refiere lo siguiente:²⁸

«Muerto Abdalla, fue promovido a la corona su nieto Abderramén tercero de este nombre que después se llamó Emir Amumenim o Emperador de los Fieles. Este no solo apaciguó las sediciones y guerras²⁹ en que ardía toda España, sino que las extinguió enteramente. Atacó a los romanos (así llaman los escritores árabes a los españoles³⁰) y alcanzó de ellos una insigne victoria en la batalla del Foso en la Hégira 327.»³¹

Sobre este pasaje de la historia de España está trabajada la presente tragedia; las pocas noticias que de aquellos tiempos han llegado hasta nosotros,³² ha dado bastante lugar a la ficción de los episodios, sin apartarse de lo verosímil.

[2R]

²⁵ Esta abreviatura no se desarrolla porque no sabemos si se refiere a epítome o a cronología, es decir, si habría que desarrollarla como manuscrito o manuscrita.

²⁶ Ms. I no contiene «en lengua árabe».

²⁷ Ms. I: «códice 1771» por «en su biblioteca arábigo-hispánica».

²⁸ Ms. I: «dice así».

²⁹ Ms. I: «cíviles».

³⁰ Ms. I: «cristianos».

³¹ En la *Bibliotheca arabico-hispana* de Miguel Casiri el texto que aparece en latín y que supuestamente tradujo el autor de nuestra tragedia es el siguiente: «Mortuo Abdalla, regni gubernaculis admotus est ejus nepos Abdelrahmanus, hujus nominis tertius, Ben Mohamad Ben Abdalla, Alnasser Ledinalla, poste à *Fidelium Imperator* nuncupatus. Is seditiones ac bella intestina, quibus Hispania penè tota per id tempus ardebat, nedum conpescuit, sed etiam penitus extintit. *Romanos* (id est *Hispanos*) obsedit; insignemque de iis victoriam retulit. Arabus Scriptorem *Fossae praelium* vocant urbis *Legionis* obsidium, quod anno Egirae 327»

³² Ms. I: «el cual por ser tan escaso y diminuto» por «las pocas noticias que de aquellos tiempos han llegado hasta nosotros».

Interlocutores

Abderramén III, Rey de España y Califa de la Meca.
Muza, su primer ministro y confidente.³³
Omar, capitán de la guardia de palacio.
Antúnez, caballero castellano, creído padre de
Sancho, cautivo y favorito del Califa.
Gómez, confidente y amigo de Antúnez.
Elvira, dama castellana amante de Sancho.
Jimena, su amiga y confidente.
Soldados, esclavas y acompañamiento.

*La acción se representa en Córdoba
dentro del palacio del
Califa.*

[2V]

³³ En Ms. 1 no se ofrece estas descripciones de los personajes, solo los nombres propios.

ABDERRAMÉN III

Tragedia española
En cinco actos.

El teatro representará parte de una espaciosa galería ricamente adornada con trofeos arabescos. Magnífica puerta a la derecha que conduce a la habitación de Abderramén. Otra algo inferior a la izquierda con vista de una parte de las habitaciones de las mujeres y esclavas del Califa. En el fondo se dejará ver por entre varios arcos colosales, cerrados con verjas doradas una primorosa lontananza de deliciosos jardines con algunas fuentes y cascadas.³⁴

ACTO Iº

*Escena Iª**Abderramén y Muza.*

ABDERRAMÉN:	¿Dices, Muza, que el Pueblo alborozado, al júbilo entregado y la alegría, celebró con festines la victoria, ³⁵ que mis armas del brío castellano, acaban de alcanzar?	[3 R]
MUZA:	Señor, es cierto. Con pompa pasearon los despojos ³⁶ por plazas y por calles, conducidos por los mismos cautivos que llorosos, tristes y melancólicos, no saben cómo ocultar su afrenta y vituperio.	5
ABDERRAMÉN:	¡Miserables! Su estado compadezco. ³⁷ Dispón que en sus prisiones nada falte a su comodidad y a su decoro. Harto padece el esforzado pecho que humillado se ve. Tenga en su oprobio ³⁸ este mísero alivio su constancia.	10
MUZA:	Está bien.	
ABDERRAMÉN:	Ya con eso en mis dominios ³⁹ reinan sosiego y paz. ¿Hay cosa grave ⁴⁰ que merezca llegar a mis oídos? ⁴¹	15
MUZA:	Sí, gran señor.	

³⁴ En Ms. I la acotación inicial es más escueta: «El teatro representará una galería interior del palacio de Abderramén en Córdoba. Parte del fondo dejará ver una parte de jardín frondoso y al otro lado puerta magnífica de regia habitación.».

³⁵ Ms. I: «Con festines celebra la victoria».

³⁶ Ms. I: «Con pompa se pasean los despojos».

³⁷ Ms. I: «¡Miserables! Su estado me entristece».

³⁸ Ms. I: «que humillado se ve. Tenga a lo menos».

³⁹ Ms. I: «Ya con esto en mis estados».

⁴⁰ Ms. I: «reinan sosiego y paz. ¡Nada merece».

⁴¹ Ms. I: «la pena que llegue a mis oídos?».

ABDERRAMÉN:	Pues habla, dilo presto. ⁴²	
MUZA:	¿Qué sucede?	
	En los últimos instantes ⁴³	20
	de su vida está el mísero rebelde	
	que a perpetua prisión fue condenado.	
ABDERRAMÉN:	¿Quién? ¿Mahomad?	
MUZA:	El mismo; y solo anhela	
	pedir perdón a Abderramén el grande	
	por su delito atroz, y de un secreto ⁴⁴	25
	dar parte antes que súbita la muerte	
	le prive de la voz y de la vida.	
ABDERRAMÉN:	¡Cómo castiga Alá los delincuentes!	[3V]
	Él fue el más obstinado y más temible	
	de cuantos contra mí se conjuraron	30
	cuando quise tomar entre mis manos	
	las riendas del gobierno. ¡Qué de males,	
	muertes, desolación, raptos, incendios	
	sucedieron en tiempo tan aciago!	
	La rabia y la crueldad iban pendientes	35
	al filo de las corvas cimitarras.	
	Los míseros, que al yugo del contrario	
	caían por su mal, eran objetos	
	de rabia y de furor. Los tiernos años, ⁴⁵	
	el sexo hermoso y los ancianos, nada	40
	estaba libre del rencor sangriento.	
	¡Qué funestos objetos! ¡Qué horroroso	
	y mísero espectáculo! La lengua	
	se pasma y se entorpece al repetirlo:	
	él me privó con cauteloso engaño,	45
	¡triste memoria!, de mi esposa amada.	
	Fátima, el cielo sabe si amoroso	
	te lloré ausente. Los dos hijos, fruto	
	de nuestra dulce unión, prendas del alma,	
	también fueron despojo ignominioso	50
	del crudo Mahomad. Viles esclavos	
	fueron de su ambición, hasta que el cielo,	
	el justo cielo que a los justos premia	
	y con rigor castiga a los malvados,	
	sobre mi frente puso la victoria	55
	y al rebelde caudillo entre mis manos.	
	Mas ¡Ay, a qué alto precio aquellos triunfos	
	adquirí! Cuando el bárbaro atentado	
	recuerdo en mi memoria, tiembla el pecho	
	de cólera y furor. Fiera inhumana,	60
	monstruo espantoso de la inculta Arabia,	

⁴² Ms. r: «Pues cómo? Dilo presto».⁴³ Ms. r: «En los últimos momentos».⁴⁴ En Ms. r después del verso 25 aparece un verso adicional que dice «a ti en persona o al que tu nombrases».⁴⁵ Ms. r: «de la saña y furor. Los tiernos años».

	¿cómo pudiste derramar tranquilo tan generosa sangre? ¿El pecho hermoso ⁴⁶ de mi esposa y dos hijos inocentes atravesar sangriento? Vive el cielo que si... MUZA:	65
	Baste, señor. Templad la furia de estos efectos del amor paterno. Si el inicuo dio muerte a vuestros hijos y a vuestra cara espesa por ultraje que intentó hacer a vuestra real persona, ya en el tiempo que yace sepultado en obscura prisión ha encanecido. Y, aunque el atroz delito merecía un castigo ejemplar y sanguinario, vos, que la crueldad aborreciendo moderáis el poder, juzgasteis pena bastante a castigar tal delincuente encerrarle en prisión perpetuamente. Sí, Muza, harto ha sufrido, consoladle en nombre mío en el fatal momento ⁴⁷ de su vida; y aquel secreto cuida hacer que le revele por si importa.	70
ABDERRAMÉN:		75
MUZA:	También un caballero castellano suplicaros pretende que el rescate le permitáis de algunos deudos suyos. ⁴⁸ Que entre al punto. No sé qué tiene, cielos, ⁴⁹ el nombre de cristiano a mis oídos desde que una hermosura castellana adoro. Mas, ¿qué esperas?	80
ABDERRAMÉN:		85 [4V]
MUZA:	Ya obedezco. ⁵⁰	
	<i>Escena 2^a</i> <i>Los dichos Antúnez y Gómez</i>	
ABDERRAMÉN:	¿Qué pretendes, cristiano?	
ANTÚNEZ:	Humildemente, oh, Abderramén, tu gran bondad imploro. ⁵¹	90
	En la sangrienta y desigual batalla del Foso, tan feliz a tus banderas como fatal a la cristiana gente, quedaron muertos muchos caballeros defendiendo su lustre y su hidalguía, entre ellos varios deudos míos. Otros	95

⁴⁶ Ms. r: «su tan preciosa sangre? ¿El pecho hermoso».

⁴⁷ Ms. r: «en mi nombre en los últimos instantes».

⁴⁸ En este parlamento de Muza hay una corrección y un borrón sobre «que el rescate le permitáis» en Ms. 2.

⁴⁹ Ms. r: «Déjale entrar. No sé qué tiene, cielos».

⁵⁰ Ms. r: «Voy al punto».

⁵¹ Ms. r: «oh, grande Abderramén, clemencia imploro».

	a Córdoba he sabido que cautivos fueron traídos y...	
ABDERRAMÉN:	¿Cuál es tu intento?	
ANTÚNEZ:	Es, gran señor, si así lo permitieses, algunos rescatar, que para ello de mis cortos haberes juntar pude ⁵² para dar libertad. ⁵³	100
ABDERRAMÉN:	¿Cómo es tu nombre?	
ANTÚNEZ:	Nuño Antúnez.	
ABDERRAMÉN:	¿Tu patria?	
ANTÚNEZ:	San Esteban de Gormaz.	
ABDERRAMÉN:	Pues, cristiano generoso, envidio tu actitud. Para imitarte ⁵⁴ libres dejo llevarte cien cautivos. ⁵⁵ Ya lo escuchaste. (<i>A Muza.</i>) Los demás que tengan todo el consuelo y libertad que cabe.	105
ANTÚNEZ:	El cielo premie tu bondad.	
<i>Escena 3^a</i> <i>Antúnez, Gómez y Sancho</i>		
SANCHO:	¿Qué veo?	110
	¿En el palacio gente de Castilla?	
	¡Extraña novedad!	
ANTÚNEZ:	¿Qué miro, cielos?	[5R]
SANCHO:	¿No es mi padre? Sí, él es.	
ANTÚNEZ:	Él es sin duda.	
SANCHO:	¿Sancho?	
ANTÚNEZ:	¿Padre y señor?	
SANCHO:	¡Que vuelvo a verte cuando te lloré muerto!	
ANTÚNEZ:	El cielo quiso por su inmensa bondad guardar mi vida.	115
SANCHO:	Cautivo fui.	
ANTÚNEZ:	¿Cómo usas pues del traje cortesano y galán siendo un esclavo?	
SANCHO:	No extrañéis, padre mío, ni mis galas ni el que esté en libertad, aunque aparente, por una extraña simpatía logro de este monarca moro mucho aprecio, ⁵⁶	120

⁵² Entre los versos 102 y 103 aparecen en Ms. 1 dos versos más que dicen así: «dos mil maravedís. Dígnate ahora / el número fijar de los que quieras». En el panorama numismático del Califato de Córdoba ofrecido por Beltrán Villagrasa en *El sistema monetario del Califato de Córdoba* (1968: 16-17) aparecen el dinar y el dirhem como monedas empleadas en el periodo de Abderramán III. El maravedí era la moneda contemporánea al autor de la obra, por lo que su mención en esta suponía un anacronismo que posiblemente quiso corregir.

⁵³ Ms. 1: «que tengan libertad».

⁵⁴ En Ms. 1 no aparece este verso.

⁵⁵ Entre los versos 107 y 108 aparece en Ms. 1 un verso que dice así: «Así tu humanidad igualar debo».

⁵⁶ Ms. 1: «del excelso califa mucho aprecio».

	disfruto su favor y me ha mandado que día no ha de haber sin que me vea. ⁵⁷ Y vos, ¿a qué venisteis?	
ANTÚNEZ:	¿A qué vine? ¿Puedes dudarlo? A ver si conseguía de ti noticias; y si acaso vivo y cautivo te hallabas, rescatarte. Y puesto que el rescate concedido tengo de Abderramén por cien cautivos, ya en libertad estás. Vamos alegres a morar de Castilla en los hogares. ⁵⁸ Dispón para marchar.	125
SANCHO:	Padre, teneos, no prosigáis, que yo marchar no puedo.	
ANTÚNEZ:	¿Por qué?	
SANCHO:	Porque el Califa ejecutarlo no dejará. Es sobrado su cariño para que consentirlo determine. Y además, ¿fuera justo le pagase ⁵⁹ con tal ingratitud? ⁶⁰	135
ANTÚNEZ:	¿Pues qué, pretendes entre infieles vivir? ¿El patrio suelo, tu padre, tus amigos, no te mueven a que huyamos al punto y se abandone ⁶¹ esa ciudad de ostentación, de lujo y de libres costumbres que tú, incauto, majestad llamarás, lustre y grandeza? ⁶² ¿De qué sirve el favor que ese monarca te dispensa? Es infiel y esto debiera de su lado apartarte.	140 [5V]
SANCHO:	Perdonadme, padre y señor, sin merecer el nombre ⁶³ de ingrato a sus favores, no es posible siga vuestros consejos. He llegado a conocer el corazón bondoso de Abderramén. Pagar su noble afecto ⁶⁴ es para mí una ley. La amistad santa ⁶⁵ así lo manda: en Córdoba me quedo. Yo volveré a Castilla, cuando el cielo...	150
ANTÚNEZ:	¿Qué profieres, infame? ¿Tú el cariño en un infiel que hará que presto olvides	155

57 Ms. r: «que no deje pasar día sin verle».

58 Ms. r: «a pisar los hogares de Castilla».

59 Ms. r: «y no debo además corresponderle».

60 Ms. r: «con tal ingratitud».

61 Ms. r: «para que sin tardanza se abandone».

62 Ms. r: «llamarás majestad, lustre y grandeza?».

63 Ms. r: «padre y señor. Sin merecer la nota».

64 Ms. r: «de Abderramén. Su inclinación pagarle».

65 En Ms. 2 hay un borrón en «amistad», en Ms. r es legible.

SANCHO:	tu patria y de cristiano el santo nombre? La católica fe guardo en mi pecho con la mayor pureza. No la mancha el trato y la amistad con el Califa que reverencio y amo.	160
ANTÚNEZ:	¿Qué he escuchado? Tu origen, bárbaro, ocultar no puedes. Ya es fuerza declararte que hijo mío no naciste.	165
SANCHO:	¿Qué dices?	
ANTÚNEZ:	Que eres moro.	
SANCHO:	¿Moro? ¡Ay cielos! ⁶⁶ Explícate.	
ANTÚNEZ:	Cautivo dieciocho años hace en una entrada que yo mandaba, cerca de Toledo, ⁶⁷ te hice con otros muchos niños tiernos con intento de darles el bautismo para que consiguiesen ser cristianos. ⁶⁸ Atónito me dejan tales nuevas, ⁶⁹ cómo por vuestro hijo yo...	[6R] 170
SANCHO:	Prendado de tu hermosura y gracia cuando niño por hijo te adopté y lo mismo hicieron con otros, diferentes caballeros. ¿Conoces a Fortún, Gutierre, Elvira, Hernando...?	175
ANTÚNEZ:	¿Cómo? ¿Elvira? Sí. Doña Alba,	
SANCHO:	la viuda de Don Arias, como a hija la crió.	180
ANTÚNEZ:	¡Qué de cosas tan extrañas me contáis! ¿Qué es de Elvira?	
SANCHO:	Ya he sabido tu inclinación a Elvira. Yo aplaudía esta unión; pero ¡ah!	
ANTÚNEZ:	¿Qué? No se sabe dónde está.	
SANCHO:	¿Cómo? El pecho me traspasan nuevas tan tristes. ⁷⁰	185
ANTÚNEZ:	Falleció Doña Alba creída madre suya, y heredera de su haber se ausentó de San Esteban	
SANCHO:	¿Y a dónde fue?	

⁶⁶ Ms. r: «¡Moro! ¿Qué escucho? Explícate».⁶⁷ Ms. r: «que yo mandaba en campos de Toledo».⁶⁸ Ms. r: «que lograsen contarse entre los fieles».⁶⁹ Ms. r: «Atónito me dejan tus palabras».⁷⁰ Ms. r: «tan rara nueva».

ANTÚNEZ:	No sé.	
SANCHO:	¡Fatal destino!	
	Sin patria y sin honor, ¿qué haré en Castilla? 190	
	Sin Elvira, ¡ay!, que sola ella podía	
	con su amor en mis penas consolarme,	
	nada debo esperar. De la fortuna (<i>Con transporte.</i>)	
	hijo soy. Todo el mundo es patria mía.	
	Abandonado y solo, cuidar debo 195	
	de adquirir opinión. Ah, solamente [6V]	
	mi cara Elvira lograría acaso	
	que yo tornase al castellano suelo.	
	Mas ya el triste recuerdo de mi estado	
	me trastorna. ¿Qué haré, padre, decidme? ⁷¹ 200	
	¿Qué debo hacer? Guiadme en tal conflicto.	
ANTÚNEZ:	Hijo mío, sosiégate, no temas.	
	Conmigo ven. El mismo es mi cariño.	
	Siempre tu padre soy, ven, hijo mío. ⁷²	
	Buscaremos a Elvira y será tuya. ⁷³ 205	
SANCHO:	Sí, mas Abderramén, ¿cómo es posible? ⁷⁴	
ANTÚNEZ:	¿Titubeas? Acuédate que fuiste	
	bautizado y que no eres Mahometano.	
SANCHO:	Es verdad: soy cristiano. Ya te sigo.	
	Mas antes despedirme del Califa 210	
	es fuerza. Pedirle su licencia,	
	pero aquí llega. Retiraos.	
ANTÚNEZ:	Vamos.	

Escena 4^a
Sancho y Abderramén

ABDERRAMÉN:	Sancho, amigo ¿venistes? ¡Qué olvidado tienes al triste Abderramén! ¿Sin verme en tanto tiempo?	
SANCHO:	Gran señor, perdona, 215	
	que ayer tuve la dicha que me hablases al bajar al jardín.	
ABDERRAMÉN:	¿Y es poco un día para el que en tu amistad solo halla alivio?	
SANCHO:	¡Ah señor! Mayor mal será ausentarme para siempre de Córdoba.	
ABDERRAMÉN:	¿Qué dices?	220
SANCHO:	Que rescatado estoy. En este día parto para Castilla. Tu permiso	
	falta solo yo... ¡Ah! El cielo me es testigo de cuánto siento abandonar la tierna	[7R]

⁷¹ En Ms. 2 aparece «Padre» tachado antes de la pregunta.

⁷² Ms. 1: «siempre seré tu padre si eres mi hijo».

⁷³ En Ms. 1 este parlamento de Antúnez termina en el verso 206. El final suprimido en Ms. 2 dice «Sígueme».

⁷⁴ En Ms. 1 no aparece el principio de este verso, «Sí, mas».

	amistad que me ensalza a tus favores, pero es forzoso. El paternal precepto, la cara patria, el religioso culto a practicar me obligan un desvío que mi amor no podría...	225
ABDERRAMÉN:	Calla, ingrato. ¿Qué pronncias? ¡Ah, infiel! Tú me abandonas. Tú te apartas de mí en el punto mismo que buscaba mi amor más beneficios para tenerte siempre al lado mío... Mas nada importa. Parte. El nudo sacro de amistad que un Califa te ofrecía ⁷⁵ nada vale; es verdad: los corazones al aplauso exterior no se sujetan. Juzgué... ¡qué mal juzgué!, que hallar podía en la desigualdad correspondencia. Mísero Abderramén, ¿qué aleve trato ⁷⁶ abrigas en tu pecho que no logras hacerte amar? Pero ¿qué digo? Sancho ¿Es verdad que me dejas? ¿Qué motiva tu determinación? ¿Falta en mi corte atractivo que exceda al de una aldea? El amor paternal... Le reverencio... Mas venga el padre a disfrutar contigo de mi amistad: a Sancho amo en su padre. Tu religión será reverenciada y libremente ejercerás su culto. Todo lo haré por ti... ¿Nada te mueve? Pues huye de mi vista, aparta, vete.	230 235 240 245 [7V] 250
SANCHO:	Gran señor ¿Qué linaje de tormento en mi corazón causan vuestras quejas? ⁷⁷ Imposible es no amaros...	
ABDERRAMÉN:	Nada digas si has de partir. Discurre, determina lo que te está mejor... Yo bien pudiera valerme del poder, mas ¿qué consigo? La violencia no rinde corazones. Libre te busco, fino y amistoso, que ahora más que nunca necesito de un tierno amigo a quien seguro fíe mi secreta afición, mi pecho amante.	255 260
SANCHO:	Delito fuera, gran señor, más tiempo ocultaros mi amor, que él es la causa de mi mal, mi tristeza y mi partida. Amo y perdí mi bien.	265

⁷⁵ En Ms. 2 hay un borrón en «amistad», en Ms. 1 es legible.⁷⁶ Ms. 1: «injusto Abderramén, ¿qué aleve trato».⁷⁷ En Ms. 2 hay una corrección interlineal en «vuestras quejas». Aparece tachado «tus palabras».

ABDERRAMÉN:	Amor ha sido también la causa de que necesite de Sancho, que es mi amigo. Cuidaremos entrambos del amigo. Haré de modo que tú logres tu amor si es admitido. Mas por el mío puedes hacer mucho y espero que lo harás. Con no partirte conseguiremos ambos el sosiego.	270
SANCHO:	Búsquese al punto tu adorada: sea tu esposa; yo me empeño, yo me encargo de conseguir tu amor, logra tú el mío.	275
ABDERRAMÉN:	Pues tu poder, tu majestad, ¿qué puede hallar que no se rinda y se avasalle a tu voz? ¿Qué poder tiene un esclavo? ⁷⁸	[8R]
	Sí, Sancho, mucho sirves. No, no partas ⁷⁹ . Una hermosura ayer me presentaron ⁸⁰ que por vivir oculta y ser cristiana sospecharon pudiese ser espía.	280
	¡Ay, Sancho amigo, si a mirarla nunca llegado hubiera! Libertad y vida perdí al mirar sus ojos... Ya resuelto, hacerla esposa mía determino. En mi palacio está, y ese retrete guarda su honestidad.	285
SANCHO:	Por muy dichosa se ha de tener si logra de un imperio tan vasto y poderoso ser señora. ⁸¹	290
ABDERRAMÉN:	Antes temo que honesta o caprichosa rehúse este esplendor. Por eso intento ⁸² que Sancho como amigo del Califa y por razón de castellano, trate ⁸³ de persuadirla en mi favor.	295
SANCHO:	Comprendo ⁸⁴ .	
ABDERRAMÉN:	Mas la puerta han abierto ⁸⁵ . Un breve instante ⁸⁶ te retira, que hablarla antes pretendo ⁸⁷ . Y sabe que el Califa es buen amigo y el mismo te aconseja que no partas.	300

⁷⁸ Ms. r: «a tu voz? Un esclavo, ¿qué hacer puede?».

⁷⁹ Ms. r: «Sí, Sancho, mucho puedes. No te partas».

⁸⁰ Ms. r: «Una beldad ayer me presentaron».

⁸¹ Ms. r: «tan vasto y poderoso hallar el trono».

⁸² Ms. r: «rehúse tal favor. Por eso intento».

⁸³ Ms. r: «y por razón de castellano, vea».

⁸⁴ Ms. r: «Ya entiendo».

⁸⁵ En Ms. r esto lo dice Sancho.

⁸⁶ Ms. r: «Un breve rato».

⁸⁷ Ms. r: «retírate que quiero antes hablarla».

Escena 5^a *Abderramén, Elvira y Ximena*

JIMENA: Abderramén.

ELVIRA: Retírate. (*Hacen que se retiran.*)

ABDERRAMÉN: No, Elvira,

huyas de mí. Decirte solo intento
que al que en mi nombre venga a hablarte escuches [8V]
con grato oído y sigas su consejo 305
que si lo haces así el contento mío
será completo. Elvira, yo me parto⁸⁸
y ofrezco tu retrete sin tu aviso,
aunque mi afecto riña tanta ausencia⁸⁹
no volver a pisar. Alá te guarde. 310
Sancho. (*A Sancho que va a entrar.*)

SANCHO: Señor.

ABDERRAMÉN: Escucha.

SANCHO: Ya te sigo.⁹⁰

Escena 6^a
Elvira y Ximena

JIMENA: Mucho te estima Abderramén. No puede disimularlo. Solo tu respeto⁹¹
le contiene en los límites de amante.

ELVIRA: ¡Ay, Jimena! ¿Qué dices? ¿Viste acaso⁹²
situación más extraña que la mía? 315

JIMENA: Ciento, señora, me parece extraño⁹³
que en un tiempo tan breve hayas sufrido
sucisos tan adversos. De Don Sancho,
objeto de tu amor y dueño tuyo,
supimos que murió en la gran batalla⁹⁴ 320
del Foso, aunque se cree que cautivo
a Córdoba con otros le trajeron.
Doña Alba, madre tuya, único apoyo
de tu florida edad, murió dejando
por señora de toda su riqueza 325
a Elvira, su hija amada. Tú, amorosa,
a esta ciudad al punto te encaminas
corte de Abderramén que es el Califa
de la Meca, indagando presurosa
noticias de tu Sancho que fue causa 330
[9R]

88 Ms. I: «se logrará del todo. Y entre tanto».

89 Los versos 308 y 309 están invertidos en Ms. 1.

⁹⁰ Estas tres últimas intervenciones de la escena quinta no aparecen en Ms. 1.

⁹¹ Ms. I: «ocultarlo ya. Solo tu respeto».

92 Ms. I: «¿Qué me dices, Jimena? ¡Ay de mí! ¿Has visto».

93 Ms. I: «Muy extraña, señora, me parece».

94 Ms. I: «pereció acaso en la cruel batalla».

de esta resolución, mas, ¡suerte rara!
 Cuando hallarle pensabas y con oro
 rescatarle y volverlos juntamente
 a Castilla a gozar de mil placeres,
 te hallas una corona y un imperio
 debidos a tu edad y tu hermosura.
 ¡Ah, venturosa amiga! Ya a los cielos
 puedes agradecer que a tus fatigas
 hayan dado tal premio.

335

ELVIRA:
 ¡Ay, mi Jimena!
 ¡Qué engañada que estás, si es que presumes
 que se aleja el pesar del pecho mío⁹⁵
 con el amor de Abderramén! La misma
 angustia me atormenta, el sentimiento
 mismo de no tener noticia cierta
 del triste Sancho... Ay, Sancho, dueño mío,⁹⁶
 único alivio y único consuelo⁹⁷
 de esta mi soledad desventurada,
 sin ti vivir no puedo. La grandeza,
 la majestad y el solio nada estimo
 si te he perdido... ¡Miserable! ¡Ay, triste!
 Tu pie arrastra tal vez dura cadena
 y en calabozo horrendo sepultado
 lloras tu libertad, lloras la ausencia
 de tu inocente y adorada Elvira.
 ¿Y yo podría, ¡qué rigor!, dejarte
 en tan dura prisión? ¿Abandonarte⁹⁸
 para entregar mis brazos a otro dueño?
 ¡Ah! No, jamás el corazón de Elvira
 te olvidará. Está impresa tu memoria
 en lo íntimo de un pecho consagrado
 desde mi tierna edad solo a ser tuyo...
 No puedo más, querida; siento el pecho⁹⁹
 desfallecer...¹⁰⁰

345

350

355

[9V]

360

JIMENA:
 Sosiégate. Sin causa¹⁰¹
 tu corazón se agita y te entristeces¹⁰²
 cuando de Sancho dudas el destino.¹⁰³
 Tal vez es muerto ya y cuando su trono
 te ofrece Abderramén, no sé si aciertas
 en despreciarle. Una cristiana, esposa
 de un rey moro no es cosa tan extraña

365

370

95 Ms. r: «que se extingue el pesar del pecho mío».

96 En Ms. r no aparece «ay».

97 Ms. r: «único amparo y único consuelo».

98 Ms. r: «en tan dura prisión aborrecerte?».

99 Ms. r: «No puedo más querida amiga. Sean».

100 Ms. r: «tus brazos mi reposo».

101 Ms. r: «¿Cuál te afiges».

102 Este verso no aparece en Ms. r.

103 Ms. r: «si te acuerdas de Sancho y su destino?».

en los fastos de España; y valer puede
mucho al pueblo cristiano tal enlace.
Si acaso esta razón...¹⁰⁴

ELVIRA:

Calla, Jimena,
que no conoces de mi amor el precio.
Los disgustos y afanes que padezco
para hallar a ese joven que ha nacido
mío, como yo suya, solamente,¹⁰⁵
ya me hubieran privado de la vida¹⁰⁶
si no me sostuviera la esperanza¹⁰⁷
de que he de verle aún entre mis brazos.
Oh permítame el cielo ver cumplido¹⁰⁸
este mi único afán, este mi anhelo.

375

380

Fin del acto Iº.

[10R]

104 Ms. r: «Si sigues mi opinión...».

105 Ms. r: «para mí y para él yo solamente».

106 Ms. r: «ya arrebatado hubieran esta vida».

107 Ms. r: «si la esperanza no me sostuviese».

108 Este verso no aparece en Ms. r.

ACTO 2º

*Escena 1ª
Elvira y Jimena*

JIMENA:	Elvira, ¿qué mortal desasosiego tu corazón aflige? Ya no encuentras ¹⁰⁹ gusto en objeto alguno. Solo a Sancho llamas en vano en lastimeras voces que repite con ayes este sitio. ¹¹⁰ Sosiégate y algún alivio busca. ¹¹¹	385
ELVIRA:	¡Ay, Jimena! No puedo. Me horrorizan de este palacio los dorados techos. Su adorno es nada sin el dueño mío. Todo lo que no es él sobre la tierra lo miro con horror. ¿De qué me sirven ¹¹² donde Sancho no está? Pero ¿qué miran mis ojos? ¿Qué cristiano aquí se acerca? ¡Qué rara novedad!	390
JIMENA:		395
ELVIRA:	¡Ay, que es mi Sancho!	

*Escena 2ª
Las mismas y Sancho
(Al ir a encontrarse con Sancho, [Elvira] se deja caer en los brazos de Jimena.)*

SANCHO:	¿Qué accidente, señora? Mas ¿qué miro? ¹¹³ ¡Justo Dios! ¿Sueño? Elvira, ¡que te encuentro ¹¹⁴ entre mis brazos!	
JIMENA:	El contento solo de verte la ha privado de sentido. Mas ya vuelve.	400
SANCHO:	Bien mío.	
ELVIRA:	Sancho, Sancho. (<i>Se abrazan.</i>)	
SANCHO:	¡Qué instante tan feliz! ¡Qué venturoso puedo llamarme, pues que llego a verte! Pero, ¡ay, ingrata! ¿En dónde, dime, en dónde? ¹¹⁵ ¿Callas y te confundes? De mi vista ¹¹⁶ huye. ¡Me abandonaste! ¿Te olvidaste ¹¹⁷ del tierno amor que un tiempo me mostrabas? ¹¹⁸	[10V]405

¹⁰⁹ Ms. r: «de tu pecho se apoderó? No encuentras».¹¹⁰ Ms. r: «que repite con ayes tu aposento».¹¹¹ Ms. r: «sosiégate y algún reposo busca».¹¹² Ms. r: «lo miro con desprecio. ¿De qué sirven».¹¹³ Ms. r: «¿Qué fracaso señora? Mas ¿qué miran».¹¹⁴ Ms. r: «mis ojos? ¿Sueño? Elvira, ¡qué te encuentro».¹¹⁵ Ms. r: «Mas ¿dónde ingrata? Huye de mi vista».¹¹⁶ Este verso no aparece en Ms. r.¹¹⁷ Ms. r: «Cruel tú me abandonas. Te olvidaste».¹¹⁸ Ms. r: «del tierno amor con que yo te amaba y era».

¿De tu adorado Sancho? ¡Qué alevosa¹¹⁹
crueldad! ¡En palacio y entre el fausto¹²⁰
de un monarca tan rico y poderoso! 410
¡Gran mal recela el alma!

ELVIRA: Tu sospecha
es vana, Sancho.¹²¹

SANCHO: ¿Esperar puedo?¹²²

ELVIRA: ¿Aún dudas?¹²³

SANCHO: ¿No conoces mi amor? ¿Las ansias mías
en mi rostro tu fe no reconoce?

ELVIRA: ¿Qué oigo? ¿Es cierto tu amor?¹²⁴

SANCHO: Aunque quisiera 415
no puedo aborrecerte. No, a otro alguno¹²⁵
no amé jamás, ni le amaré. Tú solo¹²⁶
fuiste mi único amor, fuiste el primero,¹²⁷
el suspirado amante, el dueño mío.

Tuya soy, Sancho mío, y dura muerte 420
antes he de sufrir que de otro sea.¹²⁸

SANCHO: ¡Qué apreciable promesa! Elvira hermosa...

ELVIRA: Dudaste, y yo mejor dudar pudiera
de tu fe. En busca tuya incierta y sola
con Jimena, mi amiga, y sin noticia 425
a Córdoba llegué. Y presa en palacio
de Abderramén me miro festejada,¹²⁹
pero llorando sin cesar tu muerte¹³⁰
o tu dura prisión como cautivo,
mientras que tú, tranquilo y cortesano, 430
mitigar no cuidabas mi tormento.

¡Cruel! ¿Así pagabas mi fineza?
Si no avisé, fue...

SANCHO: Basta. Tu disculpa
mi pecho buscará y lo hará de suerte¹³¹

ELVIRA: que inocente saldrás. Lo que ahora importa 435
es que de este palacio y su peligro
sin dilación salgamos. No aventure¹³²
en él mi honestidad y mi decoro.

SANCHO: Ya por mi mal, que Abderramén te adora

¹¹⁹ Ms. r: «amado yo también. Mas ¡qué alevosa».¹²⁰ Ms. r: «tiranía! ¡En palacio y entre el fausto».¹²¹ Ms. r: «es vana, mas la mía es verdadera».¹²² Ms. r: «Podré esperar que Elvira?».¹²³ Ms. r: «Ingrato ¿aún dudas?».¹²⁴ Ms. r: «¿Qué oigo? ¿Me amas aún?».¹²⁵ Ms. r: «no amarte no podría. De otro alguno».¹²⁶ Ms. r: «no fui jamás, ni lo seré. Tú solo».¹²⁷ Ms. r: «mi amor primero y único, tú has sido».¹²⁸ Ms. r: «primero sufriré que ser ajena».¹²⁹ Ms. r: «estoy de Abderramén muy festejada».¹³⁰ Ms. r: «pero llorando sin cesar tu ausencia».¹³¹ Ms. r: «mi pecho buscará y lo hará de modo».¹³² Ms. r: «con prontitud salgamos. No aventure».

<p>he sabido, y al ver su amor recelo¹³³ con sobrada razón funestos males. Tercero suyo, intenta te aconseje. ¡Ay, dolor! que tu mano... Hablar no puedo. Por su esposa te quiere y coronarte¹³⁴ pretende.</p> <p>ELVIRA:</p> <p>Desprecio su poder. Ningún humano¹³⁵ vencerá un corazón que fino adora.¹³⁶ Tuya soy. Dispón, habla, determina lo que se debe hacer para que huyamos del funesto peligro que amenaza nuestro amor.</p> <p>SANCHO:</p> <p>Pues huyamos. Mas es fuerza considerar que es harto peligroso¹³⁷ llegarlo a conseguir. Pero, ¿qué dudo?¹³⁸, ya parto a averiguar.¹³⁹</p> <p>ELVIRA:</p> <p>que yo, si Abderramén vuelve importuno a hablar de su amor, haré de suerte que dé lugar a conseguirlo todo. y adiós, Sancho, que temo...¹⁴⁰</p> <p>SANCHO:</p> <p>Adiós.¹⁴¹</p> <p>ELVIRA:</p> <p>tus pasos guíe para que se cumplan¹⁴² de nuestro puro amor los votos santos.</p>	<p>440</p> <p>445</p> <p>450</p> <p>455</p> <p>460</p> <p>(Sancho mira a Elvira hasta que entra en su aposento.)¹⁴³</p>
---	--

Escena 3^a
Sancho y Abderramén

<p>ABDERRAMÉN: ¿Sancho?</p> <p>SANCHO: Señor.</p> <p>ABDERRAMÉN: ¿Qué observas? ¿A qué esperas?¹⁴⁴ Cuando impaciente estoy y sin sosiego, cuando las horas siglos me parecen, ¿tan remiso te encuentro y tan turbado?¹⁴⁵ No sé qué horror fatal presagia el alma</p>	<p>465</p> <p>[II V]</p>
---	--------------------------

¹³³ Ms. r: «he sabido, y es tal su amor que temo».

¹³⁴ Ms. r: «Por su esposa te nombra y coronarte».

¹³⁵ Ms. r: «Desprecio sus ofertas. Nada puede».

¹³⁶ Ms. r: «mi pecho trastornar, que fino te ama».

¹³⁷ Ms. r: «pensar cómo, que es harto peligroso».

¹³⁸ Ms. r: «llegarlo a conseguir, pero no obstante».

¹³⁹ Ms. r: «ya parto a prevenir».

¹⁴⁰ Este verso no aparece en Ms. r.

¹⁴¹ Ms. r: «Pues adiós, mi adorada Elvira».

¹⁴² Ms. r: «con bien te traiga para que se cumplan».

¹⁴³ Ms. r: «Sancho se aguarda a mirar a Elvira hasta que haya entrado».

¹⁴⁴ Ms. r: «¿Qué miras? ¿A qué esperas?».

¹⁴⁵ Ms. r: «¡Te encuentro tan confuso y tan turbado!».

	del fallo de tu voz. Habla, ¿qué hiciste en mi amor?	
SANCHO:	Gran señor, ya con Elvira hablé.	
ABDERRAMÉN:	¿Qué ha respondido?	
SANCHO:	Que no aprecia...	
ABDERRAMÉN:	¿Qué digo? Que te aprecia el soberano ¹⁴⁶ ofrecimiento, pero... ¹⁴⁷	
SANCHO:	¿A qué repara?	470
ABDERRAMÉN:	Indecisa, a pesar de tanta dicha, determinarse, gran señor, no supo.	
SANCHO:	¿Qué, nada resolvió?	
ABDERRAMÉN:	Nada, mas juzgo por el efecto que causó en su rostro el anuncio, que puedes lisonjearle	475
SANCHO:	de su amor.	
ABDERRAMÉN:	¿Qué me dices? ¿Y trayendo tan dulces nuevas, llegas a mi vista tan cobarde, tan triste y sin aliento? ¿No te alegra mi dicha? No conozco tu tibio corazón, no eres mi amigo.	480
	¡Ay, Elvira adorada! Yo me abraso en volcanes de amor. Voy este fuego a templar con su vista. Sancho, luego he de hablarte.	

Escena 4^a
Sancho, Antúnez y Gómez

SANCHO:	Allí entró. ¡Cruel! ¡Tirano! (<i>Fuera de sí.</i>)	
	¿Hay suerte más fatal? ¡Que he de ser, cielos, espectador cobarde de mi afrenta! ¹⁴⁸	485
ANTÚNEZ:	Ya, Sancho, todo queda prevenido para marchar. Tan solo a ti te espera.	[12R]
SANCHO:	Traidor amigo... (<i>Distraído.</i> ¹⁴⁹)	
ANTÚNEZ:	Vamos, este suelo donde domina y triunfa el enemigo de nuestra santa ley abandonemos.	490
	Apresura los pasos, corre.	
SANCHO:	Antúnez, déjame. ¡Qué mal, cielos, que reprimó de mi pasión la furia destructora!	
ANTÚNEZ:	¿Qué dices? ¿Qué meditas? ¿Es acaso contra mí tu furor? Encarnizados tus ojos me horrorizan con el torvo	495

¹⁴⁶ Ms. r: «¿Qué digo? Que te aprecia las ofertas».

¹⁴⁷ Ms. r: «que la hiciste por mi mano...».

¹⁴⁸ Ms. r: «spectador inicuo de mi afrenta!».

¹⁴⁹ Ms. r: «mirando al aposento de Elvira».

	mirar. Esa aflicción y esos suspiros, ¿quién los causa? Descúbrete a tu padre, a tu amigo.	
SANCHO:	¡Ay, señor! Elvira se halla encerrada en palacio. El gran califa, ¡qué martirio!, la adora tiernamente. ¿Elvira? ¡Extraño caso!	500
ANTÚNEZ:		
SANCHO:	¡Qué congoja! El furor me devora las entrañas. ¹⁵⁰ ¡Bárbaro! ¡Injusto! ¿Así a un amigo pagas? (<i>Mirando al aposento de Elvira.</i>) Elvira es toda mía y yo soy suyo. En vano intentas arrancar del pecho su bella imagen. El rencor, el odio, la desesperación serán acaso de hoy, mas de tu amistad tristes efectos	505
	nunca conseguirás.	510
ANTÚNEZ:	Templa, hijo mío, tan violenta pasión. Sus consecuencias te amenazan gran mal. ¹⁵¹ Habla y entonces, si persevera en sus intentos, puedes quejarte con razón. De su carácter bondoso y apacible, me parece que puedes esperar.	515 [12V]
SANCHO:	¡Ay, padre amado! ¡Qué mal que conocéis de su violenta afición por Elvira los extremos! Es justo Abderramén: en su semblante hallo yo más que todos una oculta fuerza que a amarle el corazón obliga. Él me pagó este amor, mucho le debo. Mas está apasionado y no es el mismo. Le miro con horror desde el instante que sé que a Elvira adora, le detesto. Ahora con ella hablando está. ¡Qué pena! ¹⁵² Esas dulces miradas que me quitas ¹⁵³ yo haré que para ti sean funestas. ¹⁵⁴	520 525
ANTÚNEZ:	Tente, la puerta abrieron. Retirarnos será prudencia. Vamos, Sancho mío, a ver lo que en tal lance hacer debemos.	530

¹⁵⁰ Ms. 1: «da rabia me devora las entrañas».

¹⁵¹ En Ms. 1 aparece «Tal vez ignora el califa tu amor» entre «mal» y «Habla».

¹⁵² Ms. 1: «Ahora con ella está hablando. ¡Qué rabia!».

¹⁵³ Ms. 1: «Esas dulces miradas que me usurpas».

¹⁵⁴ Ms. 1: «el corazón me despedazan».

Escena 5^a
Abderramén, Elvira y Jimena

ELVIRA:	Acordaos, señor, que me ofrecisteis ¹⁵⁵ con solemne promesa mi retrete no penetrar sin ser del gusto mío.	535
ABDERRAMÉN:	Excusa, bella ingrata, de mi exceso la justa reprehensión. Alborozado con la nueva feliz de que mis votos a ser cumplidos van, de tal manera me enajené, que reparar no pude mi delito. Mas, ya enmendado el yerro, bien merece mi amor que le disculpes.	540
ELVIRA:	El decoro, señor, de una persona ¹⁵⁶ de la condición mía no permite exceso semejante sin que sienta detrimento, y así...	[13R] 545
ABDERRAMÉN:	Deja ya, Elvira, esa delicadeza. Otro lenguaje adoptar debes ya. El alto dictado ¹⁵⁷ de esposa de un califa a cuyas plantas están naciones mil, y cuya diestra conquista reinos para darlos luego, ¹⁵⁸ no admite tales dudas. Si pretendes participar del cetro y la corona del imperio mayor que el sol alumbrá, si intentas que a adornar tu hermosa frente	550 555
	vengan las delicadas producciones de la Arabia y de la África, y el oro que produce este suelo y baña el Tajo, ¹⁵⁹ y, en fin, si, lo que es más dentro en mi pecho, quieres la reina ser, habla, tu acento será la seña para que preparen toda la pompa y majestad que exige un desposorio mío. Nada quiero que se omita en instantes tan gozosos. ¹⁶⁰	560
	¿Qué respondes? Si callas, tu silencio quita a mi pecho toda alegría.	565
ELVIRA:	Mi corazón, señor, se halla agitado de violentas congojas. Yo no puedo... ¹⁶¹ ¡Qué angustia! Disponer de mi albedrío sin que falte... perdona mi franqueza...	[13V]570

¹⁵⁵ Ms. r: «Acuérdate señor que me ofreciste».

¹⁵⁶ Ms. r: «El decoro, señor, de una doncella».

¹⁵⁷ Ms. r: «adoptar debes ya. El alto carácter».

¹⁵⁸ Ms. r: «vence y reparte reinos ya vencidos».

¹⁵⁹ Ms. r: «de las copiosas minas de la España».

¹⁶⁰ Ms. r: «que se omita en un día tan gozoso».

¹⁶¹ Ms. r: «de un cruel desasosiego. Yo no puedo...».

ABDERRAMÉN:	¿A quién?	
ELVIRA:	Al gran respeto que merece mi religión contraria de la vuestra. (<i>Después de un rato de suspensión.</i>) ¹⁶²	
ABDERRAMÉN:	Ya respiro. Este enlace no se opone ni al mío ni a tu culto, y otros varios ha visto España con feliz suceso.	575
	No debe esto afligirte... Mas, si acaso, tiemblo solo al pensarlo, se opusiese al punto mío algún rival, ¿qué furia a la mía igualara? Ya me siento fuera de mí. Por Alá santo juro.	580
	Mas basta. Me excedí. Perdona, Elvira. ¿Tienes más que decir?	
ELVIRA:	Señor.	
ABDERRAMÉN:	Acaba.	
ELVIRA:	¿Te soy odioso? ¿Me aborrees? Dilo. ¡Ah! No, señor. ¡Y a la verdad faltara si así te hablase! El cielo me es testigo de que con gozo os oigo, que os estimo y reverencio en lo interior del alma sin que pueda explicar qué causar puede la oculta inclinación que por vos siento. Lo repito, señor, os reverencio	585
	y estimo cuanto puede mi decoro.	590
ABDERRAMÉN:	¿Qué escucho? ¿Es esto cierto? ¿Que consigo ver mi amor admitido? ¿Qué contento igualar puede al mío? ¿Es cierto? Dime. ¹⁶³	
ELVIRA:	No lo puedo negar. Me falte el cielo si no es así, mas temo. El pecho mío... ¡Fatal desasosiego! Advertid. ¹⁶⁴	595
ABDERRAMÉN:	Nada	[14R]
	debo advertir. Desecha los temores.	
	Si es gusto tuyo, ¿quién se opondrá al mío? Tu modestia es la causa de que triste	600
	parezcas a mis ojos. Tu retrete no será ya prisión. A los jardines puedes bajar. Los músicos conciertos que forman mi recreo, y lo frondoso de su recinto, calmen tus temores. ¹⁶⁵	
ELVIRA:	Escuchad. ¹⁶⁶	605
ABDERRAMÉN:	Nada escucho. ¹⁶⁷	
ELVIRA:	Mirad.	

¹⁶² En Ms. I no aparece esta acotación.

¹⁶³ Ms. I: «igualar puede al mío? ¿Con que me amas?».

¹⁶⁴ Ms. I: «en congoja mortal... Advierte...».

¹⁶⁵ Ms. I: «de su recinto, aliviaran tus penas».

¹⁶⁶ Ms. I: «Advierte».

¹⁶⁷ Ms. I: «Nada advierto».

ABDERRAMÉN:

Parte.

Recobra tu alegría, que yo, luego
que festejos y júbilos disponga,
volveré a ver tus ojos amorosos.

ELVIRA:

Pero advertid, señor.

ABDERRAMÉN:

Alá te guarde.

610

Escena 6^a
Abderramén y Muza

ABDERRAMÉN:

¿Muza?

MUZA:

Señor.

ABDERRAMÉN:

Me alegra tu venida.
Hoy secretario mío, y la primera
persona de mi imperio, te declaro
y como a tal y como a amigo mío
te encargo de la pompa y regocijos
y de la ceremonia competente¹⁶⁸
a la celebridad de mi himeneo.

615

MUZA:

Señor, ¿con quién?

ABDERRAMÉN:

Con la cristiana Elvira.

MUZA:

Lo apruebo, que es Elvira de un califa
digna.

ABDERRAMÉN:

No es para mí que tú lo apruebes
corta satisfacción. Mas no perdamos
tiempo. Sean festejo y pompa dignos¹⁶⁹
de la grandeza y majestad del solio¹⁷⁰
de Abderramén tercero, y sea tan presto
que consiga mi amor en este día.

620

Así lo haré, mas antes sabed...

MUZA:

Luego.

ABDERRAMÉN:

Mirad, señor, que al paternal cariño¹⁷¹
interesa saberlo.

625

MUZA:

¿Qué pronuncias?¹⁷²
Con Mahomad hablé como mandasteis
en el postrer instante de su vida.¹⁷³
Al verme se alentó y estas palabras¹⁷⁴
pronunció interrumpidas con su llanto¹⁷⁵
«Di a Abderramén que justamente muero
entre cadenas. Grande fue el delito
que contra su persona intenté osado,¹⁷⁶

630

635

168 Ms. r: «y demás ceremonias que se ofrezcan».

169 Ms. r: «tiempo. Sea el festejo competente».

170 Ms. r: «a la grandeza y majestad del trono».

171 Ms. r: «Señor, mira que importa a tu cariño».

172 Ms. r: «¿Sí? Pues dilo».

173 Ms. r: «y halle en los instantes de la muerte».

174 Ms. r: «Con mi presencia se alentó algún tanto».

175 Ms. r: «y con trémula voz me dijo».

176 Ms. r: «que intenté contra su persona y trono».

	mas fue mayor privarle de sus hijos y de su cara esposa.»	
ABDERRAMÉN:	¡Ay, dulces prendas!	
MUZA:	«Fátima bella, al sentimiento crudo de tanto afán, perdió el vital aliento, pero sus hijos viven aún»	
ABDERRAMÉN:	¿Qué dices?	640
MUZA:	Acaba, ¿dónde están?	
	«Para que fuesen», prosiguió, «un día objetos despreciables, a un labrador del campo de Toledo llamado Alí los entregué. Mas supe después que el castellano en una entrada cautivo los llevó.» Y un parasismo mortal cortó sus voces y su aliento.	
ABDERRAMÉN:	¡Qué escucho, cielos santos! ¿Que mis hijos vivos están? Buscadlos. No se deje nada que averiguar. ¡Si yo pudiera estrecharlos aún entre mis brazos!	645
MUZA:	Yo escribiré a Castilla.	[15R]650
ABDERRAMÉN:	Sí, a su conde Fernán González en mi nombre pide nos dé razón de cuanto en esto sepa y pueda averiguar.	
MUZA:	A obedeceros	655
ABDERRAMÉN:	voy al momento. Elvira aquí se acerca. Entre el amor de padre y el de amante no sé en mi corazón cuál es más fuerte. No quisiera dejarte.	
MUZA:	No es precisa la presencia real y yo os prometo ¹⁷⁷ hacer cuanto ordenáis exactamente.	660
ABDERRAMÉN:	En ti confío pues, y el cielo quiera que puedas darmel presto algún alivio.	

*Escena 7^a
Elvira y Jimena*

JIMENA:	Consuélate, señora, no te entregues al dolor de esta suerte.	
ELVIRA:	Es imposible querida amiga. Fallecer me siento... El tiempo corre. Abderramén no deja lugar a que se busque un medio fácil ¹⁷⁸ para huir del peligro que nos cerca. ¹⁷⁹	665

¹⁷⁷ Ms. r: «tu presencia, señor. Yo te prometo».

¹⁷⁸ Ms. r: «lugar a que se tomen las medidas».

¹⁷⁹ Ms. r: «para huir de este riesgo en que me encuentro».

	Sancho, ¡qué situación! Tal vez no puede practicar lo que intenta, y yo obligada me veo a sostener con el califa un engaño, ocultando el amor mío. ¹⁸⁰ ¿Qué debo hacer? Abderramén sin duda presto vendrá. Si acaso saber quiere la causa de mi afán, todo es perdido.	670
	¿Qué haré? ¿Qué le diré? ¿Cómo es posible ocultarle mi amor? Es iracundo y apasionado está. Temo su furia.	[15V]675
JIMENA:	Quizá, señora, Sancho habrá logrado algún alivio. El mal hasta que llega no se debe llorar. Es muy humano el califa y de genio muy amable.	680
ELVIRA:	Sí, es humano, es afable, lo confieso. ¡Ojalá no lo fuese! Yo le miro con tanta inclinación, que me horrorizo de solo ver que con malicia infame le pretendo engañar. Aborrecerle no puede el corazón. Su real presencia y un oculto dominio que en su rostro veo resplandecer me humilla y hace que le estime, que le ame. La grandeza, la majestad del solio... Ser esposa de un monarca tan grande. ¡Ah! ¿Qué pronuncia mi torpe labio? ¿Cómo me entretengo en tan viles, tan péridas razones?	685
	¡Ah, débil pecho! ¡Femenil flaqueza! ¿Dudas? ¿Vacilas? ¿Es mi amor a Sancho tan tibio que permite que te acuerdes de otro mortal alguno? Me avergüenzo de mi propia flaqueza. Sancho mío, no temas, no, que yo a olvidarte llegue.	690
	Te amo de corazón, teamaré siempre fina y apasionada, aunque se oponga a nuestra unión todo el poder del mundo.	695
	Ven presto. Tuya soy y tú eres mío.	700
		[16R]
		705

*Escena 8^a
Las mismas y Abderramén*

ABDERRAMÉN:	¿Quién es ese mortal tan venturoso? ¿Callas? ¿Te turbas? Habla.
ELVIRA:	A vuestras plantas.
ABDERRAMÉN:	¡Gran mal el corazón me pronostica! Alza del suelo. Pálido el semblante... ¿Tiemblas? ¡Ah! No me irrites... ¿No respondes?

69

¹⁸⁰ Ms. r: «un engaño , ocultando que amo a Sancho».

ELVIRA:	Señor, ya es fuerza que mi labio rompa el silencio aparente a que el decoro, rubor y honestad me compelían. Vencisteis, gran monarca, ya no puedo ocultar más mi amor, ya lo publico. Vuestro soy, gran señor.	715
ABDERRAMÉN:	¿Qué escucho? ¿Es cierto?	
ELVIRA:	¿Si es cierto me preguntas? ¿Pues acaso no lo decían mis turbados ojos? Con oculta violencia mis afectos como en su centro a ti se dirigían.	720
JIMENA:	Elvira... (<i>Aparte las dos.</i>)	
ELVIRA:	Te comprendo. Esto es preciso.	
ABDERRAMÉN:	Amada Elvira, ignoras el contento que en mi corazón causan tus palabras. No esperaba mi amor del pecho tuyo otra resolución. Llega a mis brazos en muestra de que logras en mi pecho digno asiento.	725 [16V]
ELVIRA:	Señor...	
ABDERRAMÉN:	¿Qué te detiene?	
	(<i>Llega remisa a abrazarle y Sancho al verlo se altera.</i>)	
	<i>Escena 9^a</i> <i>Los mismos y Sancho</i>	
SANCHO:	Ya, Elvira, mas ¿qué veo?	
ABDERRAMÉN:	Sancho, llega.	
SANCHO:	¿Aquí estabais, señor? ¹⁸¹	
ABDERRAMÉN:	Sí. Mucho debo a tu fina amistad. Ya he conseguido por tus consejos la mayor fortuna. ¹⁸² Ya Elvira es mía.	730
SANCHO:	¿Tuya?	
ABDERRAMÉN:	¿Qué te admirás?	
	Bien presto será, Sancho, tu señora.	
	Quizá están prontas ya las ceremonias, festejos, gala, pompa y regocijos	735
	para que se celebre mi ventura.	
SANCHO:	¿Prontas están?	
ABDERRAMÉN:	Sí.	
SANCHO:	¿Y que gozosa Elvira os da su mano?	
ABDERRAMÉN:	Así me lo ha ofrecido.	
SANCHO:	¿Es esto cierto?	
ABDERRAMÉN:	Esposa mía, dame	740

¹⁸¹ Ms. I: «Señor ¿tú aquí?».

182 Ms. I: «por tu intercesión, dicha la más grande».

los brazos otra vez en prueba de ello.
 ELVIRA: Y con ellos, señor, os doy el alma.
(Al irse a abrazar los detiene Sancho con violencia.)
 SANCHO: Oíd, tened, ¿qué hacéis? ¡Necio! ¿Qué digo?¹⁸³
 ABDERRAMÉN: ¿Qué intentas?
 SANCHO: No lo sé... Dadme la muerte.
 ELVIRA: ¡Ay, Jimena, que Sancho no ha entendido (*Aparte.*) 745
 mi intento y sin razón se martiriza!
 ABDERRAMÉN: ¿La muerte? Me sorprende tu lenguaje.
 ¿Por qué causa? ¿Deliras? No comprendo
 tu determinación. ¿Callas? ¿Suspiras?
 ¿Te estremeces? Responde. No me tengas
 en tanta confusión. [17R]750

SANCHO: Apenas puedo
 articular las voces... Perdonadme,
 que es tal mi desconsuelo y mis congojas
 enajenan mi espíritu de suerte
 que no sé lo que digo.
 ABDERRAMÉN: ¿Y quién las causa? 755
 SANCHO: Mi adversa estrella.
 ABDERRAMÉN: Expícate.
 SANCHO: No puedo.
 ABDERRAMÉN: En vano me represso.¹⁸⁴ ¿Y no hay remedio?
 SANCHO: No lo encuentro.
 ABDERRAMÉN: Pues yo saberlo quiero. (*Confuria.*)
 SANCHO: Señor, yo... de un secreto...
 ABDERRAMÉN: No te excuses.
 SANCHO: He de saberlo, sigueme.
 ABDERRAMÉN: Ya sigo. 760

Escena 10^a
Elvira y Jimena

ELVIRA: Partió. ¡Miserio Sancho! ¡Qué crueles
 tormentos sufrirá! Creyó por cierto
 mi amor a Abderramén. Arrebato
 al verme en otros brazos que los suyos
 y los celos infames le impidieron
 que conocer pudiese mi artificio. 765
 ¡Ah! ¿Qué podrá decir en favor suyo?
 Está irritado al verse competido
 el califa y podrá... ¡Fatal momento!
 Tal vez reconocido de su yerro,
 disimularle intentará, buscando
 otra causa a su enojo arrebatado.
 Mas ¿qué disculpa podrá dar? ¡Ay, cielos!

¹⁸³ Ms. r: «Basta, tente, señor, aguarda, escucha».

¹⁸⁴ En Ms. r no aparecen las dos intervenciones anteriores ni esta primera mitad de la anotada.

Todo temerlo debo. Lastimosa
es la situación mía, socorredme.

775

Fin del acto 2º

ACTO 3º

*Escena 1ª**Jimena, que sale de su cuarto con recato, y Sancho*

JIMENA:	¿Sancho?	
SANCHO:	¿Quién llama? ¿Qué, eres tú, Jimena?	
JIMENA:	¿A dónde te diriges? ¿Y el califa?	
SANCHO:	Con Muza quedó hablando, ¿qué me quieres?	
JIMENA:	Elvira...	
SANCHO:	No me nombres a esa ingrata.	
	La pretendo borrar de mi memoria	780
	para siempre si es fácil a quien ama	
	con tan fina pasión dar al olvido.	
	Las palabras, la fe, el amor jurado	
	tantas veces, testigo el santo cielo... ¹⁸⁵	
	¡Ah, ingrata! ¡A qué me expone tu perfidia!	785
	¿A dónde podré huir? Ya me parece	
	que veo a Abderramén enfurecido	
	contra mí, que rival en sus amores	
	me voy a declarar. Castigo horrendo	
	merezco por faltar a la confianza	790
	que hizo de mi amistad, mas ya es forzoso	
	arrastrar el peligro a que me expone	
	esa infiel. ¡Qué rigor! De celos muero.	
JIMENA:	¡Qué error padeces, Sancho! De tu Elvira	
	injustamente dudas. Ella te ama	795
	como siempre te amó y amarse puede.	
	Fingió con el califa porque fuera	
	más fácil vuestra huida.	
SANCHO:	¿Qué me dices?	
JIMENA:	Que aquí me envía para que al momento	[18R]
	dispongas, aunque sea con peligro,	800
	sacarla del apuro en que se mira.	
SANCHO:	Jimena, ¿es esto cierto?	
JIMENA:	No lo dudes.	
	Desconsolada y llena de amargura	
	por mirar tu peligro ahora la dejo,	
	pues quizá Abderramén ha penetrado	805
	vuestro amor, con que así no te detengas.	
	Huir es el remedio que nos resta.	
SANCHO:	Sí. Mas, ¿cómo? ¡Ay, pesares! ¿Cómo puede	
	lograrse? El tiempo es corto. Mi salida	
	de palacio no es fácil, pues me espera	810
	con ansia Abderramén.	
JIMENA:	Algún amigo...	
SANCHO:	Todos me faltan en tan triste aprieto.	

¹⁸⁵ Ms. r: «tantas veces a mí, testigo el cielo».

JIMENA:	¿Qué haré? Mas el califa, ¡Ay, Dios! Jimena, déjame.	
JIMENA:	No te olvides del peligro en que tu Elvira está.	
SANCHO:	Ya estoy resuelto.	815
<i>Escena 2^a</i> <i>Sancho y Abderramén</i>		
ABDERRAMÉN:	Ya que Muza se fue y solos estamos es tiempo que declares a tu amigo qué furor, qué aflicción, qué adversa suerte te obligó a perturbar, loco, atrevido, la dicha de mi amor.	
SANCHO:	Que me perdone te pido por el bárbaro atentado que no sé disculpar. Desvanecido al dolor de mirarme de repente desamparado y solo... El desconsuelo...	820
ABDERRAMÉN:	No es posible entenderte, ¿qué ha podido turbar tu entendimiento? ¿Qué motivos tuviste? ¡Ah, Sancho, Sancho, que recelo de ti alguna traición! Pero si acaso... Mas no. Cuéntame, dime sin tardanza la causa de tus males.	[18V]825
SANCHO:	Se estremece y aflige el corazón solo al pensarlo. Mas supuesto, señor, que estáis dudosos ¹⁸⁶ en cuanto a mi lealtad, y que es preciso hablar, aunque haga pública mi afrenta... ¿Tú afrenta? ¿Cómo?	830
SANCHO:	Como no conozco a quien el ser me dio.	835
ABDERRAMÉN:	¿Qué dices, Sancho?	
SANCHO:	Lo que escucháis. Así me lo intimaron ¹⁸⁷ poco antes que os hallase con Elvira. Por esta causa atónito y del todo fuera de mí, ni supe lo que hacía, ni lo que entonces dije. ¹⁸⁸	840
ABDERRAMÉN:	Ya respira mi corazón. No siendo otra la causa de tu aflicción, no temas. Seré siempre el mismo Abderramén. Seré tu amigo y tu padre seré.	
SANCHO:	De tus bondades	845

¹⁸⁶ Ms. 1: «Mas supuesto, señor que titubeas».

¹⁸⁷ Ms. 1: «Así me lo intimaron y dijeron».

¹⁸⁸ Los versos 839-841 de Ms. 2 aparecen reducidos en dos versos en Ms. 1 que dicen «Y yo desconsolado con tal nueva / no supe lo que dije».

	no esperaba otra cosa. ¡Cuánto alienta tu generosidad mi abatimiento! (<i>Se arrodilla.</i>)	
ABDERRAMÉN:	Alza a mis brazos, pero dime ahora: ¿de tu origen no tienes más noticias?	
SANCHO:	Solo sé que nací vasallo tuyo.	850
ABDERRAMÉN:	¿Cómo siendo cristiano y de Castilla?	
SANCHO:	Porque me cautivaron siendo niño sus tropas en los campos de Toledo.	[19R]
ABDERRAMÉN:	¿De Toledo?	
SANCHO:	Y según hoy me ha informado don Antúnez, a quien tuve por padre ¹⁸⁹ y es el que hoy te ha pedido mi rescate, conmigo otros infantes cautivaron.	855
ABDERRAMÉN:	¿Qué me cuentas? ¿Qué edad tienes? ¿Qué tiempo habrá que eres cristiano? Mas espera, quiero que Muza escuche tus razones,	
	porque puede importar. ¡Hola! Oye, Muza.	860

*Escena 3^a
Los mismos y Muza*

MUZA:	¿Qué mandáis?	
ABDERRAMÉN:	Tú muy bien de los sucesos ¹⁹⁰ de mi reinado puedes saber, Muza, cómo pasaron, pues me acompañaste en todos mis trabajos e infortunios.	865
	Y así para que aclares ciertas dudas en que vacila el pecho, aquí te llamo.	
MUZA:	De vuestro mando mi humildad depende. ¹⁹¹	
ABDERRAMÉN:	Sancho ignora quién fuese el padre suyo, advierte que en secreto aquí lo digo, y solo que es su origen mahometano ha sabido de aquel que le tenía como a hijo. Saber ahora pretendo si en los disturbios y revoluciones que agitaron mi imperio cuando quise	870
	con la diadema real ceñir mi frente, pudo Sancho nacer o ser perdido.	
MUZA:	¿Sabes acaso el tiempo que ha pasado desde que Mahomed usurpar quiso	[19V]
	mi imperio? ¹⁹²	
MUZA:	Dieciocho años cumplieron	875
	en el mes Dilhagiat que hemos pasado.	
SANCHO:	Esos mismos habrá que don Antúnez	880

¹⁸⁹ Ms. 1: «don Rodrigo, a quien yo tuve por padres». En Ms. 2 fallan los acentos a causa de un error de medida del autor. Una posible versión que respeta la acentuación sería «don Antúnez, a quien por padre tuve».

¹⁹⁰ Ms. 1: «Nadie mejor que tú de los sucesos».

¹⁹¹ Entre el verso 867 y 868 en Ms. 1 aparece un verso que dice así: «Señor, aquí me tienes: manda, ordena».

¹⁹² Ms. 1: «mi corona?».

me tiene como a hijo, pues el moro
que cuidaba de mí y no era mi padre
tampoco, cuando a mí me cautivaron
murió. 885

ABDERRAMÉN: ¿Y cómo aquel moro se llamaba?
SANCHO: Alí.
ABDERRAMÉN: ¿Qué escuchó?
MUZA: ¿Alí?
ABDERRAMÉN: Muza.
MUZA: Templaos.
SANCHO: Sancho, por un instante te retira.
SANCHO: Mi obediencia responda.

Escena 4^a
Abderramén y Muza

ABDERRAMÉN: ¿Por qué intentas,
Muza, que me reporte y me contenga
cuando a mi hijo hallé? ¿El hijo perdido
parte del alma mía? ¡Qué gallardo
y bien dispuesto joven! ¡Ah! No en vano
robó mis atenciones y mi afecto
desde el primer instante que mis ojos
le llegaron a ver. ¿Que me sosiegue
quieres sin que en mis brazos le reciba?
890

MUZA: No sería conforme al real decoro
que engañado en tan vagas conjeturas
se humillase tal vez a llamar hijo
a quien puede no serlo. ¿Y os parece
de tan poca entidad que el grande imperio
que regís dignamente recayese¹⁹³
en las manos de un vil vasallo vuestro
con conocido tuerto de unos hijos
que vivirán quizá, aunque perseguidos
de la fortuna adversa? Estas materias
con delicada madurez y pulso
se deben manejar. 900

ABDERRAMÉN: Es cierto, Muza.
Con tu ciencia me ilustras, me aconsejas
y no en vano el gobierno de ti fío.
Pero, ¿qué dices? ¿Con tan claras pruebas¹⁹⁴
dudas acaso que este sea el hijo?
905

MUZA: No, señor. Reconozco que es el mismo
que Mahomad a Alí dejó confiado,
mas conviene ocultárselo a don Sancho
hasta que tal hallazgo se confirme 915

¹⁹³ Ms. r: «que heroicamente riges recayese».

¹⁹⁴ Ms. r: «Pero, ¿qué dices de las pruebas todas?».

ABDERRAMÉN: con lo que averiguar hemos dispuesto.¹⁹⁵
 ¿Para qué? El corazón ya me lo ha dicho.
 Desde la vez primera que a mi vista
 se presentó. Sí, él es, mas pues tú juzgas
 oportuno ocultarle por ahora
 esta fortuna, así lo haré. No tardes
 en informarte y ver si hallar se puede
 a mi hija también, para que sea
 completo el gozo mío. 925

MUZA: Así lo espero.

Escena 5^a
Los mismos y Sancho

ABDERRAMÉN: Sancho, llega a mis brazos. Desde hoy sea
 nuestra amistad más íntima y más pura.
 Nada debe afligirte. En mi palacio
 desde hoy tendrás alojamiento digno
 de mi favor, para que con frecuencia
 puedas verme y yo verte. Y ten sabido
 que, si mi afecto y mi cariño pagas,
 al colmo llegarás de la fortuna.¹⁹⁶ [20V]
930

Escena 6^a
Sancho y después Gómez

SANCHO: Que si su afecto y su cariño pago,
 al colmo llegaré de la fortuna... 935
 ¿Qué confusión es esta? ¿Qué misterios?
 Yo no sé... Estoy confuso... (*Sale.*) Gómez, llega,
 socórreme en las dudas que padezco.¹⁹⁷
 GÓMEZ: ¿En qué puedo servirte? ¿Qué te aflige? 940
 SANCHO: Abderramén me colma de favores
 y tanto honrar intenta mi persona
 que me promete mil felicidades,¹⁹⁸
 mas, ¡ah!, yo le conozco, sus designios
 no se me han ocultado. Adora a Elvira,
 objeto idolatrado de mi afecto,
 y ha llegado a juzgar que mis razones
 harán tal vez que su pasión se logre...¹⁹⁹ 945
 Bárbaro, injusto emperador, tirano
 de mi cariño, ¡juzgas que mi pecho 950

195 Ms. r: «con lo que yo he mandado se averigüe».

196 Ms. r: «sabrás qué extraña ha sido tu fortuna».

197 En Ms. r esta intervención de Sancho dice así: «¿Que si pago su afecto, estoy confuso, / sabré cuan rara ha sido mi fortuna? / ¿Qué misterios son estos? Gómez llega, / socórreme en las dudas que padezco».

198 En Ms. r los versos 941-943 dicen así: «Me halaga Abderramén con sus favores. / Honrarme intenta. En su palacio quiere / tenerme y también me hace mil promesas».

199 Ms. r: «pueden hacer que su afición se logre».

<p>puede sufrir rival? ¿Que el amor mío puede extinguir su llama fácilmente?²⁰⁰ Te engañas. El sangriento acero puedes sepultar en mi seno. De mi vida podrás triunfar, mas no podrás, violento, hacer que Elvira sea tuya. ¿Cómo podrás borrar su imagen soberana en mi pecho tan vivamente impresa? El fino amor que nuestras voluntades unió desde la tierna edad primera no admite olvido, ser mayor no puede. Solo la muerte, la funesta muerte, separarnos podrá. Sí, en vano intentas un imposible. No verás logrado tu tirano deseo... Mas ¿qué digo? ¡Ay, Gómez! Con lisonjas me entretengo. ¡Miserio Sancho! ¡Su poder no adviertes! Esclavo soy, y él un soberano de los más poderosos de la Tierra, a cuyos pies se postran obedientes millares de vasallos. Sus antojos son ley irresistible. ¿Cómo puedo oponerme a su gusto? ¡Ah! No es posible. En vano el oprimido esfuerzo muestra contra el poder de un déspota. Su vida será trofeo al fin de la violencia.²⁰¹</p> <p>GÓMEZ: Es así, mas, ¿podrás sufrir acaso ver en brazos ajenos a tu Elvira? ¿Abandonar...?²⁰²</p> <p>SANCHO: No lo imagines. Solo²⁰³ de pensarlo me siento enfurecido. Piérdase todo y no se pierda Elvira. ¿Qué dudo? Estoy resuelto. Amigo Gómez, las empresas extrañas, los sucesos que admirarán los venideros siglos, o del acaso o del amor nacieron. Si deseas mi bien, si me acompañas en lo que determino...</p> <p>GÓMEZ: En esa duda agravias mi amistad. Medita, emprende cuanto a este fin contemples oportuno,²⁰⁴ que yo reconocido a tus favores nada puedo negarte. Mas no yerres</p>	<p>[21R]</p> <p>955</p> <p>960</p> <p>965</p> <p>970</p> <p>975</p> <p>[21V]</p> <p>980</p> <p>985</p> <p>990</p>
---	---

²⁰⁰ Ms. r: «es capaz de extinguirse fácilmente?».

²⁰¹ Ms. r: «será víctima al fin de la violencia».

²⁰² «¿Abandonar...?» no aparece en Ms. r.

²⁰³ Ms. r: «Calla. No lo imagines. Solamente».

²⁰⁴ Ms. r: «cuanto considerases oportuno».

	el plan y a Elvira ²⁰⁵ expongás.	
SANCHO:	Nada digas.	
	Ya determino aventurarlo todo.	
	Sacar a Elvira de palacio intento	
	y huir, aunque me exponga. Por ingrato ²⁰⁶	995
	me tendrá Abderramén, pero primero	
	es Elvira que todo. Un traje moro	
	de varón buscarás y tráelo al punto	
	a Elvira con recato, que yo en tanto,	
	puesto que el tiempo es corto, determino	1000
	cuidar que Abderramén no nos estorbe.	
GÓMEZ:	¿Y cómo has de lograrlo?	
SANCHO:	De un hebreo	
	alcancé que me diese con sigilo ²⁰⁷	
	un licor soporoso que adormece	[22R]
	y priva de sentido. Darlo intento	1005
	al califa, y tal vez dentro de poco	
	ya tomado le habrá, pues con el oro	
	se conseguirá el medio.	
GÓMEZ:	Desconfío	
	de tus proyectos. Mil dificultades	
	observo para el logro de tu intento.	1010
	La guardia del palacio, este recinto	
	de los súbditos de él tan frecuentado...	
SANCHO:	Nada temo. De tu presteza solo	
	puede el golpe pender.	
GÓMEZ:	Si así lo juzgas	
	nada replico. Parto a obedecerte.	1015

Escena 7^a
Sancho y Elvira

SANCHO:	De ti, leal amigo...	
ELVIRA:	Aguarda, advierte.	
SANCHO:	No me detengas.	
ELVIRA:	¡Ah, cobarde amante!	
	¡Qué tibio en tus amores te contemplo!	
	Sí, vete, déjame y huye el peligro	
	en que a una triste dejas, exponiendo	1020
	tu decoro, tu honor y tus amores.	
SANCHO:	No me atormentes, sin razón me acusas.	
ELVIRA:	¿Sin razón y te advierto negligente	
	perdiendo los instantes que preciosos	
	para la fuga meditada fueran?	1025
	¿Ignoras que esta misma noche intenta	

²⁰⁵ En Ms. 2 hay un borrón entre El- y -vira.

²⁰⁶ Ms. 1: «para huir a Castilla. Por ingrato».

²⁰⁷ Entre los versos 1002 y 1003 aparece en Ms. 1 el siguiente verso: «que comercia con drogas del oriente».

Abderramén que sea esposa suya?
 ¿Serás cobarde espectador de un lance²⁰⁸ [22V]
 que solo de pensarla me enfurece?²⁰⁹
 ¡Ah! ¡Si amaras cual yo! ¡Si de mi pecho
 sintieras el incendio, yo aseguro
 que primero sufrieras dura muerte
 que verme en otros brazos! ¿Qué me canso²¹⁰
 en animar tu espíritu cobarde?²¹¹
 Yo, vive Dios, bastara por mí sola
 a trastornar el universo todo
 por causa de mi amor. Mas lo que siento
 es que es tarde tal vez por conformarme
 toda a tu voluntad...

SANCHO: Suspende, Elvira,
 tu furor. Ya sufrirte más no puedo. 1040
 Mi amor y honor injustamente ultrajas.
 Ya todo está dispuesto. Al punto mismo
 que el sol se oculte y falte el claro día,²¹²
 marchar debemos. Un mahometano
 y varonil disfraz debe ocultarte,
 que muy pronto traerá mi amigo Gómez.
 Y pues ya sabes lo que hacer intento
 no me detengas más, que es mi presencia
 tal vez precisa en otra parte. Libres
 después podremos nuestros finos pechos
 satisfacer constantes. Quiera el cielo
 no se malogre el fruto de mi empresa. 1050

*Escena 8^a
 Elvira y Jimena*

ELVIRA: ¡Ah! ¡No lo quiera amor! ¡Con qué contento [23R]
 seguiría tus pasos, si no fuera
 por arriesgarlo más! ¿Qué te parece,
 Jimena? Nada se oye en el palacio.
 Tal vez fuera mejor aprovecharse
 de este feliz momento.

JIMENA: ¡Qué delirio!²¹³
 No conoces el riesgo. Tantos guardias
 que custodian las puertas de palacio
 por ser mujer el paso te impidieran.
 Y, entonces, si el califa... De pensarla
 solo tiemblo. 1060

²⁰⁸ Ms. r: «¿Serás testigo mudo de un suceso».

²⁰⁹ Ms. r: «que solo imaginarlo me enajena?».

²¹⁰ Ms. r: «que ajeno ver tu bien...! ¿Por qué me canso».

²¹¹ Ms. r: «en animar tu lágido despecho?».

²¹² Ms. r: «que nos oculte el sol la luz del día».

²¹³ Ms. r: «Tú deliras».

ELVIRA: Es verdad. Enfurecido
y del furor colérico arrastrado
sobre el cielo, qué males causaría.²¹⁴ 1065

JIMENA: Lo más seguro es aguardar el poco
tiempo que para el término nos falta,
y entonces más seguras lograremos
huir de esta prisión que tantos males
amenaza a tu amor. A esperar vamos
la oportuna ocasión.²¹⁵ 1070

ELVIRA: ¡Sancho, los cielos
a mis brazos te vuelvan venturoso!

Fin del acto 3º

[23V]

²¹⁴ Ms. 1: «la tierra asombraría con su estrago».

²¹⁵ En Ms. 1 no aparece «A esperar vamos la oportuna ocasión».

ACTO 4º

*Escena 1ª**Jimena y Gómez vestido de moro recatándose*

JIMENA:	¿Quién se atreve hasta aquí...	
GÓMEZ:	¿Jimena?	
JIMENA:	¿Gómez?	
GÓMEZ:	Con el disfraz y con recelo mucho	
	logré entrar hasta aquí. No ha sospechado	1075
	de mí ninguno y sin ser visto llego. ²¹⁶	
	Este es, Jimena, el traje que don Sancho	
	por mí os envía. En el dispuesto instante	
	con él podréis salir, que en los jardines	
	del califa aguardamos. Esto mismo	1080
	puedes decir a Elvira, que yo parto	
	por dar a Sancho aviso que cumplido	
	quedá su encargo, y porque no repare	
	nadie en mi turbación. Adiós. ²¹⁷	
JIMENA:	Espera. ²¹⁸	
GÓMEZ:	No me detengas más.	
JIMENA:	¿Y si el califa	1085
	impide con su vista la salida, ²¹⁹	
	o estorba que mudemos los vestidos?	
GÓMEZ:	No temas, que para eso se ha dispuesto	
	que postrado le tenga un parasismo	
	algunas horas a la fuerza activa	1090
	de confección que de tomar acaba.	
	No temáis, pues, con ánimo resuelto,	
	ejecutad lo prevenido, y cuida	
	de no faltar al puesto señalado.	[24R]
	Y adiós, que en gran peligro nos ponemos	1095
	si me detengo más.	
JIMENA:	Guárdete el cielo.	

*Escena 2ª**Jimena y Elvira que no hará más que asomarse*

ELVIRA:	Jimena, amiga, a Gómez he escuchado	
	desde aquí.	
JIMENA:	Pues, si oíste lo que Gómez	
	acaba de decir y ya se acerca	
	el momento feliz, cubra tu traje	1100
	este disfraz en tanto que registro	

²¹⁶ Ms. r: «nadie de mí, ni del cuidado mío».²¹⁷ Ms. r: «tal vez alguno en mí. ¿Dónde lo dejo?»²¹⁸ En Ms. r antes de esta intervención hay dos más que dicen así: «Jimena: Entradlo dentro de esa primera puerta. Gómez: Ahí está. No hagáis falta. Adiós».²¹⁹ Ms. r: «interrumpe tal vez nuestra salida».

si alguien puede observarnos... Mas ¿qué miro?
 Gran multitud de gente y Muza entre ellos
 aquí se acerca. ¡Fuerte lance! Si entro,
 tal vez intentará violar la entrada. 1105
 Mejor es aguardarle en este puesto
 y con cualquier pretexto despedirle.
 Retírate... ¿Qué novedad es esta?

Escena 3^a
Jimena y Muza
Criados y esclavas con presentes

MUZA:	¿Dónde está la cristiana venturosa llamada Elvira?	
JIMENA:	Triste en su retiro ²²⁰ al peso de fatal melancolía, que nadie interrumpiese sus lamentos y amable soledad, mandó ahora mismo.	1110
MUZA:	No intento violentar sin su permiso ese feliz umbral porque es sagrado para mí, aunque no fuera por su sexo, por estar destinada a ser esposa digna de Abderramén, el dueño mío. Mas tú podrás, cristiana, por tu amiga, hacer lo que yo hiciera.	[24V]1115
JIMENA:	¿Y qué pretendes?	1120
MUZA:	Amoroso, el califa de la Meca, ²²¹ Abderramén el grande, a cuyas plantas la mahometana gente el cuello humilla, a doña Elvira, que ha de ser su esposa, estos presentes generoso envía. 1125 De granates, zafiros y rubíes. De topacios, diamantes, perlas y oro. ²²² En un conjunto su valor excede al haber de algún rey y su tesoro. También preciosas ropas para aumento 1130 de su hermosura celestial, por mano de cien esclavas, para su decoro y pompa real en el feliz momento de celebrarse el deseado enlace, a su obsequio destina por ahora.	
	Y en tanto que este llega, a mí me manda como a su secretario y la primera persona de su reino a los obsequios 1135	

²²⁰ Ms. 1: «En su aposento se halla».

²²¹ Ms. 1: «De parte del califa de la Meca».

²²² Los versos 1126 y 1127 en Ms. 2 aparecen reducidos a un solo verso en Ms. 1 que dice «De granates, zafiros, perlas y oro».

	disponer para fiesta tan solemne. ²²³ Mas, supuesto que hablarla no me es dado, ²²⁴ y tú como su amiga y compañera puedes desempeñar el mismo encargo, hazlo saber a Elvira disponiendo de los presentes lo que hacerse debe.	1140
JIMENA:	Está bien, lo sabrá Elvira. Y vosotras venid hasta este puesto. Nadie pase (<i>Va tomando los presentes y entregándolos sola.</i>) de la puerta, que así guardo el precepto de mi señora. Yo encargada quedo, Muza, de todo, y las esclavas puedes hacer que por ahora se retiren, que cuando el tiempo llegue de llamarlas también lo avisaré.	1145
MUZA:	Pues retiraos.	
	<i>Escena 4^a</i> <i>Muza y Abderramén</i>	
MUZA:	¿Vos aquí, gran señor?	
ABDERRAMÉN:	Sí, Muza, el tiempo que para mi ventura falta es largo, más de lo que con ansia el pecho anhela.	1155
	Impaciente también por ver si acaso con gusto recibió el obsequio mío, dejándome llevar de mi deseo, sin advertirlo aquí me he dirigido, que un corazón amante no sosiega.	1160
	Dime ¿qué respondió? ¿Se habrá pagado de mi amor, mi cuidado y mi fineza?	
MUZA:	A su amiga, Jimena, el gran presente entregué porque dijo que se hallaba Elvira retirada en su aposento, habiendo antes mandado que ninguno la interrumpiese en su retiro amado.	1165
	[25V]	
ABDERRAMÉN:	A la oración que su cristiana regla hacer la obliga se entregó sin duda. Deseará prepararse de este modo para la ceremonia que le espera, ofreciendo a su Dios su gran fortuna.	1170
	No me pesa el saberlo, aunque quisiera que de tu mano hubiera recibido el obsequio, que entonces tú podrías lisonjear mi amor con referirme	1175

²²³ Ms. r: «disponer para acción tan señalada».²²⁴ Ms. r: «Mas, puesto que mi entrada no permite».

	sus afectos y cuánto lo agradece. ²²⁵ Mas ella me ama. Bien lo sabes, Muza.	
MUZA:	¿Yo, señor?	
ABDERRAMÉN:	¿Qué? ¿Lo dudas?	
MUZA:	Ni lo dudo, ni de ello estoy seguro, aunque pudiera mejor dudarlo.	1180
ABDERRAMÉN:	¿Cómo?	
MUZA:	Sosegaos. ²²⁶ Cuando vine a este sitio acompañado de esclavos y soldados, de esta puerta vi salir...	
ABDERRAMÉN:	¿Qué te turbas? Dilo. Acaba.	
MUZA:	A un hombre que en su afán y aturdimiento hacía sospechar que era culpado. ²²⁷	1185
ABDERRAMÉN:	¿Y le prendisteis?	
MUZA:	Lo intenté, aunque en vano.	
ABDERRAMÉN:	¿Así cumples, cobarde, mis preceptos? Vive Alá...	
MUZA:	Gran señor, mi diligencia burló el malvado con ingenio tanto que fue imposible hallarle en parte alguna.	1190
ABDERRAMÉN:	En vano te disculpas. ¿Cómo puedo reprimir mi furor? Ingrata Elvira, ¿así pagas mi amor? ¿Así profanas las leyes del honor y, quebrantando mis soberanas órdenes, te entregas	[26R]
	a tan atroz delito? Ese tormento al corazón de Abderramén, Elvira, debieras excusar, pues si me acuerdo de la majestad mía y mi decoro	1195
	con tan perfido crimen ultrajados, ²²⁸ de mi poder que todo lo avasalla, no sé si... Mas tal vez sin su noticia,	1200
	sin culpa suya, siento injustamente un delito que no podrán mis celos creer de mi adorada. No es posible	
	que se fomente en alma tan divina tan infame traición... Si acaso, Muza, no lo juzgas así, del dulce engaño	1205
	déjame disfrutar. Deja que en duda se quede mi furor... Mas el malvado,	
	el vil autor de crimen tan horrendo contra la majestad y el poder mío, tiembla si es descubierto. Con su sangre	1210

²²⁵ Ms. r: «lo que habrá dicho y cuánto lo agradece».²²⁶ Ms. r: «No te alteres».²²⁷ Ms. r: «daba a entender tal vez ser delincuente».²²⁸ Ms. r: «con hecho tan sacrílego ultrajados».

la mancha lavará de su delito. 1215
 Juro, por Alá santo, que no quede
 impune ese traidor. Ocultos guardias
 manda al punto poner en este sitio
 que con recato y disimulo observen
 si alguno aquí volviese, y si lo advierten 1220
 cogiendo las salidas dame aviso.
 Mira que en ti segunda vez confío.
 Elvira, mucho cuesta a mi fineza
 no entrar a verte y en tus bellos ojos
 hallar fomento y pábulo a mi incendio. 1225
 Mas perdona, celoso estoy, sería
 molesto con mis quejas, lo conozco,
 y, si inocente estás como lo espero,
 tiempo tendré de darme parabienes.

Escena 5^a
Muza y Omar

MUZA: ¡Hola!
 OMAR: ¿Qué mandas?
 MUZA: Hoy a ti te nombro, 1230
 Omar, para el exacto desempeño
 de lo que, por dar gusto al gran califa,
 nuestro dueño y señor, hacer debemos.
 OMAR: Ya sabes mi lealtad. ¿Qué es lo que ordenas?
 MUZA: Que con ocultos centinelas... Calla, 1235
 que un rumor se ha escuchado. Ven conmigo.
 Te informaré de lo que debe hacerse.

Escena 6^a
Elvira y Jimena disfrazadas

JIMENA: Elvira, ¿dónde vas? Aún no es el tiempo
 oportuno. Aguardemos un momento.
 ELVIRA: Sin sosiego estoy hasta que salgamos 1240
 de este horroroso sitio. En mil congojas²²⁹
 vacila el corazón. Tristes presagios
 de funestos y trágicos sucesos
 entorpecen mi espíritu afligido. 1245
 La planta temerosa y vacilante
 apenas en el suelo afirmar puedo.
 No sé qué amargo vaticinio abate
 la determinación que me animaba
 con resuelto valor. Jimena, observa, 1250
 examina si acaso alguna espía
 puede vernos.

²²⁹ Ms. r: «de este confuso manantial de penas».

JIMENA:	No, nada se descubre. Todo en silencio está y, pues esa antorcha soberana del cielo, su luz pura ya ocultó a los mortales, y es el tiempo que señaló don Sancho, no se pierda el momento feliz.	1255
ELVIRA:	Hasta que libres de esta prisión fatal que me amenaza nos veamos, el alma no sosiega. <i>(Se asoma Omar y viendo gente se retira.)</i>	
JIMENA:	Vamos.	
ELVIRA:	El corazón tímido anima.	
JIMENA:	Aguarda, espera, que las ricas joyas que recogidas tengo no debemos dejarlas en olvido. Voy por ellas.	1260

Escena 7^a
Elvira, Muza y Omar

ELVIRA:	Oye, espera... Se fue. ¿Qué joya vale lo que la libertad dulce y preciosa? ²³⁰ <i>(Queda acechando y paseándose algo distante hasta ocultarse del todo.)</i>	
MUZA:	¿Es esto cierto, Omar?	
OMAR:	Señor, no hay duda.	1265
MUZA:	Eran dos que acechando a todas partes daban en lo turbados y medrosos muestras de iniquidad.	
OMAR:	Yo por mí mismo	[27V]
MUZA:	he de verlo, no sea que un engaño se padezca fatal.	
OMAR:	Tente. ¿No adviertes allí un hombre cobarde y receloso?	1270
MUZA:	Sí, le veo. Al momento las salidas manda tomar, en tanto que yo parto a dar al soberano esta noticia.	

Escena 8^a
Elvira y después Abderramén y Muza

ELVIRA:	¡Cuánto tarda Jimena! La oportuna ocasión que el ocaso nos presenta ²³¹ es fuerza aprovechar. Jimena, vamos. <i>(Llega a la puerta a llamar y después sigue acechando y desaparece.)</i>	1275
ABDERRAMÉN:	¿Será esto cierto, Muza? ¡Ah, no es posible!	

²³⁰ En Ms. I esta intervención es la que cierra la escena anterior.

²³¹ Ms. I: «ocasión que los cielos nos presentan».

Sin que mis propios ojos satisfaga
no podré darte crédito en mi pecho. 1280
Te engañaste sin duda. Miente el falso
que el aviso te dio... Mas, ¡ay!, que Elvira
es hermosa en extremo, y es cristiana,
y es al cabo mujer, y sus caprichos
me llenan de temor... Si más dichoso
algún mortal... De solo imaginarlo
me siento enfurecer. ¿De sus favores
disfrutaría acaso un rival mío?
Por Alá santo juro que en pedazos
el corazón perverso le arrancara 1290
y mi afrenta borrara con su sangre...
¿Mas por qué de esta suerte me atormento,
si tal vez no es verdad? Muza, sigamos
el examen fatal, y quiera el cielo
que sea engaño de tu fantasía
lo que dices. 1295

ELVIRA: En todo este recinto
a nadie se divisa y no me atrevo
a partir sin Jimena. ¿Cómo tanto
se detiene? Llamarla determino
(Se dirige muy despacio a la puerta de su cuarto.)

MUZA: Tened, callad, señor. 1300

ABDERRAMÉN: ¿Qué dices, Muza?

MUZA: En cólera fatal se enciende el pecho.

ABDERRAMÉN: Rumor hacia esta parte se ha sentido.

MUZA: A mí mismo me temo en este lance.

ABDERRAMÉN: ¿Dónde se escucha el ruido?

MUZA: Hacia esta parte.

ABDERRAMÉN: Mas ¿no reparáis? ¿Veis aquel perverso 1305
que al retrete de Elvira se encamina?

MUZA: ¿Qué es esto?

ABDERRAMÉN: ¿Qué, aún lo dudas?

Mármol frío

he quedado. El furor represso en vano...

ELVIRA: Inicuo, morirás.

MUZA: ¿Quién aquí? ¡Cielos!

ABDERRAMÉN: Todo es perdido. Válgame la fuga.

1310

MUZA: Señor, templad la furia.

ABDERRAMÉN: Muza, aparta.²³²

No te valdrá el asilo soberano
de esa ingrata beldad, que antes la infame
vida al impulso de mi airado brazo²³³
perderás.

²³² En Ms. 1 aquí aparece la siguiente acotación: «Elvira intenta meterse en su aposento y en el mismo umbral la alcanza Abderramén y la hiere con el puñal».

²³³ En Ms. 1 aquí aparece la siguiente acotación: «Le da y cae».

MUZA: Gran señor.
 ABDERRAMÉN: Déjame Muza. 1315
(A entrar Elvira en su aposento la alcanza Abderramén y la hiere con el puñal.)
 La rabia me devora las entrañas.
 Yo no sé qué furor insaciable,
 qué sed de sangre humana el pecho anima...
 Aparta, huye de mí, que en este acero
 de cálido licor todo bañado
 hallo el origen de un furor violento
 que al estrago sangriento me arrebata.
 No me sigas. Quién es el atrevido,
 el inicuo mortal que así me agravia,
 averígualo al punto, y de su intento,
 si es sabedora Elvira, tiemblen todos
 pues vertiendo la sangre fermentida
 agravio tan atroz será vengado.

[28V] 1320

1325

Escena 9^a
Muza y después Omar; Jimena, esclavos y soldados

MUZA: Mucho siento el enojo del califa.
 ¡Qué mal hice en decirle mi sospecha
 conociendo su amor y la violencia
 de su furiosa condición altiva!
 Mas pues ya ha sucedido, del remedio
 a tanto mal solo cuidar me toca.
 ¿Omar?

OMAR: Señor.

MUZA: Retira ese cadáver. 1330

JIMENA: ¡Qué miro! ¡Oh, Dios! ¡Elvira desgraciada!

MUZA: ¡Elvira? (*La registra.*) ¡Qué fracaso! ¡Trance horrendo!
 ¡Hola! Celinda, esclavas, con presteza
 acudid con socorros, que aún respira
 e importa mucho restaurar su vida.

1335

1340

(Se retiran las esclavas y Jimena, Omar se lleva los soldados y Muza entra en el aposento de Elvira.)

Fin del acto 4º

ACTO 5º

*Escenaria
Muza y Abderramén*

- ABDERRAMÉN: Con ansia, Muza, verte pretendía,
escúchame. Supuesto que, tranquilo
con la venganza que tomó mi enojo
del atrevido que con su atentado
el curso interrumpió de mis delicias,
pretendo averiguar con más sosiego
quién era ese traidor y qué intentaba.
¿Lo sabes ya? ¿Lo averiguaste todo?
Ya lo sé. 1345
- MUZA: ¿Por qué tardas en decirlo?
- ABDERRAMÉN: Temo, señor.
- MUZA: ¿Qué temes? ¿Mis enojos?
No tienes que temer, ya más tranquilo
con su muerte me siento. Tú extrañaste
verme con tal furor enajenado
contra el natural mío dulce y tierno.
Me excedí, lo confieso. De los celos
arrastrar me dejé a un furor tirano
sin que enfrenarle la razón pudiese.
Pero ya se pasó, cuéntame ahora
lo que has sabido del malvado intento.
No quisiera, señor, que de mis labios
llegarais a saber infaustas nuevas.
Mas el precepto... 1350
- ABDERRAMÉN: No me ocultes nada. [29V]
- MUZA: Sabed pues que la sangre que vertisteis
con tan fiero rigor... era... de...
- ABDERRAMÉN: Acaba.
- MUZA: No me tengas en duda tan acerba.
¿De quién era?
- ABDERRAMÉN: De Elvira.
- MUZA: ¿A Elvira, cielos,
di la muerte cruel? ¡Funesto acaso!
¿Pues cómo... (hablar no puedo) en aquel traje?
Ocultar de aquel modo pretendía
su intento, que era huir de este palacio.
¿Qué escucho? ¿Huir Elvira?²³⁴ 1365
- ABDERRAMÉN: Por su boca
lo confiesa ella misma, que aún no ha muerto.²³⁵
- MUZA: ¿Vive aún?
- ABDERRAMÉN: Sí, señor, mas son mortales

²³⁴ Ms. I: «¿Qué escucho? ¿Es esto cierto?».

²³⁵ Ms. I: «ella lo ha declarado, que aún no ha muerto».

	sus heridas.	
ABDERRAMÉN:	¡Cruel! ¡Tu amor fingido! ²³⁶ ¡Huir de mí pretendes! ¡Me aborrees! Sentir tu muerte ingrata no debiera. La merecen tus pérvidos engaños, ²³⁷ la buscaste... Mas, jay!, que, aunque culpada, no puedo contra ti excitar mis odios, que el dolor de causar tu desventura solo me da lugar para sentirla. ²³⁸	1375
	1380	
	Te amé, Elvira, te amé. Del amor mío desventurado fuiste amable objeto. Por la ley del destino fui tu esclavo. Te adoré, mas no fui correspondido. No puedo contenerme, verla quiero antes que expire, en su mortal congoja ²³⁹ la pretendo aliviar. La última ofrenda ²⁴⁰ de mi rendido amor lave mi yerro, que ya olvido la ofensa y sus desvíos. Perdona, dulce ingrata, mas ¿qué advierto? ¿Qué es esto?	1385
MUZA:	Elvira, que a este puesto llega. ²⁴¹	1390 [30R]

*Escena 2^a**Los dichos, Elvira apoyada en los brazos de alguna esclavas y Jimena*

ELVIRA:	Pues mi herida es mortal, y no hay remedio, llevadme a Abderramén, que antes que expire quiero hablarle.	
JIMENA:	Ya estás en su presencia. (<i>Se sientan</i>)	1395
MUZA:	¡Qué dolor!	
ABDERRAMÉN:	Dadme, cielos, sufrimiento.	
ELVIRA:	Ya, sanguinario Abderramén, lograstes, derramando mi sangre crudamente, ser el fatal, el bárbaro instrumento que en mí cumple el funesto vaticinio de morir por mi amor. ²⁴² Ya esta cuitada, ²⁴³ que solo para males ha nacido, su vida acaba al horroroso impulso de tus violentos celos. Ya descansa tu cólera y furor, mas, si presumes que esa ferocidad, esa violencia,	1400 1405

²³⁶ Ms. r: «¡Cruel! ¿Así me agravias?».²³⁷ Ms. r: «la mereció tu loco devaneo».²³⁸ Los versos 1380 y 1381 no aparecen en Ms. r.²³⁹ Ms. r: «Antes que expire, su postrer aliento».²⁴⁰ Ms. r: «pretendo recoger. La última ofrenda».²⁴¹ Ms. r: «Elvira llega hacia este sitio».²⁴² El fragmento que va desde el verso 1398 hasta el lugar anotado no aparece en Ms. r.²⁴³ Ms. r: «esta sangre verter. Ya está cuitada».

	a un tierno corazón obligar puede, ²⁴⁴ te engañas, que al tirano se le teme, no se le ama. ²⁴⁵ El deseo de librarme de tu importuno amor, que no podía admitir ni pagar sin que faltase a mi deber, es todo mi delito.	1410
ABDERRAMÉN:	Muero, ¡ay, tristel!, por él, ya estás vengado. ²⁴⁶ Si contra ti me armé, ¡cruel tormento!, fue engañado del traje, y presumía que algún perverso seductor pudiese manchar tu honestidad. Mas ya conozco mi error fatal, el cielo me es testigo de cuánto siento el miserable estado de tu infeliz beldad. ¡Ah! Si pudiera con mi sangre aquí darte nueva vida, yo mismo la vertería de mi pecho... Pero soy, a pesar de mi grandeza, el más desventurado de los hombres... Duélete del fatal remordimiento que ya devora todas mis entrañas y me siento abrasar de un fuego oculto. ²⁴⁷	[30V] 1415 1420 1425
ELVIRA:	Sí, lo creo, y por supuesto que mi vida se acaba por instantes y parece que sientes mi aflicción, solo una gracia quiero obtener de ti. ²⁴⁸	1425
ABDERRAMÉN:	Pues habla. Al punto serás obedecida.	
ELVIRA:	¿No es posible que pueda hablar a Sancho antes que expire? Si no viene muy presto... Es importante lo que le debo confiar.	
ABDERRAMÉN:	Pues luego se le busque.	1430
MUZA:	Está bien. <i>(Muza da la orden a un soldado en secreto.)</i>	
ELVIRA:	;Albricias, alma! Si a Sancho puedo ver, muero contenta. Mas, si acaso el aliento me faltase antes que llegue, a ti, señor, te encargo que este anillo le entregues por tu mano, no tanto por alhaja de gran precio, cuanto porque en su posesión se cifra algún misterio para mí escondido. De ti, señor, que la posea espero.	[31R] 1435

²⁴⁴ Ms. I: «es propia a dominar los corazones».

²⁴⁵ «que al tirano se le teme, no se le ama» no aparece en Ms. I.

²⁴⁶ Ms. I: «espiado está ya, y ya estás vengado».

²⁴⁷ Este verso no aparece en Ms. I.

²⁴⁸ Ms. I: «quiero exigir de ti».

ABDERRAMÉN:	Dámela, y ten seguro que entregada (<i>Se la da y la examina.</i>) será sin detención... Mas ¿qué reparo? ¿Cómo vino a tus manos este anillo? ¿Quién te le dio?	1440
ELVIRA:	¡Ah! No... Habla, Jimena. ²⁴⁹	
JIMENA:	Antes, señor, que la creída madre de Elvira falleciese, en mil halagos de ternura y amor la dijo un día que, aunque no era su madre, ni sabía quién lo pudiese ser, tal vez con ese anillo en las comarcas que los moros ocupan en Castilla lo sabría.	1445
ABDERRAMÉN:	Y lo sabrá sin duda. Muza, ¿has visto tormento más atroz? Rabio de enojo contra mí mismo. Reconoce, advierte uno de los anillos que a mi esposa, Fátima, di en el día de mis bodas.	1450
MUZA:	Es así, y es el mismo que en el cuello llevaban tus dos hijos cuando el fiero Mahomad los robó.	1455
ABDERRAMÉN:	Hija... ¡Qué pena!	
ELVIRA:	¿Qué decís, gran señor?	
ABDERRAMÉN:	Que eres mi hija. (<i>Se abrazan tiernamente.</i>)	
ELVIRA:	¡Amado padre! ¡Qué fatal destino domina en nuestras almas! ¡En qué instante tan funesto conozco al padre mío! Y vos... No puedo... Me matasteis...	[31V]1460
ABDERRAMÉN:	Calla. No aumentes mi dolor y mi tormento.	
	¿Puede hallarse otro alguno en más infausta ²⁵⁰ situación? No es posible. De pensarla me irrito contra mí y me desespero. Un fuego oculto en llama abrasadora me despedaza el pecho. Mal represso el interno furor que me arrebata.	1465
	yo me quemo... Algún fuego... Yo me abraso, un volcán me consume las entrañas. Ya falta la razón. Será este acero alivio en tanto mal.	
	(<i>Quiere herirse con el puñal y Muza lo detiene.</i>)	
MUZA:	Señor, teneos. ¡Qué violenta opresión su pecho aflige! Perturbado el sentido, no conoce	1475

²⁴⁹ En Ms. 1 esta intervención ocupa dos versos y dice así: «Ah, señor... Tú, mi Jimena, lo puedes declarar, que yo no puedo».

²⁵⁰ Ms. 1: «¿Puede sufrir alguno más infausta?».

lo que importa su vida a sus vasallos.
 A vista de espectáculo tan triste²⁵¹
 se acrecienta el dolor y el sentimiento.²⁵²
 Separaos, señor, por un instante
 de este sitio. Seguidme.

1480

ABDERRAMÉN:

¡Ay, Muza!

MUZA:

Vamos.

(Se lleva como por fuerza.)

Escena 3^a
Elvira, Jimena y esclavas

JIMENA: Harto ha afligido a Abderramén tu muerte.
 Su vida temo. No le vi tan fuera
 de sí jamás. Mas, ¡ay, Elvira, cuánto²⁵³
 me aflige a mí también tu triste estado!
 ¿Posible es que te pierdo, ¡ay, desdichada!,
 para siempre?

[32R] 1485

ELVIRA: ¡Ah, Jimena! ¡Cuánto estimo
 esa tierna amistad! Con tus palabras
 recobro nuevo aliento. ¿No ha venido
 mi amado Sancho para que el suspiro
 postrero de mi vida en sus entrañas
 reciba, amante fino? ¡Ah! Su memoria
 me llena de contento. Si llegase
 a mis brazos ahora, ¡qué alegría
 sintiera el corazón!

1490

JIMENA: Tardar no puede.

1495

ELVIRA: Llega presto y estréchame en tu seno.
 Dame, de dulce esposo, el deseado
 ósculo sacrosanto, que ya el cielo²⁵⁴
 bendice nuestros votos... Sancho, escucha
 estas débiles voces... ¿Sancho? ¿Esposo?

1500

Escena 4^a
Las dichas, Sancho y Antúnez

SANCHO: Esta es la voz de Elvira... Mas ¿qué miro?
 ¡Ay, Sancho mío! Estréchame en tus brazos. (Se abrazan.)
 SANCHO: ¿Quién marchitó cruel tu rostro hermoso?²⁵⁵
 ¿Quién derramó esta sangre delicada?
 ¿Qué monstruo, Elvira hermosa, ha traspasado
 tu amante corazón? ¡Ah! ¡No me diera

1505

251 Ms. r: «Este atroz espectáculo a tu vista».

252 Ms. r: «renueva el sentimiento, y tus pesares acrecienta».

253 Ms. r: «de sí jamás. Amiga Elvira, ¡cuánto».

254 Ms. r: «ósculo sacrosanto, que el eterno». A continuación, en Ms. r aparece un verso adicional que dice: «por esposos nos tiene ya, y su diestra».

255 Ms. r: «¿Quién marchitó esta cándida azucena?».

	antes la muerte a mí, que encarnizarse con tan fiera crueldad en tu inocencia! Mas ¿de qué sirve el llanto ¡ay, malograda prenda del alma mía! si no puedo con él darte la vida? ¡Trance horrendo! Juro por esos ojos celestiales, de mortales congojas abatidos, vengar tu cruda muerte, o con despecho buscar la mía para acompañarte.	[32V] 1510
ELVIRA:	No, Sancho mío... Abderramén me mata sin culpa... Le perdono... Vive, vive... Y adiós que ya el aliento va faltando.	1515
ANTÚNEZ:	Consuélate, hijo mío. Reconozco que con engaño procedió el califa. Así lo dijo Omar. Elvira muere	1520
	víctima de su amor, mucho te amaba.	
ELVIRA:	El anillo... El califa... Dadlo a San... cho. <i>(Muere y Sancho queda inmóvil arrodillado a sus pies un buen rato.)</i>	
JIMENA:	¡Desventurada! Ya expiró. Ayudadme.	
ANTÚNEZ:	¡Qué funesto accidente! ¿Sancho? ¿Sancho? ¿Hijo mío? Refrena el sentimiento... Mas el califa vuelve hacia este sitio. De su presencia grandes males temo.	1525

*Escena 5^a
Los mismos, Abderramén y Muza*

ABDERRAMÉN:	No me detengas. Déjame, no puedo sosegar. Quiero a vista de mi Elvira perder estos instantes que me quedan de vida tan amarga.	1530
SANCHO:	Llega injusto monarca, llega bárbaro, inhumano. Si tu furia infernal aún no has saciado, atraviéssame el corazón, derrama esta sangre también. ¿Qué te detiene? Ya que en la candidez de Elvira hallastes causa para eclipsar su sol hermoso eternamente, a mí con más motivo me debes castigar. Perdida Elvira,	1535
	¿qué más hay que perder? Sin ella, odiosa me será ya la vida. Los objetos más preciosos serán para mí horribles desde el punto que falte de mi vista esa marchita flor, tan malograda	1540
	beldad, que llamar puedo ya mi esposa... ¡Temerario! ¿Tu esposa? ¡Justo cielo!	1545
ABDERRAMÉN:	Sí, tirano. ¿Padeces? ¿Te consumen	95
SANCHO:		

los rabiosos celos? Sufre, sufre
otro mayor tormento. Fui de Elvira
correspondido amante. Ella me amaba
con el más dulce amor. Tú perturbaste
nuestra fina aflicción. Tu tiranía
hizo infiusto y funesto amor tan puro.
Mas ya antes de expirar me dio de esposa
su mano aquí, y el cielo sacrosanto
bendijo nuestra unión...

1550

Mas ya antes de expirar me dio de esposa
su mano aquí, y el cielo sacrosanto
bendijo nuestra unión...

1555

ABDERRAMÉN: Incauto, sella
ese blasfemo labio. ¿Qué pronuncias?
¿Esposa tuya Elvira...? Retiradla. (*La llevan.*)

*Escena 6^a**Sancho, Antúnez, Abderramén, Muza y acompañamiento*

ABDERRAMÉN: No la puedo mirar sin que se altere
mi corazón... Tú solo puedes, Sancho,
mi desconsuelo mitigar. Acerca
tu pecho al mío. Compadece, anima...
Mas no, déjame, aparta de mi vista,
que, otra vez de las furias agitado
y el corazón de un peso comprimido,
no te puedo mirar sin que me aflija
me irrite y desespere a un tiempo mismo...
No puedes conocer cuánto padeczo.
Sabe que eres...²⁵⁶

[33V] 1560

SANCHO: ¿Quién soy?
ABDERRAMÉN: Un criminoso.²⁵⁷

1570

SANCHO: Sabe... ¡Fatal dolor! Sabe que...
ABDERRAMÉN: Dilo.

SANCHO: Que Elvira era tu hermana.
ABDERRAMÉN: ¿Hermana mía?
SANCHO: Sí, hermana tuya, y ambos los dos hijos
que por perdidos y aun por muertos tuve.
ABDERRAMÉN: Este anillo que Elvira me ha entregado
para ti habrá un instante lo declara.

1575

SANCHO: ¿Este anillo? ¿Qué advierto? Semejante
a ese en todo otro guardo que este anciano
al quien tuve por padre, siendo aún niño
me mandó que guardase.

MUZA: Y ¿dónde se halla?
SANCHO: Hélo aquí. (*Lo entrega a Muza.*)

1580

MUZA: ¡Qué suceso tan extraño!
Estos son, gran señor, los dos anillos

²⁵⁶ En Ms. 1, en lugar de los versos 1568 y 1569, aparece lo siguiente: «¡Ah, que no sabes lo que yo padeczo, ni
quién eres!».

²⁵⁷ En Ms. 1, entre este verso y el siguiente aparece «un delincuente horrendo y un malvado».

	que a vuestra esposa Fátima entregasteis, cuyo nombre y el vuestro están grabados en su círculo, y ambos así unidos nos lo declaran.	1585
SANCHO:	¿Es delirio o sueño? «Abderramén y Fátima» (<i>Leyendo.</i>) ¡Qué asombro! Padre y señor. <i>(Se arroja a su pies y Abderramén le abraza tiernamente.)</i>	
ABDERRAMÉN:	¡Ay, hijo! No me llames con tan precioso nombre. No merezco lisonjearme con él. Y, si los hombres cumplen con su deber, ¿sobre la tierra deberán tolerarme? Destronadme, aborrecedme, confundidme y muera. <i>(Reposa en los brazos de Muza.)</i>	1590 [34R]
ANTÚNEZ:	Confuso, enternecido y admirado me deja este espectáculo.	
MUZA:	No puedo ver sin dolor la suerte del califa.	1595
SANCHO:	¡Qué mísero mortal! Cuando conozco a quien el ser me dio, que es el monarca de mil provincias, reinos y naciones, me descubro a los cielos delincuente, criminal e incestuoso. De mi hermana, mi propia hermana, enamorado, ciego y aun esposo... ¡Ah! Mis locos devaneos, ²⁵⁸ mi violenta pasión es la que ahora me confunde y abate. Ya abomino de culpa tan atroz. Caiga del cielo un rayo abrasador que me castigue convirtiendo en cenizas un inicuo ²⁵⁹ digno del odio de las almas justas. ²⁶⁰	1600 1605
ABDERRAMÉN:	Dulces prendas del alma, ¡ay!, hijos míos, ¡que os hallo! ¡Ay, de mí, triste! Ya no puedo sufrir más este fuego que me abrasa... Siento que las entrañas me devora una mortal ponzoña... ya se extiende por mis venas cual rápida centella. Ya me falta la voz. Socorro, amigos. <i>(Hace ademán de caerse y le sostiene Muza.)</i>	1610 [34V]1615
SANCHO:	¿Qué nuevo acaso? Acuidid todos. ¿Padre? No os aflija, señor, un dolor vano.	
MUZA:	De los dos caros hijos uno hallasteis que consuelo os dará. Guardad la vida. ²⁶¹	1620
ABDERRAMÉN:	Ay, Muza, no puedo... No, dejadme.	

²⁵⁸ Ms. r: «y aún esposo! ¡Ah, mi loco desenfreno».²⁵⁹ Ms. r: «convirtiendo en cenizas este pecho».²⁶⁰ Ms. r: «de los virtuosos tan aborrecido».²⁶¹ Ms. r: «que tus delicias es. Guarda tu vida».

¡Qué ansia! ¡Ay de mí! Los cielos su venganza
fulminan contra mí... Yo muero... Justo
es mi castigo. No sintáis mi muerte...
A Sancho obedeced... Llega, hijo mío, 1625
a mis brazos... ¡Qué angustia! ¡Qué tormento!

*Escena 7ª y última
Omar, Gómez, Soldados y los mismos*

OMAR: ¡Traición! ¡Traición!
MUZA: Omar, ¿qué ha sucedido?
OMAR: Se ha dado a Abderramén traidoramente
un veneno mortal por mano impía.²⁶²
SANCHO: ¿Qué dices?
MUZA: ¿Qué pronuncias?
OMAR: Descubierto 1630
está ya...
MUZA: ¿Y quién ha sido el delincuente
que a tanto se atrevió?
OMAR: ¿Quién lo creyera?
Este cristiano (*Señalando a Gómez.*) que hoy logrado había
libertad de su mano.²⁶³ El que el compuesto
le dio, que es un hebreo, a mí ha llegado 1635
para hacer suspender el triste efecto,
pues, aunque solamente le pedía
confección que por tiempo aletargase,
por error le entregó un veneno puro. [35R]
MUZA: Pues morirá...²⁶⁴
SANCHO: Tened, que no es culpado. 1640
Yo lo soy, y el de todos los mortales
el más desventurado. Yo dispuse
que Gómez... ¡Qué martirio! ¡Ah, padre amado!
OMAR: ¡Extraño error!²⁶⁵
ANTÚNEZ: ¡Acaso doloroso!²⁶⁶
ABDERRAMÉN: Hijo... Sancho... ¡Ay de mí! ¿Por qué me matas? 1645
Te perdono... el dolor... rabiando muero.
(*Cae en los brazos de Muza y los soldados le sostienen.*)
SANCHO: ¿Padre? Expiró. ¡Qué miserable instante!
¿Y qué, podrá vivir sobre la tierra
mortal tan criminoso? ¡Ah! No es posible.
Parricida, incestuoso, falso amigo, 1650
no merezco indulgencia. Me confunde
mi misma iniquidad. Ya me devora
las entrañas el cruel remordimiento

²⁶² Ms. I: «una mortal bebida venenosa».

²⁶³ «que hoy logrado había libertad de su mano.» no aparece en Ms. I.

²⁶⁴ En Ms. I esta intervención de Muza dice así: «Prendedle, que un castigo debe sufrir».

²⁶⁵ En Ms. I esta intervención corresponde a Antúnez que dice «¡Qué extraño error!».

²⁶⁶ En Ms. I esta intervención corresponde a Muza que dice «¡Qué trágico suceso!».

que para siempre me traerá presente
el horrendo suceso de este día.

1655

Heroicos españoles, no merece²⁶⁷
gobernaros un pérvido. Vengaos²⁶⁸
y, si no os atrevéis a dar castigo
a crimen tan atroz, yo propio quiero
darme la justa pena. Con mi sangre
se lavará. Sea este acero...

1660

ANTÚNEZ:

Tente

querido Sancho. ¿Qué haces? ¿Contra el cielo
te vas a declarar en tal conflicto?

SANCHO:

Es verdad. Yo no sé a qué error violento
me arrebató el dolor... Veladme, cielos.

1665

(*Se reclina en los brazos de Antúnez como sin sentido.*)

ANTÚNEZ:

Justo Dios que gobiernas con tu diestra
los hechos de los hombres, compadece
de una pasión violenta los efectos.

[35V]

Cae el telón y se da fin.

[36R]

[36V]

²⁶⁷ Ms. I: «Valerosos soldados, no merece».

²⁶⁸ Ms. I: «que os gobierne y os rija este malvado».