

La tragedia de Mariam, la hermosa reina de los judíos

ELIZABETH CARY

EDICIÓN BILINGÜE ANOTADA,
INTRODUCCIÓN Y TRADUCCIÓN DE
VÍCTOR HUERTAS MARTÍN

EMOTHE BIBLIOTECA
DIGITAL

VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

La tragedia de Mariam, la hermosa reina de los judíos

ELIZABETH CARY

Edición bilingüe anotada, introducción y traducción

Víctor Huertas Martín

Esta edición ha sido posible con el apoyo del Ministerio de Ciencia e Innovación – Agencia Estatal de Investigación y de FEDER/ERDF a través del proyecto de investigación “Teatro español y europeo de los siglos XVY y XVII: patrimonio y bases de datos” (EMOTHE), PID2019-104045GB-C54.

© del texto, Víctor Huertas Martín, 2023

© de esta edición, Universitat de València, 2023

Maquetación: Cristina Maestre Urbano

Diseño de portada: Cristina Maestre Urbano



ISBN: 978-84-9133-593-1

DOI: <http://dx.doi.org/10.7203/PUV-OA-593-1>



Esta obra esta bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

Cómo leer esta edición digital

Este libro está diseñado para permitir la lectura en paralelo de los textos de la obra original y de su traducción. Es por ello que se visualizan en dos columnas en la misma página.

Se recomienda desplegar el panel de navegación de marcadores para desplazarse a través de los contenidos del libro con mayor facilidad.

ÍNDICE

La tragedia de Mariam, la hermosa reina de los judíos	1
Licencia y copyright	2
La Biblioteca Digital EMOTHE (Early Modern European Theatre)	5
Agradecimientos	6
Estudio preliminar	9
Introducción	10
Contexto	18
Cambios recientes en la crítica sobre literatura dramática femenina isabelino-jacobea	18
El hogar como reflejo del estado	19
Escritura dramática femenina	24
Escritura femenina y resistencia	27
Datos biográficos: Elizabeth Cary (1585/6-1639)	37
Primeros años	38
Casamiento e inicios en la escritura dramática	40
La crisis de los Cary	42
Etapas finales	45
Fecha de composición	49
Fuentes	50
Revisión crítica: <i>The tragedy of Mariam</i>	58
Enfoques biográficos	58
Resistencia femenina al orden estatal-familiar en <i>The Tragedy of Mariam</i>	59
Segregación racial e interseccionalidad en <i>The Tragedy of Mariam</i>	61
Usos de fuentes históricas y bíblicas	63
Interrelación entre aspectos formales e ideológicos de la obra	64
Crítica realizada en el ámbito académico español: <i>The Tragedy of Mariam</i> como obra epistemológica conducente al escepticismo	65
<i>The tragedy of Mariam</i> en la representación teatral	67
Closet drama	67
Representabilidad de <i>The Tragedy of Mariam</i>	68
Primeras representaciones de <i>The Tragedy of Mariam</i>	69
Representaciones desde 2013 hasta 2022	71
Edición del texto	74
Análisis codicológico	74
Estudio de la fijación del texto	77
Esta traducción	78
Intencionalidad: representabilidad de la traducción	79
Adaptación de versificación y otros aspectos literarios	81
Referencias culturales	84
Notas al final	86

Bibliografía	104
Edición en facsímil de <i>The Tragedie of Mariam</i>	104
Edición en facsímil de otras obras	104
Ediciones modernas de <i>The Tragedy of Mariam</i>	105
Estudios literarios, teatrales y de traducción	106
Estudios sobre la mujer en la literatura y la cultura anglófonas de los siglos XVI y XVII	107
Estudios sobre Elizabeth Cary y <i>The Tragedy of Mariam</i>	120
Fuentes literarias	125
Obras audiovisuales y multimedia	129
The Tragedy of Mariam, the Fair Queen of Jewry/ La Tragedia de Mariam, la hermosa Reina de los Judíos	130
Dedication/ Dedicatoria	132
The Argument/ Argumento	134
1.1	136
1.2	138
1.3	141
1.4	143
1.5	145
1.6	147
CORO 1	150
2.1	151
2.2	154
2.3	158
2.3	158
2.4	160
CORO 2	164
3.1	165
3.2	167
3.3	170
CORO 3	174
4.1	175
4.2	176
4.3	178
4.4	180
4.5	184
4.6	185
4.7	187
4.8	194
CORO 4	197
5.1	198
CORO 5	207
Notas al final	208
Anexos	247
Anexo I: Cronología	248
Anexo II: Siglas de aparato crítico	255
Anexo III: Aparato crítico	257
	269

El proyecto EMOTHE: THE CLASSICS OF EARLY MODERN EUROPEAN THEATRE (<https://emothe.uv.es/>), con sede en la Universitat de València y dirigido por Jesús Tronch y Joan Oleza, supone una expansión significativa, en dirección europea, de la vasta experiencia en la investigación sobre el teatro clásico español y las nuevas herramientas y estrategias de investigación, cuyo eje fue la creación de ARTELOPE, una potente base de datos de las obras de Lope de Vega (incluidos sus argumentos), publicada en web en 2011 (<http://artelope.uv.es>), a la que acompaña una biblioteca digital con ediciones modernas de las obras (<https://artelope.uv.es/biblioteca/index.php>).

El núcleo de EMOTHE (acrónimo de *early modern theatre*) es la creación de una biblioteca digital multilingüe de clásicos del teatro europeo de los siglos XVI y XVII (<https://emothe.uv.es/biblioteca-digital/>). El repertorio incluye obras pertenecientes a cinco tradiciones básicas de la edad temprana del teatro moderno europeo (la italiana, la inglesa, la francesa, la portuguesa y la española), así como traducciones (tanto históricas como modernas) y adaptaciones. Se pretende que cada obra tenga al menos dos versiones, una en el idioma original y la otra en un idioma traducido, en ediciones digitales individuales y con una visualización de textos en paralelo también. Idealmente cada obra contaría con traducciones a los otros idiomas de la biblioteca. La estructura está concebida como una galaxia de textos, como un conjunto de sistemas planetarios, en los que cada estrella/obra es el centro alrededor del que orbitan sus planetas/textos, que son traducciones de una obra original a otros idiomas, o diferentes versiones en el mismo idioma original de esa obra, o adaptaciones sucesivas en el mismo idioma o en otros, etc. La base de datos, por ejemplo, ofrece espacio a otros textos de la misma obra que corresponden a diferentes testimonios tempranos en su idioma original. Además, es posible insertar adaptaciones posteriores, incluidas esas versiones en diferentes idiomas (por ejemplo, el caso de la comedia italiana *Gl'Ingannati*, de Intronati di Siena, adaptada (no traducida) al español por Lope de Rueda como *Los engañados*). Algunos casos excepcionales que muestran la circulación europea de un tema incorporarán más adaptaciones y derivados que traducciones en sí: obras sobre las figuras de Don Juan o Fausto, por ejemplo.

Los textos originales consisten en ediciones académicas fiables. El equipo cuenta con la colaboración de prestigiosos editores de las diferentes tradiciones teatrales. En el caso de las traducciones, intentamos utilizar traducciones con valor histórico que muestren la circulación europea de los textos. Si no las podemos encontrar, utilizamos traducciones hechas por expertos asociados al equipo que nos transfieren sus derechos, o bien traducciones encargadas y subcontratadas a especialistas. Se utiliza una traducción en prosa cuando no se puede encontrar una traducción en verso ya existente o cuando una nueva traducción en verso no es factible.

Los textos electrónicos de la Biblioteca Digital se publican en la web en formato HTML-PHP y están inicialmente editados en lenguaje XML siguiendo las directrices del [Text Encoding Initiative](#)

Jesús Tronch y Joan Oleza

Agradecimientos

Este trabajo se desarrolló entre 2020 y 2022 (entre Badajoz, Madrid, Barcelona y Valencia) como contribución al Proyecto «EMOTHE: Teatro Europeo de los Siglos XVI y XVII: Patrimonio y Bases de Datos» (PID2019-104045GB-C54), dirigido por el Prof. Jesús Tronch Pérez (Universitat de València).

Agradezco a Jesús la confianza que depósito en mí para poder llevar a cabo esta traducción, edición crítica y anotación de *The Tragedy of Mariam*, un texto que no se había traducido al castellano. Del mismo modo, le agradezco las horas dedicadas a impartir la formación necesaria para la crítica textual. Le agradezco sus sugerencias, correcciones y disponibilidad para responder a todo tipo de preguntas a lo largo del proceso.

Extiendo mis agradecimientos a Antonio Ballesteros González, Esteban G. Ballesteros, Pilar Bautista Cabezón, Raquel Bazo, Alba Carmona Lázaro, Marta Cerezo Moreno, María Gaviña Costero, Rocío G. Sumillera, Javier Llanos, Remedios Perni Llorente y Estefanía Sánchez Aunón, por leer parte o la totalidad del trabajo antes de su revisión; a Arturo Mora Rioja, por su exhaustiva y rigurosa lectura de ambos textos en inglés y en castellano; a Purificació Mascarell, por su inspiración y apoyo en este y otros trabajos; a Begonya Pozo, por acoger la presentación de esta obra como parte de las Jornadas del 8 de Marzo, organizadas por la Comisión de Igualdad de la Universitat de València; a Verónica Zaragoza Gómez, compañera de organización de las jornadas de estudio *La Ciutat de les Dames. El llegat de les dones en la literatura europea de l'Edat Moderna*, celebradas el 30 de marzo de 2023 en la Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació; a Sonia Villegas, María José Coperías, Mayron Cantillo, M^a Luz Mandingorra, Gema B. Capilla, Nora Rodríguez y a los estudiantes de la Facultat por su participación en dichas jornadas; a Raquel Bazo y Javier Llanos por invitarme a participar en una entrevista para hablar de Elizabeth Cary y *The Tragedy of Mariam* en el programa de radio *La Gatera* (Canal Extremadura) el 3 de abril de 2023; a María Porras, por sus consejos y recomendaciones para abordar la traducción; a Lisa Hopkins, Carme Font y Rachel Falconer, por sus palabras de apoyo y su interés por el trabajo; a Ramona Wray, por ser precedente fundamental para la edición crítica de la obra de Elizabeth Cary, por su contribución al estudio de la escritura femenina, por su apoyo a este proyecto; a María Isabel Calderón López, por facilitarme una copia de su excelente tesis doctoral sobre Elizabeth Cary; a Robert Crighton, Gavin Harrington-Odedra y Jasmine Silk, por su disponibilidad a través del correo electrónico; a Juan Pérez Moreno, por su diligencia y disponibilidad durante el proceso de revisión; a las dos personas que emitieron dos hermosos informes positivos tras la revisión del manuscrito.

Por último, mi más encarecido agradecimiento a mi madre, María Luisa Martín Vico, por leerse el texto completo y por su deleite con respecto al mismo; a Blanca Escobar Feito, por revisar

el primer borrador y por sus amables comentarios, sugerencias y correcciones con respecto al mismo. Mi más profunda gratitud y lealtad son debidas a Olga Escobar Feito, mi pareja, por su compañía, sus muchas y exhaustivas lecturas de todos los borradores realizados y por su confianza y certeza absolutas con respecto al éxito del proyecto.

Dedicado a cualquier compañía teatral deseosa de embarcarse en una actividad de riesgo como llevar *La tragedia de Mariam* a escena.

Víctor Huertas Martín

Rota en dolor y llanto está la Gran Princesa:
su madre, la hebrea más ilustre.
Por la desgracia se duele y llora Alejandra.
Mas cuando está sola, su dolor se muda.
Ruge, desvaría, injuria, maldice.
¡Cómo la han humillado! ¡Cómo la han engañado!
¡Cómo lograron al fin su propósito!
Arruinaron la casa de los Asmoneos.
Qué triunfo el del rey criminal, pérfido, canalla, miserable.

C. P. Cavafis, «Aristóbulo» (1918)¹

ESTUDIO PRELIMINAR

It would have been extremely odd, even upon this showing, had one of them suddenly written the plays of Shakespeare, I concluded, and I thought of that old gentleman, who is dead now, but was a bishop, I think, who declared that it was impossible for any woman, past, present, or to come, to have the genius of Shakespeare. He wrote to the papers about it. He also told a lady who applied to him for information that cats do not as a matter of fact go to heaven, though they have, he added, souls of a sort. How much thinking those old gentlemen used to save one! How the borders of ignorance shrank back at their approach! Cats do not go to heaven. Women cannot write the plays of Shakespeare. (Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, 82).²

... Si diésemos por válido el juicio que expresa el personaje de la obra de Virginia Woolf, no solo parecería utópico que una mujer de la Inglaterra isabelino-jacobea escribiera como Shakespeare. Tampoco creeríamos que Elizabeth Cary, vizcondesa de Falkland, hubiera escrito *The Tragedy of Mariam*, primera obra teatral original escrita por una mujer en lengua inglesa. Sin embargo, siglos antes de que el manuscrito definitivo de la tragedia de Cary llegara a la imprenta, la escritora francesa Christine de Pizan ya había presentado en *Livre de Cité des Dames* (c. 1405) muchos ejemplos de la aportación de las mujeres al desarrollo cultural, científico y humanístico de occidente.

Pizan había reivindicado «la experiencia que de su propio cuerpo [tenían] las mujeres para contrarrestar el discurso misógino que [sostenía] la autoridad masculina» (Lemarchand, 2000: 13). El personaje alegórico de la Razón en *Cité des Dames* colocaba «la primera piedra donde se [asentaban] los cimientos» (95); cimientos, claro está, de la que sería una ciudad gobernada por las mujeres. Pizan simultáneamente cimentaba una sólida tradición de escritura femenina que continuaría su desarrollo a lo largo de los siglos. Con esto, presentaba batalla a los postulados misóginos a los cuales hubo de enfrentarse la autora francesa durante el periodo tardomedieval.³ Con éxito, esta tradición se desarrolló durante la Edad Moderna europea. En *Dido's Daughters (Literacy, Gender, and Empire in Early Modern England and France)* (2003), Margaret Ferguson sitúa *The Tragedy of Mariam* en dicha tradición. Dentro de la misma, se destaca Elizabeth Cary por su radical mirada sobre los acontecimientos considerados por la historia y la literatura como antecedentes del cristianismo.⁴

Al contrario de lo que afirma el «old gentleman» de Virginia Woolf, la participación de la mujer en la vida cultural de los siglos XV, XVI y XVII no habría de considerarse una imposibilidad. La cultura que llegó a propiciar la creación de la obra de Cary evolucionó a partir de la explosión humanística de los siglos XV y XVI. La *querelle des dammes* favoreció la participación activa de la mujer en la vida literaria, filosófica, teológica y cultural de los emergentes estados

modernos europeos.⁵ Siglos después, en *Escritoras y eruditas españolas* (1881), Diego Ignacio Parada catalogaba a las cultivadoras de las letras de España, incluyendo, entre otras, a Beatriz Galindo, Francisca de Nebrija y un largo etcétera de poetisas, pensadoras y escritoras del humanismo español.⁶ Los más populares representantes del renacimiento italiano dedicaron elogios a Vittoria Colona, autora de rimas amorosas y espirituales.⁷ La poetisa y líder política Veronica Gambara favoreció las carreras de Gian Giorgio Trissino, Marcantonio Flaminio, Ludovico Ariosto y Tiziano Vecellio. Mantuvo también Gambara correspondencia con Pietro Bembo, Bernardo Tasso, Matteo Bandello, Pietro Aretino y el emperador Carlos V.⁸ Erasmo de Rotterdam quiso crear un *consensio studiorum* que daba la bienvenida a mujeres representantes de círculos intelectuales católicos y protestantes europeos (Campbell, 2018: 153-166). Inglaterra no quedó en esto a la zaga: Margaret Rope, hija de Sir Thomas More, y otras inglesas vinculadas al pensamiento humanístico participaron intensamente en los debates teológicos de la Edad Moderna.⁹

Es pertinente resaltar que destacados humanistas como el valenciano Joan Lluís Vives y sus coetáneos Thomas More y Erasmo de Rotterdam habían defendido la educación de la mujer siempre y cuando no se alejase esta de los principios de piedad cristiana: la castidad y la obediencia. Esto beneficiaba especialmente a mujeres bien posicionadas (Calderón López, 2001: 102). En Inglaterra, Anne Askew, Katherine Parr, Mary Sydney Herbert (condesa de Pembroke), Anna Vaughan Lok y Aemilia Lanyer llegaron a ser personajes públicos cuyas contribuciones a los debates religiosos isabelino-jacobeos adquirieron relevancia cultural y política.¹⁰ Elizabeth Cary, nacida hacia 1585, al igual que tiempo atrás había sido el caso de Pizan, recibió de su padre los ánimos para embarcarse en la actividad intelectual, el estudio humanístico, la traducción y la escritura.¹¹ Su presencia en círculos intelectuales y literarios fue, como queda atestiguado por múltiples dedicatorias, bien visible.¹² Sin embargo, más que al humanismo clásico deberíamos adscribir a Cary, como a Michel de Montaigne, a las corrientes relativistas y escépticas que fueron a la contra de la cosmovisión del renacimiento (Calderón López, 92-98).¹³ Por esto, *The Tragedy of Mariam*, una obra que comparte con *Hamlet* el escepticismo hacia su propio tiempo, presenta múltiples desafíos al lector, ya que no proporciona respuestas sencillas a los interrogantes éticos, filosóficos y políticos que trae a colación.

A finales del siglo XVI, muchas mujeres inglesas eran valoradas como notables cultivadoras de las letras. La oposición que presentaba Thomas Psalter en *The Mirror of Modesty* (1578) a que la mujer se educara era indicador de que, para las mentes más conservadoras, las mujeres ya leían demasiado. Pero otros intelectuales apoyaron que las mujeres se educasen y cultivasen las letras. William Barker alabó los logros literarios de las mujeres en *Nobility of Women* (1572). En *The Muses Sacrifice, or Divine Meditations* (1612), John Davies of Hereford elogió a la condesa de Bedford, a la condesa de Pembroke y a Elizabeth Cary por sus labores como mecenas, creadoras y traductoras (si bien era escéptico, como el anciano caballero de Virginia Woolf, ante la idea de que el talento literario de Cary hubiera podido darse anteriormente en una mujer y de que,

de hecho, pudiera volver a darse).¹⁴ Como sostiene Calderón López, al escribir su carta al lector, «To the Reader»,¹⁵ documento que encabeza la traducción al inglés de *Réplique à la response du sérénissime roy de la Grand Bretagne* de Jacques Davy du Perron,¹⁶ Elizabeth Cary no solo admitió su deseo de publicar la obra sino que quiso proyectarse ante los lectores:

como mujer, como católica y, aunque no lo [dijera] explícitamente, también como intelectual de talento, dotada de una capacidad crítica con la que estaba dispuesta a subvertir y cuestionar nociones asentadas como que la mujer de su tiempo no era capaz de logros intelectuales, poniéndose ella misma como ejemplo de lo contrario. (260)

En esto no fue Cary excepcional. La investigación de las últimas décadas corrobora que las damas de la aristocracia, las mujeres de clase media y de clase media alta lograron avanzados niveles de alfabetización.¹⁷ Las dramaturgas inglesas del periodo isabelino-jacobeo gozaron de prestigio durante sus vidas.¹⁸ La investigación ha tomado, además, en consideración aquella escritura femenina anglófona más cotidiana y elemental que la que se considera como literatura en mayúsculas. Como señala Carme Font, este tipo de escritura compone «un corpus de pensamiento que no es pasajero, y que tiene un gran peso intelectual» (citada en Muñoz 2018). Aunque la imprenta de muchas de estas mujeres quedó en el olvido, otras autoras, como la propia Elizabeth Cary, Aphra Behn (primera autora teatral profesional en lengua inglesa), Isabella Whitney, Aemilia Lanyer, Mary Wroth, Margaret Cavendish, Mary Sydney, Katherine Phillips y un largo etcétera se proyectaron hacia las alturas literarias a lo largo de los siglos XVI y XVII. De hecho, sus trabajos permanecían plasmados en el recuerdo de la nación mucho tiempo después de que ellas desapareciesen, como podremos observar al leer el trabajo de la proto-feminista Bathsua Makin, cuyo *Essay to Revive the Ancient Education of Gentlewoman* (1673) hizo referencia a Lady Jane Grey y Margaret Cavendish. Años después, George Ballard registraba, en *Memoirs of Several Ladies of Great Britain Who Have Been Celebrated for their Writings or Learning* (1752), testimonios de la contribución de las mujeres a diversas ramas del conocimiento, el arte y la ciencia desde el siglo XV hasta el XVIII.

Los elogios y dedicatorias que recibió Elizabeth Cary en vida son testimonio de su notable presencia en el mundo literario e intelectual de su tiempo. Su participación en las disputas religiosas que tuvieron lugar a causa de la Reforma y la Contrarreforma dio pie a que se la inmortalizase bajo la forma de la escritora Lady Falconia en la obra teatral de propaganda católica *Hierarchomachia, or The Anti-Bishop* (ca. 1629-1630).¹⁹ No quedaron su prestigio ni sus intereses reducidos al ámbito local, sino que traspasaron las fronteras nacionales. Heather Wolfe apoya esta tesis al poner en relieve las circunstancias de impresión de su traducción de *Réplique* fuera de Inglaterra, donde estaba censurada (2007: 10). Como se muestra en la correspondencia entre George Con, representante del Papa en Inglaterra, y Antonio Ferrangali, secretario papal en Roma, su fama llegó a oídos de Urbano VIII y de Inocencio X.²⁰ Su obra refleja interés por el mundo más allá de Inglaterra, como se observa en su traducción, realizada posiblemente en 1598, de la obra geográfica *Miroir du Monde* de Abraham Ortelius. Esta obra suponía la salida definitiva de

Cary «del mundo privado femenino a la conquista del mundo exterior», algo que «le daría una amplitud de miras que, con el correr del tiempo, la haría no encajar demasiado en el ambiente doméstico» (Calderón López 117). De su primera obra teatral, hoy desaparecida, sabemos que se desarrollaba en Sicilia.²¹ La segunda, *The Tragedie of Mariam*, trata las circunstancias del asesinato de Mariamme I (54-29 a.c.), última reina de la dinastía asmonea, a manos de su esposo Herodes I el Grande (74 a.c.-4 d.c), primer rey idumeo de Judea, conocido en la tradición occidental por ordenar la matanza de los inocentes que siguió al nacimiento de Jesucristo.²²

No era la primera vez que esta espeluznante historia de uxoricidio se llevaba a los escenarios de los siglos XVI y XVII. Escritores de las tradiciones inglesa, italiana, española y francesa—Hans Sachs (1552), Ludovico Dolce (1560), William Goldinham (c. 1567), L. L. de Argensola (c. 1585) y Alexandre Hardy (1600)—habían realizado reescrituras de esta trama extrayéndola de las fuentes de Flavio Josefo, *Guerra de los Judíos* (69-79 DC) y *Antigüedades Judías* (93 DC). Cary se sumó al proceso de reescritura que se fue desarrollando de forma simultánea en varios países y que, tras la publicación de *The Tragedy of Mariam*, continuó a lo largo del siglo XVII en el teatro inglés. Si Philip Massinger no se inspiró en *The Tragedy of Mariam* para escribir *The Duke of Milan* (c. 1621-1623), es evidente que extrajo su historia de las mismas fuentes que había empleado Cary. Samuel Pordage, autor de *Herod and Mariamna: A Tragedy*, debió considerar en 1673 que la historia ya se había hecho lo bastante popular para el público inglés como para permitirse aportar elementos novedosos de romance, pues introdujo al galán Tyridates, rival de Herodes por el amor de Mariamna. Voltaire reescribió la tragedia en 1714 de modo que esta vez el rival de Herodes, el general romano Varus, lideraría una coalición entre Roma y el pueblo judío soliviantado contra el tirano por su intento de ejecutar a la reina. Siguió este drama extendiéndose gracias a Amélie Rives, Friedrich Hebbel y autores de diversas tradiciones cuyos tratamientos dramáticos de la historia presentan múltiples vasos comunicantes, aparte de una fuente histórica común. El carácter internacional de la tragedia de Herodes y Mariamme puede apreciarse con igual claridad en el péplum bíblico *Erode il Grande/Le roi cruel* (dir. Viktor Tourjansky, 1958), coproducción italo-francesa llevada a cabo por un reparto y un equipo creativo internacionales (incluyendo a la modelo y actriz francesa Sylvia López y al actor británico Edmund Purdom), donde diversos elementos de la tradición teatral de Mariamme y Herodes se reutilizaron para llevar la historia al cine de los años cincuenta. Dicho lo cual, la ausencia de la historia en la pantalla es también indicativa de la escasa consideración que, por otra parte y como detallaremos más adelante, recibe en la puesta en escena.

Para el lector en lengua castellana resultará de interés considerar las posibles relaciones intertextuales entre *The Tragedy of Mariam* de Cary y el drama bíblico *Vida y muerte de Herodes* de Tirso de Molina, publicado entre 1612 y 1615 (i.e. casi en coincidencia con la publicación de *Mariam*). Cary también comparte intereses con Pedro Calderón de La Barca, cuya tragedia *El mayor monstruo del mundo* (1637), volvió a tratar la historia de los monarcas de Judea. Cristobal Lozano realizó su propia reescritura, *Herodes Ascalonita, y la hermosa Mariana* (primer ejemplar

impreso que conservamos publicado en 1791), en la cual se sugiere un triángulo amoroso entre Mariana, Herodes y Josefo. Celià Solà Rodríguez explica los usos de Tirso y Lozano de Herodes «como una máscara del hombre barroco, una llamada de atención a [la] historia contemporánea, una crítica, desde sus posiciones como hombres de iglesia, a su tiempo» (2019: 290). El espíritu crítico de las obras de Tirso y Lozano caminaría parejo al impulso escéptico de Cary sobre su propio tiempo. Autores y autora desarrollaron, a través del mismo argumento, una visión escéptica con respecto a sus respectivas monarquías; ambas, por diferentes motivos, en proceso de decadencia y/o transformación radical. Es evidente también que Cary y sus coetáneos españoles comparten un interés por caracterizar a la protagonista como mártir del cristianismo, así como por hacer de su muerte un indicador del declive del reinado de Herodes y el comienzo de una nueva era. Sin embargo, frente a la forma un tanto explícita de Tirso de Molina y Cristobal Lozano de hacer converger el martirio de Mariamme con el nacimiento de Jesucristo, Cary no establece estos paralelos de forma tan explícita como lo hacen sus coetáneos españoles y se entrega a un, a mi modo de ver, más sutil juego intertextual en el cual el lector tiene la oportunidad de atar cabos por sí mismo y, sobre todo, de ser escéptico con respecto a dicha relación intertextual entre Jesucristo y Mariam, toda vez que esta equiparación nos llega de forma indirecta a través de la voz de un único testigo.²³

Según el profesor al que Virginia Woolf alude en *A Room of One's Own*, ninguna mujer podría haber escrito como Shakespeare. Sin embargo, Cary no solamente pudo tomar prestados elementos del cisne de Stratford-Upon-Avon, sino que pudo, de hecho, influir en la escritura *Othello* y *Antony and Cleopatra*. Las semejanzas psicológicas entre el Herodes de la tradición medieval inglesa y Macbeth (así como actos protagonizados por ambos personajes) han sido ya anotadas.²⁴ Del mismo modo, la humanización del asesino de Mariam en Cary nos retrotrae a las vacilaciones y remordimientos del asesino shakespeariano, razón por la cual el estudio de los trasvases entre ambas obras queda pendiente. Cary tomó parte en un proceso de índole global que consistió en la reescritura de la tragedia de Herodes y Mariamme de forma simultánea con algunos de los más célebres autores de las tradiciones francesa e italiana y del Siglo de Oro español. La protagonista de Cary, tratada previamente por autores y dramaturgos desde Josefo, Boccaccio y Pizan hasta los que hemos ido mencionando, es una heroína de gran potencia dramática, complejidad, ambivalencia y atractivo. Belleza, firmeza, valentía, tozudez, altivez y locuacidad hacen de la Mariam de Elizabeth Cary un ser complejo, enigmático y sorprendente; una fuerza de la naturaleza y una reina capaz de resistir la tiranía e impredecibilidad de uno de los más sanguinarios gobernantes de la Historia Antigua.

A pesar de sus méritos, *The Tragedy of Mariam* no atravesó un camino de rosas para ocupar un lugar en el canon literario. Con toda la popularidad de las autoras isabelino-jacobeas durante su tiempo, a lo largo del siglo XIX y parte del XX la crítica anglófona prestó poca atención a sus contribuciones a la historia de la literatura. Este retroceso afectó negativamente a la apreciación crítica de la literatura inglesa al completo.²⁵ En el caso específico de Cary, se ha explicado la falta

de conocimiento sobre su obra a partir de la escasez de manuscritos sobre su vida y sus trabajos (Cerasano y Wynne-Davies 1998: 2), a lo cual se suman sesgos de una tradición crítica que, por norma general, puso el acento en los autores, no en las autoras (Wray 2014: 149-150).

En su estudio de 1922, «Herod in the Drama», J. B. Fletcher omitió referencias a *The Tragedy of Mariam*, aunque fue exhaustivo en su recorrido sobre la reescritura del drama de Herodes y Mariamme a lo largo de la historia de la literatura dramática. Es significativa esta omisión si consideramos que, en 1914 a. C., Dunstan y W. W. Greg ya habían resuelto el enigma de la autoría de la tragedia al señalar que las iniciales «E.C.» del *quarto* correspondían a «Elizabeth Cary». Además, Dunstan y Greg habían publicado para Malone Society un facsímil de dicho *quarto*. Dos décadas después, Maurice Valency (1940) justificaba la exclusión de *The Tragedy of Mariam* del canon basándose en los supuestos defectos estéticos e ideológicos de la tragedia. Estos incluían, en su opinión, el predominio de máximas moralistas, las largas tiradas de texto, el apego de Cary a las normas clásicas y la irrelevancia de algunas escenas (entre ellas, la de contienda y posterior confraternización de Constabaro y Sileo). De forma un tanto obtusa, Valency llegaba seguidamente a achacar la misoginia de algunos personajes a la propia Cary, a quien consideraba incapaz de disentir del espíritu de su época (1940: 27). Las lecturas que se han venido realizando hasta la fecha demuestran que ni escenas como la lucha entre Sileo y Constabaro restan calidad artística a la obra (en todo caso, hacen su posible puesta en escena más atractiva)²⁶ ni era Cary una mujer intimidada, silenciosa y sometida, como sugiere Valency, ante el sentir de su tiempo. Su producción literaria confirma, más bien, lo contrario, por más que la autora siempre reconociera *de iure* sus deberes y obligaciones como esposa obediente en el marco patriarcal que habitaba.

Fue a partir de la década de 1980 cuando se dieron pasos para subvertir un inmovilizador estado de la cuestión con respecto a las autoras isabelino-jacobeas, Cary incluida. Este impulso benefició el estudio de las obras de nuestra autora y de sus contemporáneas, cuyos trabajos comenzaron a aparecer en ediciones modernas. También facilitó este estímulo el desarrollo de prestigiosos proyectos de investigación centrados en la escritura femenina.²⁷ No obstante, todavía permanecen estas investigaciones a merced de obstáculos diversos tales como la fragilidad de las infraestructuras digitales²⁸ o la aparente falta de rentabilidad de la publicación de ediciones críticas de textos literarios.²⁹ Se hace, por lo tanto, necesario perseverar en la concienciación sobre la necesidad de traducir, editar, divulgar y, sobre todo, leer y poner en escena este legado dramático.

Actualmente, Elizabeth Cary y *The Tragedy of Mariam* están presentes en la cultura anglófona. La tragedia se reseña en manuales de literatura inglesa.³⁰ Forma parte de varios programas universitarios del mundo anglófono. Presenta la obra una breve pero significativa historia escénica.³¹ Sin embargo, si consideramos la apreciación crítica debida a *The Tragedy of Mariam*, en justicia podemos afirmar que su divulgación en países anglófonos es todavía

altamente insatisfactoria; en países de habla castellana la tragedia es una de las grandes desconocidas fuera de los departamentos de Filología Inglesa y/o de Estudios Ingleses.

Esta edición incluye una versión modernizada del texto en lengua inglesa, acompañada de anotaciones y aparato crítico. También incluye la primera traducción al español realizada hasta la fecha de *The Tragedy of Mariam* (también anotada). La traducción y la versión modernizada del texto inglés constituyen uno de los resultados de investigación del Proyecto de Investigación «EMOTHE: Teatro Europeo de los Siglos XVI y XVII: Patrimonio y Bases de Datos» (PID2019-104045GB-C54) de la Universitat de València, dirigido por Jesús Tronch Pérez, Catedrático de Literatura Inglesa de la citada universidad. He realizado esta traducción en verso libre con el objetivo de mantener unos grados mínimos de fidelidad al trabajo de Elizabeth Cary y, a la vez, elaborar un texto apto para la representación escénica prescindiendo de los límites que habrían sido impuestos por otro tipo de versificación. En las páginas que siguen presentamos un estudio preliminar, el cual incluye un marco contextual para situar la obra en las corrientes de escritura femenina desarrolladas en Inglaterra durante el periodo isabelino-jacobeo. A continuación, ofrecemos datos relevantes sobre la biografía de Cary, la fecha de composición de la tragedia y las fuentes en las que se basa. Realizaremos una sucinta revisión bibliográfica sobre la recepción de *The Tragedy of Mariam* prestando atención a las líneas de fuerza principales que ha establecido la crítica. Posteriormente, explicaré la (hasta donde sabemos) corta historia escénica de *The Tragedy of Mariam*, desarrollada a partir de finales del siglo XX. Las dos secciones siguientes se dedican a la explicación de decisiones tomadas con respecto a la edición moderna del texto y con respecto a su traducción al castellano. El estudio preliminar concluye con un listado bibliográfico donde detallamos las ediciones en facsímil de *The Tragedy of Mariam* y de textos contemporáneos, ediciones modernas de la obra, así como fuentes secundarias que han servido para realizar esta edición. A continuación, presentamos el texto modernizado de la tragedia en lengua inglesa. Incluimos una modernización de la portada y los paratextos del *quarto* de 1613, los cuales incluyen dedicatoria, lista de personajes y resumen argumental. Tanto los paratextos como el texto fijado vuelven a aparecer en la siguiente sección traducidos al castellano. Los anexos incluyen: (1) una cronología que cubre los hitos culturales, políticos y literarios que guardan relación con la vida de Elizabeth Cary (Anexo I); (2) listado de siglas utilizadas en el aparato crítico (Anexo II); (3) un aparato crítico del texto modernizado en lengua inglesa (Anexo III). Para elaborar dicho aparato crítico, he tomado en consideración las ediciones modernas más recientes de *The Tragedy of Mariam*. Éstas fueron cotejadas para familiarizar al lector con las enmiendas al *quarto* propuestas por diferentes editores durante las últimas décadas. Todas las citas de fuentes primarias y secundarias en lengua inglesa han sido traducidas al español o bien acompañadas de su cita correspondiente en esta lengua en traducciones publicadas con anterioridad. Por regla general, organizamos las notas a pie de página del siguiente modo: (1) el texto modernizado en lengua inglesa recoge notas relacionadas con la preparación de la versión final que presentamos para el lector interesado en leer la tragedia en lengua inglesa; (2) el texto traducido en español recoge notas relacionadas con relaciones intertextuales entre *The Tragedy*

of *Mariam* y otras obras del periodo, notas relacionadas con referencias culturales necesarias para la comprensión del texto y notas relacionadas con la puesta en escena de la tragedia.

Esta edición de *The Tragedy of Mariam* realiza tres aportaciones significativas al conocimiento establecido sobre la obra. En primer lugar, como hemos indicado, se trata de una edición moderna acompañada de su correspondiente traducción al español. Con ello, esperamos facilitar la entrada de la obra en los escenarios teatrales de habla hispana. En segundo lugar, siguiendo la pauta de las ediciones modernas que la preceden, esta edición crítica pone el acento en las relaciones intertextuales entre *The Tragedy of Mariam* y sus fuentes narrativas, literarias y dramáticas. Las referencias intertextuales a textos literarios se indican en nota a pie de página a lo largo del texto en lengua inglesa. Cuando citamos obras literarias escritas originalmente en lengua inglesa, incluimos la cita en su versión original y su correspondiente traducción al español. Si la traducción está disponible en EMOTHE, por norma general damos preferencia a la versión accesible en la Biblioteca Digital del Proyecto. Puesto que el texto se ha preparado para el lector de habla hispana, hemos señalado, allá donde ha resultado conveniente, las relaciones intertextuales entre *The Tragedy of Mariam* y las reescrituras realizadas por autores del Siglo de Oro español. Dado que las fuentes históricas de las cuales se extrae la trama fueron textos que circularon a través de los diferentes estados europeos, no es extraordinario que la misma historia se contase una y otra vez de forma casi simultánea en diferentes entornos. Queda a la especulación o pendiente para futuras investigaciones dilucidar hasta qué punto estas reescrituras pudieron alimentarse mutuamente. Por ello, hemos ido anotando posibles conexiones entre *The Tragedy of Mariam* y sus contemporáneos áureos cuando hemos hallado semejanzas en el tratamiento dramático aplicado a la historia. De esta forma, contribuimos de forma modesta a desarrollar un objetivo general de EMOTHE, consistente, en palabras del codirector Joan Oleza Simó, en la superación del estudio del «teatro ceñido a las filologías nacionales (inglesa, española, italiana, francesa, portuguesa, etc.), abriendo el camino a un canon cultural europeo, patrimonio de todos los ciudadanos europeos» (EMOTHE, 2014-2020). En tercer lugar, si bien no de forma exhaustiva, hemos dado la importancia que corresponde a los hitos principales de la crítica sobre Elizabeth Cary en el contexto académico español, ya que pensamos que su aportación a nuestra comprensión de la obra abre interesantes vías de estudio. Concretamente, me refiero a la repercusión que ha tenido en la preparación del estudio preliminar la consulta de la formidable tesis doctoral de María Isabel Calderón López, un estudio de Elizabeth Cary y de sus obras desde ángulos epistemológicos.³²

Abordaremos cuestiones que servirán como guía para la lectura de *The Tragedy of Mariam*: explicaremos las transformaciones esenciales que se han dado en la crítica más reciente con respecto a la escritura femenina isabelino-jacobea. Examinaremos los prismas ideológicos, socioeconómicos y políticos que nos permitirán apreciar la relevancia política de *The Tragedy of Mariam* en su contexto de producción. Trataremos el rol que desempeñó la mujer en la producción dramática del periodo. Por último, abordaremos los usos políticos y estratégicos que hicieron las mujeres de la religión para enriquecer su producción literaria.

Cambios recientes en la crítica sobre literatura dramática femenina isabelino-jacobea

Como dijimos anteriormente, a partir de la década de los ochenta se impulsaron los estudios sobre las autoras dramáticas inglesas de los siglos XVI y XVII.³³ En *Women Playwrights in England, c. 1363-1750* (1980), Nancy Cotton-Pearse inició una reestructuración del canon para integrar a las autoras teatrales junto a sus contemporáneos masculinos. Las transiciones a que dieron lugar estos impulsos podrían resumirse en una serie de rasgos significativos. Primeramente, se amplió el rango de obras teatrales que se consideraban dignas de estudio. Hasta entonces, la investigación se había limitado al estudio de las obras pensadas para el teatro comercial; un punto de partida reduccionista que fue reemplazado, como dice Pacheco, por criterios de selección más inclusivos (p. xvi).³⁴ En segundo lugar, el esencialismo que dividía autores y autoras por sexos se reveló como obsoleto.³⁵ Dicha obsolescencia se hacía más evidente a medida que se arrojaba luz sobre la complejidad de los sistemas de producción y circulación de textos del momento (Ezell, 2002, p. 79). Con respecto a nuestra autora, sugiere Calderón López que, en la dedicatoria de Richard More, «To the Truly Vertuous and Honourable Lady, the Lady Elizabeth Carie» (1614), la identidad de Elizabeth Cary como mujer de letras se hace «con respecto a todas las personas (hombres también) que componían el panorama literario de su época, no sólo con respecto a la reducida esfera femenina» (224). Progresivamente se terminó desmarcando el estudio de las escritoras de las divisiones masculino-femenino y público-privado que se habían establecido.³⁶ No obstante, Phillippy reconoce la conveniencia de reivindicar, con fines estratégicos, una tradición de escritoras unidas por su identificación cultural femenina (2018: 21).

En tercer lugar, la creación original dejó de ser el único criterio digno de consideración. Las autoras isabelino-jacobea pasaron a ser valoradas como agentes responsables de la preservación y de la transmisión de textos escritos por ellas y por otros; como mecenas de escritores y como propietarias de colecciones de libros cuya lectura se dejaba notar en sus obras.³⁷ En cuarto lugar, dejó de considerarse que el objetivo último de la creación literaria femenina era necesariamente servir como avanzadilla al feminismo contemporáneo o subvertir el patriarcado, toda vez que, entre otras razones, dicha visión parecía, según varios autores, legitimar el mismo patriarcado al que se pretendía poner en entredicho.³⁸

Finalmente, se ampliaron horizontes sobre el espacio donde la mujer desarrollaba su actividad escritora. Lejos de considerarse este como «una habitación propia» (tomando prestadas las palabras de Virginia Woolf), se redefinió el ámbito doméstico como puente para la interacción intrafamiliar y para desarrollar una actividad literaria social de mayor alcance que el que se le había atribuido hasta la fecha.³⁹ El teatro escrito en el espacio doméstico se manifestó, como dice Diane Purkiss, como tanto o más políticamente transgresor que el teatro comercial (o *public theatre*), cuyo paso por la censura del Revels Office era obligado, al contrario de lo que sucedía con el *closet drama*, que se escribía para la esfera íntima (1998: xviii). De este modo, como prosigue Purkiss, la implicación de la mujer de familia aristocrática en el cultivo de la tragedia senequista conllevaba una carga política nada desdeñable (xx-xxiii). Por otra parte, se empezó a tener en cuenta la variedad de espacios de escritura femenina, incluyéndose entre los lugares que constituían espacios de escritura las casas señoriales en la urbe o en el campo, los conventos (fuera y dentro del país), las cocinas, los aposentos, las enfermerías, etc.⁴⁰

En otro orden de cosas, el estudio de la escritura femenina isabelino-jacobea se benefició de cambios que afectaron al estudio literario en su conjunto: los enfoques biográficos habían dado paso al estudio de los textos mismos (Ezell, 1993); las obras canónicas de autores y autoras pasaron a leerse junto a obras consideradas como menores;⁴¹ se había iniciado la publicación de estudios sostenidos sobre géneros y formas de escritura abordadas por mujeres y a historiar su contribución a la literatura a través del estudio de lugares, formas, contextos y recepción de las obras.⁴²

El hogar como reflejo del estado

Cary vivió durante un periodo de transición socioeconómica y política que tuvo lugar en Inglaterra y en Europa.⁴³ El sistema feudal medieval basado en la explotación de la propiedad agraria dio paso a un orden económico basado en la obtención del máximo rendimiento de los recursos mediante su mercantilización a gran escala; un sistema que facilitó la movilidad social de muchos, así como la pobreza de otros.⁴⁴ Pueden encontrarse múltiples luces y sombras en la conformación del estado moderno en Inglaterra. Entre 1550 y 1640 las oportunidades educativas aumentaron para la población de alto nivel social y varios miembros del tercer estado lograron alfabetizarse y participar de la movilidad social que llegó como consecuencia de la alfabetización, a pesar de que la sociedad burguesa en ciernes terminaría por tratar a la población más pobre como esencialmente inferior (Fletcher y Stevenson, 2010: 11-13). Algunos autores han expresado pesimismo con respecto a la igualdad de sexos durante el periodo moderno (Sharpe y Zwicker, 2003: 12). De hecho, se ha señalado que el sistema capitalista emergente se ensañó en particular con la mujer inglesa, cuyos derechos se vieron más mermados aún que los de sus vecinas del continente.⁴⁵

Menos optimista aún resulta la valoración de Silvia Federici, para quien la división del

trabajo por sexos que se estableció durante la Edad Moderna degradó a la mujer relegándola casi exclusivamente a la función reproductiva. La hostilidad hacia la mujer, manifiesta en las cazas de brujas, es, para Federici, piedra angular de los abusos del capitalismo moderno (2014: 12). Según explica Calderón López, la persecución a las brujas era, en efecto, un reflejo del orden socioeconómico del periodo: la pobreza de las víctimas las hacía culpables e inferiores por haber sucumbido ante el maligno; por ello, se tornaban en chivos expiatorios para aliviar la ansiedad y el temor que las transformaciones sociales generaban en el conjunto de la población (2001: 124-125). En su análisis pormenorizado del episodio de la vida de la joven Elizabeth Cary en el que consiguió exonerar a una mujer falsamente acusada de brujería, demuestra asimismo Calderón López que la autora «apuntaba los defectos de un sistema judicial tendente a ignorar la evidencia empírica, los particulares del caso en cuestión» (127). Este mismo sistema, claro está, sustentaba la práctica de la caza de brujas. En el caso de las mujeres de las altas esferas, sus cuerpos fueron sometidos a la estilización a través de la indumentaria, la joyería y el conjunto de accesorios para su adorno y exhibición.⁴⁶ Este fenómeno se manifestó en la representación cultural de la mujer, a la cual se la retrataba como cuerpo capaz de realizar tareas domésticas, traer hijos al mundo y de servir como modelo de comportamiento (Miller, 2002: 161).

Los roles de género que se establecieron en esta sociedad se basaban en una nueva configuración del hogar en el estado moderno. La unidad familiar se convirtió en eje económico de la sociedad y de dicho estado (Amussen, 1998: 1). Esta unidad familiar se entendía como reflejo del orden social y político de forma más palpable todavía entrado el siglo XVII.⁴⁷ La analogía hogar-estado quedó asimismo establecida en el imaginario popular.⁴⁸ Esta situación convirtió los ámbitos público y privado en instituciones mutuamente ligadas.⁴⁹ El monarca se presentaba a sí mismo como padre, marido, cabeza de familia y figura divina ante la nación inglesa.⁵⁰ De hecho, durante su primera sesión parlamentaria el 19 de marzo de 1603, el monarca Jacobo I de Inglaterra se presentaba a sí mismo en estos términos:

What God hath cōioyned then, let no man separate. I am the Husband,
and all the whole Isle is my lawfull Wife; I am the Head, and it is
my Body; I am the Shepherd, and it is my flock. (30)⁵¹

El padre de familia ostentaba poderes análogos a los del rey dentro de la unidad familiar; la esposa, como la consorte real, ostentaba algún poder, que se supeditaba, en última instancia, al del varón.

Que el panorama fuese poco prometedor para la mujer no significa que esta careciese totalmente de margen de maniobra para operar a su gusto. Según Jean E. Howard, ni el confinamiento de la mujer a la esfera doméstica sucedió de golpe ni afectó la transición socioeconómica por igual a todos los grupos sociales (1994: 92). Se añade que en la práctica las mujeres del siglo XVII no quedaron de brazos cruzados en la casa (Gray, 2007: 7). Es más, este

sistema capitalista que confinaba a la mujer al ámbito familiar también impulsó a algunas afortunadas a alcanzar independencia y autonomía (Underdown, 1987: 127). El sistema patriarcal no estaba establecido *de iure*, sino que se fue desarrollando a partir de los aparatos ideológicos y propagandísticos imperantes en un estado vigilante (Fletcher y Stevenson, 1987: 38; Capp 1). Por lo tanto, las imprecisiones del sistema jurídico dieron pie a una muy compleja casuística. Por un lado, la mujer quedaba excluida de la mayor parte de las profesiones.⁵² Por otro, la mujer fue construyéndose identidades profesionales a partir de la combinación de habilidades tradicionalmente asociadas a lo femenino con estrategias innovadoras para la obtención de beneficio económico. Esto facilitó su entrada en la educación, el comercio, la industria textil, la hostelería, la medicina y la enfermería; incluso en la albañilería y en las profesiones literarias y artísticas (Mendelson, 2002: 71-75).

No faltaron pensadores, como Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim y Rachel Speght, que llegaron a abogar por una alternativa igualitaria entre hombres y mujeres (Welshans, 2007: 12-13). Dicha postura, por lo que respectaba a la vida conyugal, fue defendida en el teatro por boca de Molly Cut-Purse en *The Roaring Girl* de Thomas Middleton y Thomas Dekker (1611). Pero este anhelado igualitarismo en el matrimonio no pasó de ser mera disquisición filosófica fuera de un ámbito jurídico que trataba injustamente a la esposa en lo económico tanto como en lo político, como puede apreciarse en las cláusulas de los contratos matrimoniales. Dichos contratos permitían a la mujer reservarse los bienes parafernales (bajo la vigencia de los *jointure rights*). Estos bienes parafernales consistían en una partida separada de la herencia paterna de la cual la esposa podría disponer a partir de su viudedad; salvo esta partida, todo bien heredado por la mujer pasaba a ser propiedad del marido tras celebrarse los esponsales (Streetton, 2002: 42-50).

Allá donde la economía no terminaba de aplastar a la esposa bajo la losa patriarcal, la dominación sexual hacía el resto. Al ser la castidad la norma moral establecida para la mujer, se la condenaba por adulterio con más dureza que al hombre (Amussen, 1987: 207; Kusunoki, 2015: 4). Si esta falta procedía de la mujer, el delito se consideraba *petty treason* (i.e. traición contra el estado). La condena a muerte era una de las consecuencias posibles tras una disputa legal por adulterio femenino (Streetton, 2002: 43). El drama jacobeo presenta un abanico de variaciones de esta calamitosa situación legal para la mujer, aunque los lugares y tiempos de la acción podían estar alejados de su presente. En *The White Devil* de John Webster y *'Tis Pity She's a Whore* de John Ford, los adulterios de Vittoria-Corombona y Annabella se castigan con la muerte; en *A Woman Killed with Kindness* de Thomas Heywood, se castiga a Anne Frankford con la expulsión del hogar, lo cual la condena a la mendicidad. En *The Tragedy of Mariam*, Herodes condena a su esposa por un presunto delito de adulterio; sin embargo, la astuta Salomé no solamente logra salir ilesa tras cometer esta falta en dos ocasiones, sino que, por lo que se nos da a entender, obtiene el divorcio de su último marido, aunque las leyes mosaicas no le otorgan como mujer este derecho. El mundo que se nos presenta, por lo tanto, en *The Tragedy of Mariam*, parece tan

lleno de vericuetos, pasillos, corredores y mecanismos para burlar a la ley como aquel en el que se escribió la tragedia, incluso como el mundo de la política contemporánea.

Por otro lado, el divorcio de Salomé constituye un acto más políticamente transgresor para el espectador jacobeo que para el del siglo XXI.⁵³ Ni ante casos de tiranía y violencia doméstica ejercidas por el varón ni ante otra circunstancia el sistema legal inglés contemplaba la opción legal del divorcio, salvo en los contados casos de las anulaciones matrimoniales que lograron Enrique VIII y Frances Howard. Quedaba la opción para los cónyuges insatisfechos la separación *a mensa et thoro*, la cual eximía a cualquiera de los cónyuges de yacer con el otro y de vivir bajo el mismo techo (Streetton, 2002: 43). Esta posibilidad se refleja en *The Woman's Prize, or The Tamer Tamed* de John Fletcher (1611), una continuación de *The Taming of the Shrew* de Shakespeare: Maria, esposa de Petruccio, se niega a compartir lecho con su marido y a rendirle sumisión:

I am no more the gentle, tame Maria.
Mistake me not. I have a new soul in me
Made of a north wind, nothing but tempest,
And like a tempest shall it make all ruins
'Til I have run my will out. (1.91-96)⁵⁴

En *The Tragedy of Mariam*, la heroína hace juramento de no compartir cama con Herodes cuando descubre que este ha decretado su muerte por segunda vez:

MARIAM
I will not to his love be reconciled;
With solemn vows I have forsworn his bed.

SOHEMUS
But you must break those vows.

MARIAM
I'll rather break
The heart of Mariam. Cursèd is my fate!
But speak no more to me, in vain you speak;
To live with him I so profoundly hate. (3.3.15-20)⁵⁵

Si la separación *a mensa et thoro* podría liberar a la mujer de la violencia doméstica, no la protegía de su condición de *femme covert*, principio según el cual el esposo dispondría de los bienes de la mujer incluso en caso de separación (Streetton, 2002: 43-44; Capp 2003: 6-30). Por ello, la separación *a mensa et thoro* funcionaba como arma de doble filo que podría dejar, según Jenny Roth, a la esposa exenta de colchón económico para sobrevivir fuera del matrimonio (2012: 490). En este contexto jurídico podemos comprender la situación de Doris, esposa legítima repudiada por Herodes, la cual ansía, como prosigue Roth, reintegrarse en un orden social que ya no la protege a pesar de que dicho orden le ha perjudicado (488).

Este sistema no estaba exento de fisuras. Si bien la sumisión femenina parecía un elemento clave para el sostenimiento del orden social, este orden se asentaba sobre un castillo de naipes. Esto fue tanto así que la rebelión femenina contra la autoridad masculina podría llegar a justificarse en casos excepcionales (Purkiss, 1998: xxi).⁵⁶ Incluso un puritano radical como William Gouge reconocía a las mujeres la prerrogativa de proceder según el dictamen de sus conciencias en *Of Domesticall Duties* (1634). Procede pensar que las mujeres estuvieron menos dispuestas a transigir con la autoridad masculina de lo que se ha creído tradicionalmente cuando dicha autoridad se mostraba abiertamente arbitraria (S. D. Amussen, 1987: 209).

No debemos considerar, además, que la rebeldía femenina fuese inconsecuente, ya que podía poner en serios aprietos al marido, cuya autoridad quedaba en entredicho si su esposa se enfrentaba a él. El cuestionamiento del orden establecido se consideraba sinónimo de desorden y caos; sus repercusiones transcendían el ámbito familiar (Amussen, 1987: 199). Así pues, aunque se reconocía al hombre el derecho a infligir un castigo (*reasonable correction*) a una mujer que se rebelaba (Walker, 2003: 49-50; Kusonoki, 2015: 12), como la familia era tenida como microcosmos del estado, era tarea del cabeza de dicha familia mantener el orden y la moral dentro de la casa, siendo (como dijimos) su responsabilidad equiparable a la del monarca (Walker, 2003: 11-12; Levin y Ward, 2008: 1). Por ello, la violencia excesiva por parte del varón se podría considerar contraria a dicho orden sociopolítico, ya que lo alteraba cuando su brutalidad se mostraba desmedida (Amussen, 1987: 209-210; Walker, 2003: 53). Defensores del régimen patriarcal como el anteriormente citado William Gouge y Matthew Griffith condenaban, de hecho, la violencia extrema hacia la mujer (Capp, 2003: 33). Y, llegado el momento, los vecinos y allegados del entorno familiar tenían potestad para intervenir ante los abusos del marido violento (Amussen 1987: 210; Richardson, 2010: 20-21). En la tragedia de *Othello* de Shakespeare, el héroe es condenado por toda la comunidad a la que se hace partícipe del dolor ante el asesinato de Desdemona. En *The Tragedy of Mariam*, el impulsivo Herodes se muestra cauteloso a la hora de determinar el proceso según el cual ha de decretarse la muerte de la reina, ya que percibe los riesgos políticos que podría acarrear una decisión precipitada (4.7.1-20). Una vez llevada a cabo la ejecución, Herodes mismo incita a sus súbditos a la rebelión por la injusticia cometida:

You, dwellers, in the now deprived land,
Wherein the matchless Mariam was bred,
Why grasp not each of you a sword in hand
To aim at me, your cruel sovereign's head?
Oh, when you think of Herod as your king
And owner of the pride of Palestine,
This act to your remembrance likewise bring:
'Tis I have overthrown your royal line. (5.1.171-178)⁵⁷

Se añade a esta dimensión del problema el hecho de que Herodes es rey de Judea. Por lo tanto, es responsable de mantener la ley y el orden en la nación. Las ansiedades que expresa

el protagonista masculino reflejan el sino trágico que acompañaba al derecho divino de la monarquía absolutista. Y es que la libertad de maniobra podría convertir al gobernante en tirano incapaz de ejercer el gobierno (Barber, 1995: 322). Esta problemática se explora también a fondo en los dramas históricos de Shakespeare, los cuales exponen los endebles cimientos sobre los que se asienta la monarquía inglesa de la Edad Moderna.⁵⁸ La Casa Tudor había irrumpido en la escena política inglesa tras su victoria en la Guerra de las Dos Rosas (1455-1487), i.e. no por legitimidad, sino mediante el uso de la fuerza. Esto hizo que la autoridad durante el periodo Tudor se endureciese y que el poder absolutista no se destensara durante el periodo Estuardo (Levine y Ward, 2008: 2). Según Amussen, «The analogy between the family and state thus often supported and authoritarian-absolutist, and usually a divine right, theory of monarchy: political theory allowed no resistance of subjects, any more than household manuals allowed the resistance of wives or children» (1987: 198).⁵⁹ Pero la burguesía se fue haciendo cada vez más poderosa durante la Edad Moderna;⁶⁰ tanto como para poder prescindir de la monarquía en muchas cuestiones de la vida cotidiana (Gaskill, 2003: 11). Las inevitables tensiones entre dicha burguesía y el gobierno absolutista sólo podrían resolverse con la ejecución de Carlos I en 1649 (Levin y War, 2008: 2). Aunque la burguesía no deshizo el orden patriarcal establecido, se lograría con el tiempo desarticular la analogía familia-estado; el contrato matrimonial también terminaría pasando a ser revocable (Amussen, 1987: 199-200). Además, el declive del absolutismo, afianzado tras las dos guerras civiles (1642-1646 y 1648-1649), la Restauración de los Estuardo (1660-1668) y la Revolución Gloriosa (1688), vino acompañado de oportunidades para la expresión literaria para autores y, progresivamente, para un número cada vez más creciente de autoras (Van Elk, 2017: 2).⁶¹ No se llegó, sin embargo, a este punto sin derramamientos de sangre civil y aristocrática. Las alusiones a las posibles consecuencias de los actos arbitrarios de Herodes en *The Tragedy of Mariam* envuelven la tragedia con un substrato político que refleja las ansiedades del poder absolutista ante el poder de la pujante sociedad civil de la Edad Moderna inglesa.

Escritura dramática femenina

Nancy Cotton-Pearse elaboró una genealogía de artistas teatrales inglesas cuya punta de lanza fue Katherine of Sutton, madre abadesa de Barking. Katherine of Sutton reescribió y puso en escena representaciones litúrgicas como *elevatio crucis*, *visitatio sepulchri* y *descensus Christi ad inferos* entre 1363 y 1367. Para Cotton-Pearse, el hecho de que la primera dramaturga anglófona fuese una baronesa sirvió para establecer un hilo conductor que unía las tradiciones medieval y renacentista; la segunda estuvo marcada, como prosigue, por la rigurosa formación clásica de algunas damas de la aristocracia. Dichas mujeres se dedicaron a la traducción de los clásicos antiguos (1998: 32). Su actividad creativa se basaba en la traducción de estos, una ocupación minoritaria, ya que la educación clásica de las mujeres constituyó en sí misma una rareza incluso en las altas esferas (Bowden, 2009: 90). Se desarrollaba esta actividad al margen del teatro comercial (Tomlinson, 2002: 317); un ambiente que podría considerarse incompatible

con los ideales de femineidad virtuosa a los que las escritoras aristócratas no debían renunciar (Straznicky, 2009: 247). Pero el objetivo de dicha actividad literaria realizada por la mujer no era solamente el cultivo de las letras clásicas, sino forjar y reforzar alianzas políticas entre familias de las élites (Tomlinson, 2002: 317).

Se ha asociado el teatro escrito por mujeres de este periodo al género del *closet drama*.⁶² Dicho género reflejaba los intereses de las clases dirigentes y cumplía con la misma función social que en la corte francesa (Barber, 1995: 325). No obstante, Miranda Garno Lesner atribuye al *closet drama* la capacidad de proporcionar a las mujeres espacio para desarrollarse como artistas a pesar de que lo hiciesen bajo la vigilante mirada masculina (2012: 364-366). Añadimos que la forma de expresión artística que las autoras desarrollaban a través del *closet drama* servía también para minar las premisas patriarcales sobre las que se cimentaba el estado (Barber, 1995: 325).

El corpus de literatura dramática producido por mujeres engloba una etapa inicial de escritura dramática femenina que se inicia en 1550 y concluye en 1668.⁶³ Durante este periodo se experimenta una lenta pero inexorable transición en las escrituras desde la traducción hasta la creación dramática original (Wray, 2004: 3). Entre las primeras traducciones dramáticas sin duda destaca la adaptación en prosa de *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, traducida de la versión latina de Erasmo de Rotterdam por la joven Jane Fitzalan Lumley para dedicársela a su padre, el conde de Arundel. Conservamos también la traducción del coro del segundo acto de *Hercules Oetaeus* de Isabel I en 1561. Lejos de constituir casos aislados, la influencia de ambas escritoras se dejó ver posteriormente en la literatura inglesa de las décadas que siguieron.⁶⁴ Escritoras como Anne Cooke Bacon y Lady Jane Grey (pariente de Lumley), adquirieron fama como escritoras portavoces del protestantismo (Rienstra, 2002: 111). Dicha adhesión entre escritura femenina y protestantismo encontró su máxima expresión en el círculo de Wilton House, liderado por Philip Sidney y, posteriormente, por su hermana Mary Sidney Herbert, condesa de Pembroke.⁶⁵ Popular entre círculos académicos, buena conocedora del latín, el francés, el italiano y el hebreo, Mary Sidney fue traductora, creadora, editora y mecenas de escritores. Se adhirió a la empresa de su hermano, el cual había atacado lo que consideraba como las debilidades del teatro del siglo XVI en *The Defense of Poesy* (1595). En su tratado, Philip Sidney abogaba por un regreso a las normas y convenciones del drama senequista, de las cuales el teatro comercial se había desvinculado. El poeta expresaba su disgusto ante la falta de respeto hacia las reglas aristotélicas sobre la unidad de lugar, tiempo y acción. Aunque salva *Gorboduc* (1561) de la quema, Sidney se lamenta:

... how much more in all the rest, where you shall have Asia of the one side, and Afric of the other, and so many other under-kingdoms, that the player, when he cometh in, must ever being with telling where he is, or else the tale will not be conceived? Now you shall have three ladies walk to gather flowers: and then we must believe the stage to be a garden. By and by we hear news of shipwreck in the same place: and then we

are to blame if we accept it not for a rock. Upon the back of that comes out a hideous monster with fire and smoke: and then the miserable beholders are bound to take it for a cave. While in the meantime two armies fly in, represented with two swords and bucklers: and then what hard heart will not receive it for a pitched field? (1270-1280)⁶⁶

Se ganaron los Sidney la adhesión de autores como Thomas Kyd—autor de la tragedia de venganza *The Spanish Tragedy*—, Samuel Daniel, Samuel Brandon, Fulke Greville y William Alexander, autores que contribuyeron a llevar a buen puerto el objetivo de impulsar la tragedia senequista. La condesa de Pembroke escribió el diálogo dramático *A pastoral: Thenot and Piers in Praise of Astrea* (1602) y es la primera mujer que tradujo y publicó un drama senequista en lengua inglesa. Tomando Marc-Antoine del francés Robert Garnier, tradujo los versos alejandrinos originales adaptándonos al verso blanco del renacimiento inglés. Poco tiene que ver su tratamiento de Marco Antonio (83-30 a.C.) y Cleopatra VII (69-31 a.C.) con el que les dio Shakespeare en 1608, aunque es posible que Mary Sidney influyese no sólo en la Cleopatra de Samuel Daniel, sino también en la tragedia shakespeariana.⁶⁷ *The Tragedy of Antony* de Mary Sidney se reimprimió en 1595, en 1600, en 1606 y, de nuevo, en 1607, lo cual indica que la condesa de Pembroke y el teatro senequista alcanzaron gran prestigio editorial y éxito en el mercado literario.

Cuestión aparte es en qué medida el genio creativo de las autoras pudo beneficiarse del prestigio de este legado clásico. El ejercicio de la traducción estaba sometido a los principios de la imitación y la invención (Straznicky, 2009, p. 248). Si bien estos textos perpetuaban la supremacía de los clásicos masculinos, sus tratamientos del pasado servían para abordar, desde la contemporaneidad, el papel que jugaba la mujer en la formación del estado moderno (Wray, 2004, pp.6-7). Así pues, podríamos describir la traducción literaria del periodo como actividad artística de alto nivel (Clarke 2009, p. 167). *Iphigeneia* y *Antony* constituyen, en este sentido, dos textos de referencia para la escritura dramática femenina. Pero más allá del prestigio que pudiesen alcanzar Lumley y Sidney, otras autoras, como Mary Wroth, autora de *Love's Victory*, primera comedia inglesa escrita por una mujer, pudieron cultivar otros géneros aparte de la tragedia senequista en el seno de Wilton.⁶⁸ Personajes como Ifigenia y Cleopatra pasaron a ser referentes de un estoico espíritu de sacrificio, constancia y lealtad. A este tipo de heroína le esperaba alguna plasmación fuera de la traducción literaria, en la creación original. En su artículo, ««Profane Stoical Paradoxes: *The Tragedie of Mariam* and Sidnean Closet Drama»» (1994) sostiene Straznicky que Cary dio una vuelta de tuerca al tratamiento de las heroínas que habían precedido a Mariam : mientras que éstas representaban un ideal estoico que terminaba por convertirlas en seres apolíticos e indefensos, Mariam tomaba, como mujer, conciencia de la paradoja del estoicismo según la cual la capacidad de vencerse uno mismo es requisito para adquirir poder en el mundo real. Tomlinson también identifica en la compostura ante la muerte de la heroína de Cary un rasgo que la asemeja a las heroínas del teatro senequista cultivado en Wilton House (2002: 322). Pero tanto Straznicky como una lectura de las obras puede llevarnos

a pensar que Cary dio pasos que iban más allá de los ideales establecidos por el círculo.

Que Cary se distanciase del protestantismo no invalida la hipótesis de que perteneciese a Wilton. Dentro del mismo se incluía, según Calderón López, «una realidad mucho más plural que la de un grupo de intelectuales protestantes ocupados en temas poéticos, religiosos, o políticos» (Calderón López, 2001: 243). Esta complejidad pudo propiciar, como prosigue, «la pluralidad e inestabilidad ideológicas sobre las que se fundamenta *Mariam*» (263). Wilton pudo ser también una escuela de escritura para Cary, pues dominar la traducción literaria se consideraría como un logro de gran valor para los isabelino-jacobeos (Rienstra, 2002: 114). El espíritu independiente de la autora, sin embargo, nos invita nuevamente a pensar que algún pálpito interno debió impulsarla a dar el salto hacia la escritura original, cosa que tampoco resultaba extraño en este periodo y, como demuestra el caso de Mary Wroth, tampoco lo sería para una escritora del círculo de Wilton. «Effectively, even if the efforts of the translator or the imitator [were] acknowledged when their work [was] of outstanding quality, the highest praise [was] always awarded to the works produced by the writer's «own invention»» (G. Sumillera, 2012: 95).⁶⁹ Cary deseó volar más allá de los límites de la traducción y rivalizar con sus coetáneos Shakespeare, Jonson, Marlowe, Middleton, Ford, etc. todo a pesar de que su obra no se desvinculó de la tragedia senequista. Más bien, intentó apoderarse de lo mejor de ambos mundos teatrales para su propia creación dramática.

Escritura femenina y resistencia

Una tentación que asalta al lector contemporáneo es identificar en Cary y sus contemporáneas un conjunto cohesionado (Pacheco, 2002: xiv). Resulta atractivo, sin duda, considerar a estas autoras como avanzadilla del feminismo contemporáneo. Dicha consideración se sostiene en *The Tragedy of Mariam* si consideramos la centralidad del personaje de Salomé, la cual denuncia las ventajas legales ofrecidas al hombre en materia de divorcio según la ley mosaica y decide, por lo tanto, romper dichas reglas (1.4.45-50). Cary es:

... immediately relevant to early modern gender relations, I would argue, in discovering Salome as the voice of a gendered collective. Although she behaves in an individualist fashion and puts her own needs first, Salome, via wonderfully impassioned speeches, becomes a spokesperson for the defense of womankind. And, in these flights of declamatory self-assertion, an audience experiences the vibrancy of a gender grouping that rises above divisive and segregating preoccupations. (Wray, 2012: 37)⁷⁰

Una puesta en escena llevada a cabo en nuestros días (como confirman los ejemplos a los que aludiremos más adelante) jamás dejaría de lado una premisa semejante. Además, existen en el mundo isabelino-jacobeo abundantes casos de resistencia ante lo que los personajes femeninos percibían como un trato injurioso (Erickson, 1995: 14).

Sin embargo, es necesaria cierta cautela a la hora de valorar el conjunto de obras del periodo como avanzadilla feminista. Por más que el famoso pasaje pueda interpretarse de forma irónica, el monólogo final de Kate en la comedia shakespeariana *Taming of the Shrew* (5.2.136-179) reflejaba el sentir general recogido en los manuales de conducta dirigidos a la mujer (Underdown, 1987: 117).⁷¹ Cuando se oponía resistencia al varón abusivo no se hacía para poner en duda el principio de obediencia a los maridos (Amussen, 1987: 210); resulta dudoso, además, que las respuestas femeninas a la autoridad masculina resultasen siempre emancipadoras (Malcomson, 2002: 29). Es arriesgado afirmar que las contemporáneas de Cary se habrían declarado en principio contrarias al orden patriarcal isabelino-Jacobeo (Longfellow, 2004: 7; Lunger Knoppers, 2009: 14; Van Elk, 2017: 16-19); antes, más bien llegaron a hacer dicho orden suyo (Charlton, 2002: 7-8; Van Elk, 2017: 2). Esto era cierto también en el caso de las escritoras:

Most women writers of the early modern period did not question dominant masculinist literary modes of production. They did not defy generic expectation. Nor did they altogether reject the assumption on which those ideas depended. Such acts were untenable. (Matchinske, 1998: 6)⁷²

Se explica en la biografía de Cary, *Life*, que, pese a la fortaleza de su carácter, se impuso la autora a sí misma como norma demostrar respeto y obediencia hacia su marido, Lord Falkland (115). Se deduce de dicha biografía que Cary asumió con diligencia sus deberes como esposa, dama de la corte, ama de casa y educadora de sus once hijos; lo cual no le salvaría de sufrir frecuentes depresiones y acusaciones de insubordinación por abrazar el catolicismo (Beilin, 1980: 52).

Que la mujer aceptara la subordinación en el matrimonio era lo que se esperaba que hiciera (Barber, 1995: 327), tal como se explicita en las epístolas de San Pablo a los Efesios:

Las esposas a sus maridos, como al Señor, porque [el] marido es cabeza de la esposa, como también Cristo [es] Cabeza de la Iglesia e igualmente Salvador del Cuerpo; más aún, como la Iglesia se somete a Cristo, así también las esposas [deben someterse] a los maridos en todo. (5:22-24)

La lectura de las cartas paulinas establecía el marco ideológico a partir del cual se articulaba el concepto de matrimonio en el mundo occidental, así como los roles que correspondían a cada cónyuge. *Instrucción de la mujer cristiana*, escrito por Vives en 1535, partía de esta premisa y fue texto fundacional que regulaba la conducta ideal de la mujer virtuosa; dicha conducta se basaba en la obediencia, el silencio y la castidad. Estas prescripciones se formulaban en *Book of husbandry* de John Fitzherbert (1534), *The Schoolhouse of Women* de E. Gosynhyll (editado en cuatro ocasiones entre 1541 y 1571), *Godly Form of Household Government* de John Cleaver (1598), *Of Domestic Duties* de William Gouge (1600), *Arraingment of Lewd, Idle, Froward and Inconstant Women* de Joseph Swetnam (1615), *A Bride-Bush, or a Wedding Sermon* de William

Whitely (1617), *A Good Wife God's Gift* de Thomas Gataker (1623) y *The English Gentleman* de Richard Braithwaite (1630). La mujer ideal que se presentaba en estos manuales oía y callaba, observaba y se guardaba sus pensamientos para sí misma (Hackel, 2003: 104).

La influencia de estos libros se dejó notar en poemas como *A Wife* de Sir Thomas Overbury (1604), que prescribía obediencia para la esposa e indicaba a los dramaturgos que tuviesen este principio en consideración. Un corpus de literatura aún más abiertamente misógina contribuyó a reforzar imágenes estereotipadas de la mujer para justificar el estatus que les confería la sociedad isabelino-jacobea (Hackel, 2003: 104). Entre las obras de este corpus encontramos la ya mencionada *School of Women* y «The First Blast of the Trumpet Against the Monstrous Regiment of Women» de John Knox (1558). Los ataques contra las mujeres que más eco podrían encontrar en *The Tragedy of Mariam* son los escritos por Swetnam, quien equiparaba a las féminas con bestias salvajes:

The Lion being bitten with hunger, the Beare being robbed of her young ones, the Viper being trod on, all these are nothing so terrible as the fury of a woman. A Bucke may be inclosed in a Parke, a bridle rules a horse, a Woolfe may be tied, a Tyger may be tamed: but a forward woman will neuer be tamed, no spur will make her goe, nor no bridle will hold her backe [...] and if thou chasten her, then she will turn to a Serpent... (B1)⁷³

Éste y otros pasajes son semejantes a la retahíla que Constabaro, rival político de Herodes y marido despedido de Salomé, profiere dirigiéndose al género femenino en general, a quien fue su esposa en particular:

You, tigers, lionesses, hungry bears,
Tear-massacring hyenas! Nay, far worse!
For they for pray do shed their feigned tears,
But you will weep—You, creatures cross to good!—
For your unquenched thirst of human blood. (4.6.38-42)⁷⁴

El 5 de julio de 1627 Lord Falkland escribiría a Lord Conway sobre su esposa Elizabeth utilizando una imagería semejante a la de Swetnam: «... she being replete with serpentine subtlety, and that conjoined with Romishe hipocrisy, what semblances cann she not putt on, and what oblique ways will she not walk in, hardly discoverable» (292).⁷⁵

Muchas mujeres dieron respuesta contra lo que se predicaba en los manuales de conducta (Erickson, 1995: 104); contribuyó a esta contraofensiva Rachel Speght, autora de «A Mouzell for Melastomus» (1617), una repuesta al «Irreligious and Illiterate pamphlet» titulado *The Arraignment of Women*, y *Mortalities Memorandum* (1621), en el que la autora describía un sueño sobre su propia muerte y manifestaba su desapego a una vida que aprisionaba a las mujeres y les negaba el derecho a educarse y a ser almas libres. Se unieron Anne Southwell, Esther Sowernam y Constantia Munda; esta última, la autora de uno de los panfletos contra Swetnam, *The Worming*

of a Mad Dogge, or, A soppe for Cerberus the Jayler of Hell (1617), pudo utilizar un pseudónimo. Esta dinámica formaba parte de las estrategias desarrolladas por un mercado editorial pujante donde se sabía que las batallas retóricas entre escritores misóginos y sus oponentes eran material altamente vendible (Clarke, 2002: 39). Más que como disputa intelectual, este debate se engloba en los términos de una economía emergente basada en la competitividad editorial que dejaba poco espacio a los idealismos (Schnell, 2002: 59-74).

Por estéril que parezca esta querrela, basada en criterios mercantiles, es evidente que contribuye a demostrar que las mujeres interesadas en medrar en el mercado literario han de considerarse como sujetos circunscritos a la historia y capaces de aglutinar para su provecho diferentes discursos culturales en un mismo periodo (Pacheco, 2002: 15). Según Matchinske, «There were [...] an increasing number of women writers who were inserting themselves into established dialogues, negotiating positions from which to claim authority or define self, and changing the very forms that identity would take» (1998: 6).⁷⁶ Este giro interpretativo en los estudios sobre escritura femenina anglófona que se dio en los años noventa puso el acento en la capacidad de la mujer isabelino-jacobea para sobrevivir incluso desde su posición marginal, pues llegó a intervenir de forma creativa en un universo pensado para los hombres (Pacheco, 2002: 15). Por otra parte, como hemos avanzado, la aparente y estratégica aceptación de un rol sumiso por parte de la mujer sirvió estratégicamente para satisfacer las ambiciones literarias de muchas poetisas, como Isabella Whitney o Margaret Cavendish.⁷⁷

Aunque, como indicamos anteriormente, la resistencia de las mujeres no constituyó ningún intento sostenido de subvertir el orden patriarcal, los casos que se observaban en la vida cotidiana despertaron suficiente ansiedad entre los representantes de la autoridad masculina como para que estos percibieran un resquebrajamiento de la jerarquía imperante (Underdown, 1987: 116; Capp, 2003: 24-25). Quizás *The Taming of the Shrew* despertó ansiedades sobre las mujeres que amenazaban el orden conservador en la vida cotidiana (Underdown, 1987: 118; Calderón López, 2001: 135). Esta ansiedad se apreció con particular intensidad en 1613, año de publicación de *The Tragedy of Mariam*, pues los actos asertivos e independientes de algunas mujeres dieron lugar a escándalos que amenazaban con alterar la estabilidad de la autoridad patriarcal (Kusunoki, 2015: 32). Dichas ansiedades se reflejaron también a través de personajes como la Duquesa de Malfi (*The Duchess of Malfi*), Vittoria Corombona (*The White Devil*), Beatrice-Joanna (*The Changeling*) y, en el caso que nos ocupa, a través de Alejandra, Mariam y Salomé. Si bien los estereotipos negativos sobre la mujer no eran novedosos, adquirieron gran popularidad en este momento. Pero los personajes femeninos mencionados son, en cierta medida, equiparables también a los de las comedias en su reticencia a asumir los roles de género que se esperaba que cumplieren en obras escritas por varones como *Epicoene*, *Twelfth Night*, *The Merchant of Venice*, *As You Like It*, *The Roaring Girl*, etc. En el drama moderno:

female figures are interesting not for their actions, continually monitored by men, but for their defiant words and the consequences they have on the representatives of authority,

who are questioned all the time. Women's voices and silences reveal much, and, though females inhabit a restricted world, they manage to relate authority to mercy, functioning as prosecutors against deceitful patriarchy and the traditional separation of sexual spheres. (Fernández Rodríguez, 2008: 40)⁷⁸

Cary fue obediente con su marido y estuvo dispuesta a complacerle «siempre y cuando lo permitieran su conciencia y su razón», quedando la voluntad del otro «supeditada al juicio de un yo soberano y crítico» (Calderón López, 2001: 151).⁷⁹ Según Heather Wolfe, «The conversion of an outspoken viscountess was no small matter—theoretically, it was treasonable, and could potentially open the floodgates for further conversions if it were condoned» (2007: 2).⁸⁰ Cary fue lo suficientemente rebelde como para poner la jerarquía establecida patas arriba, una posibilidad temida por personajes como Constabaro en la tragedia que tratamos:

Are Hebrew women now transformed to men?
Why do you not as well our battles fight
And wear our armour? Suffer this, and then
Let all the world be topsy-turvèd quite.
Let fishes graze, beasts swim and birds descend,
Let fire burn downwards whilst the earth aspires.
Let winter's heat and summer's cold offend,
Let thistles grow on vines and grapes on briars.
Set us to spin or sew, or, at the best.
Make us wood-hewers, water-bearing wights.
For sacred service let us take no rest.
Use us as Joshua did the Gibeonites. (1.6. 47-58)⁸¹

La protagonista se distingue por su locuacidad transgresora. No solamente resulta Mariam sorprendentemente rápida en la respuesta hacia sus adversarios. Además, su comportamiento invita a Herodes a sospechar de la libidinosidad de su mujer, pues, «Herod equates the opening of the female mouth with a scandalous revelation of, and invitation to, the female body. The one is discovered as a symptom of the other, with death being the only available solution and punishment» (Wray, 2012: 35).⁸²

Por otra parte, el mandato de permanecer silenciosas pudo terminar por facilitar a las mujeres el camino a la transgresión. Durante este periodo la locuacidad de la mujer se asocia a la promiscuidad sexual (Gruber, 2003: 402). Como contrapartida a su locuacidad, la resistencia de Mariam a defenderse de las acusaciones de Herodes constituye también una beligerante transgresión hacia la autoridad del varón (Gruber, 2003: 402; Green, 2003: 460), pues, al permanecer silente, no permite a Herodes encontrar ningún asidero al que agarrarse para poder acusarla. Así pues, el silencio sería también motivo de sospecha contra la mujer.

Ante esta patológica encrucijada, según la cual tanto la locuacidad como el silencio conducen

a la mujer hacia su perdición, llegamos a la conclusión de que la jerarquía isabelino-jacobea era endeble e incoherente. Los escritos seculares, tales como los *Essais* de Michel de Montaigne (traducidos al inglés por John Florio), autor bien consciente de las contradicciones del estado moderno, sirvieron a la mujer para oponerse a la preceptiva patriarcal de dicho estado y trajeron bocanadas de aire fresco a las lectoras (Capp, 2003: 8; Kusunoki, 2015: 15-18). Después de todo, este orden patriarcal era insostenible toda vez que ninguno de ambos cónyuges podría cumplir al cien por cien con las exigencias de los manuales de conducta (Amussen, 1987: 201). La filosofía escéptica proporcionaría sustento intelectual a quienes dudaran de la legitimidad de aquel orden político.

El escepticismo, presente en los personajes femeninos en *The Tragedy of Mariam*, sirvió para que las mujeres pudiesen apreciar las contradicciones del sistema. Si las mujeres eran consideradas imperfectas por naturaleza, débiles ante la tentación, intelectualmente inferiores y frágiles, era irracional esperar de ellas un comportamiento casto, silencioso y obediente (Willen, 2002: 24). Su idealización convertía en requisito que la dama virtuosa, distinguida por su belleza, dejase insatisfecho al varón; es decir, su sino era ser tachada de mujer cruel (Snook, 2011: 4). Se requería, además, que las mujeres fuesen amas de casa, administradoras de los bienes familiares, sujetos dedicados a las relaciones públicas y a reforzar vínculos entre familias (Charlton, 1999: 12-14). ¿Qué sentido podrían tener los imperativos del silencio y la obediencia? De hecho, como percibimos en *King Lear* y *The Tragedy of Mariam*, dos mujeres se ponen en peligro precisamente por no hablar, ya que se toman sus silencios como señales de deslealtad; la literatura del periodo comenzó a distinguir entre mujeres cuyas apariencias casaban con sus pensamientos frente a otras que, bajo apariencia honesta, perseguían solo sus intereses (Oh, 2008: 186-188). Por otra parte, bajo estricta vigilancia, se esperaba de la mujer que asumiese liderazgo con respecto a su propia representación (Van Elk, 2017: 28). Esta situación ofreció, paradójicamente, a la mujer oportunidades para adquirir autoridad y fuerza moral para reafirmarse debido a la dignidad que podría proporcionarles asumir el comportamiento ideal que de ellas se esperaba (Willen, 2002: 24).

Cabe mencionar el papel que jugó la religión para ampliar los horizontes creativos de las escritoras.⁸³ Resulta difícil pensar que la religión jugase tal papel. Aunque los tribunales eclesiásticos estuvieron a menudo más dispuestos que los civiles a prestar socorro a las víctimas de violencia doméstica (Streetton, 2002: 47-48), la iglesia comulgaba con la filosofía del estado moderno en lo referente a la sumisión femenina. La doctrina cristiana divulgaba mensajes sobre la conveniencia del sufrimiento y la pasividad ante el maltrato como medios para alcanzar la redención y la virtud en la esposa.⁸⁴ Ahora bien, las prerrogativas de las que disfrutó la mujer por su rol de transmisora de valores religiosos le otorgaron autoridad con respecto a la regulación moral y por su responsabilidad sobre la educación de los hijos (Matchinske, 1998: 14; Charlton, 2002: 4; Willen, 2002: 32; Van Elke, 2017: 12).

Es posible hablar del sentido político que adquirió la religión en manos de la mujer del periodo. Según Font, las mujeres «no compraban el discurso religioso, sino que lo utilizaban para comunicarse o poder hablar en público» (Citado en Muñoz 2018). Se apropiaron las mujeres de la religión para sus fines, encontrando un instrumento efectivo contra la opresión (Coles, 2008: 7). Muchas, de hecho, sintieron que defendían un orden político más justo cuando presentaban una alternativa al orden establecido que representaban las autoridades religiosas. Dichas autoridades en realidad no habían logrado la cohesión social que se deseaba como consecuencia de la reforma protestante; más bien, se habían incentivado la crispación y las divisiones sociales e ideológicas (Fletcher y Stevenson, 1987: 23). En este ambiente muchas mujeres lograron notoriedad en materia religiosa (Cole, 2008: 7). Algunas, como la protestante Anne Askew y la católica Margaret Clitherow sufrieron martirio bajo los reinados de Enrique VIII e Isabel I.⁸⁵ Pero la vía escrita, según Willen (2002), ofrecía oportunidades para el activismo religioso de distintos signos, más o menos políticamente transgresores.

El escepticismo contra el prejuicio establecido que identificamos en Cary parece, en principio, contrario a la educación religiosa que recibía la mujer isabelino-jacobea. Gran parte de su educación se desarrollaba a través de la lectura de sermones, salmos, oraciones y textos bíblicos, así como de la cultura oral desarrollada en torno a iglesias y parroquias donde se celebraban lecturas públicas de los textos.⁸⁶ Vives había prescrito en *De Institutione Feminae Christianae* (1523) y *De Officio Mariti* (1529) los libros que eran más adecuados, en su opinión, para la mujer. Incluso en hogares poco acaudalados se encontraban ejemplares de la Biblia o de *Book of Martyrs* de John Foxe junto con las consabidas obras de literatura conductual e instructiva (Charlton, 2002: 6). El precepto calvinista de *sola scriptura* establecía que sólo a través de la lectura de textos bíblicos optaba la mujer a la salvación (Welshans, 2007: 17). La mujer pudo, no obstante, encontrar en dichas restricciones oportunidades para la reflexión personal; un hecho que se refleja en su participación en la traducción y transmisión de dichos textos (Charlton, 2002: 15-19). La religión podría convertir a la mujer en sujeto socialmente activo, participe en los cambios sociales y políticos relacionados con la producción y circulación textual; también en beneficiaria de las repercusiones de dichos cambios (Snook, 2009: 40).

Mujeres activas en la Reforma y la Contrarreforma encarnaron modelos de virtud femenina distintos a los prescritos por el manual de conducta, modelos femeninos capaces de expresarse en público por vía oral y escrita (Ward, pp. 2013, 16-17). Destaca Aemilia Lanyer (1569-1645), autora de «Salve Deus Rex Judaeorum» (1611), poema narrativo que ofrece una visión de la pasión de Cristo desde una perspectiva femenina. Lanyer puso en entredicho las interpretaciones misóginas del Génesis para poner el acento en las relaciones positivas entre Dios y la mujer de modo que reivindicaba su capacidad de establecer contacto directo con él sin mediación de esposos o sacerdotes (Benson, 2018: 212-220). Se proponía un «matrimonio místico» como forma de construcción de la identidad femenina que proporcionó a Lanyer y a contemporáneas como Lucy Hutchinson y Anna Trapnel las posibilidades para moverse

en sociedad y para encontrar modos de expresión personal (Longfellow, 2004: 12-13). Estas estrategias para obtener mecenazgo no estaban de más en las cortes de la reina Ana de Dinamarca ni de Enriqueta María, primera mujer que tomó parte como intérprete en una obra teatral cortesana en lengua inglesa.⁸⁷ Ambas reinas se distinguieron, además, por su mecenazgo literario, así como por el papel que jugaron en la circulación de textos a través de las cortes europeas (Britland, 2009: 124-125). En pos de reconocimiento profesional, Lanyer desarrolló una visión utópica del cristianismo que disolvía las jerarquías establecidas (Woods, 2002: 125). Su posicionamiento fue inequívocamente favorable al de las mujeres del Antiguo Testamento, cuyos pecados, para la poeta, apenas alcanzarían la gravedad de los cometidos por los hombres:

Then let us have out liberty again,
And challenge to yourselves no sovereignty.
You came not into the world without our pain;
Make that a bar unto your cruelty.
Your fault being greater, why should you disdain
Our being your equals, free from tyranny?
If one weak woman simply did offend,
The sin of yours hath no excuse, nor end.

(«Salve Deus Rex Judaeorum», ll.825-32)⁸⁸

Tan radicales como la propuesta política implícita de Lanyer de desarticular el sistema de *coverture* que subyugaba a la mujer (Welshans, 2007: 30), a favor de sentar las bases para un entramado de alianzas femeninas (Frye y Robertson, 1999: viii), resultaron las nuevas exegesis bíblicas propuestas por las escritoras sobre personajes como Eva, Deborah o Hannah, tradicionalmente condenadas por las exegesis masculinas (Osherow, 2009: 4-5). Como sucedía en otros ámbitos de la vida, fue quedando patente que los autores más reaccionarios mostraban desasosiego ante la autoridad que algunas mujeres comenzaban a ostentar en materia religiosa a través de la escritura.

Pero mientras que Lanyer adoptó la ideología protestante de la corte, otras autoras hallaron la salida en el catolicismo.⁸⁹ El protestantismo otorgaba mayor poder al marido que el catolicismo; confinaba a la mujer al ámbito doméstico con más rigidez (privando, por ejemplo, a la mujer de la opción del convento); finalmente, la actitud anti-mariana del protestantismo degradaba la maternidad y, por ello, a las mujeres (Crawford, 1993: 46-47). Como afirma Calderón López:

se forjó la mitología de la mujer católica valiente, dispuesta a arriesgar su vida por lo que dictaba su conciencia, y convertida, por ello, en heroína para los que defendían el mismo credo. Su imagen fue atesorada por la comunidad católica en los escritorios sobre las vidas de estas matriarcas que empezaron a circular a la muerte de éstas, llegando a constituirse en memoria colectiva de esta comunidad de creyentes católicos. (66)

Sería poco acertado, a pesar de la conversión de Cary, considerar *The Tragedy of Mariam* como una obra de propaganda católica. Ni siquiera la biografía de la autora puede considerarse puramente hagiográfica, ya que los rasgos loables del personaje son descritos junto con otros más criticables (Calderón López, 2001: 67). El posicionamiento de la autora con respecto a la religión no fue dogmático. Más importante resulta el hecho de que los inter-textos religiosos de *The Tragedy of Mariam* no tienen lugar de forma aislada con respecto a los discursos historiográficos, literarios y teatrales que subyacen en la obra. Se entrelazan todos de forma orgánica de manera que la tragedia adquiere gran densidad intertextual y profundidad literaria y dramática.

Podemos, sin embargo, situar *The Tragedy of Mariam* en esta tradición de escritura femenina que señalamos en la sección anterior, apoyándonos en la obra de Margaret Ferguson (2003), a partir del substrato religioso del texto. Basándose en *Cité des Dames* de Pizan y en los estudios bíblicos como suelos comunes de las tradiciones literarias europeas, Ferguson describe al personaje femenino de la literatura europea moderna como sujeto bajo un régimen imperial (paralelo al desarrollo de los estados modernos) y, paradójicamente, como posible líder de la transición hacia un orden político alternativo (26). La exegesis de las fuentes bíblicas no parece separable en este proceso artístico y político de la historiografía. Siguiendo una línea de pensamiento similar a la de Ferguson, Alison Shell llega a la conclusión de que el uso que hizo Cary de las fuentes de Flavio Josefo constituyó una herramienta de creación de un modelo de comportamiento que podemos encontrar en la biografía de la autora (2007: 57-58). Según Lisa Hopkins, al contrario de lo que sucede en *Antony and Cleopatra* de Shakespeare,⁹⁰ la dialéctica entre los usos de tradiciones intertextuales grecolatina y judeocristiana en *The Tragedy of Mariam* se resuelven a favor del inter-texto moralizante de corte cristiano (2002: 168). Como añade Hopkins, Cary:

attempted to probe the dynamics of the cultural construction of the past in order to offer a genuinely recuperative view of female heroism – but found herself beset at every turn by the prejudices and difficulties surrounding a woman’s right to speak at all. (150)⁹¹

La elección de subtexto religioso a la hora de elaborar un texto dramático no es asunto baladí en el teatro isabelino-jacobeo; menos aún en un contexto donde la mujer adquiriría el rol de mártir del protestantismo o del catolicismo. Mariam no comparte los rasgos prototípicos del mártir, ya que su desafío a la autoridad se hace patente hasta el momento de su muerte (Kelly, 2007: 36-40; Anderson, 2014: 3). No obstante, la caracterización de Mariam se acerca a la de mujeres como Alyce Benden, Margaret Pole, Joyce Lewes, Anne Askew y Margaret Clitherow, quienes no fueron condenadas tanto por sus creencias como por sus desafíos a la autoridad de sacerdotes, magistrados y maridos (Kelly, 2007: 43-45). La muerte de una mujer en la tragedia senequista, como observamos, no era un hecho carente de impacto político. La caída de Ifigenia en la obra de Lumley fue interpretada como un sacrificio en aras del bien común (Purkiss, 1998: xxviii). En el momento que nos ocupa, el individuo no era entendido de forma independiente de la estructura social y familiar a la que pertenecía. Por ello, como prosigue Purkiss, el sacrificio

se percibía como servicio prestado para salvaguarda del honor de la familia (xxiv). Muy distinto es el efecto del martirio de Mariam, pues, concluye Purkiss, dejaba vislumbrar el paso hacia lo que podía interpretarse como un nuevo orden político (xxxi); un orden cuyo emblema era la mujer que asumía con valentía sus propias creencias y estaba dispuesta a llevarlas hasta sus últimas consecuencias sin dar un solo paso hacia atrás.

Elizabeth Tanfield pasó a llamarse Elizabeth Cary tras contraer matrimonio con Sir Henry Cary; adquirió el título de vizcondesa cuando éste recibió el de vizconde Falkland en 1620. La fuente principal de que disponemos sobre la vida de Elizabeth Cary es su biografía: *The Lady Falkland: Her Life*.⁹² El manuscrito original se encuentra en los Archivos Imperiales de Lille (Francia). Compuesta entre 1643 y 1650, terminada hacia 1655, se atribuye la autoría a una de sus cuatro hijas, las cuales residieron en el Convento Benedictino de Cambrai. Esta biógrafa firma el documento como Dame Clementia. En 1861, fecha en la que la biografía se publicó por vez primera, Richard Simpson añadió al documento las cartas de Cary y otros textos de interés. Encontramos en su correspondencia valiosos testimonios de la azarosa vida de la autora.⁹³ Disponemos también de un puñado de dedicatorias y elogios a esta mecenas de artistas y poetas.⁹⁴ El monumento funerario de la familia Tanfield-Cary en St. John the Baptist's Church, Burford (Oxfordshire), puede entenderse asimismo, según Ramona Wray, como documento semejante a la biografía (2018: 222), puesto que, como aclara, «the monument and the *Life* can be understood as interwoven texts that, representing competing attempts at memorializations, attest to the fraught processes of writing women's literary history in the seventeenth century» (224).⁹⁵

Que la biografía fuese compuesta por un familiar de la escritora y que se le hayan atribuido al texto cualidades hagiográficas ha suscitado dudas sobre su imparcialidad. La rebelión de Elizabeth contra la autoridad se explica en *Life* según el modelo de la vida de un mártir que rechaza cumplir con las exigencias del mundo material para servir lo que ella considera como la auténtica fe católica (Cerasano y Wynne-Davies, 1996: 45). Sin embargo, Calderón López pone en cuestión que *Life* pueda catalogarse tan a la ligera como hagiografía, ya que, contrariamente a como podría esperarse de este género, en la obra quedan expuestos los defectos de carácter de la autora tanto como sus cualidades admirables. Se añade a esta problemática que los estudios sobre Elizabeth Cary han tendido a entrelazar obra y biografía con excesiva insistencia.

Este enfoque biográfico sobre la autora en general y sobre *The Tragedy of Mariam* en particular parece hoy en día poco fiable y especulativo en exceso. No obstante, según Marta Cerezo Moreno, «The formal, structural and thematic characteristics of a closet drama [*The Tragedy of Mariam*] give shape to a text in which a close link between autobiographical and literary elements is presented» (1998: 16).⁹⁶ Habilmente, Cerezo Moreno establece analogías entre escenas de la tragedia y episodios concretos de la vida de Cary. Pero, como se sugiere de las lecturas de Purkiss (1998: xiii) y Wray (2012: 7), establecer vínculos entre la biografía y la obra de Cary significa que se debe también tener en cuenta las consecuencias del desfase temporal entre la publicación de la tragedia y algunos de los hechos biográficos que supuestamente se reflejan en la misma.⁹⁷ En realidad, no sería necesario descartar el biografismo como forma de

interpretación de la tragedia. Wray propone interpretar *The Tragedy of Mariam* como prolepsis de los acontecimientos que afectaron a la autora en un futuro posterior a la publicación (2012: 7). Sin embargo, la reconciliación final de los Cary y la posible conversión al catolicismo de Lord Falkland indican que una línea biográfica de estudio puede ser solo satisfactoria hasta cierto punto.

No resulta tan necesario, por otra parte, explicar las relaciones entre autora y obra desde la prolepsis si recordamos que, según *Life*, cuando Elizabeth Cary contaba con veinte años, en 1606, comenzó a dudar de la fe protestante tras haber leído *Of the Lawes of Ecclesiastical Politie* de Richard Hooker (1593). Estas dudas, de hecho, fueron en aumento y se apreciaron en ella a lo largo de las primeras décadas del siglo XVII hasta que su afiliación a la fe católica se hizo pública. *The Tragedy of Mariam* pudo gestarse durante los inicios de la crisis espiritual de una joven que ya se había mostrado, como se explica en *Life*, abiertamente escéptica con las tesis calvinistas (108). Dadas las trazas martirológicas que adquiere el relato sobre la pugna entre Elizabeth Cary y la facción protestante de la corte, no es descabellado encontrar en *The Tragedy of Mariam* las simientes de conflictos y preocupaciones que habrían de manifestarse en la vida posterior de la escritora (Wray, 2012: 7). Por otro lado, *The Tragedy of Mariam* no consiste en un alegato a favor del catolicismo; por lo tanto, las trazas martirológicas que encontramos en el texto lo enriquecen, pero en modo alguno son los únicos rasgos de una heroína cuyo estoicismo ante la muerte puede estar influido también por las lecturas senequistas, por la lectura de Montaigne y por el propio espíritu crítico de Cary.

Finalmente, los últimos años de la vida de Lady Falkland, aunque dolorosos, escapan sin duda al molde trágico senequista que se nos presenta en *The Tragedy of Mariam*. Las numerosas cartas a partir de las cuales se pueden reconstruir las disputas entre Henry y Elizabeth Cary nos presentan la dolorosa cotidianeidad del enfrentamiento entre dos partes que litigan para reclamar a las autoridades estatales lo que creen que les corresponde en justicia. En ambos biografía y tragedia, eso sí, el lector se encuentra ante el deterioro de un matrimonio que tuvo todas las oportunidades de encontrarse entre los mejor avenidos; ambos enmarcados en mundos en pleno cambio. Por un lado, el fin de los asmoneos corre parejo al fin del mundo previo al cristiano; por otro lado, la separación de los Falkland representa en el microcosmos de la esfera doméstica inglesa el cisma religioso del momento.

Primeros años

Nacida entre 1585 y 1586, Elizabeth Tanfield fue hija única de Lawrence Tanfield y Elizabeth Symondes. Él fue un exitoso letrado, formado en Lincoln's Field, que tiempo después logró el rango de caballero. En 1607, en pleno reinado de Jacobo I de Inglaterra y VI de Escocia, alcanzó el puesto de Chief Baron of the Exchequer. Gracias a su talento y notoriedad, logró la mano de Symondes, nieta de Sir Anthony Lee, caballero de la orden de la Jarretera. Symondes, como tantas

otras mujeres de la aristocracia inglesa, había desarrollado interés por el drama de la corte y por la escritura dramática (Purkiss 180). Debió, por ello, ser influyente en la carrera literaria de su hija Elizabeth, a pesar de la aspereza con la cual la trató.

Las diferencias sociales entre Tanfield y Symondes se habían hecho evidentes desde el principio de su unión. Por esta razón surgieron tensiones en el seno familiar. Dichas tensiones se apreciarían también en el matrimonio posterior de la joven Elizabeth con Henry Cary y, asimismo, en la representación de las diferencias de rango en el seno del matrimonio en *The Tragedy of Mariam* (Weller y Ferguson, 1994: 3).

Criada en Burford Priory, Oxfordshire, en una familia próspera, la joven Elizabeth se educó en su propia casa. Recibió de sus padres estímulo para el estudio, la lectura y, asimismo, la escritura como práctica para alcanzar la excelencia en su formación. Según *Life*:

... she learnt to read very soone and loved it much. *when* she was but fower or fiue yeare old they put her to learne french, *which* she did about fiue weekes and not profiting att all, gaue it ouer. After of herself, without a teacher, whilest | she was a child, she learnt french, spanish, Itallian, *which* she always vnderstood very perfectly, she learnt Latin in the same manner (without being taught) and vnderstood it perfectly when she was young, and translated the Epistles of Seneca out of it into English, after having long discontinued it, she was much more imperfect in it, so as a little afore her death translating some (intending to haue done it all as she lived) of Blossius out of latin, she was faine to help herself somewhat with the spanish translation. Hebrew, she likewise, about the same time, learnt with very little teaching; but for many a yeare, neglecting it, she lost it much; yet not long before her death, she again beginning to vse it, could in the Bible vnderstand well, in *which* she was most perfectly well redd. (106)⁹⁸

Demostró, según se observa, autodidactismo y precocidad. A la ya mencionada refutación a los doce años de *Institutio Christianae Religionis* de Jean Calvin se suma la consabida demostración ante su padre de la inocencia de una mujer falsamente acusada de brujería (*Life*, 106-108). Incidentes como éste indican que Cary fue educada para expresarse en todo momento con sinceridad en la esfera pública (Miller, 2002: 356). Era una lectora compulsiva y llegó a sobornar a sus criados para que le entregasen velas a escondidas con el objetivo de eludir la prohibición de leer durante las noches; lo cual le llevó a acumular una deuda de cien libras que solo pudo saldarse con su casamiento (*Life* 108). Podemos comprobar cómo se pergeña en *Life* una personalidad profundamente abocada a la actividad literaria e intelectual.

Este afán por la lectura dio frutos muy temprano. Cuando Elizabeth cumplió los doce años, ya disponía en su haber de un puñado de traducciones de textos latinos y franceses. Dichos textos incluían, como hemos dicho, *Epistolae* de Séneca y, como parte de sus ejercicios de traducción al francés, *Le Mirrouir du Monde* de Ortelius en 1598. Este último trabajo se lo dedicó a su tío abuelo Henry Lee, el campeón de Isabel I y sobrino del poeta Sir Thomas Wyatt (Britland, 2010: xxii-

xxiii). *Mirrou* es un manual sobre geografía que describía países exóticos como China, India y Turquía. Este trabajo es prueba de la fascinación que Elizabeth sentía por países exóticos fuera del ámbito europeo, fascinación que tuvo influencia en el trabajo de escritoras posteriores como Margaret Cavendish y Aphra Behn (Weller y Ferguson, 1994: 4). Observamos que, a una edad muy temprana, Elizabeth dio muestras de convertirse en una promesa literaria debido, como dijimos en la introducción, al reconocimiento que obtuvo de poetas y profesionales de la escritura. Recordaremos que en 1597 Michael Drayton le dedicó dos poemas en *England's Heroicall Epistles* to Elizabeth, en los cuales alababa la sabiduría de la que, al menos durante un tiempo, debió ser su pupila. Antes de alcanzar la veintena, Elizabeth había desarrollado un agudo espíritu crítico, la habilidad de la escritura y un imaginario que la transportaba más allá de los confines de Oxfordshire y de Inglaterra.

Casamiento e inicios en la escritura dramática

Cuando Elizabeth cumplió quince años en 1602, los Tanfield la casaron con Sir Henry Cary, hijo de Sir Edward Cary y de Lady Katherine Knyvett. Este matrimonio fue consecuencia de un contrato en el que no intervino ninguno de los afectados, pero resultó beneficioso para ambas familias. Los lazos reforzados de los Tanfield con la aristocracia favorecían las ambiciones del cabeza de familia y los Cary recibían una cuantiosa dote. «En la unión matrimonial de Elizabeth y Henry Cary no hubo amor, sólo intereses. Para Henry Cary, Elizabeth Tanfield era heredera de una fortuna...» (Calderón López, 2001: 15). No solo esto, sino que una cláusula del contrato establecía que, si Lawrence Tanfield no tenía otro hijo varón, todos sus bienes inmuebles pasarían a manos de su yerno (Engle y Rasmussen, 2014: 223).

El matrimonio Cary permaneció separado hasta que, entre 1602 y 1605, Henry concluyó su servicio militar en el extranjero. Al principio, Elizabeth residió en casa de sus padres. Pero a partir de 1603 vivió en casa de su suegra, Dame Katherine (Lady Paget), en Aldenham y Berkhamstead, Hertfordshire. Esta convivencia, según se explica en *Life*, no resultó exitosa, pues si sus padres habían prohibido a Elizabeth la lectura durante las noches, Lady Katherine, mucho más estricta, le prohibió la lectura de forma tajante (p. 109). No obstante, Weller y Ferguson ponen en duda que Lady Paget ejerciese tales restricciones sobre Elizabeth teniendo en cuenta que éste fue un periodo de gran actividad literaria para la joven (1994: 5).

Es de suponer que durante esta época se aficionó al teatro, ya que fue entonces cuando se escribió *The Tragedy of Mariam*. El alto grado de representabilidad de *The Tragedy of Mariam* y sus posibles influencias del teatro marloviano demuestran el interés de la autora por utilizar el drama como vehículo de reflexión y expresión (Engle y Rasmussen, 2014: 223). Su afición al teatro pudo alimentarse durante sus visitas al círculo de Mary Sidney en Wilton House. No resulta improbable que esto sucediera por las razones presentadas en la sección anterior. La amistad de Elizabeth Cary con Enriqueta María, cercana también al círculo, pudo propiciar

este contacto (Britland, 2009: 134). Otra vía (no incompatible con la primera) por la cual pudo desarrollarse el interés de Cary por el teatro fue la participación de la familia en el drama de la corte. Sir Henry Cary intervino en *court masques* de Thomas Campion y de Ben Jonson, eventos a los que su esposa debió asistir como invitada (Britland, 2010: xxiii). Teniendo en cuenta que su hija Victoria participó en espectáculos como *The Shepherd's Paradise*, es evidente que los Cary eran activos patronos de las artes y participantes del teatro cortesano. El matrimonio no suponía el fin de la actividad literaria para la mujer; más bien, la incentivaba, pues servía los intereses políticos de las familias (Van Elk, 2017: 13-15). Es posible que Henry Cary brindara su apoyo a la actividad literaria de Elizabeth Cary. De hecho, el soneto de dedicatoria de *The Tragedy of Mariam* parece, al menos en parte, dedicado a su marido y sugiere que a este debía complacerle el talento literario de su esposa.

Durante la primera década de 1600, Elizabeth debió escribir las dos obras dramáticas de las cuales tenemos constancia. Ignoramos el título de la primera, pero sabemos, gracias a la dedicatoria de John Davies of Hereford y por el ya referido soneto dedicatorio de *The Tragedy of Mariam*, que la primera obra se desarrolla en Siracusa (Sicilia) y la segunda en Palestina. Es probable que el manuscrito sustraído de la autora, publicado sin su permiso, se tratase de la tragedia que conservamos (Wolfe, 2007: 110). Wray sugiere que las iniciales «E.C.» son indicio de la resistencia de Cary a hacerse publicidad en esta publicación (2012: 71). Es cierto que solo Elizabeth Cary y Mary Sidney llegaron a publicar sus obras teatrales entre 1580 y 1660 (Straznicky, 2009: 254). Pero, a juzgar por el abundante corpus de escritura femenina que vio la luz entre los siglos XVI y XVII, no hubiera sido anómalo que una mujer publicara ella misma sus obras literarias en 1613. Es plausible, como indica Wright, que Cary llevase la obra a imprenta, ya que debió mantener contacto con los editores de Chancery Lane y de Fleet Street. Asimismo, en 1614, el librero Richard Moore dedicó una edición de *England's Helicon* de John Bodenham a Elizabeth Cary, a la cual denominó «England's Happy Muse» y «Learning's Delight». En 1633 se dedicó a Elizabeth Cary la edición de William Sheares de *The Works of John Marston*, cuyos editores trabajaban en Chancery Lane, a apenas diez minutos de la residencia de Elizabeth en St. Bartholomew's. Gervase Markham pudo haber ayudado a sacar adelante la publicación de *The Tragedy of Mariam* y su obra posterior, *Herod and Antipater*, pudo estar influida por la obra de Cary (1996: xiii-xiv).

Las especulaciones acerca de la posible reticencia de la autora a publicar *The Tragedy of Mariam* podrían tener que ver con la concepción social que existía sobre el teatro. Aunque el sexo de la autora, en teoría, no habría de ser impedimento para la publicación, mayores obstáculos debieron presentar Wright, los prejuicios sociales sobre la publicación de obras teatrales realizadas por damas de la corte (Wright, 1996: xiii-xiv). A pesar de que las mujeres de diferentes clases sociales eran asiduas al teatro,⁹⁹ la profesión teatral era objeto de condena pública por parte de las autoridades eclesiásticas y civiles, las cuales no verían con buenos ojos que las mujeres se relacionasen con el oficio:

In the sixteenth century life for the playing companies was a constant battle to keep a foot-hold in London in the teeth of the City Fathers and the Puritan preachers. According to the preachers most apprentices were seduced away into idleness by the temptations of the players, and as everyone knows the Devil finds work for idle hands. The City Fathers, most of whom employed apprentices, understandably felt themselves to be better employers than the Devil. (Gurr, 2009: 17-18)¹⁰⁰

Una obra como *The Wise Woman of Hogsdon* de Thomas Heywood denuncia las asociaciones negativas entre la teatralidad y la duplicidad de las que el discurso misógino del periodo acusa a la mujer. Obras de este estilo invitaban a las mujeres a asumir posiciones ideológicas contrarias al control patriarcal establecido (Howard, 1994: 92). Como observamos en la sección anterior, la resistencia femenina no habría de considerarse como fenómeno tan extraño en el periodo que nos ocupa y no resultaría extraño que la propia Cary optase por dar el paso de publicar su obra.

El *closet drama* escrito en círculos aristocráticos no perseguía la misma difusión que el teatro comercial. Por ello, la publicación pudo simplemente no ser de interés para Elizabeth Cary, aunque Davies of Hereford le alentara a que llevase la obra a la imprenta. Es probable que, en un principio, *The Tragedy of Mariam* circulase a través de manuscritos de mano en mano entre círculos formados por amigos y allegados. No consta que se representara la obra en el teatro profesional, lo cual no significa que no se pusiera en escena en eventos teatrales de carácter familiar o como parte de festejos en casas privadas. De hecho, el *household drama* consistía en la puesta en escena de obras por miembros de la casa y del servicio; una forma de trabajar experimental que permitía a las mujeres ser mecenas, actrices y autoras (Straznicky, 2009: 250-251). Se añade la posibilidad de que *The Tragedy of Mariam* y otras obras de *closet drama* se viesen en representaciones cortesanas (Engle y Rasmussen, 2014: 222). Por descontado, debió representarse *The Tragedy of Mariam* en sesiones privadas como las que celebraba el círculo de Wilton, donde se leían obras de corte senequista (Wray, 2012: 2). Desde luego, de la falta de datos sobre su posible puesta en el siglo XVII en modo alguno se deduce que la obra no se escribiese con ambición de representación teatral (Wray, 2014: 150-151).

La crisis de los Cary

En 1625, Henry Cary ordenaba a su esposa que regresase a Inglaterra tras cinco años de coexistencia en Irlanda. Un año después, Elizabeth y Henry Cary se distanciaban personalmente debido a la conversión de esta al catolicismo. Esto sucedió a pesar de que durante las dos décadas anteriores el futuro de la pareja había parecido prometedor. En 1605, Henry Cary había sido capturado en el sitio de Ostende durante la Guerra de Flandes, conflicto que enfrentaba a los tercios del Imperio Español y las Provincias Unidas de los Países Bajos, apoyadas éstas últimas por Inglaterra. Henry Cary había sido conducido a España como prisionero y, posteriormente, había

regresado a Inglaterra en 1606 previo pago de rescate. A su regreso, había iniciado Henry Cary su carrera en la corte. Las aspiraciones y esfuerzos por medrar de ambas familias habían dado algunos frutos: Henry Cary había logrado pasar de ser miembro de la *gentry* a ser representante del *peerage*. Logró con ello el título de vizconde de Falkland en 1620. Lawrence Tanfield, miembro de la clase media-alta, había pasado a ser miembro de la *gentry*. Se había iniciado una etapa próspera para ambas familias: la alianza había resultado más que fructífera. Esta etapa del matrimonio Cary debió ser feliz y no hay razones para dudar de que sus relaciones fueran afectuosas. Entre 1609 y 1623, Elizabeth y Henry tuvieron once hijos cuya educación Elizabeth había asumido, según *Life*, con gran entusiasmo, entregándose a las faenas de la crianza junto con las mujeres que trabajaban en la casa (112-113). De estos hijos, nueve alcanzaron la edad adulta.

Sin embargo, durante estos años previos a la crisis, Elizabeth sufría depresiones frecuentes que se fueron repitiendo durante el resto de su vida. Quizás dichas depresiones estuviesen provocadas por el incipiente choque de creencias en el seno familiar: Henry Cary estaba afiliado a la causa protestante y, desde muy joven, Elizabeth ya había mostrado abiertamente su escepticismo con respecto a la doctrina que seguía su marido. Fueran sus motivos para abrazar el protestantismo puros o estratégicos, Henry Cary alcanzó puestos en la corte gracias a esta afiliación. Se trasladó con su familia a St. Bartholomew-the-Great y obtuvo también aposentos en palacio. Pero, para cuando se descubrió el complot de la pólvora de 1605, Elizabeth ya se había inclinado por el catolicismo (Cerasano y Wynne-Davies, 1996: 43). A su rechazo hacia el calvinismo se había unido el distanciamiento de la autora con respecto al ritual de la Iglesia Anglicana.

Por lo demás, Elizabeth Cary no había abandonado la actividad literaria. De hecho, había llegado a acumular prestigio como autora y, como sabemos, se había granjeado la estima de poetas y pensadores. Cuando el matrimonio Cary se marchó a Irlanda, como ya indicamos, William Basse y Richard Bellings le dedicaron «Lady Falkland's Going to Ireland» y la continuación de *Arcadia* de la Condesa de Pembroke respectivamente. Ni su dedicación a la vida familiar ni su traslado a Irlanda le impidieron continuar con sus labores como mecenas y mujer de letras.

Podemos suponer que la crisis en el matrimonio Cary estalló a raíz del traslado de la familia a Irlanda. En 1622, Henry Cary recibió de George Villiers (1592-1628), futuro Duque de Buckingham, favorito de Jacobo I, el cargo de vicerregente o Lord Deputy de Irlanda. Lo que parecía constituir una excelente oportunidad para la familia trajo el primer conflicto al seno del matrimonio. Pero dicho conflicto parecía no guardar, en principio, relación con las diferencias religiosas de los esposos, sino más bien con asuntos de economía familiar. Para poder financiar el traslado del endeudado Cary a Irlanda, Elizabeth hubo de hipotecar sus bienes parafernales. No existe claridad con respecto a la responsabilidad sobre el declive económico de la familia, pero, años después, en una carta dirigida a Lord Conway del 5 de julio de 1627, Henry Cary

negaba haber recibido beneficio alguno de la hipoteca de dichos bienes.¹⁰¹ La verdad sea dicha, a la labor de madre de Elizabeth se añadía la de gestora y administradora de los bienes familiares. Sin embargo, pueden atribuirse estas dificultades económicas también a los cuantiosos gastos del marido. Fuera quien fuera el responsable de la ruina familiar, Lawrence Tanfield desheredó a Elizabeth. Se ha dicho que esta decisión se debió a la conversión de su hija al catolicismo, pero cuando Tanfield dio este paso dicha conversión todavía no se había hecho pública. Resulta más lógico creer, según Weller y Ferguson, que la insensatez de hipotecar los bienes parafernales fue el factor que impulsó a Tanfield a actuar drásticamente con respecto a la herencia familiar (1994: 8). Tanfield dejó los bienes que le hubieran correspondido a su hija a Lucius Cary, hijo mayor de ésta. Podemos observar en el monumento funerario este cambio radical en la familia, ya que Lucius es el único de los diez nietos cuya efigie aparece representada a los pies de sus abuelos, el matrimonio Tanfield, mientras que a Elizabeth se la representa a la cabecera del sepulcro de espaldas a sus padres, i.e. desplazada del resto de la familia (Wray, 2018: 235-238). El monumento parece representar con exactitud el aislamiento de Elizabeth con respecto a su propia familia como consecuencia de sus decisiones.

Las diferencias con respecto a las creencias de los cónyuges no tardaron en hacerse insalvables. Durante su periodo de estancia en Dublín, Cary sintió rechazo ante el trato brutal de su marido hacia los católicos irlandeses. Lejos de mostrar esta aspereza para con la población irlandesa, Elizabeth se esforzó por integrarse en la comunidad. Bautizó a su hijo nacido en Dublín con el nombre de Patrick en honor al santo patrono de Irlanda. Se implicó lo suficiente en la vida local como para aprender gaélico y para continuar con la labor de mecenazgo a escritores que había venido desarrollando en Inglaterra. Puso en marcha un proyecto para formar en oficios a los niños huérfanos y pobres que vagabundeaban por las calles dublinesas. Esta empresa no llegó a buen puerto debido a los daños que sufrieron las instalaciones utilizadas para dicho proyecto, así como a la mala planificación e ineficaz gestión de Elizabeth. Henry Cary la hizo regresar a Inglaterra en 1625. Una razón para esta decisión pudo ser la necesidad de Elizabeth de estar presente para el nacimiento del nieto de los Cary o quizás se consideró conveniente que Elizabeth estuviese en la corte para hacer avanzar la carrera de su marido (Weller y Ferguson, 1994: 7). La visita pudo también estar motivada por la muerte de Lawrence Tanfield, pues cuando llegó Elizabeth a Oxfordshire, su madre estaba empezando la construcción del monumento funerario (Wray, 2018: 230). Otro motivo, nada ilógico, para esta partida pudo ser que Henry Cary deseara apartar a su esposa de la influencia del catolicismo, que consideraría pernicioso para sus intereses.

Si el motivo real fue este último, Lord Falkland no hizo buen negocio al forzar a su esposa a este traslado. Un año después del regreso de Elizabeth a Inglaterra, su conversión definitiva al catolicismo se hizo pública el 14 de noviembre de 1626. En principio, Elizabeth Cary había mantenido su conversión en secreto, pero Lady Denby y su hermano, el Duque de Buckingham, informaron al rey Carlos I del suceso. Tras salir a la luz el escándalo, Elizabeth sufrió arresto

domiciliario durante seis semanas. No solo se distanció Henry Cary de su esposa, como se expresa en varias cartas que escribe a Lord Conway, Secretario Principal de Carlos I,¹⁰² y al propio rey,¹⁰³ sino que rehusó pagarle la manutención que le correspondía por ley y que el monarca le había encomendado que asumiera.¹⁰⁴ Además, le arrebató la custodia de los hijos. Como colofón, esta conversión hizo mucho más insalvables las diferencias entre Elizabeth y su madre, pues no solo ganó para Elizabeth acusaciones de deslealtad de esta; Symondes rehusó, además, asistir a su hija en el trance que se avecinaba (Wray, 2018: 233-234).¹⁰⁵

Etapas finales

Elizabeth Cary no se mostró conforme con su nueva situación. Pleiteó contra su marido para lograr la manutención que le correspondía. De este modo, en 1627 el Privy Council falló a su favor.¹⁰⁶ No olvidemos que, pese a las antipatías de Carlos I por el catolicismo, su propia esposa, Enriqueta María, era ferviente católica y esto debió predisponerle a favor de Lady Falkland (Wolfe, 2007: 22). Pero, a pesar de serle reconocido a su esposa el derecho a la manutención, Henry Cary no cumplió con los pagos acordados.¹⁰⁷ Desde 1629 en adelante, Elizabeth Cary vivió con una pensión de menos de doscientas libras anuales, mientras que su marido también terminó sus días en relativa pobreza, como atestiguan varias de sus cartas.¹⁰⁸

Las nuevas condiciones cercanas a la pobreza que sufrió Elizabeth y el repudio de su madre no le impidieron continuar con su vida intelectual y literaria. En primer lugar, su participación en los debates teológicos entre clero regular y el clero secular, así como entre arminianos y católicos y protestantes, se hicieron del dominio público entre círculos eruditos. Entre 1629 y 1630, se la representó, como dijimos anteriormente, como el personaje Lady Falconia, destacado por su erudición, en la alegórica *Hierarchomachia, or the Anti-Bishop*. Completó su obra histórica sobre la vida del rey Eduardo II de Inglaterra en 1626, la cual se publicó póstumamente en dos versiones en 1680. Publicó en 1630 su consabida traducción de *Réplique à la response du sérénissime roy de la Grand Bretagne* del teólogo y diplomático francés Jacques Davy du Perron. Esta traducción de la respuesta a los ataques de Jacobo I contra el catolicismo la dedicó a Enriqueta María, quien había creado para sí misma una imagen pública que combinaba la iconografía de los Estuardo con despliegues que evocaban el catolicismo francés (Britland, 2009: 133).

En esta publicación no solamente se reafirmaba, como dijimos, la identidad católica de Elizabeth Cary sino también la interrelación entre dicha identidad, sus ambiciones como escritora y sus deseos de estar presente en la esfera pública, dejando a un lado cualquier traza de falsa modestia, desplegando una nada desdeñable dosis de mordacidad:

I will not make use of that worne-out forme of saying I printed it against my will, mooved by the importunitie of Friends; I was mooved to it by my beleefe that it might make those English that understand not French, whereof there

are many in our universities, reade Perron; And when that is done, I have my
End. The rest I leave to God's pleasure. (Citado en Travitsky, 1989: 220)¹⁰⁹

Como es de suponer, poco contribuyeron estas manifestaciones a suavizar las relaciones entre los esposos. Lord Falkland se había sentido satisfecho mientras Elizabeth limitaba su talento al cultivo de la literatura, pero no vio con tan buenos ojos las intervenciones de su mujer en cuestiones político-religiosas. No obstante, a pesar de que la distancia entre ambos se había hecho notable, en 1631 se logró, como se indica en párrafos anteriores y según *Life*, una reconciliación propiciada por la mediación de Enriqueta María (p. 145). Elizabeth no cedió ni un palmo en sus deseos de independencia religiosa, pero se manifestó, como se ha recalado en secciones anteriores, en términos devotos, respetuosos y sumisos ante su marido. Lord y Lady Falkland decidieron volver a vivir juntos y acordaron, como se cuenta en *Life*, que se construiría una capilla para que ella pudiese continuar profesando su fe con toda tranquilidad (145-146). En su lecho de muerte, como observamos después en la biografía, Lord Falkland abrazó la fe católica, algo que la autora explica aludiendo al hecho de que Henry Cary había desarrollado esta inclinación tras leer la traducción de Perron de Elizabeth (150-151).

Durante la década de 1630, el prestigio literario de Elizabeth Cary no sufrió merma alguna; más bien, se afianzó. Que William Sheares dedicara a Elizabeth Cary las obras completas de John Marston en 1633 puede ser indicador de que la autora mantuvo sus relaciones con los circuitos comerciales londinenses (Wray, 2012: 5). Durante este periodo escribió Cary vidas de santos y de personajes destacados por su fervor religioso, tales como María Magdalena o Isabel de Portugal. También en este periodo tradujo las obras del poeta místico Louis de Blois.

Pero la década de 1630 también estuvo marcada para Elizabeth Cary por sus enfrentamientos con la corte, tanto así que llegaron incluso ambas partes a verse en los tribunales. En 1636, Elizabeth secuestró a sus hijos pequeños, Patrick y Henry, que habían sido custodiados en la casa de Lucius, y les introdujo en Francia. Por esto hubo de responder ante el Lord Chief Justice Bramston en el King's Bench el 16 de mayo de ese año. Dos asistentes, Harry Auxley y George Spurrier, confesaron que Elizabeth Cary respondió a las preguntas con la suficiente vaguedad como para no tener que rendir cuentas de sus actos.¹¹⁰ Debido a sus evasivas, fue convocada a responder ante el Star Chamber once días después. A pesar del trato cruel e impositivo que recibió, también salió airoso de este trance.¹¹¹ Su capacidad de persuasión se dejó notar en su habilidad para inculcar la fe católica a sus hijos, para lo cual fue en extremo habilidosa: cuatro de sus hijas ingresaron, como ya se señaló, en el Convento de Cambrai y dos de sus hijos ingresaron en seminarios franceses. En su esquila dedicada a la Madre Clementia Cary de St. Mary Magdalene, Anne Cary da testimonio sobre el éxito de Elizabeth Cary en su deseo de inculcar la fe católica a sus hijas:

The Lord her Father was Educated and continued vnder *the* comone misfortune of England in *the* erroneous Religion of prodistance. But this Lady [Falkland] during my Lords Life, was converted by the *Reuerend* Father Dunstan Euerade of our holy order. And how real a conuersion it was the effectes sufficiently proue. In that after my Lords death she gained to the holy Church her two sons, who were Educated here in Paris, and four Daughters who al became Religious at Cambray, (our Mother house) and were the *Reuerend* Dames, *Dame* Magdalena, *Dame* Augustina, *Dame* Maria, and *Dame* Clementia, who came last to Religion tho: first into the world. (en Wolfe, 2007: 479-480).¹¹²

Es posible que los enemigos de Elizabeth, que ya pasaba de los cincuenta, no consideraran que valiese la pena seguir persiguiéndola, aunque personajes notables como el arzobispo William Laud dieron cuenta de lo que consideraban la peligrosa influencia de la escritora sobre sus hijas.¹¹³ Por esto, durante lo restante de sus días, la autora vivió gracias a la caridad de sus protectoras, otras damas de la corte, hasta que murió en octubre de 1639. Había sobrevivido con pocos recursos, con una única sirvienta, Bessie Poulton, también convertida al catolicismo, y fue enterrada en la capilla de Enriqueta María en Somerset House, lo cual prueba que Lady Falkland nunca se desvinculó de la vida cortesana (Wray, 2012: 5).

Elizabeth Cary es, como hemos dicho, la primera escritora de una obra dramática original en lengua inglesa. Pero también fue la primera mujer que cultivó el género de la obra histórica en esta misma lengua con las piezas *Life of Tamburlaine* y *The History of the Life, Reign, and Death of Edward II* (1627-28). Mujer de carácter independiente, se relacionó con escritores y poetas del periodo, con quienes estableció vínculos de amistad y camaradería, y participó en innúmeras disputas teológicas. Si bien *The Tragedy of Mariam* se enmarca en el género del *closet drama*, Elizabeth Cary creó un texto teatral híbrido, respetuoso con las convenciones del género pero que se hubiera podido representar también en espacios comerciales. Aunque abrazó los preceptos de la devoción católica (según los cuales, la mujer debía mantenerse obediente, modesta y callada), consta en sus cartas y en sus comentarios a algunas de sus obras que hizo valer su autoridad como intelectual, pensadora, traductora y escritora dotada de una gran capacidad crítica. Aunque, debido a su conversión al catolicismo, Cary debió vivir sus últimos años relativamente aislada de la corte, fue en vida un personaje público notable, reconocido por poetas y profesionales de la literatura que la homenajearon por su talento y por su mecenazgo. Llegan a sugerir Weller y Ferguson que William Shakespeare, autor estrella de la literatura inglesa y del drama isabelino-jacobeo, pudo leer algún manuscrito de *The Tragedy of Mariam* antes de escribir *Othello* en 1607 (6). Las conexiones entre la tragedia de Cary y otras obras de Shakespeare reflejan que pudo darse este diálogo entre ambos autores. La valentía que Elizabeth Cary demostró al hacer frente a quienes trataron de minar su bienestar despertó las simpatías de sus seres queridos y de damas de la aristocracia como la duquesa de Buckingham,¹¹⁴ Margaret Williams,¹¹⁵ Anne Cary,¹¹⁶ la condesa de Denbigh, la condesa de Buckingham (madre de George Villiers) y, como se ha dicho, la de la reina Enriqueta María, quien no dudó en ofrecerle techo

pese a las antipatías que el soberano demostraba por ella. Astuta, inquisitiva y escéptica con el pensamiento dominante, supo Cary sembrar la duda en sus hijos y conducirles a cuestionar los fundamentos mismos sobre los que se sustentaba el protestantismo instaurado como religión oficial.

Cary fue obstinada, tenaz y valiente; en ocasiones, un tanto orgullosa. Fue también excesivamente descuidada y dadivosa con sus bienes, lo cual llegó a hacerle malvivir bajo el peso de las deudas (*Life*, 142-143). Pero ni Elizabeth murió desprovista de apoyos ni mucho menos fue su conversión un hecho aislado. La llegada de Enriqueta María al trono fue el pistoletazo de salida para una oleada de conversiones por parte de muchas otras señoras de alto rango (Purkiss, 1998: 180). Estas damas crearon lazos de solidaridad y de mutuo apoyo. Por lo tanto, cabe suponer que la militancia, tanto o más que la excentricidad, son rasgos que describen a esta singular escritora. Cary es una autora que no solo demuestra un compromiso con la independencia de pensamiento sino con la libertad de discurso en sus trabajos (Cerasano y Wynne-Davies, 1996: 45). Estaba dotada de «a freeness of heart, which always went beyond what she had» (*Life* 142).¹¹⁷ Vivió entregada a la educación de sus hijos, al servicio hacia la carrera política de su esposo, al bienestar de su familia, consagrando su vida al principio que reza el lema que encontramos inscrito, según descubrimos en *Life*, en el anillo de bodas de su hija: «Bee and seeme» (118).¹¹⁸ Es más que procedente preguntarse, considerando la personalidad de la autora y la calidad dramática de *The Tragedy of Mariam*, qué hubiera podido suceder si el panorama teatral del periodo jacobeo hubiese sido distinto y las circunstancias políticas de Cary otras:

Those few critics who have glanced at the play have judged it by the standards appropriate to the work of mature dramatists. But *Mariam* was the work of a young woman without theatrical training or apprenticeship. When one considers that the drama, of all literary genres, usually requires the longest apprenticeship, one wonders what Cary might have done had she been born into a time and social caste that would have allowed her an authentic literary life rather than a life of constant childbearing and religious mania. Perhaps then Elizabeth Cary rather than Aphra Behn might be remembered as the first professional woman dramatist in England. (Cotton Pearse, 1997: 607)¹¹⁹

El *quarto* de *The Tragedy of Mariam* quedó anotado en *Stationers' Registers* el 17 de diciembre de 1612. Posteriormente, se publicó en 1613.

El *terminus ad quem* de composición se sitúa en 1602. En 1602, Elizabeth y Henry Cary ya estaban casados (Weller y Ferguson, 14-16); la obra pudo constituir un paso más allá en los ejercicios de traducción realizados por Cary en su etapa formativa (Purkiss, 1998: 179). Parece claro que difícilmente pudo escribirse *The Tragedy of Mariam* antes de 1602, fecha en que se publicaba la traducción de Thomas Lodge al inglés de *Antigüedades y Las Guerras de los Judíos* de Josefo (Britland, 2010: x; Wray, 2012: 10).

Gran parte de la especulación en torno a la fecha de composición de *The Tragedy of Mariam* se centra en la dedicatoria del *quarto*. Si la primera obra que escribió Elizabeth Cary estuvo dedicada a su marido, no pudo *The Tragedy of Mariam* escribirse antes de 1602, fecha de su boda (Hodgson-Wright, 2000: 14). Se han barajado fechas posteriores para explicar elementos de dicha dedicatoria. Para Britland, la referencia a Apolo puede aludir al rol interpretado por Sir Henry Cary en *Lord Hay's Masque* de Thomas Campion en 1607 (2010: x). Hodgson-Wright se basa en la dedicatoria para situar el periodo de composición más cerca del momento en que Henry Cary partió para la Guerra de Flandes y pasó tiempo en prisión entre 1603 y 1606 (2000: 15). Britland avala esta tesis al identificar en las «Antipodes» referidas de la dedicatoria una alusión a las expediciones militares de Henry Cary (2010: x). Es posible, por lo tanto, que la obra se compusiera entre 1602-1603 y 1606-1607. Purkiss usa la dedicatoria para establecer una fecha de composición más cercana a la fecha de publicación: Si la mujer a quien se dedica la obra es Elizabeth Cary, esposa de Philip Cary, *The Tragedy of Mariam* pudo escribirse después de 1609, ya que ambos se casaron en esa fecha; la dedicatoria pudo estar dirigida, sin embargo, a la otra Elizabeth Cary, hermana de Sir Henry Cary, esposa de John Saville, la cual pudo retener su apellido y título familiar en un contexto tan íntimo como éste (1998: 179).

Tengamos en cuenta que la dedicatoria (la cual solo aparece en dos de los nueve ejemplos del manuscrito), se realizó tiempo después de que la obra se completara. Desconocemos, además, la cantidad de manuscritos que pudieron circular antes de que la versión definitiva se llevase a la imprenta. Podemos, conjeturar, además, que la obra se fue escribiendo a lo largo de todos estos años mediante sucesivos borradores.

El *terminus post quem* se sitúa en 1612, fecha en que John Davies of Hereford animaba a Elizabeth Cary a publicar su obra;¹²⁰ por lo tanto, algún texto definitivo (o casi definitivo) de *The Tragedie of Mariam, the Faire Queene of Jewry* debía existir en aquel momento.

En 1361 Giovanni Boccaccio presenta en *De mulieribus claris* la recopilación de 106 esbozos biográficos sobre mujeres ilustres y famosas. En el capítulo octagésimo séptimo, el florentino cuenta la historia de Mariamme. Los episodios que refiere presentan el que será tema central de todas las narraciones sobre el personaje: su hermosura. Cuenta Boccaccio que la fama de la belleza de Mariamme llegó a los oídos de Marco Antonio, el cual quedó prendado de los retratos de la reina y de su hermano Aristóbulo. Boccaccio relata los viajes de Herodes para responder de sus actos ante Antonio y, posteriormente, ante Octavio César; desvela las siniestras órdenes de Herodes con respecto a la muerte de Mariamme caso de no regresar vivo a Jerusalén tras la comparecencia. Mariamme decide no volver a compartir lecho con Herodes y, además, le ultraja por su ascendencia idumea. Aunque en principio Herodes respeta la voluntad de distanciamiento de Mariamme, las acusaciones de Salomé y de su madre, Cipros, encienden sus celos contra la reina, a quien acusan de haber enviado su retrato a Antonio. Por esta razón, la manda ejecutar. Caminando hacia la muerte, según leemos en la traducción del texto de Boccaccio, *De las ilustres mujeres en romance*, realizada por Paulo Hurus en 1494, Mariamme miraba:

... a los otros que llorauan con rostro sereno: y sin echar alguna lagrima / y fuesse a la muerte como a vn alegre triumpho: no solamente sin miedo: mas aun con rostro alegre sin rogar por su salud / y la recibiesse del borrero: como cosa deseada. (50)

En su respuesta a Boccaccio, recogida en *Cité des Dames* (c. 1405), Pizan se sirve del ejemplo de Mariamme para refutar el prejuicio misógino según el cual la belleza y la castidad no caminan de la mano en la mujer. Tras referir la ya conocida anécdota del retrato que Marco Antonio encargó, Pizan resume brevemente el carácter de la reina judía:

Príncipes y reyes, encendidos los corazones, la cortejaban asiduamente. Ella resistía con una virtud admirable que suscitaba unánimes alabanzas y era más digna de elogio por ser malcasada. Era esposa del rey Herodes Antipas,¹²¹ que entre tantos crímenes había matado al hermano de Mariana; ésta le odiaba por sus atrocidades y por la violencia y escarnio con que la trataba. Ello no le impidió mantenerse casta, aun cuando sabía además que Herodes había dado orden de matarla si muriese antes que ella para que nadie tras él pudiera disfrutar de su belleza sin par. (203)

La más extensa versión de Boccaccio parece ser la que más se asemeja a la explicación en el resumen argumental («The Argument») del texto de *The Tragedy of Mariam* de Elizabeth Cary, publicado en *quarto* en 1613.

La belleza y la compostura de Mariamme han constituido la temática central de representaciones visuales, como las miniaturas extraídas de las distintas ediciones de la obra de Boccaccio, la efigie de Mariamme en la medalla del *Promptuari Iconum Insigniorum* de Guillaume

Rouillé (1553) o en pinturas como la de John William Waterhouse, «Mariamne Leaving the Judgement Seat of Herod» (1887). Del mismo modo que se dio difusión a la incomparable belleza de Mariamne a través de relatos y de representaciones artísticas, su leyenda anduvo durante los siglos XVI y XVII, como dijimos, entre las páginas de la literatura dramática de las tradiciones española, francesa, italiana, alemana e inglesa.¹²² Como demuestran J. B. Fletcher (1922) y Valency (1940), esta historia se fue transmitiendo como parte de un legado cultural que no solo englobaba el drama de la reina, sino también la transmisión de la obra histórica de Josefo y la notable presencia de Herodes como villano de la historia sagrada y del teatro medieval; un personaje invocado de formas diversas también en el drama isabelino-jacobeo.¹²³ Es ésta una historia que no dejó de contarse con la llegada de la Ilustración; pasó a los escenarios dieciochescos, decimonónicos y contemporáneos, llegando a lograr, como dijimos, incluso una mínima representación en la cultura audiovisual. Es interesante que la selección de episodios de unas fuentes tan vastas como las de Flavio Josefo, por norma general, haya girado en torno a los mismos acontecimientos, por más que los tratamientos dramáticos hayan diferido: 1) el envío de los retratos de Mariamne y Aristóbulo a Marco Antonio; 2) la muerte de Aristóbulo e Hircano; 3) las respectivas comparecencias de Herodes ante Antonio y Octavio; 4) el descubrimiento (en dos ocasiones) de la orden de ejecución de Mariamne; 5) regreso de Herodes y enfrentamiento entre cónyuges; 6) muerte de Mariamne y derrumbamiento de Herodes.

El tratamiento dramático en clave de tragedia de Mariamne en Cary estuvo precedido por las aproximaciones, catalogadas por Valency (p. 291), en *Tragedie der Wütrich König Herodes* de Hans Sachs (manuscrito datado de 1552), en *Marianna* de Ludovico Dolce (representada hacia 1560), en *Herodes Tragoedia* de William Goldinham (manuscrito producido hacia 1567), en *La Alejandra* de L. L. de Argensola (c. 1585) y en *Mariamne* de Alexandre Hardy (representada hacia 1600, impresa en 1625). A *The Tragedy of Mariam* le siguieron *Herod and Antipater* de Gervase Markham y William Sampson (representada hacia 1620, impresa en 1622), *The Duke of Milan* de Philip Massinger (representada en 1623, impresa ese mismo año), *La vida de Herodes* de Tirso de Molina (impresa en 1636), *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de La Barca (representada hacia 1635, impresa en 1637), *La Mariane* de François Tristan L'Hermite (representada e impresa en 1637), *Herodes Ascalonita y la hermosa Mariana* (impresa, según Valency, en 1658, aunque la primera versión impresa de que disponemos provenga de finales del siglo XVIII); *Herod and Mariamne* de Samuel Pordage (representada en 1673, impresa en 1674) y *Herod the Great* de Roger Boyle, Earl of Orrey (impresa en 1694). A pesar de la facilidad atribuida a Cary con los idiomas, no consta que leyese a sus predecesores, aunque las semejanzas temáticas, argumentales y adaptativas entre las obras son importantes: se fusionan en todas las obras elementos de las tradiciones judeocristiana y clásica greco-latina; se percibe un gusto por las unidades neoclásicas de lugar, tiempo y acción (Weller y Ferguson, 1994: 23-24; Wray, 2012: 13-14). Estas correspondencias entre *The Tragedy of Mariam* y sus predecesoras podrían resultar leves. No obstante, hacen patente la fascinación de la historia a lo largo de los siglos XVI y XVII (Wray, 2012: 12); una fascinación que se aprecia en las reescrituras posteriores de la misma en

Inglaterra, España y Francia.

A pesar de la deriva trágica que tomó la historia en el siglo XVI, la fuente más inmediata conocida de *The Tragedy of Mariam* es la narración histórica. Por sus semejanzas lingüísticas con *The Tragedy of Mariam*, se ha sostenido que la autora leyó las traducciones de Thomas Lodge de *Guerras de los Judíos* (69-79 DC) y de *Antigüedades Judías* (93 DC). Estas obras historiográficas fueron escritas por Josep ben Matthias, quien adoptó posteriormente el nombre romano de Flavio Josefo (c.37-c.100 DC). Las traducciones inglesas se publicaron como parte de *The Famous and Memorable Works of Josephus* en 1602, es decir, coincidiendo con la fecha en que se ha supuesto que Cary comenzó a escribir la tragedia.¹²⁴ Existe una mínima posibilidad, como sugiere Dympna Callaghan (1993), de que Cary utilizase también el relato de José ben Gurión, traducida al inglés como *Compendious and Most Marvelous History of the Latter Tymes of the Jewes Comune Weale* (1558). Esto no resulta extraño, pues durante la segunda mitad del siglo XVI, un gran número de lectores (protestantes, católicos y judíos conversos) debieron buscar en la historia de los judíos bases para justificar sus posicionamientos ante la religión (Weller y Ferguson, 1994: 18-19).

Cary parece haberse centrado en los Libros XIV y XV de *Antigüedades* de Josefo, pero hizo uso selectivo y personal de sus contenidos. Recordemos que las prescripciones neoclásicas privilegian las unidades de tiempo, lugar y acción, un precepto que tiende a seguirse en *The Tragedy of Mariam* (Weller y Ferguson, 1994: 17; Hodgson-Wright, 2000: 18).¹²⁵ Cary ajustó la presencia de personajes por escenas a la forma clásica, es decir, no más de tres personajes aparecen en escena (Hodgson-Wright, 2000: 18). Fue encajando Cary episodios seleccionados que se comprimen en un breve espacio de tiempo que transcurrieron a lo largo de aproximadamente 28 años durante el periodo en que realmente tuvieron lugar. Para comprimir estas tres décadas en una jornada, hizo Cary uso de las posibilidades que le brindaba el juego dramático para combinar los grados de representación de acción, tiempo, espacio y personaje haciendo dichos elementos, allá donde era menester, patentes, latentes y/o ausentes.¹²⁶ La simplicidad argumental de la tragedia adquirió densidad narrativa mediante las alusiones a hechos, episodios y personajes fuera de las acciones representadas en escena. De forma magistral, Cary logró aportar información suficiente como para situar en antecedentes al lector-espectador lego en la materia. Incluso encontramos elementos que indican que la obra presenta un final abierto, toda vez que las apariciones de Antípatro y Doris durante los actos segundo y cuarto podrían considerarse como prolepsis que pudieron complacer a lectores y/o espectadores familiarizados con la obra de Josefo y generar expectativas en aquellos que no la conocían. La escena de Doris y Antípatro en el acto segundo no constituye, a nuestro juicio, un cabo suelto en la obra sino un recordatorio de que la tragedia se enmarca en un *continuum* histórico.

Cary tomó prestada de Josefo la ambivalencia con la cual éste trató a sus personajes. En Josefo y en Cary, Herodes es retratado como asesino inmisericorde, marido celoso, tirano patriarcal

y desequilibrado debido a su impetuosidad; no obstante, se vislumbra también a un político astuto y a un soldado audaz y valiente, por más que esta última faceta quede mermada en *The Tragedy of Mariam* (Wray, 2012: 14). Josefo nos describe también a Herodes, como hace Cary, como a un hombre profundamente enamorado de su esposa (Weller y Ferguson 19; Hodgson-Wright 18; Wray, 2012: 13) o que, al menos, cree estarlo. Mermando las cualidades admirables del personaje masculino, Cary focaliza la atención sobre sus actos arbitrarios (Wray, 2012: 14). Aunque a Mariam también se la dibuja de forma ambivalente, es patente que Cary, según Wray, retrata la espontaneidad de la protagonista como virtud más que como un defecto de carácter (2012: 13). Se ennoblece a personajes como Soemo y Constabaro, mucho más taimados en el relato de Josefo (Hodgson-Wright, 2000: 19). Se dota de atractivo y carisma escénicos a Salomé (para muchos lectores, la estrella de la obra),¹²⁷ cuya independencia sexual y audacia política se aprecian a lo largo de las fuentes. Para mayor comodidad del lector, hemos ido anotando en el texto en lengua inglesa las correspondencias entre incidentes y acciones que transcurren en escena y sus precedentes en la obra de Josefo.

La necesaria simplificación que Cary llevó a cabo a partir de la lectura de las fuentes históricas le llevó a confeccionar una impecable tragedia neoclásica (con algunas licencias que la acercan a la praxis del teatro comercial) que, por otro lado, no estuvo exenta de los sesgos ideológicos de la autora. Cary pasó de puntillas por detalles clave sobre las luchas dinásticas entre los asmoneos y los idumeos. Según relata Josefo en sus dos obras, fue gracias al apoyo militar y diplomático de los idumeos, Antípatro e hijos (Herodes y Fasael), que Hircano II, abuelo de Mariamme, gobernante pusilánime y endeble, logró mantenerse en el poder como sumo sacerdote de Judea en primer lugar. Dicho cargo le fue disputado por su hermano Aristóbulo II y por los hijos de éste: Antígono, su más feroz adversario, y Jonatán Alejandro, padre de Mariamme. Se obvia, por lo tanto, que la caída de los asmoneos se debió tanto a sus disensiones internas como al oportunismo de los idumeos. En las obras de Josefo la boda entre Herodes y Mariamme, que se celebra en plena campaña contra Antígono, sirve tanto para concertar alianzas entre familias como para poner fin a la división interna de los asmoneos. Es cierto que (de forma un tanto bizantina), Cary parece responsabilizar a Hircano II de la llegada de Herodes al trono, como hace Josefo. Si bien estos hechos no llegan a negarse, la tragedia pone el foco en el carácter parasitario de Herodes, a quien se describe como un ser que se desliza hacia el trono de forma reptiliana. Alejandra pone el acento en esta bajeza de Herodes y se omiten los numerosos intentos de conspiración de la madre de Mariamme contra su yerno que se cuentan en la obra de Josefo. La caracterización de Alejandra sirve también para ennoblecer a Mariam, ya que los insultos proferidos contra el linaje de Herodes se emiten en la tragedia por boca de la madre, no por la de la hija, como sucede en las fuentes.

En otros aspectos, resulta cercano a Josefo el tratamiento de Cary en lo tocante a la relación entre Mariam y Herodes. Según *Guerras y Antigüedades*, durante los primeros años de matrimonio parece que Herodes y Mariamme estuvieron muy unidos. Este hecho contribuye a

explicar las emociones contradictorias de Mariam durante su primer soliloquio en la primera escena del primer acto. El ensayo de Michel de Montaigne «Cómo lloramos y reímos por lo mismo» («Comme nous pleurons et rions d'une mesme chose») también constituye la base de dicha diatriba, siendo el caso que Montaigne utiliza el mismo ejemplo de Julio César y Pompeyo del que se sirve Cary:

MARIAM

How oft have I with public voice run on
To censure Rome's last hero for deceit
Because he wept when Pompey's life was gone,
Yet when he lived, he thought his name too great! (1.1.1-4)

Es tras los asesinatos de Aristóbulo, hermano de Mariamme, e Hircano y tras saberse las órdenes transmitidas a José y, posteriormente a Soemo, junto con otros amagos de uxoricidio por parte del tetrarca, que Mariamme, fiando en su propia belleza, hace su odio hacia Herodes evidente. Si bien Cary no deja que Mariam haga leña del árbol caído con respecto al linaje idumeo de su esposo, sí le deja hacer juramento de no volver a compartir con él el lecho. En *Antigüedades* (Libro XV), este rechazo hacia el cuerpo de Herodes se hace explícito:

El rey, al acostarse para descansar un poco a la hora del mediodía, llevado del apasionado amor que sentía siempre por [Mariamme] la llamó junto a él. Ella entró en la habitación, pero sin embargo no se acostó con él, pese a sus insistentes ruegos, limitándose a menospreciarlo y a censurarle que hubiera matado tanto a su padre como a su hermano. (916)

En *The Tragedy of Mariam*, la reina hace su juramento ante Soemo y parece evidente durante el reencuentro de ambos cónyuges en el cuarto acto que el cuerpo de la reina permanece inaccesible a Herodes. Sin embargo, el tratamiento de Cary de esta relación física entre los cónyuges es más contradictoria que como se presenta en las fuentes, pues la reina no hace explícito su rechazo hacia el rey y, por otro lado, nos queda, como lectores, la duda sobre si los intentos de persuasión de Herodes hubieran podido ser provechosos de no haber irrumpido el copero en escena.

Las oscilaciones emocionales que observamos, pues, en *The Tragedy of Mariam* evidencian que Cary decidió llevar a cabo una adaptación de las fuentes más sutil e indeterminada de lo que se sugiere ante una lectura superficial del texto. Si bien dotó a la obra de significación política inclinada hacia la heroína, las contradicciones de ésta quedan más a flor de piel que como ocurre en tratamientos posteriores de la obra. Como ha señalado Calderón López, las dualidades de la tragedia hacen que la experiencia lleve «al doble entendimiento de la realidad y de uno mismo como asuntos complejos con respecto a los cuales lo más sabio es aplazar cualquier juicio» (2001: 474). Lejos de proporcionar respuestas definitivas, las paradojas de la tragedia, como prosigue, hacen que:

el lector [sea] cada vez más consciente de la confusión y, cada vez más inseguro, aprend[er] no sólo que el tema tratado es complejo, sino también a desconfiar de formas que prometen verdades cerradas, seguras y absolutas, pues el tema todavía sigue abierto. (485)

Esta crítica implícita a la visión parcial de Josefo (al menos, en lo tocante a Mariamme)¹²⁸ no resulta extraña en una autora que, a edad muy temprana, mostró talento para poner en duda la veracidad de una acusación de brujería y para discurrir a la contra de los postulados calvinistas. Como comentaremos, Cary parece implícitamente llamar al lector al escepticismo con respecto a las frecuentes confusiones entre los hechos y las interpretaciones. La citada visión dualista de Cary pudo deberse al hecho de que en las fuentes históricas encontró un rico arsenal de datos históricos, a veces inconsistentemente presentados, protagonizados por personajes caracterizados por abundantes luces y sombras. La inconsistencia de dichas fuentes pudo servir a la autora para que ésta sacara partido dramático de las dualidades que hizo patentes a lo largo de la tragedia.

No sería acertado suponer que una lectora compulsiva como Elizabeth Cary recurriera a una sola fuente para confeccionar esta tragedia. Aunque extrajo su argumento principal de las narraciones de Josefo, tomó prestados numerosos elementos de la tradición bíblica, la tradición clásica grecolatina y del teatro escrito por sus contemporáneos. El lector encontrará en el texto editado anotaciones sobre el legado paleo-testamentario de la obra, el cual incluye referencias a Génesis, Deuteronomio, Éxodo, Levítico, etc. Este conjunto paleo-testamentario parece contribuir a cumplir una función alusiva, mientras que las más escasas alusiones neotestamentarias parecen significativas en tanto que focalizan las semejanzas entre la muerte de Cary y el martirio de Cristo (Wray, 2012: 14), más orgánicamente integradas en la trama.

No resulta menos llamativo en Cary su dominio del repertorio clásico grecolatino que dotó a su tragedia de una robusta arquitectura. Purkiss señala como posibles inspiraciones las *Epistolae* de Séneca, algunas de las cuales, como dijimos, fueron traducidas por Cary en su niñez. Pudieron muchos de los razonamientos de estas cartas ser modelos para articular la preceptiva de los coros de final de acto (179). Según sugieren Sarah C. E. Ross y Rosalind Smith, las escritoras del periodo renacentista comparten con una serie de poetas masculinos (e.g. Edmund Spenser, Samuel Daniel, Thomas Lodge, Michael Drayton, William Shakespeare, etc.) la inclinación a servirse de los elementos formales de las lamentaciones por la pérdida del ser amado heredadas del trabajo de Ovidio en *Heroidas*. Este recurso literario podría constituir una de las bases de *The Tragedy of Mariam* en la evocación de la pérdida del ser amado, como sucede en el primer soliloquio.

En su análisis de la puesta en escena de Lazarus Theatre Company, Sara Reimers y Elizabeth Schafer aventuran que la estructura dramática de *The Tragedy of Mariam* se corresponde con la de *Fedra* de Séneca. En ambas tragedias se parte de la creencia (acaso, la esperanza) general de

que el rey ha muerto. Como consecuencia de esta noticia, las mujeres de palacio comienzan a expresar aquello que hasta entonces han debido mantener en secreto. Súbitamente, el rey regresa, por así decirlo, de entre los muertos. El regreso del régimen patriarcal solo puede terminar, como indican Reimers y Schafer, con la muerte de la heroína. Sin embargo, las semejanzas entre *The Tragedy of Mariam* y *Fedra* no terminan, como añaden, con su idéntica estructura dramática. Los dilemas de ambas protagonistas sobre si deben o no expresar sus sentimientos son coincidentes. También se aprecia en ambos personajes la animadversión hacia sus maridos, ambos caracterizados por su comportamiento violento hacia ellas (2019: 662).

Las conclusiones de Reimers y Schafer resisten con solvencia el examen de una lectura en paralelo de *The Tragedy of Mariam* y *Fedra*; es más, pueden añadirse como posibles influencias de la tragedia latina en la obra de Cary la misoginia de Hipólito (reflejada en Constabaro);¹²⁹ algunas máximas de Séneca se ven reformuladas en los parlamentos del coro de *The Tragedy of Mariam*, etc. Las intervenciones de Teseo presentan algunas semejanzas con las de Herodes, aunque Cary utiliza sus referentes con total libertad creativa: el relato sombrío que Teseo hace a su regreso del inframundo (835-853) contrasta con el efusivo entusiasmo del encendido Herodes que, impaciente, atraviesa las puertas de Jerusalén (4.1.1-40); igualmente, el anhelo de Teseo de encontrarse con su hijo tras seguirle en un nuevo descenso tierra adentro para no volver a emerger (1238-1243) parece parafraseado y reescrito cuando Cary pone en boca de Herodes el deseo de encerrarse en alguna cueva o bóveda que se convierta en su propia tumba (5.1.249-254). La estructura dramática de *Fedra* pudo constituir un armazón sobre el cual Cary pudo ir acomodando e integrando los episodios escogidos de las narraciones históricas de Josefo; más aún, contrastando algunos pasajes de *Fedra* y de *The Tragedy of Mariam* observamos la habilidad alquímica de Cary al fusionar inter-textos de la obra senequista y alusiones neotestamentarias y paleo-testamentarias, densificando de este modo la materia textual de la tragedia.

Por especulativas que puedan resultar estas relaciones intertextuales, no se ha descartado que Cary se haya inspirado en parte en Marlowe y en Shakespeare. A las referencias anecdóticas a *Tamburlaine* y *Doctor Faustus*, se añade la visión pesimista ante el hipotético gobierno de una mujer en *Edward II* como elemento que la obra de Marlowe tiene en común con la de Cary (Wray, 2012: 15). Parece probable, como sugiere Wray, que Cary tomara prestado de *Hamlet* el recurso dramático de vestir a ambos protagonistas de luto desde sus primeras entradas en escena (2012: 15). En cuanto a los paralelos establecidos entre Othello y Herodes (dos maridos convencidos de la infidelidad de sus esposas, a pesar de la ausencia de pruebas; atormentados después por sus crímenes) y las relaciones intertextuales entre *The Tragedy of Mariam* y *Antony and Cleopatra* son perfectamente sostenibles y son indicios de que Shakespeare y Cary pudieron leerse mutuamente, sobre todo teniendo en cuenta que las tres obras se produjeron en una franja de tiempo que las hace casi coincidentes.¹³⁰ Pero es probable que las lecturas de Josefo (quizás acompañadas de la lectura de Plutarco) fueran suficientes para proporcionar a Cary el material necesario sobre Antonio y Cleopatra. Si traemos de nuevo a colación, no obstante, la avidez

lectora de Cary y el interés que mostró por el teatro, debemos permanecer abiertos a aceptar la posibilidad de que tuviesen lugar intercambios mucho más complejos consecuentes de la circulación de textos en medio del flujo generado por la abundante oferta teatral del periodo isabelino-jacobeo.

Nos disponemos a realizar un recorrido sobre los principales trabajos críticos en los que se ha abordado *The Tragedy of Mariam*. Nos centraremos en explicar las principales líneas de fuerza de su estudio. Éstas incluyen enfoques biográficos, crítica feminista, crítica desde estudios de raza e interseccionalidad, pasando por enfoques que integran aspectos estéticos e ideológicos de la pieza. Concluiremos la sección abordando el enfoque epistemológico-escéptico presentado por Calderón López, un ejemplo significativo de la crítica sobre la obra realizada en España.

Enfoques biográficos

Como hemos indicado, los primeros trabajos críticos sobre *The Tragedy of Mariam* estuvieron marcados por el autobiografismo presunto de la obra. Debido a las hipotéticas semejanzas entre la biografía de Cary y la vida de su personaje principal, se hizo hincapié en el carácter de esta tragedia como intento de autoexpresión por parte de la autora en tanto que mujer, esposa y madre (Beilin, 1980: 45). La consecuente identificación entre Cary y su personaje se extiende a una crítica de carácter más general con respecto a la situación de la mujer en el periodo isabelino-jacobeo (Gruber, 2003: 405). Las aproximaciones biográficas comenzaron con Dunstan y Greg (1914) y se afianzaron con la radicalmente conservadora postura del ya citado Valency, quedando los vínculos entre autora y obra establecidos de forma sesgada y poco optimista con respecto a la contribución literaria de Elizabeth Cary al canon dramático.

Esta situación comenzó a cambiar a partir de la intervención feminista en la crítica biográfica en la década de 1980. Una serie de lecturas de Elaine Beilin, Betty Travitsky, Sandra Fischer y Margaret W. Ferguson se apartaron de la resistencia de Valency a separar lo que él calificaba como una visión general sobre la mujer en el periodo isabelino-jacobeo de las complejidades en el pensamiento de la autora.¹³¹ En *Redeeming Eve (Women Writers of the English Renaissance)*, Beilin opinaba que Cary se sirvió del drama para tratar los problemas y contradicciones a los que hubo de hacer frente en su condición como casada: «The play may be seen as psychomachia, one that Elizabeth Cary resolved by extending the limits of her personal conflict» (1987: 164).¹³² Añadió que *Mariam* de Cary presenta mayor complejidad que *Mariamme* de Flavio Josefo, ya que en la tragedia se desarrolla la lucha interior del personaje por reconciliar sus contradictorios deseos de obediencia y de rebeldía (166). En «The *Feme Covert* in Elizabeth Cary's *Mariam*» (1987a), Betty Travitsky sugería, como algunos predecesores, que Cary había interiorizado la misoginia isabelino-jacobeo, pues ésta formaba parte del posicionamiento de una mujer culta como Cary frente a otras mujeres de su tiempo. Para Fischer, pese a la ambigüedad de la autora, todo apuntaba a que la identificación autora-protagonista nos llevaba a considerar que ambas terminaban como chivos expiatorios ante la tiranía masculina (1985).

Se atisbó un cambio de tercio en la década de 1990, cuando, en «Running On with Almost Public Voice: The Case of E. C.» (1991), Ferguson separó las especificidades formales y semánticas del primer soliloquio. Con esto, Ferguson ponía en valor el rol clave que juega el lector para nuestra interpretación del personaje y de la obra. Constituyó éste un precedente de una sucesión de lecturas de la obra que, a grandes rasgos, trataban de evaluar el carácter transgresor de la tragedia con respecto al régimen patriarcal isabelino-jacobeo.

Resistencia femenina al orden estatal-familiar en *The Tragedy of Mariam*

Según Catherine Belsey, podemos identificar en la tragedia cierta ansiedad con respecto al derecho de la heroína a expresarse libremente; parece Belsey considerar la falta de astucia de Mariam como central en el conflicto: «Mariam is in danger because she speaks her thoughts to Herod. Perhaps she should be wiser to keep them to herself, precisely because in marriage they are no longer her own?» (1991: 173).¹³³ La provocadora pregunta de Belsey se enmarca en el debate más amplio acerca de una cultura humanista que promueve la educación femenina, si bien no es tolerante con la libertad creadora de la mujer. En «Elizabeth Cary: Idealizing the Victim and the Transgressor», Tina Krontiris percibe una reducción de la superioridad moral del personaje original. Basa esta opinión en las críticas que el coro y Soemo le dedican. Esto, según Krontiris, nos pone en tensión con respecto a qué opinar sobre las simpatías de Cary hacia su protagonista (1992: 84); unas simpatías que, según indica, parecen decantarse más bien por Doris (91).

Betty S. Travitsky, Naomi J. Miller, Elisa Oh, Mary Beth Rose y Jenny Roth no consideran que *The Tragedy of Mariam* realice una propuesta solvente contra la tiranía masculina de la obra ni contra el sistema isabelino-jacobeo ni que presente la ginocracia como una alternativa deseable. En opinión de Travitsky, Cary llegó a interiorizar la ideología patriarcal de la sociedad renacentista. Por ello, toda resistencia a dicho sistema de valores en *The Tragedy of Mariam* es, según indica, en el mejor de los casos, fragmentaria y de corto vuelo (1990: 186-187). Miller destaca que el espacio de marginalidad en el que se dan las relaciones de poder entre mujeres no les hace personajes libres y autónomos, por más que las escenas dominadas por las mujeres sugieran lo contrario (1997: 355-356, 361-367). Esta complejidad se acentúa si consideramos que el contexto político inglés de los siglos XVI y XVII no solo es restrictivo sino inconsistente. Se espera de la mujer, como nos recuerda Elisa Oh, una actitud silente, modesta y casta, cuyo cumplimiento puede interpretarse como rebelión tanto como su infracción (2008). En la obra de Cary, es precisamente el silencio de Mariam ante Herodes lo que precipita su caída. En este nada prometedor marco, Mary B. Rose no solo pone en duda la conveniencia de la ginocracia, sino el hecho mismo de que la familia y la maternidad constituyan piedras angulares del orden establecido, pues queda demostrado con el repudio de Alejandra a Mariam y el trato que Doris recibe de las demás mujeres de la obra que su posible soberanía sería tan moralmente corrupta como la del hombre (2010). Jenny Roth denuncia las desigualdades de clase de las que son cómplices los personajes femeninos, quedando Doris como principal víctima de la exclusión en la

utopía que se vislumbra tras la muerte de Herodes (2012: 491). Pero, pese a compartir esta visión pesimista, para Emily Shortself, la inconstancia emocional de los personajes femeninos se ve compensada con una consistencia interna que les permite oponer resistencia al autoritarismo que las rodea (2020: 132).

Si Shortself contempla ventanas abiertas para el potencial transformador de las mujeres en *The Tragedy of Mariam*, mucho más rotundamente optimistas son los trabajos de Barbara Lewalski, Danielle Clarke, Susan Iwanisziw y Alexandra G. Bennett. Según Lewalski, *The Tragedy of Mariam* puede presentarse como la primera de una serie de obras subversivas escritas entre 1610 y 1614, tales como *Bussy D'Ambois*, *The Second Maiden's Tragedy* y *The Duchess of Malfi*. Los personajes femeninos incorporan diferentes perspectivas contrapuntadas entre sí. En dicho contexto, según Lewalski:

Mariam's challenge to patriarchal control within the institution of marriage is revolutionary, as the heroine claims a wife's right to her own speech—public and private—as well as to the integrity of her own emotional life and her own self-definition. (1994: 201)¹³⁴

Igual de optimista con respecto al potencial subversivo de la obra es Marta Straznicky, la cual, partiendo de lo que cataloga como una perspectiva estoica masculina predominante en el *closet drama*, observa en el discurso estoico senequista de este género un potencial subversivo, puesto que:

The stoic discourse underlying [the chorus'] definition of the wife as self-restrained and free of desire also makes available the concept of a "proper self" for the woman, a self that is completely independent not only of externally oriented desires but also of external controls. And Cary does seem to have some difficulty in restraining the power that such a concept entails, for although Mariam learns to view her lack of humility as a fault [...] and although this recognition then makes her fit for the role of martyr, she does not in fact "reform." (1994: 129-130)¹³⁵

De hecho, según señala Clarke, la voz de Mariam puede confirmar o deslegitimar la autoridad de Herodes como rey. Negarle la palabra y la entrada al lecho no es un mero acto de rebeldía infantil. Más bien, convierte a Mariam en un contrincante para el tirano, el cual depende de la alianza con la reina asmonea para mantenerse en el trono (1998: 179, 188-189, 190). No solo se establece la resistencia de la mujer a la autoridad en el plano político, pues, de acuerdo con Susan B. Iwanisziw, una dimensión emocional y espiritual en la obra libera a los personajes femeninos de los roles que les imponen la esfera estatal-familiar, los personajes masculinos y otros femeninos. Dicha dimensión les proporciona los medios para gestionar sus conflictos a partir de seguir sus propias conciencias (1998). Más firme incluso, Bennett reconoce el poder que reside en la capacidad de representación de prácticas virtuosas y decorosas, adscritas como están al orden estatal-familiar patriarcal. A pesar de la obligación de llevar a cabo dicha

representación de virtud satisfactoriamente, la tragedia muestra el amplio campo de acción de Salomé y Mariam para actuar conforme a sus propios impulsos (2000: 294-301).

Más intrincadas resultan las conclusiones de Boyd M. Berry, Karen L. Barber, Elizabeth Gruber, Reina Green, Miranda Garno Lesner y Nancy Simpson-Younger con respecto a los márgenes de maniobra que se concede a los personajes femeninos en *The Tragedy of Mariam*. Según Berry, la tragedia, en efecto, expone el extremismo masculino como contrapartida al ideal isabelino-jacobeo del matrimonio, basado en el amor verdadero. Herodes termina por comprender este principio, según Berry, durante su último soliloquio, es decir, de forma tardía (1985: 258-260). No solo es así, sino que las conclusiones de Herodes se producen, como prosigue Berry, como consecuencia de un proceso de razonamiento patológico fundamentado en el rol falocrático del monarca (259-260). Barber subraya la precariedad de un estado cuyo soporte fundamental es la opresión sobre la mujer. La endeblez de dicho estado se aprecia en la metáfora de Mariam sobre el amor de Herodes, que ella califica como «unstable ground» (4.3.61). Para Barber, esta aseveración transforma a Mariam en sujeto resistente toda vez que se opone a cualquier tipo de separación entre su mente (o sus emociones o de su comportamiento) y las apariencias externas (1995: 334-335). Dicha resistencia, eso sí, parece fugaz; es más bien Salomé, como prosigue Barber, quien demuestra fuerza de voluntad y autodeterminación ante los obstáculos que pone a la mujer este farragoso sistema (335-336).

Esta autodeterminación se aprecia asimismo en las habilidades discursivas de los personajes femeninos. Para Reina Green, Salomé resulta una comunicadora altamente competente capaz de emplear el lenguaje a su favor (2003). Garno Nesler percibe, sin embargo, en Grafina a la comunicadora más sutil de todas (2012: 363, 366, 371-374). Por otro lado, como demuestra Simpson-Younger, el potencial comunicativo del cuerpo femenino (en concreto, el de la protagonista) hace del camino hacia la emancipación de los personajes femeninos más espinoso si cabe. Cada parte del cuerpo de la protagonista, según la premisa de Simpson-Younger, pasa a ser, a los ojos de Herodes, un signo cuyos significados debe él descifrar. Estos signos desempeñan un papel específico en la transmisión de información sobre el estado interior de la persona observada por el personaje masculino. Pero, debido al obsesivo microanálisis de cada una de las partes de dicho cuerpo, en modo alguno se facilita su legibilidad; más bien, se intensifica la dificultad que experimenta Herodes para interpretar los significados que se desprenden de cada uno de los gestos y miradas de la reina (2020: 166). Y, por lo tanto, Mariam queda a merced de un obsesivo marido incapaz de extraer una lectura concisa de sus muchas observaciones. Esto se acompaña de la circunstancia agravante, como señala Simpson-Younger, de que Mariam es una posible competidora al trono de Judea; un hecho que todavía la pone más en peligro.

Segregación racial e interseccionalidad en *The Tragedy of Mariam*

Los enfoques y/o las perspectivas de género no son los únicos parámetros a partir de los cuales

se articulan las luchas de poder en *The Tragedy of Mariam*. Los diversos posicionamientos que entran en liza en la tragedia se basan en sesgos raciales que no han de dejarse a un lado. Kim Hall, Theresa D. Kemp, Elizabeth Gruber, Matthew Biberman, Lindsay M. Kaplan y Evelyn Gajowski se han basado en las analogías sobre el color de la piel de los individuos que predominaban en el periodo isabelino-jacobeo para interpretar la obra. Por una parte, la blancura en la piel estaba ligada a la virtud y a la pureza espirituales; los colores oscuros aparecían, en cambio, coaligados con sus opuestos. Estas analogías servían para elevar o para denigrar las cualidades intelectuales, morales, físicas y sexuales del individuo.

Hall identifica este fenómeno en *Othello* de Shakespeare y en *Oronooko* de Aphra Behn, obras en las cuales el personaje de piel oscura es objeto de deseo y también un producto cosificado. Esta arma de doble filo afecta a un personaje como Mariam, cuyos destacables tonos níveos, signos de su belleza de acuerdo con la línea petrarquista por la que opta Cary para su descripción, nos impide apreciar al personaje como sujeto de manera imparcial (1996: 467). Mal parada resulta también Salomé, cuya tez morena, como indica Hall, Herodes compara con la de un simio, situando así a su hermana en un extremo opuesto al de Mariam, es decir, más cercana a la fisonomía animal (468-469). Los sesgos raciales (y racistas) que la obra acusa deslegitiman también a personajes masculinos como Herodes. Basándose en la semejanza entre *Othello* y *The Tragedy of Mariam*, Kemp destaca que, en el universo de la obra, Desdemona y Mariam son acusadas de dos crímenes contra el orden estatal-familiar isabelino-jacobeo: primeramente, se les imputan los cargos de *petty treason*, equivalentes a cargos de deslealtad al estado; en segundo lugar, ambas mujeres son responsables, según estos criterios, de minar los cimientos del estado al escoger como maridos a hombres racial y socialmente inferiores conforme a los estándares establecidos en el contexto de ambas obras y en sus respectivos imaginarios (1996: 457-459).

Los progresos que vinieron dados a través de los descubrimientos, la revolución científica y la formación del estado moderno vinieron acompañados de sesgos de raza y género, cuya denuncia implícita en *The Tragedy of Mariam* se aprecia según los trabajos de Gruber, Biberman, Kaplan y Gajowski. Gruber convincentemente establece relaciones entre la emergencia del empirismo consecuente de la revolución científica del siglo XVII y los sesgos racistas y sexistas que se fueron desarrollando en paralelo a dicha revolución. Basándose en su interpretación de «En el tejido del cuerpo humano» de Andreas Vesalio (1543), expone Gruber que el afán investigador que se experimentó durante este periodo tuvo lugar principalmente desde una perspectiva masculina y euro-centrista. De este modo, mientras que a la mirada escrutadora del investigador se le asociaban las cualidades masculinas del sujeto investigador, el objeto de investigación pasaba a ser feminizado y/o racializado, blanco de la vigilancia y del examen escrupuloso.¹³⁶ Por cuestionable que pueda resultar la equiparación (un tanto arriesgada) de Gruber entre el afán investigador y los sesgos racistas y misóginos que se intensifican con la emergencia de la sociedad moderna, esta perspectiva parece tener aplicación a la lectura de *Othello* y *The Tragedy of Mariam*, pues, como dice Gruber, las miradas de Othello y de Herodes intentan deducir, a

partir de rasgos del cuerpo, la interioridad de las personas a quienes estudian. La anteriormente mencionada ambigüedad semiótica del cuerpo de Mariam es, asimismo, apreciada por Gruber, quien hace, además, referencia a las discordantes interpretaciones de Alejandra y Salomé con respecto a dicho cuerpo (2003: 394-400). Es decir, la mirada escrutadora en modo alguno es neutral y objetiva. Esto se agrava, según Gruber, si consideramos el sesgo uxoricida de Herodes y Othello, cuyas ansias causan en ambos hombres el deseo de literalmente abrir en canal los cuerpos de sus esposas (403-407).

Difícilmente se desligan estos prejuicios raciales en *The Tragedy of Mariam* de las disputas religiosas de la Europa moderna. Según Biberman, las motivaciones para el divorcio de Mariam y Salomé se retratan de forma dispar a partir de parámetros raciales: Salomé, una judía irredenta (según el teocentrismo cristiano), opta por el divorcio para satisfacer su apetito sexual; en cambio, Mariam desea mantenerse casta, una inclinación acorde con la ideología cristiana (2004: 101-108). Kaplan retrata esta dicotomía racial sirviéndose de la tendencia en la pintura medieval a oscurecer y deformar los rasgos físicos de los hebreos y a estilizar los rasgos apolíneos y níveos de Cristo (2013: 41-48). Según esta premisa, Jesucristo y Mariam son mártires, caracterizados por la blancura de su piel y la pureza de su linaje, ambos descendientes del rey David, mientras que, como continúa Kaplan, Herodes y Salomé son estigmatizados por su perfidia y por el color de su piel (56). Gajovski considera estos sesgos raciales como parte de la formación de los estados modernos europeos. Como indica Gajovski, las literaturas germánicas ya habían introducido estas dicotomías basadas en la coloración de la piel. Las analogías entre *The Tragedy of Mariam* y *Antony and Cleopatra* de Shakespeare quedan reforzadas, como concluye, al percibirse el trato peyorativo que recibe la denigrada Cleopatra en ambas obras por parte de sus enemigos. En ambas obras, Salomé y Cleopatra son consideradas como oscuras y, por lo tanto, taimadas (2017).

Usos de fuentes históricas y bíblicas

El estudio histórico en el periodo renacentista tenía como objetivo la búsqueda de ejemplos dignos de imitación para el lector. El origen histórico de *The Tragedy of Mariam* hace que la obra sea susceptible también de análisis como drama histórico. Según Beilin, esta cualidad hace salir a la luz la pluralidad discursiva y la multiplicidad de perspectivas de los personajes de la obra (2002: 137). Si bien la tragedia parece marcada por el providencialismo, dicha visión se somete a disputa, prosigue, por las ideas y las acciones de muchos personajes (140-148). Por su parte, Ferguson refuerza las analogías entre los acontecimientos de la Judea romanizada de 29 a.C. y los enfrentamientos religiosos en la Inglaterra sacudida por la Reforma y la Contrarreforma. Para Ferguson, *The Tragedy of Mariam* es escéptica con respecto al imperialismo inglés en ciernes, pues éste vino de la mano de la promulgación de leyes, cada vez más represoras, contra los súbditos católicos (2003: 270). Este enfoque intensifica aproximaciones sobre Mariam y Herodes vistos, según Beilin, como heroína y villano de la era protocristiana (52-60). Del mismo modo, permite una lectura de la obra basada en la recepción femenina de la Biblia en el siglo XVII.

Según Lynn Bennett (2001), podemos considerar al personaje de Mariam como una feminización de la figura de Cristo y a Salomé como representante del pecado según la patrística y el discurso religioso dominante durante los siglos XVI y XVII. En particular, Bennett hace hincapié en los valores que representa Eva en Génesis como elementos susceptibles de comparación con aquellos representados por Salomé: la desobediencia y la rebelión femeninas. No obstante, observa Bennett que podemos realizar una lectura a la contra de los sermones isabelino-jacobeos. No estaríamos, en este caso, obligados a aceptar una interpretación misógina y unidimensional de Eva, sino que puede considerársele como personaje multidimensional, irreducible al estereotipo transmitido a través de lecturas sesgadas más tradicionales. Lo mismo podríamos decir, en este caso, de Salomé, un personaje que hace frente con éxito a los estereotipos misóginos que cortan las alas a la mujer incluso en el ambiente cortesano.

Interrelación entre aspectos formales e ideológicos de la obra

Observamos en anteriores apartados que los aspectos formales de *The Tragedy of Mariam* juegan un papel ideológico en su desenlace. Podemos apreciar esta cualidad en el uso del lenguaje que observa Reina Green. Según Green, la capacidad de los personajes femeninos de dosificar el uso del lenguaje les abre o les cierra las puertas; el silencio puede ser un recurso para hacer frente a la autoridad masculina. Pero es necesario, como se deduce de Gruber, saber qué momentos son adecuados para el silencio y cuáles son adecuados para intervenir (2003: 465), un talento para el cual Grafina, como dijimos, parece mejor dotada que otros personajes femeninos. Este juego de interacción entre lo estético y lo político se traslada al nivel metatextual, pues, como muestra Iona Bell, las secuencias de sonetos que conforman la obra se ven truncados de forma recurrente (2007: 17). Las intervenciones femeninas, según Bell, son dadas a truncar dicha estructura, como sucede durante el parlamento en el que Grafina opta por una estructura distinta a la que ha empleado Feroras (19-23).

El análisis formalista ha servido también para arrojar luz sobre la representabilidad de la obra. Desde el campo de la lingüística computacional, Louisa Connors demuestra múltiples puntos de unión entre *The Tragedy of Mariam* y un número de obras renacentistas del círculo de Sidney y, crucialmente, del teatro comercial, todo lo cual pone de manifiesto el eclecticismo de una tragedia que tal vez haya constituido un puente entre el *closet drama* y el teatro representado en el Globe y en Blackfriars (2006). Como señala Wray, las alusiones a la arquitectura de Jerusalén en la tragedia de Cary ofrecen puntos de conexión con obras teatrales escritas durante la última década del siglo XVI centradas en la caída de Jerusalén y en su caída durante las cruzadas (2012: 25).¹³⁷ Hemos, no obstante, de mantener las miras abiertas con respecto a la capacidad de *The Tragedy of Mariam* de interrelación con otras artes literarias, pues éstas, como demuestra Michael Bryson, van más allá de la literatura dramática. En su análisis comparativo sobre el soliloquio de Salomé (1.4) y «To His Coy Mistress» de Andrew Marvell, Bryson percibe en Salomé una voz contestataria evocadora del espíritu de la poesía del *carpe diem*. Esto nos invita a repensar a

Salomé más allá de sus funciones como villano (o villana) del teatro jacobeo y reparar en la trascendencia particular que representa el vitalismo de su personaje, una trascendencia que, como añade, no está al alcance de los personajes masculinos de este tipo de teatro (2018: 16).

Critica realizada en el ámbito académico español: *The Tragedy of Mariam* como obra epistemológica conducente al escepticismo

Influida de modos diversos por el feminismo, el materialismo cultural, el post-colonialismo, los estudios de raza e interseccionalidad y otros, la agenda política que ha marcado la recepción crítica de *The Tragedy of Mariam* ha tendido a buscar soluciones satisfactorias a interrogantes del texto cuando éste quizás no puede ni debe en realidad proporcionar certezas al lector en ningún sentido. Debemos a los enfoques epistemológicos el haber señalado una ruta más compleja en este sentido para la lectura de la obra de Cary. En 1991, Nancy Gutiérrez describe el heroísmo de la mujer en el *closet drama* como «passive and reactive rather than active and self-initiated» (243). No obstante, al comparar a Mariam con heroínas de obras de Mary Sidney, Samuel Brandon, Thomas Kyd y Samuel Daniel, llega a la conclusión de que Mariam «chooses to act whereas the previous female heroes simply react» (245). Sin embargo, para Gutiérrez, la falta de cierre concluyente en la obra debilita una interpretación subversiva de la tragedia, toda vez que, parece ser, sus conclusiones se mantienen ambivalentes. Añade, sin embargo, que:

We might call this kind of closet drama a debate, in which the resolution of the plot is left open-ended, to be made complete by audience response. Given the rhetorical foundation of the drama in such forms as debate, declamation, and dialogue, all of which require the reader's participation in order for some kind of closure to occur, and given the intellectual impetus contained within the genre of closet drama itself, this particular kind of didactic quality of *Mariam* is unsurprising. Nevertheless, Cary has added to the genre of closet drama a structural element that deepens its characteristic tendency toward intellectual inquiry. (1991: 246)¹³⁸

Esta línea de indagación por la que aboga Gutiérrez la desarrolla Calderón López en profundidad en «Nuevas vías en el estudio de la vida y obra de Elizabeth Cary: Escepticismo y epistemología en *The Lady Falkland: Her Life* y *The Tragedy of Mariam*» (tesis defendida en 2001). Calderón López propone un enfoque de estudio acorde con el espíritu crítico que caracteriza a la obra y a la autora. Según afirma, es evidente que *The Tragedy of Mariam* es irreducible a una lectura unívoca, toda vez que:

sacude ideologías con profundo arraigo social, político y cultural, presentando otras ópticas desde las que abordar y juzgar dichas cuestiones, aunque sin proponer el dominio de ninguna. De ahí que pueda ser incluida en un *corpus* dramático en cuyo origen figura el gusto por el debate que caracterizó a la cultura humanista; una cultura que gustaba de usar la vía retórica, concretamente, la argumentación *in*

utramque partem, para contemplar en equilibrio distintos puntos de vista sobre la realidad planteada, en pos de alcanzar el conocimiento de la verdad. (354-355).

No existe perspectiva dominante, según Calderón López, en esta obra. Más bien, nos invita a explorar diversos temas controvertidos desde ángulos distintos. Es clave para la lectura de Calderón López que las contradicciones presentadas en la obra quedan sin resolverse (p. 363). Adscrita a la tendencia crítica de Montaigne, Bacon y otros contemporáneos, se rechaza la creencia en la inmutabilidad de las leyes universales. Es la investigación, no la abstracción, lo que nos permite sobrevivir en un mundo complejo irreducible a las simplificaciones propuestas por humanistas aferrados a una nostalgia sobre la edad de oro, la misma que evocan Constabaro en *The Tragedy of Mariam* (2.2.17-20) y Gonzalo en *The Tempest* de Shakespeare (2.1.164-165), siendo ambas obras prácticamente coincidentes en el tiempo. El *modus operandi* de Cary invita al lector a adquirir un lugar prominente en la interpretación, a realizar por su cuenta la indagación necesaria para extraer sus propias conclusiones acompañado de un escepticismo que desconfíe de todo juicio *a priori*. Según Calderón López:

... el lector de *Mariam* no sólo experimenta vicariamente las oscilaciones continuas y bruscas de sus personajes, sino que las experimenta en propia piel o, mejor, en su propia mente, a través de un proceso de interacción con un texto que lo incluye explícitamente como objeto de sus efectos. (445-446)

Parte la tragedia, como prosigue, de los errores de entendimiento del ser humano al juzgar los hechos de forma precipitada y desatinando, como la protagonista reconoce haber hecho durante el primer soliloquio (448). Numerosos errores de juicio y códigos establecidos son puestos en entredicho a lo largo de toda la obra. En consonancia con las conclusiones a las que llegamos en la anterior sección, este aspecto ideológico fundamental de la tragedia se traslada, por lo que se deduce del análisis de Calderón López, al plano formal, pues en su lectura atenta escena por escena va presentando la autora los desafíos interpretativos patentes en los discursos del coro (cuyos integrantes, con su cadencia sentenciosa, incurren también en errores de interpretación, igual que los personajes) y las dualidades presentes en cada una de las escenas que sistemáticamente colocan ideas opuestas en los platillos de una balanza. El lector va comprendiendo que su conocimiento sobre la realidad es más bien escaso; que las bases sobre las que se sustenta el pensamiento hegemónico son endeble; que el pragmatismo y el instinto a menudo llegan más lejos que el intelectualismo, el orden tradicional y la cosmovisión clásica. El lector, pues, según Calderón López, queda convencido de que «es al final un escéptico o, quizás mejor, un sabio necio, o un ignorante docto, pues su experiencia lo ha hecho sabio» (564). Mientras que Calderón López rehúsa proporcionar las respuestas que se han encontrado en parte de la crítica, su trabajo acerca la obra a un lector contemporáneo cada vez menos presto (como se percibe claramente, por ejemplo, en la ficción audiovisual del presente) a aceptar los valores absolutos de la cultura dominante en espacios como el de los medios de comunicación sin altas dosis de escepticismo.

Closet drama

Tradicionalmente, *The Tragedy of Mariam* se ha clasificado como parte del corpus de *closet drama*. Éste incluye, como dijimos, *Iphigenia at Aulis* de Lumley, *The Tragedy of Antony* de Mary Sidney, *Cleopatra* de Samuel Daniel, *Cornelia* de Thomas Kyd, *The Tragicomedy of the Virtuous Octavia* de Samuel Brandon, *Mustapha* de Fulke Greville, etc. Estas obras se dirigían, en teoría, a lectores minoritarios; es de suponer que se escribían bajo condiciones de mecenazgo, pues su circulación dependía de relaciones interpersonales entre círculos eruditos más que de intereses comerciales (Wray, 2012: 53; Britland, 2010: xiii). Destacan los tratamientos de fuentes históricas y clásicas, cuyo contenido se simplificaba para ajustarlo a las convenciones neoclasicistas (Britland, 2010: xi). Se otorgaba importancia al heroísmo y al espíritu de sacrificio de personajes como Cleopatra o Ifigenia. Estos temas heroicos se vinculaban a asuntos de estado, inseparables de los de la esfera familiar (Weller y Ferguson, 1994: 26-27).

Según Mike Pincombe, en la literatura dramática renacentista inglesa se distinguen cinco tipos de tragedia: (1) la tragedia de venganza (e.g. *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd); (2) la tragedia homilética (e.g. *Doctor Faustus* de Marlowe); (3) la tragedia histórica (e.g. *Edward II* de Marlowe); (4) la tragedia doméstica (e.g. *Arden of Faversham*, obra anónima); por último, (5) la tragedia neo-senequista, de la cual *The Tragedy of Mariam* es baluarte principal (2010: 11). La tragedia neoclásica (o neo-senequista) estaba más próxima a las preferencias cultas de la academia. Quizás por esta razón, constituyeron la forma predilecta del *closet drama*, muy escéptico con la versatilidad del teatro comercial (Weller y Ferguson, 1994: 27; Britland, 2010: xi; Pincombe, 2010: 6). Adherido como estaba el género a los principios neoclásicos de tiempo, lugar y acción, cada obra comenzaba con un resumen argumental donde se exponían los elementos clave de la trama y se estructuraba en cinco actos, cada uno de los cuales finalizaba con un coro (Britland, 2010: xi; Wray, 2012: 54). Los parlamentos, escritos en verso blanco no rimado estaban cargados de didacticismo; los sucesos violentos transcurrían fuera de escena, quedándole al público la opción de recibir las noticias sobre estos acontecimientos por boca de mensajeros (Weller y Ferguson, 1994: 28; Britland, 2010: xi; Wray, 2012: 54). *The Tragedy of Mariam* se ciñe a estas premisas, pero presenta algunas desviaciones con respecto a la norma senequista. Por ejemplo, la lucha entre Constabaro y Sileo transcurre en escena, lo cual indica que pudo haberse concebido para un teatro de dimensiones semejantes a las del Globe.

Estos indicios invitan a pensar que el *closet drama* ocupó un lugar más prominente en la cultura teatral del periodo de lo que se ha considerado. Es cierto que, al gestarse en la esfera familiar, este género debió ser en principio incompatible con las exigencias a las que debía

hacer frente el teatro comercial. Pero hoy está fuera de duda que las obras circularon por vía manuscrita y que en muchos casos se escribieron con vistas a la puesta en escena (Straznicky, 2009: 247; Britland, 2010: xii). Que se gestasen en el ámbito privado no significaba que no permeasen el ámbito público (Wray, 2012: 55-56). De hecho, este corpus, aparentemente más apto para una audiencia selecta, se asemejaba al que se comenzó a representar en teatros *indoor* como Blackfriars, donde una obra como *The Tragedy of Mariam* habría encajado a la perfección (Straznicky, 2009: 247). No obstante, como han demostrado los experimentos de varios investigadores y artistas teatrales, la obra podría haber sido apta también para los teatros al aire libre (o *public playhouses*).

Representabilidad de *The Tragedy of Mariam*

Según Robert Crighton, director artístico de Beyond Shakespeare Company, *The Tragedy of Mariam* se presta con suma facilidad a la puesta en escena.¹³⁹ Es ésta una opinión compartida ya por varios interesados en la obra, cuyo «texto espectacular» (utilizando el término de Patrice Pavis) parece saltar a la vista durante la lectura.¹⁴⁰ Claro está que las dudas acerca de que *The Tragedy of Mariam* se escribiera para la representación son razonables. La cercanía en el tiempo de los divorcios de Lady Rich y Robert Devereaux podría hacer de esta obra material inflamable, siendo su puesta en escena para grandes públicos poco recomendable (Britland, 2010: xxvii). Estas circunstancias, sin embargo, no ponen en duda la representabilidad de la tragedia.

Algunas de las razones que se han propuesto para justificar la hipótesis de las representaciones tempranas de *The Tragedy of Mariam* son más especulativas que otras. Las afinidades entre Cary, Shakespeare y Marlowe ayudan a pensar que nuestra tragedia pudo, en definitiva, representarse (Wray, 2014: 150). Pudo ser un antecedente dramático de trabajos como *The Duke of Milan* de Philip Massinger, *A Fair Quarrel* de Thomas Middleton u *Othello* de Shakespeare (Straznicky 2009: 248; Levin, 1983; Hodgson-Wright, 2000; Cerasano y Wynne-Davies, 1996: 191). Cary desempeñó su labor literaria dentro de la tradición renacentista de adaptación y reinvención (Wray, 2014: 150). Este dato por sí mismo podría no significar gran cosa, pero la reinvención a la que Wray se refiere compete en este caso a una historia que, como indicamos en la introducción, se cuenta casi simultáneamente en los escenarios de varios países europeos durante los siglos XVI y XVII. La *court masque* pudo sentar las bases para crear un contexto teatral cortesano donde una obra como *The Tragedy of Mariam* quizás tuvo cabida (Hodgson-Wright, 2000: 27-29).

Se han advertido los saltos cualitativos de *The Tragedy of Mariam* con respecto al *closet drama*. Contrariamente a lo que sucede con las obras de Lumley y Sidney, Cary pone las ideas al servicio de la trama y del desarrollo de personajes (Gutiérrez, 1991: 242). Las acotaciones del *quarto* sugieren también que la obra se concibió con vistas a la puesta en escena (Wray, 2012: 62). Se sugiere que muchas partes del coro pudieron recitarse por voces individuales y que pudo pensarse para estar siempre presente en escena y que sus integrantes pudieran asumir roles de

soldados, sirvientes, etc. (Wray, 2012: 81-82). Para Liza Schafer, los diálogos invitan a pensar en movimientos escénicos de gran amplitud (2014). Esta dimensión espacial se enriquece con la alternancia de espacios públicos y privados sugerida en diferentes situaciones dramáticas (Wray, 2014: 153). Cuesta creer, como añade Schafer, que las indicaciones sobre *atrezzo* y vestuario se introdujesen sin considerarse su movilización escénica.

Dicho esto, el recorrido escénico de *The Tragedy of Mariam* es, hasta la fecha, escaso. En una lacerante acometida contra la industria teatral británica, Schafer atribuyó, en su provocador artículo de 2014, esta ausencia de la obra de los escenarios angloparlantes a sus características «a-Shakespearianas». La escasa visibilidad de los contemporáneos de Shakespeare en la escena afectaba, según indicaba, con particular virulencia a las obras de *closet drama*. Pero hablando más a las claras, Schafer llegó a afirmar que la preponderancia de personajes femeninos era considerada como un revulsivo principal por parte de la industria teatral. Amplió Schafer su diagnóstico años después, en colaboración con Sara Reimer, añadiendo que la erudición de Cary y su apego a lo neoclásico eran detractores nada desdeñables para la comercialización de la tragedia (2019: 663). Sugirieron asimismo que la ausencia de testimonios de representación de *The Tragedy of Mariam* dejan a la obra huérfana de una tradición de representación (Wray, 2014: 150-151; McCutcheon, 2014: 187). No disponemos, por así decirlo, de grandes referentes de la puesta en escena de esta tragedia en el imaginario popular, como sucede, por ejemplo, con obras como *Hamlet*, una tragedia que cuenta con hitos tanto en teatro como en cine, protagonizados por David Garrick, Sarah Bernhardt, Asta Nielsen, Laurence Olivier y, más recientemente, Kenneth Branagh, Ethan Hawke, David Tennant o Benedict Cumberbatch. La ausencia de una tradición escénica y/o audiovisual no ayuda a que *The Tragedy of Mariam* se represente.

Primeras representaciones de *The Tragedy of Mariam*

La base de datos de «The Hieronimo Project» (Universitat de València), dirigido desde 2016 por Jesús Tronch Pérez, presenta un listado de producciones de *The Tragedy of Mariam* realizadas hasta la fecha.¹⁴¹ Durante el primer simposio «Attending to Women in Early Modern England Conference» (1990), patrocinado por Centre for Renaissance and Baroque Studies de la Universidad de Maryland y celebrado en College Park, se pusieron en escena algunos fragmentos de *The Tragedy of Mariam* tal vez por vez primera en la historia del teatro. La dramaturgia corrió a cargo de Catherine Schuler y Sharon Ammen, quienes intercalaron piezas musicales y fragmentos literarios del periodo, incluyendo monólogos de Mariam y Salomé. Esta producción, enmarcada en el Proyecto «Women and Dramatic Production 1570-1670», organizado por Alison Findlay, Gweno Williams y Stephanie Hodgson-Wright, incluyó en su muestra teatral no solamente la puesta en escena de *The Tragedy of Mariam*, sino las de *The Concealed Fancies* de Jane Cavendish y Elizabeth Brackley, *The Convent Pleasure* de Margaret Cavendish e *Iphigeneia at Aulis* de Jane Lumley. Se comprendió que la variedad de espacios de representación del periodo isabelino-jacobeo (la corte, el patíbulo, el lecho de muerte, etc.) debió flexibilizar las posibilidades

espectaculares del teatro fuera del ámbito profesional (Findlay, Williams y Hodgson-Wright, 1999: 131). Espacios similares a estos pudieron dar cabida a la obra de Cary.

En colaboración con Bradford Alhambra Studio, Stephanie Hodgson-Wright (asimismo, editora de una edición moderna de *The Tragedy of Mariam*) dirigió la primera producción completa de la obra en 1994. Se sentaron las bases por fin para una historia de su puesta en escena y se abordaron dificultades relacionadas con la misma. Un primer desafío escénico afectaba al coro: se reasignaron estos versos a dos nuevos personajes, un escultor y un sepulturero, equivalentes a los graciosos de *Hamlet*, los cuales actuaban como comentaristas de la acción. Ambos personajes, según Hodgson-Wright, alternaban el canto y la recitación del verso para que se pusieran en evidencia las inconsistencias internas de los parlamentos. El despliegue de bustos de Julio César, Antonio y Octavio César alegorizaba el imperialismo cuya sombra se extendía sobre el suelo judío-israelí (2000: 31). Estos elementos visuales aludían a las guerras civiles e invasiones que tenían lugar en Oriente Medio, Europa Oriental, el Magreb y África subsahariana durante la década de 1990.

En 1995, Liza Schafer, una de las más importantes críticas de la puesta en escena de *The Tragedy of Mariam*, dirigió a estudiantes del Departamento de Arte Dramático de Royal Holloway para la segunda puesta en escena de la tragedia. De esta puesta quedaron solamente eliminadas la escena compartida entre Sileo y Constabaro y las partes de la escena 3.2 que hacen alusión al combate entre ambos. Esta decisión puede explicarse por las dimensiones reducidas del espacio de representación que no permitirían una escena violenta de este estilo. Todos los personajes, excepto Antípatro, fueron interpretados por actrices. Elizabeth Cary pasó a ser personaje principal, vestida con traje isabelino-jacobeo. Ayudándose de los árboles genealógicos de las dinastías idumea y asmonea, situaba a los espectadores en antecedentes del drama. Se utilizó para esto una parte de «The Argument» del *quarto*, cuyas posibilidades como prólogo dramático al estilo de los coros de *Romeo and Juliet* o de *Henry V* se pusieron de manifiesto. En calidad de comentarista, Cary asumía también los versos del coro y hacía suya la dialéctica contenida en los parlamentos. Se observaba, no obstante, durante el coro del tercer acto que Cary comenzaba a tener dificultades para encontrar sentido a la preceptiva dominante en el orden estatal-familiar que habitaba (Wray, 2012: 65). Firmemente cimentado en la contemporaneidad, el montaje presentaba a un coro de mujeres cubiertas con burkas al comienzo y al final de la obra. Tras una obertura, surgía Mariam de entre el coro, se despojaba del burka y quedaba a cara descubierta frente al público. Este gesto la convertía en la primera mujer que en este montaje oponía resistencia a las costumbres (Wray, 2012: 67), pese a que dicha ruptura con lo establecido se había atribuido tradicionalmente a Salomé. El énfasis que la producción puso en las singularidades de la autora y de su personaje explica que al final de la escena 4.8 Cary acompañase a Mariam cuando ésta se resignaba a despedirse del mundo, reforzándose en esta escena las interrelaciones entre ambos personajes.

Encontramos casos puntuales de representaciones posteriores a estas primeras tentativas. En 1996, Stephen Lim dirigió una lectura dramatizada de *The Tragedy of Mariam* para English Alternative Theatre en la Universidad de Kansas. Lim eliminó la trama secundaria de los hijos de Babas para acentuar las rivalidades entre personajes femeninos; para intensificar esta idea, introdujo en escena a los hijos de Mariam. Al otro lado del océano, Primavera Theatre puso en marcha una serie de lecturas de la tragedia en 2007 en The Old Red Lion Theatre Pub y en King's Head Theatre (Londres). Se reflejó la flexibilidad de la obra para habitar espacios teatrales dispares, quedando así patente, según Rebecca McCutcheon, la tensión entre la racionalidad de las disputas entre personajes y el palpito dramático del texto (189-190). Esta producción puso de manifiesto la contemporaneidad de la obra, puesto que sirvió para explorar problemas de actualidad consecuentes de la guerra entre EEUU e Irak. Sabemos de otra propuesta realizada por Washington Theatre Company en National Museum of Women in the Arts (4 de mayo de 2009), sobre la cual la documentación es escasa. Después de estas representaciones de 2007 hubimos de esperar algunos años para volver a disfrutar de esta tragedia en los escenarios. Sin embargo, ya se habían demostrado la representabilidad de la obra, su capacidad para habitar diferentes espacios de representación, su posible relevancia en la contemporaneidad y, asimismo, la posibilidad de trasladar al plano artístico los paralelos establecidos por la crítica entre la autora y su obra. Hemos de destacar que, de no haber sido por las iniciativas llevadas a cabo por miembros de la profesión investigadora, quizás *The Tragedy of Mariam* no hubiese visto aún la luz en los escenarios; no solo en el presente sino tal vez incluso en toda la historia de la representación teatral.

Representaciones desde 2013 hasta 2022

El cuatricentenario de la publicación del *quarto* en 2013 trajo consigo nuevas iniciativas de puesta en escena de la tragedia. Kristin Bone, directora de Improbable Fictions, dirigió una lectura dramatizada de *The Tragedy of Mariam* que se representó en Tuscaloosa (Alabama) el 14 de marzo. En Reino Unido, Royal Holloway inició una segunda ronda de representaciones de la tragedia dirigidas por McCutcheon y adaptadas por Schafer. Para llevar a cabo este proyecto, se utilizaron espacios del Royal Holloway (e.g. la Victorian Picture Gallery, The Gardener's Cottage) para comprobar la adaptabilidad del texto a dichos espacios. El radical soliloquio de Salomé rompía las barreras del decoro en la galería de retratos; la domesticidad de The Gardener's Cottage permitía un tratamiento íntimo del primer soliloquio de Mariam. Este ciclo inició una gira durante el verano y el otoño, llegando el 12 de junio a St. John the Baptist's Church, Burford, donde yacen los padres de Cary. Se utilizó la nave central de la iglesia, donde las transgresiones de Salomé resultaban más provocadoras aún que en el texto original (McCutcheon, 2014: 194-196). La producción pasó por galerías de arte como Hannah Barry Gallery y The Gretchen Day Gallery (Londres), donde, gracias al *installation art*, pudo nuevamente ponerse en valor la relevancia de la obra como texto de denuncia contra la explotación femenina a escala global. La parada final fue el Globe Theatre el 7 de diciembre. Se testó con algunas escenas la hipótesis de

McCutcheon, según la cual la obra pudo escribirse para un teatro de estas características (2014: 198-199). Las tres intérpretes se beneficiaron de las posibilidades del escenario, de su acústica, de los patios (o *groundlings*) y de los pilares del escenario. No sólo se logró una respuesta positiva por parte de los escasos asistentes al evento, sino que se observó que las primeras escenas de la tragedia fluían en dicho espacio con facilidad.

Ese año Lazarus Theatre Company realizó la primera propuesta profesional de *The Tragedy of Mariam* del 12 al 17 de octubre en Tristan Bates Theatre, sala de 60 localidades, en el corazón del Theatreland de Londres, como parte del London's Camden Fringe Festival. Gavin Harrington-Odedra, director y dramaturgo, eliminó más del 50% del texto dramático para ajustar la obra a los sesenta minutos de duración que establecía la normativa del festival. Se anunciaba esta producción de este modo: «This sexual, erotic and powerful piece shall be presented in the award winning Lazarus [style] of text, movement and music».¹⁴² Se substituyeron partes del texto dramático por coreografía, música y elementos intermediales. Todos los personajes, excepto Herodes, fueron interpretados por actrices. Wray destaca que, al ser el único personaje masculino interpretado por un hombre, la entrada de Herodes, ataviado con uniforme militar mussoliniano, resultaba mucho más devastadora que lo que se sugiere en la lectura del original (2014: 162-163). Los versos de algunos personajes masculinos (e.g. Constabaro) se repartían entre personajes femeninos. Añade Wray que el despliegue audiovisual del espectáculo evocaba el ambiente de la *court masque*, con la cual *The Tragedy of Mariam* pudo compartir contexto escénico (158). Los parlamentos del coro pasaron a una reportera, portavoz de la cultura machista del universo de la obra, la cual intervino en varias escenas en las que adoptaba diversos roles y cuya actitud iba modificándose a medida que se acercaba el final de la obra. En líneas generales, la producción se benefició de la experiencia de los artistas de Lazarus en tragedias griegas y renacentistas. Fue la singularidad de la compañía la que pareció propiciar que este espectáculo viese por fin la luz en un entorno modesto, pero por fin integrado en el circuito comercial.

En 2021, Beyond Shakespeare Company, dedicada a la divulgación de teatro inglés medieval y renacentista, organizó una lectura dramatizada en dos partes a través de zoom de *The Tragedy of Mariam*. La lectura de escenas se alternaba con comentarios de los lectores, actores profesionales y aficionados. Siguió a esta lectura íntegra su correspondiente versión en audio, también dirigida por Crighton, interpretada esta vez por actores profesionales de la compañía.¹⁴³ En abril y mayo de 2022, Cutpurse Theatre puso en escena la adaptación, titulada *Mariam*, de la obra en The Old Church (Londres). La directora Jasmine Silk fundó la compañía específicamente para llevar a cabo esta propuesta, que combinaba música en directo con la representación de escenas en la nave central de la iglesia. Silk hubo de tomar decisiones con respecto al coro, cuyos versos fueron asumidos por Soemo (Soema en esta producción) y Grafina. Los versos del copero fueron adjudicados a la propia Grafina, en esta producción uno de los agentes implicados en la muerte de Mariam. Según Silk, se realizaron los aspectos cómicos del texto para compensar la alta densidad dramática de los soliloquios y las tiradas de verso.¹⁴⁴

Desarrolladas estas producciones al margen de circuitos comerciales concurridos (e.g. National Theatre, Royal Shakespeare Company, etc.), las producciones de *Beyond Shakespeare*, *Lazarus* y *Cutpurse* estaban guiadas por espíritus muy distintos. En *Beyond Shakespeare* destacaba el intento de realizar una lectura atenta, fiel al texto de Cary. El teatro por *zoom* se fundamenta, pese a su dependencia de la tecnología digital, en devolver al usuario a una experiencia primigenia del teatro, un retorno al drama en hipotético estado puro, fundamentado simple y llanamente en la oralidad (Worthen, 2021: 196). Por su parte, *Lazarus* y *Cutpurse* focalizaron en elementos de la trama que la lectura sólo dejaba a la especulación (e.g. en ambas producciones se presta atención a los posibles vínculos sentimentales o, al menos, de solidaridad y afecto entre Soemo y Mariam). En cambio, *Beyond Shakespeare* ofrecía al espectador lo que se presentaba como una experiencia directa del texto, excluyéndose, como se percibe durante el visionado de las discusiones, toda interpretación que no se encuentre inequívocamente avalada por el mismo. Es decir, muy recientemente *The Tragedy of Mariam* ha podido encontrarse en el teatro de forma semejante a cómo podemos experimentar las representaciones de Shakespeare en la actualidad, i.e. como producciones fieles al texto dramático (e.g. al estilo de RSC) o como producciones definidas por sus características intermediales (e.g. al estilo de las producciones shakespearianas de Ivo van Howe o de Thomas Ostermeier). Por lo demás, la historia escénica de *The Tragedy of Mariam* continúa escribiéndose. Queda en manos de instituciones educativas y empresas artísticas tomar cartas en el asunto y asumir los retos que comporta la representación de esta tragedia, un trabajo de corte neoclásico pero muy afín también a la complejidad del teatro comercial isabelino-jacobeo.

Análisis codicológico

«The Tragedie of Mariam, The Faire Queene of Iewry», de la cual no conservamos manuscritos, se registró en *Register of the Stationers' Company* el 17 de diciembre de 1612. Se imprimió en *quarto* (Q) en 1613. La publicación corrió a cargo del impresor Thomas Creede¹⁴⁵ y del librero Richard Hawkins,¹⁴⁶ ambos con experiencia en la publicación de obras teatrales. Se incluían en el haber de Creede algunas obras de Shakespeare. Según la portada, se imprimió el libro en la imprenta de Thomas Creede en Chancery Lane. Chancery Lane, situado en pleno corazón de Holborn, conforma en la actualidad una de las arterias principales del distrito jurídico-financiero. Durante el periodo isabelino-jacobeo, fue una zona intensamente dedicada al comercio librero.¹⁴⁷ Es aquí desde donde la obra se dio a conocer.

Si bien se señalan notables excepciones como la Biblia del rey Jacobo (1611), el *First Folio* de Shakespeare (1623), *Paradise Lost* de John Milton (1667) y *Pilgrim's Progress* de John Bunyan (1678), según D. C. Greetham, los libros impresos durante los siglos XVI y XVII presentan pocos logros de impresión dignos de mención (p. 109). Con todo y con eso, los trabajos de Creede y Hawkins alcanzaron gran notoriedad y prestigio que se materializaron en sus distintas señas de identidad. Se observa, por ejemplo, en el *quarto* de *The Tragedy of Mariam* una característica de los libros impresos por Creede: junto al lema «Virescit Vulnere Veritas», encontramos la ilustración de la Verdad personificada, desnuda, ciñendo la corona, aunque azotada por una mano que surge de entre las nubes. Según Weller y Ferguson, esta iconografía parece insinuar las afiliaciones político-religiosas de Creede, ya que dicho emblema fue bordado por Bess of Hardwick mientras custodiaba a María, reina de los escoceses, durante su cautiverio (1994: 44). Esto hace pensar que Creede y Cary debieron compartir estas sensibilidades político-religiosas y por ello la publicación de la obra pudo deberse a una decisión de la autora, tal vez animada por el impresor.

De esta edición en *quarto* sobreviven 21 ejemplares. Estos ejemplares reúnen ocho signaturas de cuatro hojas cada una (A-H), a las cuales se añade la signatura I con solo dos hojas. Siguiendo la designación de Dunstan y Greg, estos ejemplares se encuentran distribuidas en:

British Museum (ejemplares A, B y C)

National Library of Scotland (ejemplares D, E y F)

Bodleian Library (ejemplares G y M, ejemplar de la colección Malone)

National Library of Art, Victoria and Albert Museum (ejemplar Dyce)

Worcester College Library (ejemplar Wo)

Eton College Library (ejemplar Eton)

New York Public Library (ejemplar NY)

Beinecke Library, Yale University (ejemplar Y)

Elizabethan Club de Yale University (ejemplar EC)

Houghton Library, Harvard University (ejemplar Ho)

Boston Public Library (ejemplar BP)

Folger Shakespeare Library (ejemplar Fo)

Huntington Library (ejemplar Hu)

Newberry Library (ejemplar N)

Pierpont Morgan Library (ejemplar PM)

The Shakespeare Birthplace Trust (ejemplar ShB)¹⁴⁸

El ejemplar de Huntington Library (Hu) mide 12.4x18 cm. Consiste en 9 cuadernos, con la siguiente fórmula: π^2 , A-H⁴, I².¹⁴⁹ La portada (correspondiente a π^2) se imprimió por separado y, como indican Weller y Ferguson, fue añadida a los demás cuadernos posteriormente (p. 44). Se registran las firmas en letras y números en mayúsculas de forma consistente (A, A2, A3, etc.) y queda siempre la cuarta página sin firma. Las firmas, desde A¹ en adelante (exceptuando I²), van acompañadas de reclamos en la esquina inferior derecha de cada página. Dichos reclamos recogen la primera palabra de la página siguiente, si bien dicha palabra puede aparecer posteriormente abreviada, como ocurre en el caso siguiente: *Salom.* (C); *Sal.* (C²). Este sistema nos permite identificar fallos de impresión que se dieron a lo largo del proceso. Por ejemplo, en todos los ejemplares, excepto D, la «I» inicial en F³ se perdió durante el proceso de impresión, pero se conserva, no obstante, en F². Por esto, deducimos que dicha «I» era parte del texto original. A no ser que se introduzcan encabezamientos de actos y/o escenas o acotaciones, el texto dramático se sucede a razón de 38 versos por página.

Pese a la solvencia atribuida a los impresores que trabajaban con Creede, el *quarto* de *The*

Tragedy of Mariam contiene errores notorios, que se anotaron en la edición moderna de Weller y Ferguson. En B1v, el nombre del interlocutor del parlamento de Mariam figura como *Nun*; C1r dice «Waters-bearing» en lugar de «water-bearing»; C2r presenta «chreeful» en lugar de «cheerful»; C4r presenta «operpast» en lugar de «overpast»; en E2v «hypcorite» no fue subsanado como correspondía; en F3v se imprime «boue» en lugar de «love»; en F4r, observamos «caules» en lugar de «causeless». Muchos de estos errores se corrigieron durante el proceso de edición y desaparecieron en variantes posteriores a la primera. En algunos ejemplares encontramos «Youlle» en el ejemplo del verso de G1 (A, D, BP); en otros, leemos «Youl'e» (B, C, E, F, G, M, Dyce, Wo, Eton, NY, Y, EC, Ho, N, Hu, Fo). Ninguna de ambas se corresponde con la inicial «Youle» en G2, que en esta edición modernizamos con la forma contemporánea «You'll» (4.7.31). En G3, la palabra final del verso 4.7.153 de esta edición parece como «a new» (A, D, Y, BP) y «anew» (B, C, E, F, G, M, Dyce, Wo, Eton, NY, EC, Ho, N, Hu, Fo) en diferentes ejemplares.¹⁵⁰ En el reverso de H4, encontramos en los versos 5.1.211 y 5.1.213 que algunos ejemplares usan «*faine*» (A, D, F, G, Dyce, Wo, Y, Ho, N) y otras usan «*fame*» (B, C, E, M, Eton, NY, EC, BP, Hu, Fo).¹⁵¹ Según Weller y Ferguson, al ejemplar C le falta la signatura I (46). Finalmente, el ejemplo de National Library of the Art, guardada en el Victoria and Albert Museum, presenta algunas enmiendas realizadas en 1826 que se atribuyen a Alexander Dyce. Detallamos dichas enmiendas en el aparato crítico junto con las demás.

Más significativas resultan las diferencias entre los ejemplares de Huntington Library (Hu) y Houghton Library (Ho) con respecto al resto. Ambos ejemplares presentan una hoja con paratextos marcada como A. El *recto* de esta hoja contiene la dedicatoria «To Dianaes Earthlie Depvtesse, and my worthy Sister Mistris Elizabeth Carye». Aunque queda abierta a la especulación la identidad de la destinataria,¹⁵² la autoría de Elizabeth Cary parece indudable (Weller y Ferguson 44). La hoja A contiene también «The Names of the Speakers» («List of Characters» en la presente edición). Consideran que esta lista de interlocutores fue eliminada junto con la dedicatoria (Weller y Ferguson 44; Wright 26). Pero, mientras compilaba *Bibliography of the English Printed Drama* (1939), W. W. Greg observó que uno de los ejemplares de Bodleian Library conservaba la hoja en blanco y restos de la hoja que contenía el material preliminar con estos paratextos.

El ejemplo que utilizamos (Hu), es el único, junto con el ejemplo Ho, que contiene la hoja A¹, donde encontramos la dedicatoria y la lista de interlocutores. Dichos paratextos parecen añadidos que se insertaron como fe de erratas en la edición de 1914 de Malone Society Reprints Series. Posteriormente, Weller y Ferguson sugirieron que la hoja A había debido ser parte integral de la edición pero que se retiró una vez el texto entró en el dominio público, mientras que los ejemplares distribuidos entre familiares de los Cary pudieron permanecer intactas (44-45). Siguiendo la tendencia de las ediciones modernas, incluimos los paratextos: portada, dedicatoria, lista de personajes y resumen argumental. La práctica escénica ha demostrado, al menos en el caso de «The Argument», que los paratextos constituyen material potencial para la

puesta en escena en calidad de umbrales entre el mundo de la ficción y el mundo del espectador. Dado que el objetivo de esta edición es dar a conocer la obra en español y facilitar su puesta en escena, esta inclusión es pertinente.

Estudio de la fijación del texto

Para establecer el texto final en lengua inglesa, nos hemos basado, como se ha indicado, en ejemplo Hu, y hemos adaptado dicho texto al inglés moderno tomando en consideración las indicaciones de Internet Shakespeare Editions. De acuerdo con éstas, empleamos grafía y puntuación contemporáneas, no hacemos uso excesivo de signos de interrogación y exclamación y evitamos decisiones de puntuación que puedan chocar con las convenciones contemporáneas.¹⁵³

Además del ejemplo Hu, hemos cotejado las ediciones modernas de Weller y Ferguson, Cerasano y Wynne-Davies, Wright, Purkiss, Hodgson-Wright, Bevington, Britland y Wray. Mantenemos la división de Q en actos y escenas a lo largo del texto. Las ediciones modernas siguen este mismo patrón, exceptuando el caso de la edición de Cesarano y Wynne-Davies, que mantiene únicamente la división en actos marcando el cambio de escena con la entrada de personajes. La notación de escenas en Q está escrita en latín e, inconsistentemente, alterna numeración cardinal y ordinal en actos y escenas, como se observa en nuestro aparato crítico. Weller y Ferguson siguen el sistema latino de numeración de escenas, aunque lo regularizan y corrigen las inconsistencias de Q. Esta edición, de acuerdo con ISE, emplea la lista anidada (1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 1.5, 1.6, 2.1, 2.2, 2.3, 2.4, 3.1, etc.). Las numeraciones de los versos son coincidentes en los textos en inglés y en castellano. Asimismo, mantenemos las acotaciones de Q, a no ser que necesitemos realizar enmiendas, desplazamientos o substituciones, las cuales hemos indicado entre corchetes (si bien estos no aparecen en la traducción al español).

Según los modelos de Bevington y Wray, tratamos las apariciones del coro como sub-escenas para resaltar la independencia de estas partes con respecto al conjunto, tal como se percibe en la puesta en escena dirigida por Schafer en 1995. En Q se presentan estas escenas también como secuencias aparte mediante espacio y centrándose el título en lugar de simplemente indicarse el nombre de los interlocutores. En cuanto a la métrica, como hacen Weller y Ferguson, Wray y otros editores, optamos por no enmendar las irregularidades en el verso blanco (e.g. 1.3.50; 4.7.66, etc.), ya que dichas irregularidades, además de no ser ajenas a la escritura dramática isabelino-jacobea, por momentos restan monotonía a lo que, de otra forma, resultaría ser una métrica monótona y predecible.

La traducción al español de obras de autores dramáticos ingleses no shakespearianos progresa adecuadamente, si bien todavía queda mucho camino por recorrer. En su ensayo de 1987, «Dramaturgos contemporáneos de Shakespeare: traducciones españolas», Julio C. Santoyo afirmaba que:

Shakespeare excluido [...] y en parte Marlowe y Ben Jonson, como he indicado, el conocimiento de la restante literatura inglesa del periodo se mantiene en círculos universitarios muy reducidos que manejan textos y bibliografía exclusivamente ingleses. El conocimiento, si no ya el interés, que puede mostrar el lector medio español e hispanoamericano, incluso el lector preferentemente literario [...] es nulo a todos los efectos. Ni se los ha representado ni se los ha traducido. Acaso lo primero por causa de lo segundo. (304)

El panorama parecía más esperanzador unos años después, tal como demuestran algunos de los ensayos recogidos en *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción* (1995), editado por Keith Gregor y Ángel-Luis Pujante, si bien en este volumen los estudios sobre traducciones de Shakespeare todavía sobrepasaban ampliamente en número los de sus contemporáneos. En 2017, Jesús Tronch Pérez presentó un catálogo de treinta traducciones al español de obras de autores no shakespearianos que se habían realizado desde 1987. Este catálogo incluía las obras completas de Christopher Marlowe y obras sueltas de Aphra Behn, Ben Jonson, John Ford, William Congreve, Thomas Middleton, Cyril Tourner, Thomas Kyd, John Dryden, Philip Massinger, John Webster y William Rowley. Asimismo, Tronch Pérez listaba doce traducciones que estaban en marcha, auspiciadas por EMOTHE, incluyéndose entre estas obras de los autores mencionados y de otros como George Peele, Thomas Dekker, Robert Greene, Francis Beaumont, John Lily, John Marston, Thomas Heywood, Thomas Norton y Thomas Sackville. «La situación [había] cambiado algo, aunque relativamente poco» (G. Sumillera, 2018: 30). No obstante, el Proyecto de Investigación «EMOTHE: Teatro Español y Europeo de los Siglos XVI y XVII» (Universitat de València) ha contribuido y continúa contribuyendo de forma muy significativa a divulgar el legado teatral inglés (al igual que la literatura dramática de otros países europeos) de los siglos XVI y XVII a través de traducciones a diversas lenguas, incluida la española.¹⁵⁴

Esta contribución, *La tragedia de Mariam, la hermosa reina de los judíos*, forma parte del corpus de EMOTHE. Comentaremos las decisiones relacionadas con su intencionalidad; justificaremos la elección del verso libre como estilo poético preferido para la traducción; explicaremos el tratamiento aplicado a las referencias culturales de la obra, así como el papel que ha jugado la crítica sobre *The Tragedy of Mariam* para abordar desafíos relacionados con su traducción al español.

El *skopos* de la traducción consiste en ofrecer una edición de la obra en lengua española y la creación de un texto cuya elocución resulte factible de cara a una puesta en escena en escenarios de habla hispana. Dicho de otro modo, esperamos garantizar la «decibilidad» del texto, rasgo considerado por J. L. García Barrientos como propio del texto dramático (2012: 64). Pretendemos garantizar dicha decibilidad y, a la vez, proporcionar un texto que transmita de forma lo más fidedigna posible los contenidos del texto dramático en lengua inglesa. Tomamos como punto de referencia el texto inglés preparado para esta edición e incorporamos las decisiones editoriales tomadas para dicho texto.

Como sostienen varios autores, la propia escritura dramática está condicionada o determinada por su potencial puesta en escena.¹⁵⁵ Como indica Pilar Ezpeleta Piorno, podemos, por esta razón, considerar «la naturaleza incompleta del texto», la cual «requiere la contextualización y actualización de las referencias y los referentes en signos visuales o acústicos» (2007: 26). Esto no significa que el texto escrito deba aspirar a reproducir la representabilidad de la obra, una tarea que Susan Basnett-McGuire señaló como imposible para el traductor (1998: 107). No aspiramos, por ello, a presentar un texto de representación. Como afirma Anne Ubersfield, «un estudio del texto sólo puede constituir el prolegómeno, el punto de partida obligado, pero no suficiente, de esa práctica totalizadora que es la práctica del teatro concreto» (1998: 10). Aspiramos, más bien, a que esta traducción pueda constituir un punto de partida para una posterior puesta en escena; si bien no resulta esto incompatible con la simple lectura. La elaboración del texto de representación correspondería a los creadores responsables de una puesta en escena y esperamos que encuentren esta traducción útil para sus propósitos.

La traducción se ha llevado a cabo de acuerdo con las normas gramaticales y de uso del castellano contemporáneo, si bien hemos conservado marcas arcaizantes vinculadas a formas de respeto y distanciamiento social propias del contexto de la Alta Edad Moderna. Podemos apreciar estas marcas en la dedicatoria:

Cuando Febo concluye al fin su vuelo,
su hermana con su luz trae alegría.
Así, *vuestro* hermano es para mí el sol;
aquí *vos sois* la luna de rayos suaves.

Sois mi amante, segunda amiga mía,
y si por la noche Febo se ausenta,
si sus rayos se inclinan hacia las Antípodas,
por *vos*, Febe mía, se enciende en mí una segunda luz.

Él, como Sol, es firme, audaz y libre;

vos, como Luna, limpia, fiel, divina;
ya resplandeció él en Sicilia;
hoy vos alumbraréis la fosca Palestina...

El necesario replanteamiento de la puntuación en la lengua meta ha jugado un papel significativo a la hora de establecer marcas de una oralidad verosímil. De este modo, mantenemos las rayas ortográficas del texto en inglés para señalar interrupciones entre interlocutores (3.3.5; 5.1.67; 5.1.99) o interrupciones voluntarias y cambios de ánimo repentinos en un parlamento (3.3.74; 3.3.78; 4.6.41; 4.7.164; 5.1.167). Dichas marcas pueden denotar estados de nerviosismo o de ansiedad, así como repentinas sacudidas físicas y emocionales.

Rica Peromingo y Braga Riera definen la «oralidad verosímil» como la que «construye un lenguaje más cercano en aras de la mayor naturalidad y verosimilitud posibles y que, en el caso del teatro, pasa por ser apto para su puesta en escena» (2015: 108). Pero en contadas ocasiones, nos hemos servido de recursos de oralidad forzada o libresca para sugerir rasgos psicológicos de personajes concretos.¹⁵⁶ Es éste el caso de Feroras, cuya forma de hablar incurre en grados de verbosidad que optamos por señalar. Tras recibir la prudente respuesta de Grafina ante sus exhortaciones a la euforia, Feroras persevera en emplear estrategias de persuasión para conquistar la voluntad de su amante:

PHERORAS

That study needs not. Let Graphina smile
And I desire no greater recompense.
I cannot vaunt me in a glorious style
Nor show my love in far-fetched eloquence. (2.1.73-76)

En la traducción española optamos por dotar la respuesta de Feroras de unos grados de grandilocuencia y pomposidad:

No razonemos tanto, has de sonreír;
Más recompensa no deseo.
No soy dado a ufanarme de mi donaire
ni a alardear de amorosa elocuencia. (2.1.73-76)

Logramos este objetivo mediante el uso del hipérbaton («Más recompensa no deseo», «amorosa elocuencia», etc.), estructuras y palabras cultas y/o arcaicas («No soy dado a ufanarme», «donaire», etc.). A esta declaración siguen ocho versos que denotan la verbosidad de Feroras como rasgo psicológico característico. Una situación similar se observa en *Hamlet* a través de la reacción de Polonius ante el ruego de Gertrude para que modere su ampulosa forma de hablar, ante lo cual la respuesta del Lord Chambelán es precisamente aumentar la opulencia de su parlamento.¹⁵⁷ La afectación de Feroras en este caso puede ser consecuencia del desconcierto que le produce el pragmático *riposte* de su interlocutora.

El uso alternativo de registros formal e informal aporta complejidad a las intervenciones como la del Nuncio cuando éste intenta aclarar de la manera más nítida posible la irreversibilidad de la muerte de Mariam:

NUNTIO

If sainted Abel yet deceased be,

'Tis certain Mariam is as dead as he. (5.1.139-140)

El Nuncio utiliza un término eufemístico («*deceased*») y posteriormente un término neutro («*dead*»). En la traducción, alternamos el término culto en el primer verso («*finada*») con el término más crudo («*muerta*»), lo cual deja notar el desistimiento posterior del Nuncio por presentar la información del modo más digerible posible a Herodes:

NUNCIO

Está tan finada como el santo Abel;

créelo, así de muerta está Mariam. (5.1.139-140)

Si bien no nos servimos de un lenguaje coloquial en ningún momento, mantenemos algunos cambios gramaticales un tanto bruscos en el original que contribuyen a que los parlamentos de los personajes se acerquen a un habla poco controlada, sujeta a factores externos como la afectación, un estado de nerviosismo o de indignación, etc. Esto se traduce, por ejemplo, en errores de concordancia que ayudan a mantener la oralidad del texto. Por ejemplo, durante su primer soliloquio, Mariam habla de sí misma en tercera persona y, de pronto, pasa a hacerlo en primera persona, un cambio que acerca el texto a una oralidad más cercana a la cotidianeidad:

Y, sin embargo, su muerte trae a la memoria

el dulce amor que sintió por Mariam...

y el que sentí yo por él. (1.1.31-33)

Adaptación de versificación y otros aspectos literarios

La estructura métrica en pentámetros yámbicos sueltos (o *blank verse*) del texto original resulta cercana al habla natural para intérpretes anglófonos. Sin embargo, dicha estructura métrica no se traslada a la lengua castellana con comodidad. Empleamos, por lo tanto, el verso libre, más acorde con la posibilidad de un traslado del verso de Cary y, a la vez, de un mantenimiento de fidelidad al texto original. Según José Domínguez Caparrós, guía la organización del verso libre «la voluntad de ser vehículo adecuado al sentimiento poético que se expresa» (2014: 176). Mientras que, como prosigue, este tipo de verso nos permite prescindir de rima y de estructuras métricas prefijadas, el verso libre tiende a que cada línea se constituya en unidad sintáctica y de pensamiento independiente (181). Hemos evitado, por lo tanto, salvando casos de fuerza mayor, el encabalgamiento de versos frecuente en el verso yámbico suelto. Para

lograr este objetivo, hemos realizado mínimas alteraciones en algunos pasajes. Por ejemplo, hemos debido modificar el encabalgamiento de los dos versos iniciales:

MARIAM

How oft have I with public voice run on
To censure Rome's last hero for deceit
Because he wept when Pompey's life was gone,
Yet when he lived, he thought his name too great! (1.1.1-4)

En la traducción, sustituimos el encabalgamiento entre versos 1 y 2 por una repetición enfática de «la impostura» del final del primer verso al principio del segundo:

MARIAM

¡Cuántas veces alcé mi voz en alto contra la impostura,
la impostura del último héroe de Roma,
porque lloraba la muerte de Pompeyo
tras haberle odiado como rival mientras vivía! (1.1.1-4)

Este tratamiento del verso rompe con la regularidad en el cómputo de sílabas que encontramos en el pentámetro yámbico. Observamos este fenómeno en la misma escena:

And blame me not, for Herod's jealousy
Had power even constancy itself to change. (1.1.23-24)

Los versos en castellano deshacen el encabalgamiento del siguiente modo:

¡No me culpéis!
Sus celos pondrían a prueba a la fidelidad misma. (1.1.23-24)

Convertimos una oración principal de una estructura compleja en declaración completa mientras desplazamos los pensamientos subordinados contenidos en un verso hacia el verso siguiente, lo cual necesariamente hace que la métrica sea irregular. Alteraciones similares permiten a la traducción una plasticidad que compensa la pérdida del yámbico suelto.

Dicha elasticidad del verso libre se observa también en las contadas ocasiones en que hemos optado por mantener una estructura relativamente métrico-rítmica regular. Esto se aprecia durante la escena 3.2, momento en que Salomé y Feroras reciben confirmación del inminente regreso de Herodes de Roma. Las reacciones de ambos hermanos se presentan en forma de esticomitia:

SALOME

Now Salome of happiness may boast.

PHERORAS

But now Pheroras is in danger most.

SALOME

I shall enjoy the comfort of my life.

PHERORAS

And I shall lose it losing of my wife. (3.2.21-24)

Hemos traducido este intercambio alternando endecasílabos rimados del siguiente modo:

SALOMÉ

Hoy Salomé felicidad ostenta.

FERORAS

Hoy Feroras en peligro se encuentra.

SALOMÉ

Disfrutaré del confort de la vida.

FERORAS

Y yo perderé a mi esposa elegida. (3.2.21-24)

Con el verso empleado de este modo (si se nos permite, algo calderoniano) queremos señalar que nos encontramos ante un punto de giro en la tragedia: la confirmación de que los rumores eran falsos y los cambios que esta confirmación supondrá en la vida de los personajes cuyas esperanzas se depositaban en la certeza de la muerte de Herodes. En pasajes específicos de los coros nos servimos de nuevo de esta estrategia haciendo uso de estructuras rítmicas regulares para subrayar el carácter proverbial, instructivo o moralista de algunas máximas.

Por último, destacamos el limitado uso en la traducción de aliteraciones, cuya repetición hubiera redundado en la artificiosidad del texto. Obsérvese la aliteración que emplea Constabaro para equiparar el habla de Salomé con el siseo de un ofidio:

Her mouth, though serpent-like, it never hisses,
Yet, like a serpent, poisons where it kisses. (2.4.49-50)

Hemos trasladado esta onomatopeya al castellano mediante una aliteración que reproduce también dicho siseo:

Su boca, aun serpentina, no sisea,
si bien, cual sierpe, emponzoña si besa. (2.4.49-50)

Esperamos con este uso de la aliteración apuntalar la misoginia de Constabaro, personaje que recurre a esta clásica equiparación entre la mujer pecadora y la serpiente.

Siguiendo el consejo de Ángel-Luis Pujante, hemos prestado atención a cuestiones de crítica textual a través del cotejo de ediciones de las obras en cuestión (298-302). Entre estas cuestiones, ha sido crucial tomar en consideración las enmiendas realizadas sobre *Q* que podemos encontrar en ediciones modernas. Obsérvese el siguiente pasaje:

For Aristobolus, the loveliest youth
That ever did in angel's shape appear,
The cruel Herod was not moved to ruth. (1.1.35-37)

En el *quarto*, nos encontramos con «lowyiest» en lugar de «loveliest». Según Weller y Ferguson (p. 153), la segunda opción es la más acertada, ya que es más cercana a alabar los rasgos atractivos de Aristóbulo, no tanto el carácter humilde que se describe con «lowyiest». Por esta razón, nos servimos de «loveliest», la propuesta de Weller y Ferguson, y, de este modo, traducimos el fragmento del modo siguiente:

Herodes no tuvo ninguna piedad de Aristóbulo,
aquel adorable joven,
cuyas formas eran las de un ángel. (1.1.35-37)

Necesariamente, estas cuestiones han ido determinando nuestras decisiones de traducción. Como el ejemplo demuestra, optamos por «adorable» (en lugar, por ejemplo, de «humilde»). Otras decisiones de traducción están determinadas por la variada casuística, consecuencia de la crítica textual.

Referencias culturales

Los personajes aludidos de las tradiciones clásica grecolatina y bíblica resultan de fácil traslado al español dada nuestra familiaridad con dichas tradiciones.¹⁵⁸ Los personajes de *The Tragedy of Mariam* son reconocidos personajes históricos presentes en las fuentes de las que se sirvió Elizabeth Cary. Hemos utilizado la traducción de sus respectivos nombres siguiendo la edición castellana de *Las Guerras de los Judíos* de Josefo realizada por Nieto Ibáñez y publicada por Editorial Gredos en 1997. Los nombres ingleses «Herod», «Mariam», «Salome», «Antipater», «Alexandra», «Silleus», «Constabarus», «Pheroras», «Ananell», «Sohemus», «Nuntius» y «Butler» son adaptaciones de antropónimos que llegaron a la literatura inglesa a través de traducciones de obras grecolatinas y de obras de la tradición bíblica. Debido a su relativa cercanía cultural con el mundo occidental, coincidimos con Tronch Pérez en que «Las obras teatrales que tratan de historias situadas en la antigüedad clásica (en la antigua Grecia o en el imperio romano) y en un entorno mitológico no presentan tantas referencias culturales problemáticas» (2020:

60). Esto es especialmente cierto en el caso de las referencias culturales judeocristianas que se solapan con las de la tradición bíblica. «Herodes» y «Salomé» (generalmente traducidos como calcos antroponímicos del griego como «Ἡρώδης» y «Σαλώμη» respectivamente) son nombres familiares en la cultura occidental por sus vínculos con la literatura bíblica y la cultura cristiana.

En la mayor parte de los casos, las alteraciones necesarias para traducir referencias culturales son predecibles. Por ejemplo, en cuanto al «Butler», optamos por «Coper» (más adecuado al contexto antiguo de la obra) para evitar las asociaciones, más cercanas en el tiempo, de «Mayordomo». Más irregular ha resultado la transmisión del antroponímico «Mariamme» («Μαριάμνη» o «Μαριάμμη»). Presente en la literatura europea en las obras de Boccaccio, Dolce, Cary, Calderón de La Barca, Tirso de Molina, Hardy, L'Hermite y una larga lista de autores, nos encontraremos el nombre del personaje traducido como «Myriam», «Mariamne», «Mariamme», «Mariana» o «Mariame». Aunque Thomas Lodge, traductor de las obras de Josefo, utiliza «Mariamne», Cary optó por utilizar «Mariam», que, hasta dónde sabemos, ni se había utilizado nunca ni se volvió a emplear en otra versión de esta historia. Cary adaptó también el nombre de «Costobarus» («Κοστόβαρος»), al que llamó «Constabarus», igualmente sin que podamos encontrar un precedente de esta adaptación en Lodge. Puede especularse que la raíz *Consta-* pudo resultar útil para establecer vínculos entre el carácter del personaje y el concepto «constable». Según OED, durante los siglos XVI y XVII, el «constable» fue un alto cargo de las monarquías francesas e inglesas. Sus tareas incluían el gobierno en ausencia del rey, la jurisdicción sobre delitos militares y la supervisión de torneos, justas y ordalías. La doble carga semántica judicial y militar de la palabra «constable» pudo dar fuste al ambivalente carácter inquisidor, a la par que caballeroso y noble, del personaje de Cary.

NOTAS AL FINAL

- 1 C. P. Cavafis, «Aristóbulo» (2018 [1918]), *Cavafis* (Antología poética), edición y traducción de Pedro Bádenas de la Peña, Madrid, Alianza Editorial, p. 138.
- 2 Traducción de L. Pujol: «Hubiera sido sumamente raro que una mujer hubiese escrito de pronto [...] las obras de Shakespeare, concluí. Y pensé en aquel anciano caballero, que ahora está muerto, pero que era un obispo, creo, y que declaró que era imposible que ninguna mujer del pasado, del presente o del porvenir tuviera el genio de Shakespeare. Escribió a los periódicos acerca de ello. También le dijo a una señora, que le pidió información, que los gatos, en realidad, no van al paraíso, aunque tienen, añadió, almas de cierta clase. ¡Cuántas cavilaciones le ahorran a uno estos ancianos caballeros! ¡Cómo retrocedían, al acercarse a ellos, las fronteras de la ignorancia! Los gatos no van al cielo. Las mujeres no pueden escribir las obras de Shakespeare» (Virginia Woolf, *Una habitación propia*, 103).
- 3 Pizan comenzó a discutir acerca de la condición femenina en *L' Epistre au Dieru d' Amours*. A esta obra siguieron *Epistres du Debat su le Roman de la Rose*, *Le Livre de la Cite des Dames* y *Le trésor de la cité des dames*, todos escritos a principios del siglo XV. Destacan en su trabajo las respuestas al *Roman de La Rose*, escrito hacia 1225 por Guillaume de Lorris y completada posteriormente por Jean de Meung, obra que presentaba una notable carga antifemenina. Ver Lemarchand.
- 4 La influencia de Pizan se había dejado notar en la cultura literaria anglófona de los siglos XV y XVI. Cristina Malcolmson explica que ya se localizaban copias de *Cité des Dames* en las royal libraries en 1472. *Cité* se divulgó también en lengua inglesa a través de la traducción, *The Boke of Cyte of Ladyes* (1521), atribuida a Bryan Anslay y dedicada a Catalina de Aragón. La traducción de Anslay fue la primera de muchas obras encargadas por la reina Catalina con el objetivo de favorecer la educación de las reinas, como esperaba que fuera su hija María. Entre otros, se impulsaron trabajos como *De Ratione Studii Puerilis de Joan Lluís Vives* (1523), *Christiani Matrimonii Institutio* de Erasmo de Rotterdam (1526), *Instruction of a Christian Woman*, traducida por Richard Hyrde antes de 1528, etc. Margaret Cavendish poseyó un ejemplar del manuscrito Harley de la traducción inglesa de *Cité* y pudo ser relevante para la creación de algunas de sus obras. Ver Malcolmson (2002), Malcolmson y Suzuki (2002).
- 5 Ver Brownlee y Scott (2017), Couchman y Poska (2013), Deslauriers (2022), Kelly (1982), Mclean (2013).
- 6 Ver Cagnolati (2016).
- 7 Ver Brundin (2001).
- 8 Ver McIver (2000).
- 9 Beilin (2018), Felch (2018).
- 10 Ver Coles (2008).

- 11 Esta nota autobiográfica de Pizan se encuentra en *Cité*: «Tu padre, gran sabio y filósofo, no pensaba que por dedicarse a la ciencia fueran a valer menos las mujeres. Al contrario, como bien sabes, le causó gran alegría tu inclinación hacia el estudio» (199). Según la biografía de Cary, *The Lady Falkland: Her Life* a Lawrence Tanfield, padre de Elizabeth Cary, también le causaba mucho placer que su hija fuese una voraz lectora (108). Las citas de *Lady Falkland: Her Life* proceden de la edición de Heather Wolfe, publicada con las cartas de Cary en 2007.
- 12 Michael Drayton dedica *England's Heroicall Epistles* a Elizabeth Cary (1599): «To my honored Mistres, Elizabeth Tanfelde, the sole daughter and heire, of that famous and learned Lawyer, Lawrence Tanfield Esquire». En esta carta, Drayton alaba la sabiduría, el talento poético y el estatus de musa de las artes de Cary en Inglaterra (43v). Richard More le escribe un soneto dedicatorio en su segunda edición de *England's Helicon* (1614). William Basse escribe dos sonetos dedicatorios a la vizcondesa de Falkland en *Polyhymnia* con motivo de su partida a Irlanda (recogidos en edición de las obras poéticas de William Basse de R. Warwick Bond, 1893: 55-56). Richard Belling dedicó a Cary su edición de *Sixth Booke to the Countesse of Pembrokes Arcadia*, publicado en Dublín en 1624 (hojas A2-A3). William Sheares dedicó a Elizabeth Cary *The vvorkes of Mr. John Marston being tragedies and comedies, collected into one volume*, publicadas en 1633 (hojas A3-A4).
- 13 Esta corriente escéptica estaba representada en obras como *Examen Vanitatis Doctrinae Gentium* de Pico della Mirandolla (1520), *De Incertitudine et Vanitate Scientiarum* de Agrippa von Nettesheim (1526) e, intensamente, por Michel de Montaigne, cuyos *Essais* (1572-1592) hicieron temblar las certezas imperantes y las pretensiones del intelectualísimo de principios del siglo XVI (Calderón López, 200-203).
- 14 Recogemos el fragmento correspondiente a Cary en *The Muses Sacrifice, or Divine Meditations*:

Cary (of whom Minerva stands in fear,
 Lest she, from her, should get Art's regency)
 Of art so moves the great-all-moving sphere,
 That every orb of science moves thereby.
 Thou mak'st Melpomen proud, and my heart great
 Of such a pupil, who, in buskin fine,
 With feet of state, dost make thy Muse to meet
 The scenes of Syracuse and Palestine.
 Art, Language, yea, abstruse and holy tongues,
 They wit and grace acquired thy fame to raise;
 And still to fill thy own and other's songs;
 Thine with thy parts, and others' with thy praise.
 Such nervy limbs of art and strains of wit,
 Time past ne'er knew the weaker sex to have;
 And times to come will hardly credit it,
 If thus thou give thy works both birth and grave. (13-14)

[Mi traducción:

Cary (que atemoriza a Minerva,

no vaya a ser que, por ella, se la relegue a la regencia del Arte),
 moldea de tal modo la gran esfera móvil del mismo
 que cada orbe de la ciencia se mueve a su alrededor.
 Enorgulleces a Melpomene y a mi noble corazón
 por ser tal discípula que, con finos borceguíes,
 con el pie en el estado, llevas a tu Musa al encuentro
 de las escenas de Siracusa y Palestina.
 Arte, lenguaje, sí, lenguas santas y abstrusas,
 gracia e ingenio contribuyen a la elevación de tu alma;
 y aun para llenar las canciones de otros y las tuyas propias;
 las tuyas con tus partes, las de otros con tu elogio.
 Tales miembros nervudos del arte y tales fuerzas de ingenio,
 jamás en tiempos pasados fueron conocidos en el sexo débil;
 y los tiempos venideros difícilmente le darán crédito,
 si así das a tus obras nacimiento y tumba.

15 «READER, Thou shalt heere receive a Translation welintended, wherein the Translator could have noe other end but to informe thee aright. To looke for glorie from Translation, is beneath my intention, and if I had aimed at that, I would not have chosen so late a writer, But heere I sawe stored up, as much of antiquitie as would fitlie serve the purpose. I desire to have noe more guest at of me, but that I am a Catholique and a Woman; the first serves for mine honor, and the second, for my excuse, since if the worke be but meanely done, it is noe wonder, for my Sexe can raise noe great expectation of anie thing that shall come from me: Yet it were a great folie in me, if I would expose to the view of the world, a work of this kinde, except I judged it to want nothing fit, for a Translation. Therefore, I will confesse, I thinke it well done, and so had I confest Sufficentlie in printing it: if it gain no applause, hee that writ it faire hath lost more labour then I have done for I dare avouch it hath bene fower times as long in transcribing, as it was in translating» (Citado en Travitsky, 1989: 220). [Mi traducción: «LECTOR, recibirás aquí una traducción bienintencionada en la que el traductor no podía tener otro fin que el de informarte bien. Buscar la gloria de la traducción no es mi intención y, si hubiera pretendido eso, no habría elegido un escritor tan tardío, pero aquí vi almacenado tanto de la antigüedad como podría servir al propósito. No deseo que se adivine nada más de mí, sino que soy católica y mujer; lo primero sirve a mi honor y lo segundo, para mi excusa, ya que, si la obra está mal hecha, no es de extrañar, pues mi sexo no puede suscitar grandes expectativas de nada que proceda de mí; sin embargo, sería una gran locura en mí, si expusiera a la vista del mundo una obra de este tipo, que no juzgara que no le falta nada para ser una traducción. Por lo tanto, confieso que la considero bien hecha y así lo he confesado suficientemente al imprimirla: si no gana aplausos, el que la escribió bien ha desaprovechado más su trabajo de lo que yo he hecho, pues me atrevo a afirmar que me ha tomado menos tiempo transcribirla que traducirla.»]

16 Los ejemplares existentes de la traducción inglesa se encuentran en los archivos de Yale, Harvard, UCLA, Oxford, Cambridge y Downside Abbey.

17 Bowden (2009); Charlton (1999).

18 Cerasano y Wynne-Davies (1998).

- 19 El único ejemplar conservado de esta obra se halla en English College de Roma.
- 20 George Con, agente del papado en Inglaterra, informó a Antonio Ferrangali, secretario de Urbano VIII, de que las obras de Du Perron se habían traducido a la lengua inglesa. La correspondencia entre Ferrangali y Con demuestra que Cary había mostrado deseos de marcharse a Roma con sus dos hijos y cuatro de sus hijas. Si bien la fama de Cary había alcanzado los oídos de Urbano VIII e Inocencio X, como concluye Wolfe, no sirvió esto a la autora para poder realizar su ansiada estancia en Roma. Por otro lado, su prestigio sirvió para que su hijo Patrick gozase de trato preferente en la corte romana. Ver cartas recopiladas en Wolfe (Ed.), 2007: «George Con's Report to Rome» ([11 diciembre 1636]) (400-401); «Secretary Ferragalli to George Con» (12 marzo 1637) (404-405); «George Con to Secretary Ferragali» (9 abril 1637) (405); «Father David Codner to Cardinal Barberini» (26 febrero 1641) (412-414).
- 21 Ver sección 3 y soneto introductorio a la obra dedicado a Elizabeth Cary, cuñada de la autora.
- 22 Cuando hagamos referencia al personaje histórico, usaremos la traducción española del nombre, «Mariamme», utilizada también por Jesús M. Nieto Ibáñez en su edición y traducción de *Guerra de los Judíos* (1997). Cuando hagamos referencia al personaje de Cary, utilizaremos el nombre que le dio la autora: «Mariam». En las versiones teatrales del Siglo de Oro español, que citamos con frecuencia, se utilizan los siguientes nombres: «Mariadnes» (Tirso de Molina), «Mariene» (Pedro Calderón de La Barca), «Mariana» (Cristobal Lozano).
- 23 En *Herodes Ascalonita, y la hermosa Mariana* de Cristobal Lozano, la Fama visita a la reina para anunciarle la llegada del Mesías. Mientras que Mariana se prepara para el sacrificio, Herodes perpetra la matanza de los inocentes en Judea. La Fama hace saber a nuestra protagonista que la madre del Mesías huirá a Egipto para salvarse. Se establece un vínculo entre María, madre de Dios, y Mariana, la cual decide seguir el ejemplo de María y aceptar el sufrimiento por venir abrazando la próxima llegada de la muerte. En *Vida de Herodes* de Tirso de Molina, se explicitan asimismo las interrelaciones entre la muerte de Mariadnes, el nacimiento de Jesucristo y la matanza de los inocentes.
- 24 Ver Hassel (2001), Skeahan (2006).
- 25 Ver Carlile (2021), Corman (2008), Coryat y Clemens (2021), Elliott (2017), Grossman (2015), Hoogenboom (2013), McManus y Munro (2015), Way (2021).
- 26 Deseo destacar que las personas que se han prestado como voluntarias para leer la traducción al español de *The Tragedy of Mariam* han expresado, de forma casi unánime, su deseo de ver la escena 2.4 (la lucha y posterior reconciliación de Sileo y Constabaro) en escena.
- 27 Entre estos proyectos, encontramos «ESTC Microfilm Project», «Brown University Women Writers Project», «Renaissance Women Writers Online», «Perdita Manuscripts Online, 1500-1700», «RECIRC: The Reception and Circulation of Early Modern Women's Writing, 1550-1700», etc. En el ámbito académico español, desde 2018 se desarrolla, con Carme Font (Universitat Autònoma de Barcelona) a la cabeza, «WINK (Women's Invisible Ink: Trans-Genre Writing and the Gendering of Intellectual Value in Early Modernity)», centrado en el estudio de textos femeninos no literarios en lengua inglesa producidos entre los siglos XV y XVII que, hasta la fecha, han sido excluidos del estudio por su carácter informal.

- 28 La fragilidad de la red que acoge los Proyectos de humanidades digitales amenaza la estabilidad de los hallazgos de investigación sobre escritura femenina (Ezell, 2018: 44).
- 29 En un email personal, Lisa Hopkins confirma que Bloomsbury Publishings (a pesar de haber publicado la edición moderna de Ramona Wray) rechazó el proyecto para la escritura de un *Early Modern Drama Guide* para *The Tragedy of Mariam* argumentando que la obra no se lee lo suficiente en escuelas y universidades (8 abril 2022).
- 30 Ver Hiscock (2008). La obra también está comentada en la segunda edición del mismo volumen, publicada en 2018.
- 31 Ver sección 7.
- 32 En la actualidad, dicha tesis se encuentra disponible en formato digital en el repositorio de la Biblioteca d'Humanitats Joan Reglá de la Universitat de València, así como en la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Cádiz.
- 33 Ver Gilbert y Gubar (Eds.) (1985), Hannay (Ed.) (1985), Beilin (1987), Greer et al (Eds.) (1988), Travitsky (1981), Hobby (1989), Krontiris (1992).
- 34 Otros géneros de escritura cultivados por mujeres pasaron a ser dignos objetos de estudio. Ver Pacheco (2002), Phillippy (2018).
- 35 Ver Goodrich (2018), Phillippy (2018), Schnell (2002).
- 36 Ver Longfellow (2004), Sharpe y Zwicker (2003).
- 37 Ver Coles (2008), Ezell (2002).
- 38 Ver Phillippy (2018).
- 39 Ver Ezell (2002), Lunger Knoppers (2009), Snook (2009), Van Elk (2017).
- 40 Ver Lunger Knoppers (2009).
- 41 Ver Loewenstein (ed.) (2002).
- 42 Ver Lunger Knoppers (ed.) (2009), Bicks y Summit (eds.) (2010), Suzuki (ed.) (2011).
- 43 Ver Gómez Betancur (2016), Scharz (2001), Muldrew (2015), Donoghue y Jennings (eds.) (2015), Gasby (2001), Miltans (2007).
- 44 Ver Gaskill (2003).

- 45 Ver Erickson (1995), Stretton (2002).
- 46 Ver Bendall (2002).
- 47 Ver Walker (2003).
- 48 Ver Amussen (1987), Capp (2003).
- 49 Ver Amussen (1987), Amussen (1988), Purkiss (1998), Straznicky (2009), Richardson (2010), Van Elk (2017).
- 50 Ver Amussen (1987, 1998).
- 51 Mi traducción: «Que no separe el hombre, pues, lo que Dios ha unido. Yo soy el esposo y toda la isla es mi legítima esposa; yo soy la cabeza y ella es mi cuerpo; yo soy el pastor; ella, mi rebaño».
- 52 Ver Capp (2003).
- 53 Podrán identificarse puntos de convergencia entre *The Tragedy of Mariam* y obras femino-céntricas en las que se abordaron estas cuestiones de forma explícita en el teatro comercial. Podemos destacar, entre todas las temáticas, el divorcio de la mujer como motivo de escándalo recurrente en el momento en que se gestó la obra de Cary. Los divorcios de Penelope Rich y Lord Montjoy (consecuencia de la relación de ésta con Charles Blount) y de Frances Howard y Robert Devereux (más cercano en el tiempo a la creación de *The Tragedy of Mariam*) trajeron como consecuencia otros escándalos que pudieron haber influido los tratamientos de Salomé y de Vittoria-Corombona. Aunque se acepta que Cary debió concluir sus primeros borradores de su tragedia muchos años antes que sucedieran estos hechos, los ingresos de Arbella Stuart y de Mary, condesa de Shrewsbury, en la Torre de Londres en 1610 y 1611 por desacato a la autoridad del rey Jacobo I, pudieron quizás hacer propicia la impresión y divulgación pública de *The Tragedie of Mariam* tras haber circulado ésta durante un tiempo entre lectores allegados.
- 54 Mi traducción: «Ya no soy la gentil y dócil María.
No me confundas con otra. Tengo un alma nueva dentro de mí,
que está hecha de un viento septentrional que no es otra cosa que tempestad
y, como una tempestad, convertirá todo en ruinas
hasta que se haya hecho mi voluntad».
- 55 Traducción de esta edición:
«MARIAM.
¡No me reconciliaré con su amor!
Juré que repudiaba su lecho.

SOEMO
Pues romped ese juramento.

MARIAM

Rompo antes mi corazón.

¡Maldito sea mi destino!

Pero no hablemos de mí; son palabras vanas.

Odio sentir que vivo cerca de él».

56 En la obra de Randall Martin, *Writing, Gender and State in Early Modern England (Identity Formation and the Female Subject)* (2008), se demuestra que los tribunales de justicia isabelino-jacobeos encontraron en los numerosos vacíos legales con respecto a la mujer suficientes mecanismos como para posicionarse a favor de ésta en caso de delitos de violencia física.

57 Traducción:

«Vosotros, que vivís en la tierra saqueada,
donde se crio la sin igual Mariam,
¿por qué no os alzáis en armas contra mí,
en pos de esta soberana cabeza?
Cuando penséis en Herodes como rey vuestro,
amo del orgullo de Palestina,
recordad este acto también:
Soy yo quien acabó con vuestro real linaje».

58 En *Shakespeare's History Plays* (1944), E. M. W. Tillyard sostenía que las tetralogías de Shakespeare expresaban un plan divino según el cual se castigaba la deposición de Ricardo II y se alcanzaba la redención con la llegada de Enrique VII. El llamado «Tudor Myth» y la visión dominante según la cual las obras habrían de interpretarse como afines a una visión unívoca del poder fueron puestos en entredicho por la crítica neo-historicista y materialista. Ver Tillyard (1974 [1944]), Greenblatt (1980; 1988), Parvini (2012), Dollimore (1985).

59 Mi traducción: «La analogía entre la familia y el Estado apoyaba a menudo una teoría de la monarquía autoritaria-absolutista y, por lo general, de derecho divino: la teoría política no permitía la resistencia de los súbditos al igual que los manuales domésticos no permitían la resistencia de las esposas o los hijos [a maridos y padres]».

60 Ver Matchinske (1998).

61 Sobre las escritoras de la Restauración, ver Martínez y Figueroa Dorrego (2003), Chalmers (2004), Wiseman (2006), Hughes y Todd (2004), Ingrassia (2014), Straznický (1997).

62 Ver Burroughs (ed.) (2019).

63 Ver Tomlinson (2002).

- 64 Sobre la influencia de Isabel I en el trabajo de escritoras del periodo, ver Gim (1999).
- 65 Ver Lamb (1981; 2016), Croft (2013), Hillman (2004), Steggle (2004), Clarke (2012), Ward (2018), Clarke (1997), Duggan (2013), Davis (2004).
- 66 Mi traducción: «... ¿cuánto más habremos de verlo en el resto de todas las cosas, donde tendréis Asia a un lado y África al otro y tantos otros subreinos que el intérprete, cuando entre a escena, deba estar siempre informando de dónde se haya para que la trama tenga sentido? Ahora debéis ver que tres damas caminan para recoger flores y, por eso, todos hemos de creer que el escenario es un jardín. De tanto en tanto nos llega la noticia de un naufragio en el mismo lugar y seremos, asimismo, culpables si no nos creemos que el sitio es ahora una gran roca. Por la parte trasera entra un monstruo espantoso que echa fuego y humo por la boca y entonces los miserables espectadores están obligados a creerse que se hayan en una cueva. Mientras tanto, se aproximan dos ejércitos representados con dos espadas y dos rodela, y, claro está, ¿quién será tan mezquino que no se creará que está en un campo de batalla?».
- 67 Ver Schanzer (1956; 1963).
- 68 Como demuestra Alison Findlay (2016), el texto de *Love's Victory* permite vislumbrar una puesta en escena.
- 69 Mi traducción: «Efectivamente, aunque los esfuerzos del traductor o del imitador [eran] reconocidos cuando su trabajo [era] de una calidad sobresaliente, los mayores elogios [eran] siempre otorgados a las obras resultantes de la «propia invención» del escritor».
- 70 Mi traducción: «... inmediatamente relevante para las relaciones de género de la alta modernidad, diría yo, al descubrir a Salomé como la voz de un colectivo de género. Aunque se comporta de forma individualista y antepone sus propias necesidades, Salomé, a través de discursos maravillosamente apasionados, se convierte en portavoz de la defensa de la humanidad femenina. Y, en estos vuelos de autoafirmación declamatoria, el público experimenta la vitalidad de un grupo de género que se eleva por encima de las preocupaciones divisorias y segregadoras».
- 71 Ver Boose (1991; 1994), Gay (1994), Mathie (2020), Hjelm (2016), Hodgdon (1998), Mythili (2022), Novy (1979), Schafer (1998; 2002), Werner (2001).
- 72 Mi traducción: «La mayoría de las escritoras de la Edad Moderna no cuestionaban los métodos de producción literaria masculinistas dominantes. No desafiaban tampoco las expectativas de género establecidas. Tampoco rechazaban del todo los presupuestos de los cuales dependían estas ideas. Tales actos de resistencia eran insostenibles».
- 73 Mi traducción: «Ni el león consumido por el hambre, ni la osa despojada de sus cachorros, ni la víbora a la que han pisado, ninguno es tan terrible como la furia de una mujer. Se puede encerrar a un ciervo en una reserva, la brida rige al caballo, se puede atar a un lobo, se puede domar a un tigre; pero nunca se podrá domar a una mujer insolente, ni habrá espuela que la haga caminar, ni habrá brida que la detenga [...] y si la castigas, se convertirá en una serpiente».

74 Traducción de esta edición:

«¡Tigresas, leonas, osas hambrientas,
lacrimosas hienas matadoras! ¡Pero peores aún!
Éstas fingen llanto en la caza;
vosotras—¡seres contrarios al bien!—,
sentís ávida sed de sangre humana».

75 Mi traducción: «repleta como está de sutileza serpentina, a lo que se une su hipocresía romana, ¿qué apariencias no puede adoptar y qué caminos oblicuos, apenas discernibles, no atravesará?».

76 Mi traducción: «Había [...] un número cada vez mayor de escritoras que se insertaban en los diálogos establecidos, negociando posiciones desde las que podían reclamar autoridad o definirse a partir de las formas mismas en uso para adoptar una identidad».

77 Ver Brace (2002).

78 Mi traducción: «Las figuras femeninas son interesantes no por sus acciones, continuamente vigiladas por los hombres, sino por sus palabras desafiantes y las consecuencias que tienen sobre los representantes de la autoridad, que son cuestionados todo el tiempo. Las voces y los silencios de las mujeres revelan mucho y, aunque las mujeres habitan un mundo restringido, consiguen relacionar la autoridad con la misericordia, funcionando como fiscales contra el engañoso patriarcado y la tradicional separación de las esferas sexuales».

79 Según *Life*: «...she had bene carefull to observe, as exactly as she could, the rule she had given her, when she took her att her first going from her. THAT WHERSOEVER CONSCIENCE AND REASON WOULD PERMITT HER, SHE SHOULD PREFERRE THE WILL OF ANOTHER BEFORE HER OWNE» (p. 115). Mi traducción: «...ella había tenido cuidado de observar, tan exactamente como pudo, la regla que le había dado, cuando la llevó a su primera salida. Que siempre que la conciencia y la razón se lo permitieran, debía preferir la voluntad de otro a la suya propia».

80 Mi traducción: «La conversión de una vizcondesa no era un asunto menor: en teoría, era una traición y podía abrir las puertas a nuevas conversiones, si se dejaba pasar».

81 Traducción de esta edición:

«¿Se han tornado en varones las hebreas?
¿Por qué no vais a luchar en la guerra?
Poneos la armadura, soportad ese trabajo.
Después podréis ponerlo todo patas arriba:
que los peces pasten, que naden las bestias,
que descienda el fuego cuando se levante la tierra,
que el invierno arda, que el verano enfríe,
que crezca el cardo en la viña y la uva en los ortigales;

ponednos quizá a tejer y a coser;
seamos vuestros leñadores y aguadores;
privadnos definitivamente del sagrado descanso;
esclavizadnos como a gabaonitas».

82 Mi traducción: «Herodes equipara la apertura de la boca femenina con una escandalosa revelación del cuerpo femenino y una invitación a gozar de éste. Lo uno se descubre como síntoma de lo otro, siendo la muerte la única solución y castigo posible».

83 Ver Hannay (1992), White (2016).

84 Ver Charlton (1999), Walker (2003).

85 Ver Hickerson (2006), King (2020), Lake y Questier (2011; 2008), Linton (2006), Macek (2004), McDermott (2018).

86 Charlton (2002), Ward (2013).

87 Enriqueta María tomó parte en *Arnice*, un entretenimiento que se había hecho popular en la corte francesa (Britland, 2009: 133).

88 En *Her Protection for Women* (1589), Jane Anger acusaba también a los hombres de las mismas faltas que se achacaban a la mujer: estupidez, vicio, maldad, lujuria, engaño y orgullo. Sobre fragmento del texto de Lanyer, «Salve Deus Rex Judaeorum», mi traducción:

«Volvamos, pues, a tener libertad
y no os apropiéis vosotros de soberanía alguna.
No vinisteis al mundo sino a costa de nuestro dolor;
que eso ponga freno a vuestra crueldad.
Siendo vuestra culpa mayor que la nuestra, ¿por qué habrías de desdeñar
que seamos iguales que vosotros, libres de la tiranía?
Si una débil mujer solamente ofendió,
vuestros pecados no tienen límites ni excusa».

89 Ver Rowlands (1985).

90 Sobre alusiones al cristianismo en *Antony & Cleopatra*, ver: Meskill (2018), Kluge (2008), Dureau (2008), Junker (2015), Bryant (2015).

91 Mi traducción: «intentó indagar en la dinámica de la construcción cultural del pasado para ofrecer una visión genuinamente recuperadora del heroísmo femenino, pero se encontró con los prejuicios y las dificultades que rodean el derecho de una mujer a hablar».

- 92 Para este trabajo, utilizamos la edición de *Life* en Wolfe, H. (2007) *Elizabeth Cary, Lady Falkland: Life and Letters* (101-224), New York, Thoemes Continuum.
- 93 Utilizamos la correspondencia relacionada con la vida de Elizabeth Cary recogida en Wolfe, H. (2007) (249-492).
- 94 Ver sección 1.
- 95 Mi traducción: «el monumento y *Life* pueden entenderse como textos entrelazados que, representando intentos de memorialización en liza, atestiguan los tenebrosos procesos de escritura de la historia literaria de las mujeres en el siglo XVII».
- 96 Mi traducción: «Las características formales, estructurales y temáticas de una obra de *closet drama* [*The Tragedy of Mariam*] dan forma a un texto en el que se presenta un estrecho vínculo entre elementos autobiográficos y literarios».
- 97 En la sección 6 hacemos alusión a las explicaciones que aporta Calderón López sobre los riesgos que conlleva un enfoque biográfico.
- 98 Mi traducción: «... aprendió a leer muy pronto, cosa que le daba mucho placer. A los cuatro o cinco años la pusieron a aprender francés, lo que hizo durante cinco semanas y, al no obtener buenos resultados, lo abandonó. Después, por sí misma, sin maestro, mientras era una niña, aprendió francés, español, italiano, los cuales siempre entendió perfectamente; aprendió latín de la misma manera (sin que la enseñaran) y lo entendía perfectamente cuando era joven y tradujo las Epístolas de Séneca a la lengua inglesa; después de haberla dejado de lado por mucho tiempo, era mucho más imperfecta en ella, de modo que un poco antes de su muerte, mientras traducía algunos textos de Blosius (con la intención de traducirlo todo mientras vivía) del latín, estuvo dispuesta a ayudarse un poco con la traducción al español. El hebreo también lo aprendió en esa época, con muy poca instrucción; pero como durante muchos años lo descuidó, casi lo perdió del todo; sin embargo, no mucho antes de su muerte, al comenzar a usarlo de nuevo, pudo entender bien la Biblia, sobre la que estaba perfectamente versada».
- 99 Ver Gurr (2002), Howard (1998).
- 100 Mi traducción: «En el siglo XVI, la vida de las compañías teatrales era una lucha constante por mantenerse en Londres a pesar de la oposición de los *City Fathers* y los predicadores puritanos. Según los predicadores, la mayoría de los aprendices eran seducidos por las tentaciones que representaban los actores y, como todo el mundo suponía, el diablo encontraba siempre quehaceres para las mentes ociosas. Los *City Fathers*, quienes en su mayoría empleaban a aprendices, se consideraban, comprensiblemente, mejores empleadores que el diablo».
- 101 Ver carta de Lord Falkland a Lord Conway del 5 de julio de 1627 (292-294).
- 102 Ver carta de Lord Falkland a Lord Conway del 4 de abril 1627 (276-278).
- 103 Ver carta de Lord Falkland a Carlos I del 8 de diciembre de 1626 (268).

- 104 Elizabeth Cary protestó contra aquella injusta situación en cartas que dirigió a Lord Conway y a Carlos I. Ver: carta de Lady Falkland a Lord Conway del 24 de marzo de 1627 (273-275), carta de Lady Falkland a Lord Conway del 18 de mayo de 1627 (280-281); carta de Lady Falkland a Carlos I del 18 de mayo de 1627 (282-285); carta de Lady Falkland a Lord Conway escrita hacia el 27-31 de agosto de 1627 (300); carta de Lady Falkland a Lord Conway escrita hacia el 21-20 de septiembre de 1627 (301-302). En una carta a Leonard Welstead, escrita el 25 de junio de 1627, Lord Falkland rehúsa pagar a Lady Falkland la asignación correspondiente alegando que ni puede permitirse el pago ni piensa que corresponda a su esposa exigirlo (290-291).
- 105 Ver carta de Lady Falkland a Lord Conway escrita el 24 de marzo de 1627 (273-275) y la carta de Lady Tanfield a Lady Falkland del 6 de mayo de 1627 (276-278).
- 106 Se comunica a Lord Falkland en una carta firmada por miembros del Privy Council el 31 de octubre de 1627 que debe hacerse cargo de las peticiones que realiza Elizabeth Cary (302-306).
- 107 Realiza Lord Falkland alegaciones a este respecto en una carta al Privy Council escrita en abril de 1630 (356-357). Más correspondencia entre Lord Falkland y Carlos I tuvo lugar con respecto a esta cuestión entre octubre de 1638 y marzo de 1639 (408-409).
- 108 Ver carta de Lord Falkland a Carlos I del 13 de abril de 1629 (325-328); carta de Lord Falkland a Sir William Pitt del 16 de mayo de 1630 (358-359); carta de Lord Falkland a Sir William Pitt del 29 de septiembre de 1630 (363-365); carta de Carlos I a Lord Coventry, escrita entre enero y marzo de 1631 (366-367); carta de Lord Falkland a Lord Dochester del 26 enero de 1631 (369-371), etc.
- 109 Mi traducción: «No utilizaré esa fórmula tan gastada de decir que lo imprimí contra mi voluntad, movido por la insistencia de los amigos; me movió a ello mi creencia de que podría hacer que los ingleses que no entienden el francés, de los cuales hay muchos en nuestras universidades, leyeran a Perron; y cuando eso se haga, habré logrado lo que quería. El resto lo dejo a la voluntad de Dios».
- 110 Ver documento donde se recoge el acta del «King's Bench Examination of Lady Falkland» del 16 mayo de 1636 (395-396).
- 111 Ver «Star Chamber Examination of Lady Falkland» del 25 mayo de 1636 (397-398).
- 112 Mi traducción: «Su Señor Padre fue educado y se mantuvo bajo la desgracia común de Inglaterra en la errónea religión protestante. Pero esta señora [Falkland] durante la vida de mi Señor, fue convertida por el reverendo padre Dunstan Everade de nuestra santa orden. Y los efectos de esta conversión quedan sobradamente probados. Después de la muerte de mi Señor, ella ganó para la Santa Iglesia a sus dos hijos, que fueron educados aquí en París, y cuatro hijas que también se hicieron religiosas en Cambray (la casa de nuestra madre) y se convirtieron en las reverendas damas Dame Magdalene, Dame Augustine, Dame Maria y Dame Clementia, las últimas en llegar a la religión, pero las primeras en llegar al mundo».
- 113 Ver carta del arzobispo Laud al rey Carlos I, firmada el 20 de julio de 1634 (386-387).
- 114 La duquesa de Buckingham escribió a Lord Conway para interceder por Elizabeth Cary, Lady Falkland, el 24

- de marzo de 1627 (276). También escribió a Edward Nicholas el día 20 de julio de 1627 para solicitar ayuda para socorrer a Lady Falkland (294-295).
- 115 En 1631, Williams escribe una carta al Privy Council para insistir en que se cumpla con la manutención de Lady Falkland (377-378).
- 116 Ver petición de Anne Cary a Carlos I escrita entre octubre de 1638 y marzo de 1639 (410).
- 117 Mi traducción: «Una libertad de corazón que iba más allá de lo que tenía».
- 118 Mi traducción: «Ser y parecer».
- 119 Mi traducción: «Los pocos críticos que han echado un vistazo a la obra la han juzgado según los criterios apropiados para el trabajo de dramaturgos maduros. Pero *Mariam* era la obra de una joven sin formación ni aprendizaje teatral. Si se tiene en cuenta que el drama, de todos los géneros literarios, suele requerir el aprendizaje más largo, uno se pregunta qué podría haber hecho Cary si hubiera nacido en una época y una casta social que le hubieran permitido una auténtica vida literaria en lugar de una vida de constante maternidad y manías religiosas. Quizás entonces Elizabeth Cary, y no Aphra Behn, podría haber sido recordada como la primera dramaturga profesional de Inglaterra».
- 120 Ver sección primera.
- 121 Tanto Pizan como Boccaccio erróneamente confunden a Herodes el Grande con Herodes Antipas, el cual gobernó Judea mucho tiempo después que su padre.
- 122 El lector tiene a su disposición *Mariamne* de Alexandre Hardy en lengua francesa y castellana (editada en ambos casos y traducida al castellano por Ángeles García Calderón) en la Biblioteca Digital EMOTHE. Asimismo, se encuentra en EMOTHE el texto italiano de *Marianna* de Ludovico Dolce, una edición digitalizada del texto de Renzo Cremante recogido en *Teatro del Cinquecento (Vol. 1). Tragedia, Milán-Nápoles*, Riccardo Ricciardi Editore (1998: 743-877).
- 123 En la tradición judeocristiana se distinguen tres Herodes: Herodes el Grande (74-4 a.C.), Herodes Antipas (20 a.C.-39 d.C.) y Herodes Agripa (11-44 d.C.). El primero de estos, el esposo de Mariamme, fue conocido posteriormente por decretar la matanza de los inocentes días después del nacimiento de Cristo. El segundo, Antipas, su hijo, fue responsable de la muerte de Juan el Bautista tras solicitar a su hijastra Salomé que bailase en su honor. Antipas estuvo también implicado en el proceso de Cristo, siendo él uno de los que le interrogó antes de la crucifixión. Ante la falta de respuesta de Cristo, Antipas hizo vestir al galileo con ropas regias para ridiculizarle (*Lucas*, 23: 6-12). El tercero, Agripa, nieto de Herodes el Grande y de Mariamme, hijo de Aristóbulo, se destacó por llevar a cabo persecuciones contra los cristianos. Como dicen Weller y Ferguson, Herodes fue un personaje popular en el drama religioso medieval y renacentista, presente en las dramatizaciones populares de los misterios de York, en los ciclos de Coventry y, muy especialmente en representaciones de la matanza de los inocentes. En una de estas versiones de dicha matanza, prosiguen, desarrollada durante el Ciclo de Chester, se le mostró lamentando la muerte de un niño al que reconocía posteriormente como un hijo bastardo suyo y culpaba a su madre de la atrocidad (1994, pp. 21-23). Sobre Herodes en el teatro medieval y el impacto de su

paso por el drama medieval en el teatro isabelino-jacobeo, ver Taylor (2018), Kristin (2017), Rice (2009), Skey (1980), Harris (2000-2001); Hassel (2001), Staines (1976).

124 A las evidencias textuales que avalan que Cary leyó la traducción de Lodge, Weller y Ferguson añaden evidencias circunstanciales, tales como la amistad entre Lodge y Cary, así como las simpatías que ambos profesaron hacia el catolicismo (1994: 18).

125 Aunque las unidades de tiempo y lugar se respetan, la sugerencia de tramas secundarias pone en duda que *The Tragedy of Mariam* observe la unidad de acción con el mismo rigor que el teatro senequista. Encontramos las siguientes tramas secundarias: 1) el triángulo amoroso entre Sileo, Salomé y Constabaro, con sus correspondientes conflictos, intrigas y asesinato; 2) la llegada de Antípatro y Doris a Jerusalén y las consecuencias que el regreso del primogénito de Herodes puede acarrear a los hijos de Mariam; 3) la lucha de Feroras por permanecer casado con Grafina.

126 J. L. García Barrientos distingue tres grados de representación de las acciones escénicas: patente (escenificadas), latentes (sugeridas) y ausentes (aludidas) (2012: 75). También distingue estos tres grados de representación para el tiempo (84), el espacio (135) y el personaje (162). Por ejemplo, la lucha entre Constabaro y Sileo, relatada por un mensajero a Salomé, es una acción patente en escena porque la hemos podido presenciar. La ejecución de Mariam es una acción latente, ya que la narra el Nuncio solamente a cierta distancia del lugar, consternado aún por el terrible espectáculo de dicha ejecución. Las alusiones a la huida de Cleopatra y Antonio de la batalla de Accio tienen carácter de acción ausente, ya que no pasan de ser meras alusiones, por más que sus consecuencias tengan efecto en los personajes. Herodes permanece ausente hasta que nos lo encontramos en escena en el cuarto acto, lo cual permite a la autora generar suspense sobre su posible llegada, a través de pequeñas pistas que algunos personajes escépticos van aportando, hasta que dicha llegada se produce.

127 En una entrevista con Jasmine Silk, directora de la producción de *The Tragedy of Mariam* de Cutpurse Theatre Company, Robert Crighton, director artístico de Beyond Shakespeare Company, propone renombrar la obra: *The Triumph of Salome*.

128 Jesús M. Nieto Ibáñez señala los sesgos de Josefo producidos por su falta de objetividad, su uso selectivo de las fuentes históricas y su inclinación propagandista y filorromana en *Guerra* (1997: 30-33).

129 Hipólito rechaza el contacto con la corte y con la civilización. Fundamenta su rechazo en la libertad que halla en la naturaleza. Ese estado de pureza que el personaje senequista encuentra en la vida salvaje se acompaña de la evocación de un estadio primigenio en el cual no existían divisiones parcelarias en los campos y, por ende, no existía la guerra ni la brutalidad (525-568). Acto seguido, culpa a la mujer de todos los males que sobrevienen tras el hundimiento de esta edad dorada y las responsabiliza de lo que juzga como un incesto generalizado y de las guerras que han destruido a tantos seres humanos (559-564). Constabaro alude brevemente a esta misma edad de oro durante su encuentro con los hijos de Babas (2.2.17-22) y, posteriormente, lanza su arenga contra todo el género femenino, a quien atribuye todos los males que han acaecido a la humanidad (4.6.33-72). Su misoginia podría también fundarse en la sensación de pérdida de la edad dorada. Aunque esto no llega a explicitarse con la misma claridad con que se explicita en Séneca, se añaden las alusiones de Constabaro al *Génesis* para terminar de confirmar que el fin de la edad de oro llegó como consecuencia de los actos de la mujer.

- 130 *The Tragedy of Mariam* se compuso entre 1602 y 1612; *Antony and Cleopatra* debió terminarse entre 1606 y 1607 (Wilders, 1995: 69-75); *Othello* fue probablemente escrito en 1604 (Sanders, 2003: 1).
- 131 Ver introducción.
- 132 Mi traducción: «La obra puede verse como una psicomaquia, que Elizabeth Cary resolvió ampliando los límites de su conflicto personal».
- 133 Mi traducción: «Mariam está en peligro porque hace saber sus pensamientos a Herodes. ¿Quizás debería ser más prudente y guardárselos para sí misma, precisamente porque en el seno del matrimonio ya no le pertenecen?».
- 134 Mi traducción: «El desafío de Mariam al control patriarcal dentro de la institución del matrimonio es revolucionario, ya que la heroína reclama el derecho de la esposa a su propia expresión (pública y privada), así como a la integridad de su propia vida emocional y su propia autodefinición».
- 135 Mi traducción: «El discurso estoico que subyace a la definición [del coro] de la esposa como ser contenido y libre de deseo también pone a nuestra disposición el concepto de un «yo propio» para la mujer, un yo que es completamente independiente no sólo de los deseos orientados al exterior, sino también de los controles externos. Y Cary parece tener algunas dificultades para controlar la carga de presión que tal concepto conlleva, pues aunque Mariam aprende a ver su falta de humildad como una fallo [...] y aunque este reconocimiento la hace entonces apta para asumir el rol de mártir, de hecho, no se «reforma»».
- 136 Del mismo modo, el cuerpo de la mujer del periodo isabelino-jacobeo se considera como un objeto sexual equiparable a un libro de lectura que requiere interpretación (Sharpe y Zwicker, 2003: 15).
- 137 Por ejemplo: *Destruction of Jerusalem* de Thomas Legge (c. 1580); *The Destruction of Jerusalem* de John Smith (1584); *Titus and Vespasian*, obra que, según el diario de Phillip Henslowe se representó en abril de 1591 en el Rose; *Godfrey of Boulogne* y *Jerusalem*, obras perdidas que también están registradas en el diario y que se representaron también en el Rose; *The Four Prentices of London* de Thomas Heywood, etc.
- 138 Mi traducción: «Podríamos considerar este tipo de *closet drama* como una forma de debate en el que la resolución de la trama se deja abierta, que se completa con la respuesta del público. Teniendo en cuenta la base retórica del drama en formas tales como el debate, la declamación y el diálogo, las cuales requieren la participación del lector para que se produzca algún tipo de cierre, y dado el impulso intelectual contenido en el propio género del *closet drama*, este tipo particular de calidad didáctica de *Mariam* no es sorprendente. Sin embargo, Cary ha añadido al género del *closet drama* un elemento estructural que profundiza en su característica tendencia a la indagación intelectual».
- 139 Ver Lectura dramatizada y análisis colectivo de *The Tragedy of Mariam* a través de zoom, dirigido por Robert Crighton (Beyond Shakespeare Company).
- 140 Patrice Pavis describe el «texto espectacular» como «la puesta en escena considerada no como objeto empírico sino como un sistema abstracto, como un conjunto organizado de signos. Este tipo de texto—en el sentido

semiológico y etimológico de tejido y de red–proporciona una clave de lectura posible de la representación, pero no debemos confundirlo con el objeto empírico: la materialidad y la situación concreta de enunciación del espectáculo» (25).

- 141 Ver listado de puestas en escena de *The Tragedy of Mariam* en «The Hieronimo Project», en línea: <<<http://hieronimo.uv.es/mariam/>>>.
- 142 Ver Harrington Odedra, Gavin, *Tragedy of Mariam*-en línea: <<<https://www.gavinharrington-odedra.com/tragedy-of-mariam>>>
- 143 Los podcasts de la grabación de Beyond Shakespeare están accesibles a través de: <https://audioboom.com/playlists/4631219-the-tragedy-of-mariam-by-elizabeth-cary>.
- 144 Escuchar Beyond Shakespeare, «Discussing Mariam with Jasmine Silk of Cutpurse Theatre», YouTube, en línea: <<<https://beyondshakespeare.org/2022/04/19/discussing-mariam-with-jasmine-silk-of-cutpurse-theatre/>>>
- 145 Thomas Creede fue impresor en Londres desde 1593 hasta 1617. Trabajó en Catherine Wheel en Thames Street hasta 1600; desde 1600 hasta 1617 trabajó en Eagle and Child en Old Exchange. Fue empleado de William Ponsonby y trabajó en las primeras publicaciones de *Henry VI Part II* (1594), la versión no shakespeariana de *The True Tragedie of Richard III* (1594), *The Lamentable Tragedie of Loocrine* (1595) y un antecedente de la obra de Shakespeare, *The Famous Victories of Henry V* (1598). También llevó a cabo la impresión del primer y el tercer *quarto* de *Richard III* para Andrew Wise en 1597 y 1602 así como el segundo *quarto* de *Romeo and Juliet* para Cuthbert Burby en 1599. Imprimió también la versión en *quarto* de *The Chronicle History of Henry V* para Thomas Millington y John Busby en 1600 y en 1602. En 1602 imprimió el primer *quarto* de *The Merry Wives of Windsor*. Ver McKerrow y Aldis (1910).
- 146 Richard Hawkins fue aprendiz con Edmond Mattes entre 1604 y 1611; después, fue librero en Londres entre 1613 y 1636 en Chancery Lane cerca de Sergeant's Inn. *The Tragedy of Mariam* es la primera obra suya de la que se tiene constancia en *Stationers' Register*. Publicó algunas obras teatrales más: *The Maid's Tragedy* de Francis Beaumont y John Fletcher (1630) y *A King and No King* (1631). Ver McKerrow y Aldis (1910).
- 147 Ver Raven (2007).
- 148 Los ejemplares PM y ShB fueron añadidos a la lista por Stephanie J. Wright (1996).
- 149 Como se indica, el cuaderno I tiene dos páginas (I1 y I2).
- 150 Consideramos, de acuerdo con nuestra versión de Qy con Weller y Ferguson (47), que la segunda opción es la correcta.
- 151 En esta edición, siguiendo a Wray (2012), optamos por «feign». Ver Anexo III.
- 152 Ver soneto dedicado al inicio de la obra.

153 Para el texto en castellano, seguimos indicaciones recogidas en Rica Peromingo y Braga Riera (2015). Con respecto a la puntuación moderna en lengua inglesa, ver Randolph Quirk, Greenbaum y Svartvik (1972: 1053-81).

154 En este momento se puede acceder a un copioso número de traducciones españolas de obras de teatro inglés de los siglos XVI y XVII a través de la Biblioteca Digital EMOTHE. Contamos con: *All For Love* de John Dryden (G. Sumillera, trad.), *Arden of Faversham* (A. Modenessi, trad.), *The Tragedy of the Atheist* de Cyril Tourneur (B. Dietz, trad.), *The Changeling* de Thomas Middleton y William Rowley (J. D. Sanderson, trad.), *A Chaste Maid in Cheapside* de Thomas Middleton (J. D. Sanderson, trad.), *The Country Wife* de William Wycherley (J. J. Calvo de Leonardo, trad.), *The Duchess of Malfi* de John Webster (J. Salavert, trad.), *Endymion* de John Lily (R. Díaz Cañabate, trad.), *Epicoene, or The Silent Woman* de Ben Jonson (V. Soler, trad.), *A Game at Chess* de Thomas Middleton (Á. L. Pujante, trad.), *The Knight of the Burning Pestle* de Francis Beaumont (J. Tronch Pérez, trad.), *Love for Love* de William Congreve (J. J. Calvo García de Leonardo, trad.), *The Malcontent* de John Marston (S. S. Perelló Pigazos, trad.), *The Man of Mode, or Sir Fopling Flutter* de George Etherege (J. J. Calvo García de Leonardo, trad.), *A New Way to Pay Old Debts* de Philip Massinger (J. J. Calvo García de Leonardo, trad.), *The Old Wife's Tale* de George Peele (M. Escrig Pisà, trad.), *Revenger's Tragedy* de Thomas Middleton (F. Villaverde, trad.), *She Would If She Could* de George Etherege (J. J. Calvo García de Leonardo, trad.), *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd (L. García García, trad.), *'Tis Pity She's a Whore* (S. S. Perelló Pigazos, trad.) y *A Trick to Catch the Old One* de Thomas Middleton (J. D. Sanderson, trad.).

155 Ver Kowzan (1992), Törnqvist (1991), Ubersfield (1993), Pavis (2018).

156 La oralidad libresca, según Rica Peromingo y Braga Riega, no plasma la traducción en un lenguaje contemporáneo cercano al lector, sino que aparece plagado de arcaísmos, fórmulas literarias ajenas al lenguaje cotidiano, etc. (2015: 106).

157 «QUEEN

More matter, with less art.

POLONIUS

Madam, I swear I use no art at all.

That he's mad, 'tis true; 'tis true 'tis pity,

And pity 'tis 'tis true—a foolish figure

But farewell to it; for I will use no art...» (*Hamlet*, 2.2. 96-99)

[Traducción de Conejero Dionís-Bayer y Talens:

«REINA

Más sustancia y menos arte.

POLONIO

Os juro, señora, que no uso arte en absoluto.

Aunque es verdad que está loco, y es verdad que es una pena

Y es una pena que sea verdad... –¡Qué figura tan torpe!–.
Pero, basta, que no he de usar arte.»] (2.2.96-99)

158 Para alusiones y referencias a la Biblia, nos guiamos por la traducción y edición crítica coordinada por de Cantera Burgos e Iglesias González (2006); para consultas relacionadas con personajes de la mitología clásica, nos guiamos por Grimal (1998).

BIBLIOGRAFÍA

Edición en facsímil de *The Tragedie of Mariam*

Cary, Elisabeth (1613): *The Tragedie of Mariam, The Fairie Queene of Jewry* [Facsímil en EEBO, Proquest], London, Thomas Creede, en línea: <<<https://www.proquest.com/eebo/docview/2240952461/99843181/5D27B4756C9D4F36PQ/1?accountid=14777>>> (consulta: 15/4/2019)

Edición en facsímil de otras obras

Ballard, George (1752): *Memoirs of several ladies of Great Britain, who have been celebrated for their writings or skill in the learned languages, arts and sciences*. Oxford, en línea: <<<https://archive.org/details/memoirsofseveral00ball/page/n15/mode/2up>>> (consulta: 26/5/2022)

Boccaccio, Giovanni (1494): *De las mujeres ilustres en romance*, traducción de la obra de Boccaccio impresa por Paulo Hurus, Zaragoza [Facsímil en Biblioteca Digital Hispánica], en línea: <<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000176846&page=92>>> (consulta 27/6/2022)

Drayton, Michael (1599): *Englands heroicall epistles, Nevvly enlarged VVith Idea By Michaell Drayton*, London, I. R [Roberts] [Facsímil en EEBO, Proquest], en línea: <<<https://www.proquest.com/eebo/docview/2240928947/EED21D31274541C3PQ/1?accountid=14777&imgSeq=1>>> (consulta 24/6/2022)

Makin, Bathsua (1673): *An Essay to Revive the Antient Education of Gentlewomen*, in Religion, Manners, Arts & Tongues. With An Answer to the Objections against this Way of Education, London, Tho. Parkhurst. [Edición digital en «A Celebration of Women Writers»], en línea: <<<https://digital.library.upenn.edu/women/makin/education/education.html>>> (consulta 25/6/2022)

Pordage, Samuel (1673): *Herod and Mariamna: A Tragedy [in Five Acts and in Verse by S. Pordage]*; edited by Elkanah Settle], Historical Collection from the British Library.

Sheares, William (1633): «To the Right Honovrable, The Lady Elizabeth Carie, Viscountesse Favvkland», en The vvorkes of Mr. Iohn Marston being tragedies and comedies, collected into one volume, London,

Harrowe in Britaines Bursse. [Facsimil en EEBO; Proquest], en línea: <<<https://www.proquest.com/eebo/docview/2264218043/C59BE865D390457CPQ/1?accountid=14777&imgSeq=1>>> (consulta 18/5/2022)

Svvetnam, the woman-hater, arraigned by women: A new comedie, acted at the Red Bull, by the late Queenes Seruants [Facsimil en EEBO, Proquest], London, Richard Meighen, 1620, en línea: <<<https://www.proquest.com/eebo/docview/2240941170/26DA2C726A3E4665PQ/1?accountid=14777&imgSeq=1>>> (consulta: 25/5/2020)

Swetnam, Joseph (1615): *The arraignment of lewd, idle, froward, and unconstant women or, the vanity of them, chuse you whether. With a commendation of the wise, vertuous, and honest vvoman. Pleasant for married-men, profitable for young-men, and hurtfull to none*, London, George Purslowe, en línea: <<<https://www.proquest.com/eebo/docview/2248516574/22582906/360F2BDFF80645F8PQ/4?accountid=14777>>> (consulta 8/5/2022)

The Kings Maiesties Speech, as it was deliuered by him in the vpper house of the Parliament to the Lords spiritual and temporall, and to the knights, citizens and burgesses there assembled, on Munday the 19. day of March 1603 being the first day of this present Parliament, and the first Parliament of his Maiesties raigne [Facsimil en EEBO, Proquest], London, Robert Barker, 1604, en línea: <<<https://www.proquest.com/eebo/docview/2240906299/1AB6E71FC3DE4253PQ/1?accountid=14777&imgSeq=1>>> (consulta: 20/5/2020)

Ediciones modernas de *The Tragedy of Mariam*

Cary, Elizabeth (1994 [1613]): «*The Tragedy of Mariam*», en Barry Weller y Margaret Ferguson (eds.), *The Tragedy of Mariam, The Fair Queen of Jewry with The lady Falkland: Her Life*, California, London: University of California Press, pp. 65-78.

---. (1996 [1613]): *The Tragedy of Mariam*, Stephanie J. Wright (ed.), Keele, Keele University Press.

---. (1996 [1613]): «*The Tragedy of Mariam*», S. P. Cerasano y Marion Wynne-Davies (eds.), *Renaissance Drama by Women: Texts and Documents*, London, New York, Routledge (pp. 43-75).

---. (1998 [1613]): «*The Tragedy of Mariam*», en Diane Purkiss (ed.), *Three Tragedies by Renaissance Women*, London, Penguin Books (pp. 97-166).

---. (2000 [1613]): *The Tragedy of Mariam*, Stephanie Hodgson-Wright (ed.), Toronto, Broadview Literary Texts.

---. (2002 [1613]): «*The Tragedy of Mariam*», en David Bevington, Lars Engle, Katharine Eisaman Maus, Eric Rasmussen (eds.), *English Renaissance Drama: A Norton Anthology*, London, New York, W. W. Norton (pp. 615-672).

---. (2010 [1613]): *The Tragedy of Mariam*, Karen Britland (ed.), London, Methuen Drama.

---. (2012 [1613]): *The Tragedy of Mariam*, Ramona Wray (ed.), London, Bloomsbury Publishing.

- Barnés Vázquez, Antonio (2015): «Felicitas. Culto y logos», *POLIS: Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*, 27, pp. 7-25.
- Basnett-McGuire, Susan (1998): «Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre», en Susan Bassnett y Andrée Lefevere (eds.), *Constructing Cultures (Essays on Literary Translation)*, Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney, Johannesburgo, Multilingual Matters Ltd, pp. 90-108.
- Dent, Robert William (1960): *John Webster's Borrowing*, Berkeley, University of California Press.
- Domínguez Caparrós, José (2014): *Métrica española*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- G. Sumillera, Rocío (2018): «Estudio preliminar», en Rocío G. Sumillera (ed. y trad.) *Todo por amor, o el mundo bien perdido*, Madrid, Publicaciones de la asociación de directores de escena de España (pp. 11-34).
- García Barrientos, José Luis (2012): *Cómo se comenta una obra de teatro (Ensayo de método)*, Madrid, Editorial Síntesis.
- Gilbert, Sandra M. y Gubar, Susan (eds.) (1985): *The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English*, London, W. W. Norton & Company.
- Greetham, David C. (1994): *Textual Scholarship (An Introduction)*, New York, London, Garland Publishing, Inc.
- Grimal, Pierre (1979): *Diccionario de mitología griega y romana*, Francisco Parayols (trad.), Barcelona, Editorial Paidós.
- Hiscock, Andrew (1997): «The Hateful Cuckoo: Elizabeth Cary's Tragedie of Mariam, a Renaissance Drama of Dispossession», *Forum for Modern Language Studies*, 33(3), pp. 97-114.
- . (2008): «The Renaissance, 1485-1660», en Paul Poplawski (ed.), *English Literature in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 110-210.
- Kowzan, Tadeusz ([1975] 1992): *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus.
- McKerrow, R. B. y Harry Gidney Aldis (1910): *A Dictionary of Printers and Booksellers in England, Scotland and Ireland, and of Foreign Printers of English Books 1557-1640*, London, Bibliographical Society by Blades.
- Pavis, Patrice ([1996] 2018): *El análisis de los espectáculos*, Jaime Arrambide (trad.), Barcelona, Buenos Aires, México, Editorial Paidós.
- Pujante Álvarez, Ángel-Luis (2005): «Shakespeare: Texto, Ediciones, Medios», en Consuelo Gonzalo García y Valentín García Yebra (eds.), *Manual de documentación para la traducción literaria*, Madrid, Arco/Libros SL, pp. 297-312.

- Quirk, Randolph, Sidney Greenbaum, Geoffrey N. Leech y Jan Svartvik (1972): *A Grammar of Contemporary English*, Nueva York, Seminar Press.
- Raven, James (2007): *The Business of Books: Booksellers and the English Book Trade, 1450-1850*, New Haven, London, Yale University Press.
- Rica Peromingo, Juan Pedro y Jorge Braga Riera (2015): *Herramientas y técnicas para la traducción inglés-español: los textos literarios*, Madrid, Escolar y Mayo Editores, S. L.
- Santoyo, Julio César (1987): «Dramaturgos contemporáneos de Shakespeare: Traducciones españolas», en Rafael Portillo García y José Luis Camarés (eds.), *Estudios literarios ingleses: Shakespeare y el teatro de su época*, Madrid, Cátedra, pp. 303-313.
- Stallybrass, Peter y Allon White (1986): *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, Cornell University Press.
- Törnqvist, Egil (1991): *Transposing Drama*, London, Macmillan.
- Tronch Pérez, Jesús (19-20 de octubre de 2017): «New Translations of Early Modern Drama (Excluding Shakespeare) in Spain since 1987: A Descriptive Survey», *Play in Tongues: A Symposium on Early Modern English Drama in Translation*, Universitat de València, Valencia, España.
- . (2020). «Salto cultural en ocho nuevas traducciones para EMOTHE (Clásicos del teatro europeo de los siglos XVI y XVII)», en Miguel Ángel García Peinado y José Manuel González Calvo, *Estudios de literatura y traducción*, Berlín, Peter Lang (pp. 41-65). DOI: [10.3726/b17137](https://doi.org/10.3726/b17137)
- Ubersfield, Anne (1993): *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.

Estudios sobre la mujer en la literatura y la cultura anglófonas de los siglos XVI y XVII

- Amussen, Susan D. (1987): «Gender, Family and the Social Order, 1560-1725», en Anthony Fletcher y John Stevenson (eds.), *Order and Disorder in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 196-217.
- . (1988): *An Ordered Society (Gender and Class in Early Modern England)*, New York, Columbia University Press.
- Anderson, David K. (2014): *Martyrs and Players in Early Modern England (Tragedy, Religion and Violence on Stage)*, Ashgate, Farnham & Burlington. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315594064>
- Andreadis, Harriette (1999): «The Erotics of Female Friendship in Early Modern England», en Susan Frye y Karen Robertson (eds.), *Maids and Mistresses, Cousins and Queens (Women's Alliances in Early Modern England)*, Oxford, Oxford University Press, pp. 241-258.
- Beilin, Elaine V. (2018): «Transmitting Faith: Elizabeth Tudor, Anne Askew, and Jane Grey», en Patricia Phillippy

- (ed.), *A History of Early Modern Women's Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 137-152). DOI: <https://doi.org/10.1017/9781316480267>
- . (2002): «Women and Writing», en Anita Pacheco (eds.), *A Companion to Early Modern Women's Writing*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, pp. 77-94. DOI: [10.1002/9780470693490](https://doi.org/10.1002/9780470693490)
- . (1987): *Redeeming Eve (Women Writers of the English Renaissance)*, Oxford, Princeton University Press.
- Bendall, Sarah A. (2022): *Shaping Femininity (Foundation Garments, the Body and Women in Early Modern England)*, London, New York, New Delhi, Sydney, Oxford, Bloomsbury Visual Arts.
- Benson, Pamela J. (2018): «Aemilia Lanyer's Radical Art: "The Passion of Christ"», en Patricia Phillippy (ed.), *A History of Early Modern Women's Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 205-220. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781316480267>
- Bicks, Caroline y Jennifer Summit (eds.) (2010): *The History of British Women's Writing, 1500-1610: Volume Two*, Palgrave Macmillan.
- Bowden, Caroline (2009): «Women in Educational Spaces», en Laura Lunger Knoppers (ed.), *The Cambridge Companion to Early Modern Women's Writing*, Cambridge, Cambridge University Press (pp. 83-96). DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521885270>
- Bowen, Barbara (1999): «Aemilia Lanyer and the Invention of White Womanhood», en Susan Frye and Karen Robertson (eds.), *Maids and Mistresses, Cousins and Queens (Women's Alliances in Early Modern England)*, Oxford, Oxford University Press (pp. 274-304).
- Britland, Karen (2010): «Introduction», en Karen Britland (ed.), *The Tragedy of Mariam*, London, Methuen (pp. vii-xxxii).
- . (2009): «Women in the Royal Courts», en Laura Lunger Knoppers (ed.), *The Cambridge Companion to Early Modern Women's Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 124-139. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521885270>
- Brownlee, Kevin y Scott Francis (2017): «Querelle des femmes: French Women Writers of the 15th and 16th Centuries», *French Forum*, 42(3), pp. 337-339. DOI: [10.1353/frf.2017.0035](https://doi.org/10.1353/frf.2017.0035)
- Brundin, Abigail (2001): «Vittoria Colonna and the Virgin Mary», *The Modern Language Review*, 96(1), pp. 61-81. DOI: <https://doi.org/10.2307/3735716>
- Boose, Lynda E. (1991): «Scolding Brides and Bridling Scolds: Taming the Woman's Unruly Member», *Shakespeare Quarterly*, 42, pp. 179-213.
- . (1994). «The Taming of the Shrew: Good Husbandry and Enclosure», en Russ McDonald (ed.), *Shakespeare Reread: The Texts in Modern Contexts*, Cornell University Press, pp. 193-225. DOI: <https://doi.org/10.7591/9781501728709-010>

- Brace, Patricia (2002): «Isabella Whitney, A Sweet Nosegay», en Anita Pacheco (ed.), *A Companion to Early Modern Women's Writing*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd., pp. 97-109. DOI: [10.1002/9780470693490](https://doi.org/10.1002/9780470693490)
- Bryant, Joseph A. (2015): *Hippolyta's View: Some Christian Aspects of Shakespeare's Plays*, Lexington, The University Press of Kentucky.
- Burroughs, Catherine (ed.) (2019): *Closet Drama: History, Theory, Form*, London, Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315107394>
- Cagnolati, Antonella (2016): *La Costilla de Adán. Mujeres, educación y escritura en el Renacimiento*, Sevilla, Arcibel Editores, DOI: [10.5944/hme.7.2018.19575](https://doi.org/10.5944/hme.7.2018.19575)
- Callaghan, Dympna (1993): «Re-reading *The Tragedie of Mariam, the Faire Queene of Jewry*», en Margo Hendricks y Patricia Parker (eds.), *Women, 'Race,' and Writing in the Early Modern Period*, London, Routledge, pp. 173-193.
- Campbell, Julie D. (2018): «Humanism, Religion, and Early Modern Englishwomen in Their Transnational Context», en Patricia Phillippy (ed.), *A History of Early Modern Women's Writing* Cambridge: Cambridge University Press, pp. 153-169. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781316480267>
- Capp, Bernard (2003): *When Gossips Meet (Women, Family, and Neighbourhood in Early Modern England)*, Oxford, Oxford University Press. DOI: https://doi.org/10.1111/j.1468-0424.2006.00438_9.x
- Carlile, Susan (2021): «The First Information Age: Women and the Making of the English Literary Canon», *Eighteenth-Century Life*, 45(1), pp. 121-126.
- Cerasano, S. P. y Marion Wynne-Davies (1998): «Introduction», en S. P. Cerasano y Marion Wynne-Davies (eds.), *Readings in Renaissance Women's Drama (Criticism, History, and Performance 1954-1998)*, London, Routledge.
- Chalmers, Hero (2004): *Royalist Women Writers, 1650-1689*, Oxford, Oxford University Press. DOI: [10.1093/acprof:oso/9780199273270.001.0001](https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199273270.001.0001)
- Charlton, Kenneth (1999): *Women, Religion and Education in Early Modern England*, London, Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203006962>
- . (2002): «Women and Education», en Anita Pacheco (ed.), *A Companion to Early Modern Women's Writing*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, pp. 3-21. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470693490>
- Clarke, Elizabeth (2002): «Anne Southwell and the Pamphlet Debate: The Politics of Gender, Class and Manuscript», en Christina Malcolmson y Mihoko Suzuki (eds.), *Debating Gender in Early Modern England, 1500-1700*, Palgrave Macmillan, pp. 37-53. DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230107540>
- Clarke, Danielle (2012): «The Countess of Pembroke and the Practice of Piety», *Literature Compass*, 9(3), pp. 252-261. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2011.00809.x>

- . (2009): «Translations», en Laura Lunger Knoppers (ed.), *The Cambridge Companion to Early Modern Women's Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 167-180. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521885270>
- . (1997): «“Lover's Songs Shall Turne to Holy Psalmes”: Mary Sidney and the Transformation of Petrarch», *The Modern Language Review*, 92(2), pp. 282-294.
- Croft, Ryan J. (2013): «Sidney's Wounds: Poetic Physicality, Revision, and Remembrance in the Sidney Circle», *Sidney Journal*, 31(2), p. 31.
- Coles, Kimberly Anne (2008): *Religion, Reform, and Women's Writing in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511483530>
- Coral Escolá, Jordi (2007): «Seneca, What Seneca? The Chorus in *The Spanish Tragedy*», *SEDERI* 17, pp. 5-26.
- Corman, Brian (2008): *Women Novelists Before Jane Austen: The Critics and Their Canons*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press. DOI: <https://doi.org/10.3138/9781442689633>
- Coryat, Susan y Colleen Clemens (2021): «Women in or outside of the Canon: Helping High School Students Investigate the Role of Women in Literature», *English Journal*, 106(5), pp. 40-45.
- Cotton-Pearse, Nancy (1998): «Women Playwrights in England (Renaissance Noblewomen)», en S.P. Cerasano y Marion Wynne-Davies (eds.), *Readings in Renaissance Women's Drama (Criticism, History, and Performance, 1594-1998)*. London: Routledge, pp. 32-46.
- Couchman, Jane y Allison M. Poska (2013): *The Ashgate Research Companion to Women and Gender in Early Modern Europe*, Routledge.
- Crawford, Patricia (1993): *Women and Religion in England 1500-1720*, London, Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315002118>
- Davis, Joel (2004): «Multiple “Arcadias” and the Literary Quarrel between Fulke Greville and the Countess of Pembroke», *Studies in Philology*, 101(4), pp. 401-430.
- Deslauriers, Marguerite (2022): «La Querelle des Femmes et l'histoire de la philosophie féministe», *Dix-septième siècle*, 296(3), pp. 451-468. DOI: <https://doi.org/10.3917/dss.223.0451>
- Dollimore, Jonathan (1985): «Shakespeare, Cultural Materialism and the New Historicism», en Jonathan Dollimore y Alan Sinfield (eds.), *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*, Manchester, Manchester University Press, pp. 2-17.
- Donoghue, John y Evelyn P. Jennings (eds.) (2015): *Building the Atlantic Empires: Unfree Labor and Imperial States in the Political Economy of Capitalism, ca. 1500-1914*, Brill.

- Duggan, Dianne (2013): «Pembroke's Arcadia: 'Delicious Wilton... that Arbour of Muses'», *The British Art Journal*, 14(3), pp. 9-20.
- Dureau, Yona (2008): «Complex Systems in Renaissance and Postmodern Texts: Aesthetic and Epistemological Consequences», *Semiotica*, 171, pp. 311-341. DOI: <https://doi.org/10.1515/SEMI.2008.080>
- Elliott, Victoria (2017): «Gender and the Contemporary Educational Canon in the UK», *International Journal of English Studies*, 17(2), pp. 45-62. DOI: <https://doi.org/10.6018/ijes/2017/2/264251>
- Engle, Lars y Eric Rasmussen (2014): *Studying Shakespeare's Contemporaries*, Southern Gate, John Wiley & Sons Ltd. DOI: https://doi.org/10.1007/978-0-333-98574-8_5
- Erickson, Amy L. ([1993] 1995): *Women and Property in Early Modern England*, London, Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203435939>
- Ezell, Margaret J. M. (2018): «Invisibility Optics: Aphra Behn, Esther Inglis and the Fortunes of Women's Works», en Patricia Phillippy (ed.), *A History of Early Modern Women's Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 27-45. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781316480267>
- . (1993): *Writing Women's Literary History*, London, John Hopkins University Press. Federici, Silvia ([2004] 2014): *Caliban and the Witch (Women, The Body and Primitive Accumulation)*, Autonomedia.
- Felch, Susan M. (2018): «Common and Competing Faiths», en Patricia Phillippy (ed.), *A History of Early Modern Women's Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 103-118. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781316480267>
- Ferguson, Margaret W. (2003): *Dido's Daughters (Literacy, Gender, and Empire in Early Modern England and France)*, London, Chicago, The University of Chicago Press.
- Fernández Rodríguez, Carmen María (2008): «Frail Patriarchy and the Authority of the Repressed in William Shakespeare's Measure for Measure», *SEDERI* 18, 27-43.
- Findlay, Alison (2016): «Love's Victory in Production at Penshurst», *Sidney Journal*, 34(1), pp. 107-121.
- Fletcher, Anthony y John Stevenson (1987): «Introduction», en Anthony Fletcher y John Stevenson (eds.), *Order and Disorder in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-40.
- Frye, Susan y Karen Robertson (1999): «Preface: Women's Alliances in Early Modern England», en Susan Frye y Karen Robertson (eds.), *Maids and Mistresses, Cousins and Queens (Women's Alliances in Early Modern England)*, Oxford, Oxford University Press, pp. vii-ix.
- Frye, Susan (1999): «Elizabeth Tudor, Mary Stuart, Elizabeth Talbot, and Seventeenth-Century Anonymous Needleworkers», en Susan Frye y Karen Robertson (eds.), *Maids and Mistresses, Cousins and Queens (Women's Alliances in Early Modern England)*, Oxford, Oxford University Press, pp. 165-182.

- Grasby, Richard (2001): *Kinship and Capitalism: Marriage, Family and Business in the English-Speaking World, 1580-1740*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Gaskill, Malcom (2003): *Crime and Mentalities in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL0521572754>
- Gay, Penny (1994): *As She Likes It: Shakespeare's Unruly Women*, London, Routledge, pp. 86-119.
- Gim, Lisa (1999): «Faire Eliza's Chaine: Two Female Writers' Literary Links to Queen Elizabeth I», en Susan Frye y Karen Robertson (eds.), *Maids and Mistresses, Cousins and Queens (Women's Alliances in Early Modern England)*, Oxford, Oxford University Press, pp. 183-198.
- Goodrich, Jaime (2018): «Reconsidering the Woman Writer: The Identity Politics of Anne Cooke Bacon», en Patricia Phillippy (ed.), *A History of Early Modern Women's Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 46-65. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781316480267>
- Gómez Betancur, Milany Andrea (2016): «El tránsito del feudalismo al capitalismo. El nacimiento de la burguesía y su mentalidad», *La Razón histórica: Revista hispanoamericana de la historia de las ideas políticas y sociales*, 33, pp. 61-80.
- Gray, Catharine (2007): *Women Writers and Public Debate in 17th-Century Britain*, New York, London, Palgrave Macmillan.
- Greenblatt, Stephen (1988): *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press.
- . (1980): *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, London, University of Chicago Press.
- Greer, Germaine (ed.) (1988): *Kissing the Rod: An Anthology of Seventeenth-Century Women's Verse*, London, Virago.
- Grossman, Marshall (2015): *Aemilia Lanyer: Gender, Genre, and the Canon*, Lexington, The University of Kentucky Press.
- G. Sumillera, Rocío (2012): «Poetic Invention and Translation in Sixteenth-Century England», *SEDERI*, 20, pp. 93-114.
- Gurr, Andrew (2009): *The Shakespearean Stage: 1574-1642*, Cambridge, Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511819520>
- . (1996): *Playgoing in Shakespeare's London*, Cambridge, Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/2870712>
- Hackel, Heidi Brayman (2003): «'Boasting of Silence': Women Readers in a Patriarchal State», en Kevin Sharpe y Steven N. Zwicker (eds.), *Reading, Society and Politics in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University

- Press, pp. 101-121. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511483974.004>
- Hall, Kim F. (1996): «Beauty and the Beast of Whiteness: Teaching Race and Gender», *Shakespeare Quarterly*, 47, pp. 461-475. DOI: <https://doi.org/10.2307/2870958>
- Hassel, R. Chris Jr. (2001): «“No Boasting Like a Fool?”: Macbeth and Herod», *Studies in Philology*, 98(2), pp. 205-224.
- Henderson, Katherine U. y Barbara F. McManus (eds.) (1985): *Half Humankind: Contexts and Texts of the Controversy About Women in England, 1540-1640*, University of Illinois Press.
- Heller, Jennifer L. (2005): «Space, Violence, and Bodies in Middleton and Cary», *Studies in English Literature, 1500-1900*, 45(2), pp. 425-441. DOI: [10.1353/sel.2005.0018](https://doi.org/10.1353/sel.2005.0018)
- Hickerson, M. L. (2006): «“Ways of Lying”: Anne Askew and the Examinations», *Gender & History*, 18(1), pp. 50-65. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1468-0424.2006.00414.x>
- Hillman, Richard (2004): «De-Centring the Countess’s Circle: Mary Sidney Herbert and Cleopatra», *Renaissance and Reformation*, 28(1), p. 61. DOI: <https://doi.org/10.33137/rr.v40i1.8945>
- Hjelm, Mary L. (2016): «“Tis Bargain’d ’Twixt Us”: The Reclamation of Kate in *The Taming of the Shrew*», *Cultural Intertexts*, 5, pp. 6-82.
- Hodgdon, Barbara (1998): *The Shakespeare Trade: Performances and Appropriations*, University of Pennsylvania Press.
- Hoogenboom, Hilde (2013): «Bibliography and National Canons: Women Writers in France, England, Germany, and Russia (1800-2010)», *Comparative Literature Studies*, 50(2), pp. 314-341. DOI: [10.1353/cls.2013.0027](https://doi.org/10.1353/cls.2013.0027)
- Hopkins, Lisa (2002): *The Female Hero in Renaissance Tragedy*, London, New York, Palgrave Macmillan. DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230503052>
- Howard, Jean E. (1998): «Women as Spectators, Spectacles and Paying Customers», en S. P. Cerasano y Marion Wynne-Davies (eds.), *Readings in Renaissance Women’s Drama: Criticism, History and Performance 1594-1998*, London, New York, Routledge, pp. 81-86.
- . (1994): *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*, London, New York, Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203359815>
- Hughes, Derek y Janet Todd (2004): *The Cambridge Companion to Aphra Behn*, Cambridge, Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL0521820197>
- Ingrassia, Catherine E. (2014): *Aphra Behn and the Profession of Writing in the Restoration and Early Eighteenth Century*, en Robert de Maria Jr., Heesok Chang y Samantha Zacher (eds.), *A Companion to British Literature*,

- Oxford, John Wiley & Sons, Ltd., pp. 49-61. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118827338.ch55>
- Junker, William (2015): «The Image of Both Theaters: Empire and Revelation in Shakespeare's "Antony and Cleopatra"», *Shakespeare Quarterly*, 66(2), pp. 167-187. DOI: [10.1353/shq.2015.0023](https://doi.org/10.1353/shq.2015.0023)
- Kelly, Joan (1982): «Early Feminist Theory and the "Querelle des Femmes", 1400-1789», *Journal of Women in Culture and Society*, 8(1), pp. 4-28. DOI: <https://doi.org/10.1086/493940>
- King, John N. (2020): «How Anne Askew Read the Bible», *Reformation*, 25(1), pp. 47-68. DOI: <https://doi.org/10.1080/13574175.2020.1743560>
- Kluge, Sofie (2008): «An Apology for Antony. Morality and Pathos in Shakespeare's *Antony and Cleopatra*», *Orbis Litterarum*, 63(4), pp. 304-334, DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1600-0730.2008.00934.x>
- Kusunoki, Akiko (2015): *Gender and Representations of the Female Subject in Early Modern England (Creating Their Own Meanings)*, London, New York, Palgrave Macmillan. DOI: <https://doi.org/10.1057/9781137558930>
- Lake, Peter y Michael Questier (2011): *The Trials of Margaret Clitherow: Persecution, Martyrdom and the Politics of Sanctity in Elizabethan England*, London, New York, Continuum.
- . (2008): «Margaret Clitherow, Catholic Nonconformity, Martyrology and the Politics of Religious Change in Elizabethan England», *Past & Present*, 185(1), pp. 43-90. DOI: <https://doi.org/10.1093/past/185.1.43>
- Lamb, Mary E. (2016): «Literary Coterie of Mary Sidney Herbert, Countess of Pembroke and William Herbert, Third Earl of Pembroke», en Will Bowers y Hannah Leah Crummé (eds.), *Re-Evaluating the Literary Coterie, 1580-1830*, Palgrave Macmillan, pp. 15-34. DOI: <https://doi.org/10.1057/978-1-137-54553-4>
- (1981): «The Myth of the Countess of Pembroke: The Dramatic Circle», en *Modern Humanities Research Association*, 11, pp. 194-202. DOI: <https://doi.org/10.2307/3506268>
- Lemarchand, Marie-José (2000): «Introducción», en Marie-José Lemarchand (ed.), *La Ciudad de las Damas*, Madrid, Ediciones Siruela, S.A, pp. 11-56.
- Levin, Carole y Joseph P. Ward (2008): «Introduction», en Carole Levin y Joseph P. Ward (eds.), *Violence, Politics, and Gender in Early Modern England*, New York, London, Palgrave Macmillan, pp. 1-16. DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230617018>
- Linton, Joan Pong (2006): «Scripted Silences, Reticence, and Agency in Anne Askew's *Examinations*», *English Literary Renaissance*, 36(1), pp. 3-25. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1475-6757.2006.00070.x>
- Loewenstein, David y Janel Mueller (ed.) (2002): *The Cambridge History of Early Modern English Literature*, Cambridge, Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521631563>
- Longfellow, Erica (2004): *Women and Religious Writing in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University

Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511483707>

- Lunger Knoppers, Laura (2009): «Introduction: Critical Framework and Issues», en Laura Lunger Knoppers (ed.), *The Cambridge Companion to Early Modern Women's Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-20. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521885270>
- McDermott, Ryan (2018): «The Sanctity of St. Margaret Clitherow: Conversion and Incorruptibility», *The Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 48(3), pp. 519-552. DOI: <https://doi.org/10.1215/10829636-7048583>
- Macek, Ellen A. (2004): «“Ghostly Fathers” and Their “Virtuous Daughters”: The Role of Spiritual Direction in the Lives of Three Early Modern English Women», *The Catholic Historical Review*, 90(2), pp. 213-235. DOI: [10.1353/cat.2004.0085](https://doi.org/10.1353/cat.2004.0085)
- Malcolmson, Cristina y Mihoko Suzuki (2002): «Introduction», en Cristina Malcolmson, y Mihoko Suzuki (eds.), *Debating Gender in Early Modern England, 1500-1700*, London, New York, Palgrave Macmillan, pp. 1-14. DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230107540>
- Malcolmson, Cristina (2002): «Christine de Pizan's City of Ladies in Early Modern England», en Cristina Malcolmson y Mihoko Suzuki (eds.), *Debating Gender in Early Modern England, 1500-1700*, London, New York, Palgrave Macmillan, pp. 15-35. DOI: https://doi.org/10.1057/9780230107540_2
- Martin, Randall (2008): *Women, Murder, and Equity in Early Modern England*, London, Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203935125>
- Martínez, Zenón Luis y Figueroa Dorrego, Jorge (2003): *Re-Shaping the Genres: Restoration Women Writers*, Bern, Peter Lang.
- Matchinske, Megan (1998): *Writing, Gender and State in Early Modern England (Identity Formation and the Female Subject)*, Cambridge, Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511582745>
- Mathie, Elizabeth (2020): «Critiquing Mastery and Maintaining Hierarchy in *The Taming of the Shrew*», *Studies in English Literature, 1500-1900*, 60(2), pp. 257-276. DOI: [10.1353/sel.2020.0011](https://doi.org/10.1353/sel.2020.0011)
- McIver, Katherine A. (2000): «The “Ladies of Correggio”: Veronica Gambara and her Matriarchal Heritage», *Explorations in Renaissance Culture*, 26(1), pp. 25-44.
- McLean, Ian (2013): «Le querelle des femmes en France et en Angleterre de 1615 à 1632: conjuncture et structures», *Littératures classiques*, 81(2), pp. 147-171. DOI: <https://doi.org/10.3917/licla.081.0147>
- McManus, Clare y Munro, Lucy (2015): «Renaissance Women's Performance and the Dramatic Canon: Theater History, Evidence, and Narratives», *Shakespeare Bulletin*, 33(1), pp. 1-7. DOI: <https://doi.org/10.1353/shb.2015.0015>
- Mieltans, Eric H. (2007): *The Origins of Capitalism and the “Rise of the West”*, Philadelphia, Temple University Press.

- Miller, Naomi J. (2002). «“Hens Should Be Served First”: Prioritizing Maternal Production in the Early Modern Pamphlet Debate», en Cristina Malcolmson y Mihoko Suzuki (eds.), *Debating Gender in Early Modern England, 1500-1700*, New York, London, Palgrave Macmillan, pp. 161-184. DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230107540>
- Mendelson, Sarah H. (2002): «Women and Work», en Anita Pacheco (eds.), *A Companion to Early Modern Women's Writing*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd., pp. 58-76. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470693490>
- Meskill, Lynn S. (2018): «Angels and Daemons: Religion in Antony and Cleopatra», *Etudes anglaises*, 71(4), 457-472. DOI: <https://doi.org/10.3917/etan.714.0457>
- Muldrew, Craig (2015): «Trust, Capitalism and Contract in English Economic History: 1500-1700», *Social Sciences in China*, 36(1), 130-143. DOI: <https://doi.org/10.1080/02529203.2015.1001486>
- Muñoz, Alba (12 de diciembre 2018): «Una investigadora española para feminizar el pensamiento occidental», *El País*, en línea: <<https://elpais.com/cultura/2018/12/11/actualidad/1544553082_420911.html>> (consulta 5/5/2022)
- Mythili, Kaul (2022): «“Rule, Supremacy and Sway”: *The Taming of the Shrew*, *The Merry Wives of Windsor*, the Wife of Bath's Prologue, Tale and the Frankeleyn's Tale», *English Studies*, 103(4), 555-573. DOI: <https://doi.org/10.1080/0013838X.2022.2043627>
- North, Marcy L. (2009): «Women, The Material Book and Early Printing», en Laura Luenger Knoppers (ed.), *The Cambridge Companion to Early Modern Women's Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 68-82, DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521885270.005>
- Novy, Marianne L. (1979): «Patriarchy and Play in *The Taming of the Shrew*», *ELR*, 9, 264-80, DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1475-6757.1979.tb01470.x>
- Oliveira, Susana (2013): «“But Why No Women Write, I Pray?” Sarah Jinner's Defence of Women's Public Voice in Her Almanacs», *SEDERI*, pp. 79-94.
- Osherow, Michele (2009): *Biblical Women's Voices in Early Modern England*. Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315261553>
- Pacheco, Anita (2002): «Introduction», en Anita Pacheco (ed.), *A Companion to Early Modern Women's Writing*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd., pp. xiv-xx. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470693490>
- Parvini, Neema (2012): *Shakespeare and Contemporary Theory (New Historicism and Cultural Materialism)*, Londres, Bloomsbury Publishing Plc.
- Phillippy, Patricia (2018): «Introduction: Sparkling Multiplicity», en Patricia Phillippy (ed.), *A History of Early Modern Women's Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-26, DOI: <https://doi.org/10.1017/9781316480267>

---. (2002). «The Mat(t)er of Death: The Defense of Eve and the Female Ars

Moriendi», en Cristina Malcolmson y Mihoko Suzuki (eds.), *Debating Gender in Early Modern England, 1500-1700*, New York, London, Palgrave Macmillan (pp. 141-160). DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230107540>

Pincombe, Mike (2010): «English Renaissance Tragedy: Theories and Antecedents», en Emma Smith y Garrett A. Sullivan Jr. (eds.), *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy* (pp. 3-16). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 3-16. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521519373.001>

Potter, Lois (2010): «Tragedy and Performance», en Emma Smith y Garrett A. Sullivan Jr. (eds.), *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy* (pp. 102-115). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 102-115. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521519373.008>

Purkiss, Diane (1998): «Introduction», en Diane Purkiss (ed.), *Three Tragedies by Renaissance Women*, London, Penguin Books, pp. xi-xlvi. DOI: [10.1080/09699089900200055](https://doi.org/10.1080/09699089900200055)

Richardson, Catherine (2010): «Tragedy, Family and Household», en Emma Smith y Garrett A. Sullivan Jr. (eds.), *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy* (pp. 17-29). Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521519373.002>

Rienstra, Debra K. (2002): «Mary Sidney, Countess of Pembroke, Psalmes», en Anita Pacheco, A. (Eds.), *A Companion to Early Modern Women's Writing*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, pp. 110-124. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470693490>

Rogers, Katharine M. (1996): *The Troublesome Helpmate; a History of Misogyny in Literature*, Seattle, University of Washington Press.

Rowlands, Marie B. (1985): «Recusant Women 1560-1640», en Mary Prior (ed.), *Women in English Society, 1500-1800*, London, Routledge, pp. 176-180

Schafer, Elizabeth (ed.) (2002): *The Taming of the Shrew (Shakespeare in Production)*, Cambridge, Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781316564028>

---. (1998): *MsDirecting Shakespeare: Women Direct Shakespeare*, St. Martin's Press University of Toronto Press.

Schnell, Lisa J. (2002): «Muzzling the Competition: Rachel Speght and the Economies of Print», en Cristina Malcolmson y Mihoko Suzuki (eds.), *Debating Gender in Early Modern England, 1500-1700*, London, Nueva York, Palgrave Macmillan, pp. 57-77.

Sharpe, Kevin y Steven N. Zwicker (2003): «Introduction: Discovering the Renaissance Reader», en Kevin Sharpe y Steven N. Zwicker (eds.), *Reading, Society and Politics in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-37. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511483974.001>

- Schanzer, Ernest (1963): *The Problem Plays of William Shakespeare: A Study of Julius Caesar, Measure for Measure and Antony and Cleopatra*. London, Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315018522>
- . (1956): «*Antony and Cleopatra* and the Countess of Pembroke's *Antonius*», *N&Q*, 201, pp. 152-4.
- Scharz, Leonard (2001): English Capitalism and Capitalists, 1470-1740. *London Journal*, 26(2), 70-75. DOI: <https://doi.org/10.1179/ljn.2001.26.2.70>
- Shell, Alison (2010): Tragedy and Religion, en Emma Smith y Garrett A. Sullivan Jr. (eds.), *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 43-57. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521519373.004>
- Skeahan, Matt (2006): *The Herod influence on Shylock, Richard III, and Macbeth*. Tesis de posgrado, Faculty of California State University Dominguez Hills.
- Smith, Emma (2010): «Shakespeare and Early Modern Tragedy», en Emma Smith y Garrett A. Sullivan Jr. (eds.), *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy* (pp. 132-149), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 132-149. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521519373.010>
- Snook, Edith (2011): *Women, Beauty and Power in Early Modern England (A Feminist Literary History)*, New York, London, Palgrave Macmillan. DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230302235>
- . (2009): «Reading Women», en Laura Lunger Knoppers (ed.), *The Cambridge Companion to Early Modern Women's Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 40-53. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521885270.003>
- Stallybrass, Peter y Allon White (1986): *The politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, Cornell University Press.
- Steggle, M. (2004): «Gabriel Harvey, the Sidney Circle, and the Excellent Gentlewoman», *Sidney Journal*, 22(1/2), 115.
- Straznicky, Marta (2009): «Private Drama», en Laura, Lunger Knoppers, L. (Ed.), *The Cambridge Companion to Early Modern Women's Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 247-259. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521885270>
- . (2004). *Privacy, Playreading, and Women's Closet Drama, 1550-1700*, Oxford, Oxford University Press.
- . (1997). «Restoration Women Playwrights and the Limits of Professionalism», *ELH*, 64(3), pp. 703-726. DOI: <https://doi.org/10.1353/elh.1997.0028>
- . (1994). «“Profane Stoical Paradoxes”: *The Tragedie of Mariam* and Sidnean Closet Drama», *English Literary Renaissance*, 24(1), 104-134. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1475-6757.1994.tb01418.x>

- Streetton, Tim (2002): «Women, Property and Law», en Anita Pacheco (ed.), *A Companion to Early Modern Women's Writing*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., pp. 40-57. DOI: [10.1002/9780470693490](https://doi.org/10.1002/9780470693490)
- Suzuki, Mihoko (ed.) (2011): *The History of British Women's Writing, 1610-1690: Volume Three*, Palgrave Macmillan. DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230305502>
- Tillyard, E. M. W. ([1944] 1974): *Shakespeare's History Plays*, Londres, Chatto & Windus.
- Tomlinson, Sophie (2002): «Drama», en Anita Pacheco (eds.), *A Companion to Early Modern Women's Writing*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd., pp. 317-335. DOI: [10.1002/9780470693490](https://doi.org/10.1002/9780470693490)
- Underdown, David E. ([1985] 1987): «The Taming of the Scold: The Enforcement of Patriarchal Authority in Early Modern England», en Anthony Fletcher y John Stevenson (eds.), *Order and Disorder in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 116-136. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511560552.006>
- Van Elk, Martine (2017): *Early Modern Women's Writing (Domesticity, Privacy, and the Public Sphere in England and the Dutch Republic)*, New York, London, Palgrave Macmillan.
- Ward, Allyna E. (2013): *Women and Tudor Tragedy (Feminizing Counsel and Representing Gender)*, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press.
- Ward, Thomas (2018): «Arcadian Ineloquence: Losing Voice in The Countess of Pembroke's Arcadia», *Studies in Philology*, 115(2), pp. 286-311. DOI: [10.1353/sip.2018.0011](https://doi.org/10.1353/sip.2018.0011)
- Walker, Garthine (2003): *Crime, Gender and Social Order in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511496110>
- Way, Steven W. (2021): «The Renaissance Women's Canon: Past, Present, and Future», *Criticism*, 63(1-2), pp. 131-140.
- Welshans, Melissa (2007): *Wifely Figures: Gender, Marriage, and Biblical Typology in Early Modern England*. Tesis doctoral. Syracuse, Syracuse University. York, USA.
- Werner, Sarah (2001): *Shakespeare and Feminist Performance: Ideology on Stage*, London, Routledge.
- Wilcox, Helen (2014): *1611: Authority, Gender & The World in Early Modern England*, Oxford, Wiley Blackwell.
- Willen, Diane (2002): «Religion and the Construction of the Feminine», en Anita Pacheco (eds.), *A Companion to Early Modern Women's Writing*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd., pp. 22-39. DOI: [10.1002/9780470693490](https://doi.org/10.1002/9780470693490)
- Wiseman, Susan (2006): *Conspiracy and Virtue: Women, Writing, and Politics in Seventeenth-Century England*, Oxford, Oxford University Press.
- Woodbridge, Linda (1985): *Women and the English Renaissance*, University of Illinois Press.

- Woods, Susanne (2002): «Aemilia Lanyer, *Salve Deus Rex Judaeorum*», en Anita Pacheco (eds.), *A Companion to Early Modern Women's Writing*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, pp. 125-135. DOI: [10.1002/9780470693490](https://doi.org/10.1002/9780470693490)
- Wray, Ramona (2012): «Introduction», en Ramona Wray (ed.), *The Tragedy of Mariam, The Fair Queen of Jewry*, London, Bloomsbury Publishing Plc., pp. 1-69.
- . (2004): *Women Writers of the Seventeenth Century*, Horndon, Tavishock, Devon, Northcote House Publishers.

Estudios sobre Elizabeth Cary y *The Tragedy of Mariam*

- Barber, Karen L. (1995): «Gender and the Political Subject in *The Tragedy of Mariam*», *SEL*, 35, 321-343.
- Beilin, Elaine V. (2018): «Transmitting Faith: Elizabeth Tudor, Anne Askew, and Jane Grey», en Patricia Phillippy (ed.), *A History of Early Modern Women's Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 137-152. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781316480267>
- . (2002): «Elizabeth Cary, *The Tragedy of Mariam* and History», en Anita Pacheco (ed.), *A Companion to Early Modern Women's Writing*, Oxford: John Wiley & Sons, pp. 136-149. DOI: [10.1002/9780470693490](https://doi.org/10.1002/9780470693490)
- . (1980): «Elizabeth Cary and *The Tragedy of Mariam*», *Papers on Language and Literature*, 1, pp. 56-64.
- Bell, Iona (2007): «Private Lyrics in Elizabeth Cary's *The Tragedy of Mariam*», en Heather Wolfe (ed.), *The Literary Career and the Legacy of Elizabeth Cary, 1613-1680*, New York, London, Palgrave Macmillan, pp. 17-34. DOI: https://doi.org/10.1057/9780230601819_2
- Belsey, Catherine (1991 [2014]): *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*, London, Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315794419>
- Bennett, Alexandra G. (2000): «Female Performativity in *The Tragedy of Mariam*», *SEL* 40, 2, pp. 293-309. DOI: <https://doi.org/10.2307/1556130>
- Bennett, Lynn (2001): «“Written on my Tainted Brow”: Woman and the Exegetical Tradition in *The Tragedy of Mariam*», *Christianity and Literature*, 51 (1). DOI: <https://doi.org/10.1177/014833310105100102>
- Berry, Boyd M. (1985): «Feminine Construction of Patriarchy; or What's Comic in *The Tragedy of Mariam*», *Medieval and Renaissance Drama in England*, 1, pp. 257-274.
- Biberman, Matthew (2004): *Masculinity, Anti-Semitism and Early Modern English Literature: From the Satanic to the Effeminate Jew*, Abingdon, Oxon, Taylor & Francis Group.
- Britland, Karen (2010): «Introduction», en Karen Britland (ed.), *The Tragedy of Mariam*, London, Methuen, pp. vii-xxxii.

- Bryson, Michael (2018): «Carpe Diem: Love, Resistance to Authority, and the Necessity of Choice in Andrew Marvell and Elizabeth Cary», *Humanities*, 7, 1-17. DOI: <https://doi.org/10.3390/h7020061>
- Calderón López, María Isabel (2001): *Nuevas vías en el estudio de la vida y obra de Elizabeth Cary: Escepticismo y epistemología en The Lady Falkland: Her Life y The Tragedy of Mariam*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Juan Antonio Prieto Pablos, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- Cerasano, S. P. y Marion Wynne-Davies (1996): «The Tragedy of Mariam: Elizabeth Cary, Viscountess Falkland», en S. P. Cerasano y Marion Wynne-Davies (eds.), *Renaissance Drama by Women: Texts and Documents*, London, New York, Routledge, pp. 45-47.
- Cerezo Moreno, Marta (1998): «“Then She Usurps Upon Another’s Right”: Elizabeth Cary’s Authorship», *Alfinge (Revista de Filología)*, 10, pp. 9-36.
- Clarke, Danielle (1998): «“This Domestic Kingdome of Monarchy”: Cary’s The Tragedy of Mariam and the Resistance to Patriarchal Government», *Medieval and Renaissance Drama in England*, 1, pp. 179-200.
- Connors, Louisa (2006): «An Unregulated Woman: A Computational Stylistic Analysis of Elizabeth Cary’s *The Tragedy of Mariam, The Faire Queene of Jewry*», *Literary and Linguistic Computing*, 21, 55-66. DOI: <https://doi.org/10.1093/lc/fql008>
- Ferguson, Margaret W. (2003): *Dido’s Daughters (Literacy, Gender, and Empire in Early Modern England and France)*, London, Chicago, The University of Chicago Press.
- . (1991): «Running On with Almost Public Voice: The Case of E.C.», en Florence Howe (ed.), *Tradition and the Talents of Women*, Urbana, University of Illinois Press, pp. 37-67.
- Findlay, Alison, Gweno Williams y Stephanie J. Hodgson-Wright (1999): «“The Play is Ready to Be Acted”: Women and Dramatic Production, 1570-1670», *Women’s Writing*, 6(1), pp. 129-148. DOI: <https://doi.org/10.1080/09699089900200053>
- . (2016). «Love’s Victory in Production at Penshurst», *Sidney Journal*, 34(1), pp. 107-121.
- Fischer, Sandra K. (1985): «Elizabeth Cary and Tyranny, Domestic and Religious», en Margaret P. Hannay (ed.), *Silent but for the Word, Tudor Women as Patrons, Translators, and Writers of Religious Works*, Kent, Ohio, Kent State University Press, pp. 225-237.
- Gajowski, Evelyn (2017): «Intersecting Discourses of Race and Gender in Elizabeth Cary’s *The Tragedy of Mariam*», *Early Modern Literary Studies*, 27, pp. 1-17.
- Garno Nesler, Miranda (2012): «Closeted Authority in *The Tragedy of Mariam*», *SEL*, 52(2), pp. 363-385. DOI: <https://doi.org/10.1353/sel.2012.0013>
- Green, Reina (2003): «Ears Prejudicate in *Mariam* and *Duchess of Malfi*», *SEL* 43(2), pp. 159-174.

DOI: <https://doi.org/10.1353/sel.2003.0018>

- Gruber, Elizabeth (2003): «Insurgent Flesh: Epistemology and Violence in *Othello* and *Mariam*», *Women's Studies*, 32, pp. 393-410. DOI: <https://doi.org/10.1080/00497870310098>
- Gutiérrez, Nancy A. (1991): «Valuing *Mariam*: Genre Study and Feminist Analysis», *Tulsa Studies in Women's Literature*, 10(2), pp. 233-251.
- Hall, Kim F. (1996): «Beauty and the Beast of Whiteness: Teaching Race and Gender», *Shakespeare Quarterly*, 47, 461-475. DOI: <https://doi.org/10.2307/2870958>
- Hannay, Margaret P. (1992): *Silent but for the Word: Tudor Women as Patrons, Translators and Writers of Religious Works*, Kent, Ohio: Kent State University Press.
- Harris, Jonathan G. (2000-2001): «Look not big, nor stamp, nor stare»: Acting Up in «The Taming of the Shrew» and the Coventry Herod Plays, *Comparative Drama*, 34(4), pp. 365-398.
- Hassel, R. Chris (2001): «“No Boasting like a Fool?”: Macbeth and Herod», *Studies in Philology*, 98(2), pp. 205-224. Hobby, Elaine (1989): *Virtue of Necessity: English Women's Writing 1649-1688*, Michigan, University of Michigan Press.
- Hodgson-Wright, Stephanie (2000): «Introduction», en Stephanie Hodgson-Wright (ed.), *The Tragedy of Mariam*, Toronto, Broadview Literary Texts, pp. 11-37.
- Iwanisziw, Susan B. (1998): Conscience and the Disobedient Female Consort in the Closet Dramas of John Milton and Elizabeth Cary. *Milton Studies*, 36, pp. 109-122. DOI: <https://doi.org/10.2307/miltonstudies.36.1998.0109>
- Kaplan, M. Lindsay (2013): «The Jewish Body in Black and White in Medieval and Early Modern England», *Philological Quarterly*, 92(1), pp. 41-65.
- Kelly, Erin E. (2007): «*Mariam* and the Early Modern Discourses of Martyrdom», en Wolfe, H. (Ed.), *The Literary Career and the Legacy of Elizabeth Cary, 1613-1680* (pp. 35-52), New York, London, Palgrave Macmillan. DOI: https://doi.org/10.1057/9780230601819_3
- Kemp, T. D. (1996): «The Family is a Little Commonwealth: Teaching *Mariam* and *Othello* in a Special-Topics Course on Domestic England», *Shakespeare Quarterly*, 47(4), pp. 451-460. DOI: <https://doi.org/10.2307/2870957>
- Konitris, Tina (1992): *Oppositional Voices: Women as Writers and Translators of Literature in the English Renaissance*, London, Routledge.
- Kristin, Lucas (2017): «Reforming Massacre», *Reformation*, 22(1), pp. 1-21. Lewalski, Barbara K. (1994). *Writing Women in Jacobean England*, Cambridge, Harvard University Press. DOI: [https://doi.org/10.1016/0191-6599\(95\)90377-1](https://doi.org/10.1016/0191-6599(95)90377-1)
- Levin, Richard (1983): «A Possible Source for *A Fair Quarrel*», *Notes & Queries*, 228, pp. 152-153.

- McCutcheon, Rebecca (2014): «A Performance Studies Approach to *The Tragedy of Mariam*», *Early Theatre*, 17(2), pp. 187-201. DOI: <http://dx.doi.org/10.12745/et.18.2.2596>
- Miller, Naomi J. (1997): «Domestic Politics in Elizabeth Cary's *The Tragedy of Mariam*», *SEL*, 37, pp. 353-369. DOI: <https://doi.org/10.2307/450838>
- Nieto Ibáñez, Jesús María (1997): «Introducción», en Jesús María Nieto Ibáñez (ed.), *Las Guerras de los Judíos*, Madrid, Editorial Gredos, pp. 7-64.
- Oh, Elisa (2008): «Refusing to Speak: Silent, Chaste, and Disobedient Female Subjects in *King Lear* and *The Tragedy of Mariam*», *EIRC* 34(2), pp. 185-216.
- Purkiss, Diane (1998): «Introduction», en Diane Purkiss (ed.), *Three Tragedies by Renaissance Women*, London, Penguin Books, pp. xi-xlvi.
- Rice, Nicole R. (2009): «“Whom seek ye, sirs?”: The logic of Searching in the York Herod and the Magi», *Comparative Drama*, 43(1), pp. 89-112.
- Rose, Mary B. (2010): «*The Tragedy of Mariam*: Political Legitimacy and Maternal Authority», en Emma Smith y Garrett A. Sullivan (eds.), *The Cambridge Companion to Renaissance Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 211-221. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521519373.016>
- Ross, Sarah y Rosalind Smith (2020): «Beyond Ovid: Early Modern Women's Complaint», en Sarah Ross y Rosalind Smith (eds.), *Early Modern Women's Complaint (Gender, Form, and Politics)*, London, New York, Palgrave Macmillan, pp. 1-26. DOI: [10.1007/978-3-030-42946-1_1](https://doi.org/10.1007/978-3-030-42946-1_1)
- Roth, Jenny (2012): «“She, Was Now Disgraced”: Doris and the Critique of Law in Elizabeth Cary's *The Tragedie of Mariam, The Faire Queene of Jewry*». *Women's Writing*, 19(4), pp. 487-506.
- Sanders, Norman (2003): «Introduction», en Norman Sanders (ed.), *Othello* (1-61). Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-61. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781316416051>
- Schafer, Elizabeth (2014): «An Early Modern Feminist: Feature», *Times Higher Education*, June 6.
- Schafer, Elizabeth y Sarah Reimers (2019): «Feminist Dramaturgy in Practice: Lazarus Theatre Company's Staging of Elizabeth Cary's *The Tragedy of Mariam*», en Jan Sewell y Clare Smout (eds.), *The Palgrave Handbook of the History of Women on Stage*, New York, London: Palgrave Macmillan, pp. 655-677. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-23828-5>
- Shell, Alison (2007): «Elizabeth Cary's Historical Conscience: *The Tragedy of Mariam* and Thomas Lodge's Josephus», en Heather Wolfe (ed.), *The Literary Career and the Legacy of Elizabeth Cary, 1613-1680*. New York, London: Palgrave Macmillan, pp. 53-67. DOI: https://doi.org/10.1057/9780230601819_4
- Shortself, E. (2020): «Acts of Will: Countersovereignty and Complaining in *The Tragedy of Mariam*», en Sarah Ross

- y Rosalind Smith, R. (eds.), *Early Modern Women's Complaint (Gender, Form, and Politics)*. New York, London, Palgrave Macmillan, pp. 117-135. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-42946-1>
- Simpson-Younger, Nancy (2020): «Reading the Partitioned Body in *The Tragedy of Mariam*», *Women's Writing*, 27, 2, pp. 165-183. DOI: <https://doi.org/10.1080/09699082.2017.1404188>
- Skey, Miriam A. (1980): «Herod the Great in Medieval European Drama», *Comparative Drama*, 13(4), 330-364. DOI: <https://doi.org/10.1353/cdr.1979.0041>
- Solà Rodríguez, Cèlia (2019): «Y si hay fama que se publica / la inocencia castigada / de Herodes Ascalonita», en Carlos Mata Induráin y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.), «Melior Auro»: *Actas del IX Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Siglo de Oro (JISO 2019)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 289-303.
- Staines, David (1976): «To Out-Herod Herod: The Development of a Dramatic Character», *Comparative Drama*, 10(1), pp. 29-53. DOI: [10.1353/cdr.1976.0015](https://doi.org/10.1353/cdr.1976.0015)
- Taylor, Chris (2018): «The World According to Herod», *Postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies*, 9(1), pp. 58-71. DOI: [10.1057/s41280-017-0069-8](https://doi.org/10.1057/s41280-017-0069-8)
- Travitsky, Betty S. (1990): «Husband-murder and Petty Treason in English Renaissance Tragedy», *Renaissance Drama*, 1, pp. 171-198.
- . (1987): *The Paradise of Women*, Nueva York, Columbia University Press.
- . (1987a): «The Feme Covert in Elizabeth Cary's *Mariam*», en Carole Levin y Jeanie Watson (eds.), *Ambiguous Realities: Women in the Middle Ages and Renaissance*, Detroit, Wayne State University Press, pp. 184-196.
- Valency, Maurice (1940): *The Tragedies of Herod and Mariamne*, Nueva York, Columbia University Press. DOI: <https://doi.org/10.7312/vale94274>
- Weller, Barry y Margaret Ferguson (1994): «Introduction», en Barry Weller y Margaret Ferguson (eds.), *The Tragedy of Mariam (The Fair Queen of Jewry) With The Lady Falkland: Her Life (By One of Her Daughters)*, California, London, University of California Press, pp. 1-59.
- White, Micheline (2016): *English Women, Religion, and Textual Production, 1500-1625 (Women and Gender in the Early Modern World)*. Routledge.
- Wilders, John (1995): «Introduction», en John Wilders (ed.), *Antony and Cleopatra*, London, Bloomsbury Publishing Plc., pp. 1-84.
- Wolfe, Heather (2007): «Introduction», en Heather Wolfe (ed.), *Elizabeth Cary. Lady Falkland. Life and Letters*, London, New York, Thoemes Continuum, pp. 1-85.

- Worthen, W. B. (2021): «Zoom; or, Obsolescence», *TDR: The Drama Review*, 65(3), pp. 181-200.
DOI: <https://doi.org/10.1017/S1054204321000460>
- Wray, Ramona (2018): «Memory, Materiality and Maternity in the Tanfield/Cary Archive», en Patricia Phillippy (ed.), *A History of Early Modern Women's Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 221-240.
- . (2014): «Performing *The Tragedy of Mariam* and Constructing Stage History», *Early Theatre*, 17(2), 149-166.
DOI: <http://dx.doi.org/10.12745/et.18.2.2542>
- . (2012): «Introduction», en Ramona Wray (ed.), *The Tragedy of Mariam, The Fair Queen of Jewry*, London, Bloomsbury Publishing Plc., pp. 1-69.

Fuentes literarias

- Davies of Hereford, John (1998 [1612]): «The Muses Sacrifice, or Divine Meditations», en S. P. Cerasano y Marion Wynne-Davies (eds.), *Readings in Renaissance Women's Drama (Criticism, History, and Performance 1594-1998)*, London, New York, Routledge, pp. 13-14.
- Calderón de La Barca, Pedro (2000 [1637]): «*El Mayor Monstruo del Mundo*», en José Alcalá-Zamora y José María Díez Borque (eds.), *Calderón de La Barca (Obras maestras)*, Madrid, Editorial Castalia, pp. 41-73.
- Cantera Burgos, Francisco y Manuel Iglesias Gonzalez (2009): *Sagrada Biblia (Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego)*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Cerasano, S. P. y Marion Wynne-Davies, M. (1996): «Introduction: *The Tragedy of Mariam*, Elizabeth Cary, Viscountess Falkland», en Cerasano, S. P. y Marion Wynne-Davies, *Renaissance Drama by Women: Texts and Documents*, London, New York, Routledge, pp.43-47.
- Dame Clementia (2007 [1861]): «The Lady Faulkland: Her Life», en Heather Wolfe (ed.), *Elizabeth Cary. Lady Falkland, Life and Letters*, London, New York, Thoemmes Continuum, pp. 102-222.
- Falkland, Lady (2007 [5 July 1627]): «Lord Falkland to Lord Conway», en Heather Wolfe (ed.) Elizabeth Cary. Lady Falkland. *Life and Letters*», London, New York, Thoemmes Continuum, pp. 292-294.
- Fletcher, John (2010 [1611]): «The Woman's Prize, or The Tamer Tamed», en Barry Gaines y Margaret Maurer (eds.), *Three Shrew Plays*, Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc, pp. 139-240.
- Guazzo, Stefano (1925 [1581]): *Civile Conversation*, traducción de George Pettie y Bartholomew Yong, New York, Alfred Knopf.
- Hesíodo (2019): «Trabajos y Días», en Adelaida Martín Sánchez y María Ángeles Martín Sánchez (eds. y trads.), *Hesíodo: Teogonía. Trabajos y Días*. Escudo. Certamen. Madrid: Alianza Editorial, S.A., pp. 79-126. (Traducción

original publicada en 1986)

Josefo, Flavio (1997): *Antigüedades Judías (Libros XII-XX)* (Tomo 2), José Vara Donado (ed. y trad.), Madrid, Ediciones AKAL, S.A.

---. (1997a): *Las Guerras de los Judíos* (Volumen 1), edición y traducción de Jesús María Nieto Ibáñez, Madrid, Editorial Gredos.

Lozano, Cristobal (1793): *Herodes Ascalonita, y la Hermosa Mariana*. Imprenta de los Hermanos Org.

Marlowe, Christopher (2015 [1587]): «Tamerlán el Grande I», traducción de Aliocha Coll, en Andreu Jaume (ed.), *Christopher Marlowe (Obra completa): Teatro y poesía*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U., (pp. 83-132). (Traducción original publicada en 1984)

---. (2015 [1590]). «Tamerlán el Grande II», traducción de Aliocha Coll, en Andreu Jaume (ed.), *Christopher Marlowe (Obra completa): Teatro y poesía* Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U., pp. 183-284. (Traducción original publicada en 1984)

---. (2003 [1587]): «Tamburlaine the Great (Part 1)», en Frank Romany y Robert Lindsey (eds.), *Christopher Marlowe: The Complete Plays*, London, Penguin Books, pp. 69-154.

---. (2003 [1590]): «Tamburlaine the Great (Part 2)», en Frank Romany y Robert Lindsey (eds.), *Christopher Marlowe: The Complete Plays*, London, Penguin Books, pp. 155-240.

---. *Doctor Faustus*, edición de David S. Kastan, London, New York, W. W. Norton & Company.

Massinger, Philip: (c. 1621-1623). *The Duke of Milan*. Annotated Popular Edition de ElizabethanDrama.org. Recuperado de: <http://www.elizabethandrama.org/wp-content/uploads/2017/01/The-Duke-of-Milan-Annotated.pdf>.

Milton, John (2005 [1667]): *Paradise Lost*, edición de Gordon Teskey, New York, London, W. W. Norton & Company.

---. (2009 [1667]): *El Paraíso Perdido*, traducción de Esteban Pujals Fontrodona, Madrid, Espasa Libros, S. L. (Obra original publicada en 1667)

Montaigne, Michel de ([2007] 2021): «Cómo lloramos y reímos por lo mismo», en J. Bayod Brau (ed. y trad.): *Michel de Montaigne: Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)* (Libro I), Barcelona, Acantilado, pp. 317-321.

---. ([2007] 2021), «La experiencia», en J. Bayod Brau (ed. y trad.), *Michel de Montaigne: Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)* (Libro III), Barcelona, Acantilado, pp. 1589-1669.

- Ovidio (2001): *Metamorfosis*, edición y traducción de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid, Cátedra.
- Parada, Diego Ignacio (1881): *Escritoras y eruditas españolas*, Establecimientos Tipográficos de M. Minuesa.
- Pizan, Christine de (2000): *La Ciudad de las Damas*, edición y traducción de Marie-José Lemarchand, Madrid, Ediciones Siruela, S. A.
- Plutarco (2009): «Vida de Antonio», en Juan Pablo Sánchez Hernández y Marta González González (eds. y trads.), *Vidas Paralelas* (VII), Madrid, Editorial Gredos, pp. 80-155.
- Rives, Amélie (1888): *Herod and Mariamne: A Tragedy*, J. B. Lippincott Company.
- Séneca (2013). «Fedra», en Myriam Librán Moreno y Antonio Ramírez de Verger (eds. y trads.), *Séneca: Hércules Loco, Medea, Las Troyanas, Fedra*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 253-314.
- Shakespeare, William (2019 [1623]): *Otelo*, traducción de María Enriqueta González Padilla, en Andreu Jaume (ed.), *William Shakespeare: Tragedias (Obra completa 2)*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U., pp. 433-556. (Traducción original publicada en 2012)
- . (2017 [1609]): «Soneto LXXV», traducción de Andrés Ehrenhaus y Andreu Jaume, en Andreu Jaume (eds.), *William Shakespeare: Poesías (Obra completa 5)*, pp. 380-381. (Traducción original publicada en 2013)
- . (2017 [1623]): *Hamlet*, edición y traducción de Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens, Madrid, Cátedra.
- . (2015 [1623]): *Macbeth*, edición de Pamela Mason y Sandra Clark, London, New York, Bloomsbury Publishing Plc. (Obra original publicada en 1623)
- . (2013 [1623]): *The Tempest*, edición de David Lindley, Cambridge, Cambridge University Press.
- . (2013 [1623]): *Coriolanus*, edición de Peter Holland, London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Publishing Plc.
- . (2012 [1623]): *Antonio y Cleopatra*, traducción y edición de Miguel Teruel Pozas, en línea: << https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0052_AntonioYCleopatra.php.>>
- . ([1838] 2011). «*Macbeth ...traducido libremente al castellano por Don José García de Villalta*». (J. García de Villalta, Trad.). En Gregor, K. y Pujante, A. (Eds.), «*Macbeth*» en España: Las versiones neoclásicas (pp. 223-376). Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia. [Edición digital de Biblioteca Digital EMOTHE de Jesús Tronch Pérez]. Recuperado de: https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0177_MacbethDramaHistoricoEnCincoActos.php.
- . (2009 [1613]): *Richard III*, edición de James R. Siemon, London, Methuen Drama, A & C Black Ltd.

- . (2008 [1613]): *King Lear*, edición de Grace Ioppolo, New York, London, W. W. Norton & Company.
- . (2006 [1613]): *Hamlet*, edición de Ann Thompson y Neil Taylor, London, Bloomsbury Publishing Plc.
- . (2006 [1609]): *Shakespeare's Sonnets*, edición de Katherine Duncan-Jones, London, Thomson Learning.
- . (2005 [1623]): *Richard II*, edición de Charles R. Forker, London, Thomson Learning.
- . (2005 [1623]): *Henry V*, edición de Andrew Gurr, Cambridge, Cambridge University Press.
- . (2003 [1623]): *Othello*, edición de Norman Sanders, Cambridge, Cambridge University Press.
- . (2003 [1623]): *The Taming of the Shrew*, edición de Ann Thompson, Cambridge, Cambridge University Press.
- . (1923 [2003]): *Ricardo II*, edición y traducción de Luis Astrana Marín, en línea: << <https://biblioteca.org.ar/libros/71330.pdf>>> (consulta: 15/5/2022)
- . (1995 [1623]): *Antony and Cleopatra*, edición de John Wilders, London, Bloomsbury Publishing Plc.
- . (1912 [1623]). *Otelo*, traducción de Ambrosio Carrión y José M^a Jordá, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Félix Costa.
- Sidney, Philip. (2008 [1595]). «The Defense of Poesy», en Katherine Duncan-Jones (ed.), *Sir Philip Sidney (The Major Works)*, Oxford: Oxford University Press, pp. 212-251.
- . (2008 [1591]): «Astrophil and Stella», en Katherine Duncan-Jones (ed.), *Sir Philip Sidney (The Major Works)*, Oxford, Oxford University Press, pp. 153-211.
- Suetonio (2010): *Vida de los Doce Césares*, traducción de Alfonso Cuatrecasas, Barcelona, Espasa Libros, S. L. U.
- Tirso de Molina (1636): «La vida de Herodes», en *Quinta Parte de Comedias del Maestro Tirso de Molina*, Madrid, Imprenta Real, edición digital de V. Williamsen para colección comedias-org con formateo adicional de M. S. Stroud (Association for Hispanic Classical Theater), en línea: << <http://www.comedias.org/tirso/vidher3.html>>> (consulta: 10/6/2022)
- Tito Livio (2008): «Historia de Roma (Libro II)», en José Antonio Villar Vidal (ed. y trad.), *Historia de Roma desde su fundación* (Vol. 1), Madrid, Editorial Gredos, pp. 109-214.
- . «Historia de Roma (Libro V)», en José Antonio Villar Vidal (ed. y trad.), *Historia de Roma desde su fundación* (Vol. 2), Madrid, Editorial Gredos, pp. 105-194.
- Voltaire (2011 [1714]): *Mariamne*, traducción de William F. Fleming, Wilder Publications, Inc.
- Wolf, Virginia (2008 [1929]). *Una habitación propia* (L. Pujol, Trad.). Barcelona: Seix Barral.

---. (1929). *A Room of One's Own*, en línea: <<<https://gutenberg.ca/ebooks/woolfv-aroomofonesown/woolfv-aroomofonesown-00-h.html>>> (consulta: 7/5/2022)

THE TRAGEDY OF MARIAM,
THE FAIR QUEEN OF JEWRY

LA TRAGEDIA DE MARIAM, LA
HERMOSA REINA DE LOS JUDÍOS

Portada modernizada

The tragedy of Mariam, the Fair Queen of Jewry

Written by that learned, virtuous and truly noble Lady, E.C.
London.

Printed by Thomas Creede for Richard Hawkins and is to be
sold at his shop in Chancery Lane, near unto Sergeants' Inn.
1613.

Portada modernizada

La Tragedia de Mariam, la hermosa reina de los judíos

Escrita por la instruida, virtuosa y noble señora E. C.
Londres.

Impresa por Thomas Creede para Richard Hawkins y para
venderse en su establecimiento en Chancery Lane, cerca de
Sergeant's Inn. 1613.

Dedication

To Diana's Earthly Deputess, and my worthy sister, Mistress Elizabeth Cary

When cheerful Phoebus his full course hath run,
His sisters fainter beams our hearts doth cheer;
So your fair brother is to me the sun
And you, his sister, as my moon appear.

You are my next beloved, my second friend,
For when my Phoebus' absence makes it night,
Whilst to th'Antipodes his beams do bend,
From you, my Phoebe, shines my second light.

He, like to Sol, clear-sighted, constant, free,
You, Luna-like, unspotted, chaste, divine;
He shone on Sicily, you destined be
T'illumine the now obscured Palestine.
My first was consecrated to Apollo,
My second to Diana now shall follow.

E.C.¹

Dedicatoria

A la representante de Diana en la tierra, mi noble hermana,⁷⁵ la señora Elizabeth Cary⁷⁶

Cuando Febo⁷⁷ concluye al fin su vuelo,
su hermana con su luz trae alegría.
Así, vuestro hermano es para mí el sol;
aquí vos sois la luna de rayos suaves.

Sois mi amante, segunda amiga mía,⁷⁸
y si por la noche Febo se ausenta,
si sus rayos se inclinan hacia las Antípodas,
por vos, Febe mía,⁷⁹ se enciende en mí una segunda luz.

Él, como Sol, es firme, audaz y libre;
vos, como Luna, limpia, fiel, divina;
ya resplandeció él en Sicilia;⁸⁰
hoy vos alumbraréis la fosca Palestina.
Dediqué a Apolo mi primer drama;
hoy consagro el segundo ante Diana.⁸¹

E.C.

List of Characters

Herod, King of Judea²
Doris, his first wife
Mariam, his second wife
Salome, Herod's sister
Antipater, his son by Doris
Alexandra, Mariam's mother
Silleus, Prince of Arabia
Constabarus, husband to Salome
Pheroras, Herod's brother
Graphina, his love
Babas' First Son³
Babas' Second Son
Annanell, the high priest
Sohemus, a counsellor to Herod
Nuntius, a messenger
Butler, another messenger
Chorus, a company of Jews

Personajes

Herodes, rey de Judea⁸²
Doris, primera esposa de Herodes
Mariam, segunda esposa de Herodes
Salomé, hermana de Herodes
Antípatro, hijo de Herodes con Doris
Alejandra, madre de Mariam
Sileo, príncipe de Arabia
Constabaro, esposo de Salomé
Feroras, hermano de Herodes
Grafina, amante de Feroras
Primer hijo de Babas
Segundo hijo de Babas
Ananel, sumo sacerdote
Soemo, consejero de Herodes
Nuncio, mensajero
Coperro, segundo mensajero
Coro, grupo de judíos

The Argument

Herod, the son of Antipater (an Idumean), having crept by the favor of the Romans into the Jewish monarchy, married Mariam, the daughter⁴ of Hircanus, the rightful king and priest. And for her (besides her high blood, being of singular beauty), he repudiated Doris, his former wife, by whom he had children.

This Mariam had a brother called Aristobolus, and next him and Hircanus, his grand-father, Herod in his wife's right had the best title. Therefore, to remove them, he charged the second with treason and put him to death; and drowned the first under colour of sport.⁵ Alexandra, daughter to the one and mother to the other, accused him for their deaths before Antony.

So when he was forced to go answer this accusation at Rome, he left the custody of his wife to Josephus, his uncle, that had married his sister Salome, and, cut of a violent affection (unwilling any should enjoy her after him), he gave strict and private commandment that, if he were slain, she should be put to death. But he returned with much honour, yet found his wife extremely discontented, to whom Josephus had (meaning it for the best, to prove Herod loved her) revealed his charge.

So by Salome's accusation he put Josephus to death, but was reconciled to Mariam, who still bore the death of her friends exceeding hardly.

In this meantime, Herod was again necessarily to revisit Rome, for Caesar, having overthrown Antony, his great friend, was likely to make an alteration of his fortune.

In his absence, news came to Jerusalem that Caesar had put him to death. Their willingness it should be so, together with the likelihood, gave this rumor so good credit, as Sohemus, that had succeeded Josephus'

Argumento

Tras medrar en la corte de Judea gracias a los romanos, Herodes, hijo del idumeo Antípato, se casó con Mariam, la nieta⁸³ del legítimo rey y sacerdote Hircano. Y en favor de esta (de su regia estirpe, de su singular hermosura) repudió a su primera mujer, Doris, con quien había engendrado descendencia.⁸⁴

La famosa Mariam tenía un hermano llamado Aristóbulo. Este e Hircano precedían a Herodes en la sucesión. Así pues, para apartarles de su camino, acusó al segundo de traición y le envió a la muerte e hizo ahogar al primero so pretexto de chanza.⁸⁵ Alejandra, hija del uno y madre del otro, acusó a Herodes ante Marco Antonio⁸⁶ por estos crímenes.⁸⁷

Obligado a responder ante Roma,⁸⁸ Herodes dejó la custodia de su esposa a su tío José, marido de su hermana Salomé, y, llevado por la violencia de sus afectos (temeroso de que alguien pudiese solazarse con Mariam después de él), dio orden estricta y confidencial de que la ejecutasen si él moría.⁸⁹ Pero regresó el rey con todos los honores, aunque encontró a su esposa muy descontenta: José (inocentemente, para demostrarle cuánto la amaba Herodes) le había desvelado el secreto.⁹⁰

Salomé acusó a José por esto y Herodes le mandó matar, pero se reconcilió con Mariam, la cual aún sufría profundamente las muertes de sus allegados.⁹¹

A todo esto,⁹² Herodes tuvo que regresar a Roma, ya que, con la derrota de su gran amigo Antonio y con César en el poder, su suerte podría cambiar.⁹³

En su ausencia, llegaron a Jerusalén nuevas de que César le había hecho matar. Las esperanzas de muchos, sumadas a las posibilidades de que esto fuese cierto, aumentaron tanto el crédito de aquel rumor que Soemo,

charge, succeeded him likewise in revealing it. So at Herod's return, which was speedy and unexpected, he found Mariam so far from joy that she showed apparent signs of sorrow. He still desiring to win her to a better humour, she being very unable to conceal her passion, fell to upbraiding him with her brother's death. As they were thus debating, came in a fellow with a cup of wine, who, hired by Salome, said first it was a love potion, which Mariam desired to deliver to the king; but afterwards he affirmed that it was a poison and that Sohemus had told her somewhat, which procured the vehement hate in her.

The king hearing this, more moved with jealousy of Sohemus than with this intent of poison, sent her away, and presently after, by the instigation of Salome, she was beheaded. Which rashness was afterward punished in him with an intolerable and almost frantic passion for her death.

sucesor de José, también le sucedió en desvelar a Mariam la orden de Herodes.⁹⁴ A su súbito e inesperado regreso, Herodes halló a Mariam tan enojada que su dolor estaba a flor de piel.⁹⁵ Quiso él hacer por complacerla; pero ella, incapaz de ocultar su padecimiento, comenzó a reprocharle la muerte de Aristóbulo. En plena disputa, copa de vino en mano, entró en la sala un hombre, al que había sobornado Salomé, y dijo en primer lugar que traía un filtro amoroso, un presente de Mariam al rey. Pero después afirmó que era un veneno y que alguna cosa había contado Soemo a Mariam que en ella había encendido un odio ardiente.⁹⁶

Tras oír esto el rey, más enardecido por sus celos contra Soemo que por el intento de envenenamiento, hizo salir a Mariam de la estancia e, inmediatamente después, a instancias de Salomé, la hizo decapitar. Por su impulsividad sufrió Herodes un duro castigo: una enloquecedora e insoportable angustia por la muerte de su mujer.⁹⁷

1.1

[Enter] Mariam.

MARIAM

How oft have I with public voice run on
To censure Rome's last hero for deceit
Because he wept when Pompey's life was gone,
Yet when he lived, he thought his name too great!
But now I do recant, and, Roman lord,
Excuse too rash a judgement in a woman.
My sex pleads pardon, pardon then afford;
Mistaking is with us but too too common.
Now do I find by self-experience taught:
One object yields both grief and joy!⁶
You wept indeed when on his worth you thought,
But joyed that slaughter did your foe destroy.
So at his death your eyes true drops did rain
Whom dead you did not wish alive again.
When Herod lived, that now is done to death,
Oft have I wished that I from him were free,
Oft have I wished that he might lose his breath,
Oft have I wished his carcass dead to see.
Then rage and scorn had put my love to flight,
That love which once on him was firmly set.
Hate hid his true affection from my sight,
And kept my heart from paying him his debt.
And blame me not, for Herod's jealousy
Had power even constancy itself to change;
For he, by barring me from liberty
To shun my ranging, taught me first to range.⁷
But yet too chaste a scholar was my heart
To learn to love another than my lord;
To leave his love, my lesson's former part,
I quickly learned, the other I abhorred.
But now his death to memory doth call
The tender love that he to Mariam bare—⁸
And mine to him. This makes those rivers fall,
Which by another thought unmoistened are.

1.1

Entra Mariam.

MARIAM

¡Cuántas veces alcé mi voz en alto contra la impostura,
la impostura del último héroe de Roma,
porque lloró la muerte de Pompeyo
tras haberle odiado como rival mientras vivía!⁹⁸
5 Pero ya me retracto, amo de Roma.
Excusa el impulso de esta fémina.
Siendo mujer, concédeme el perdón;
en nosotras es muy común desatinar.
Ahora sé esto por mi propia experiencia:
10 ¡Gozo y dolor proceden del mismo sitio!
Tú lloraste al recordar la valentía de Pompeyo,
pero te regocijaste con su muerte.
Tus ojos derramaron lágrimas sinceras
por la muerte de aquel cuya vida no soportabas.
15 Hoy Herodes está muerto, pero cuando vivía,
¡cómo deseé librarme de él!
¡cómo anhelé oír su último suspiro!
¡cómo ansié ver sus inertes despojos!
La rabia y el desdén consumieron mi amor,
20 aquel amor que en otro tiempo era firme.
El odio acabó por consumir mi afecto
y desatendí mi deber como esposa.
¡No me culpéis!
Sus celos pondrían a prueba a la fidelidad misma.
25 Por su culpa, porque me privaba de libertad,
porque me ataba, ansiaba yo escapar de mi perseguidor.⁹⁹
Pero demasiado casto era mi corazón para enamorarme de otro,
de otro que mi señor.
Puse empeño en lo primero, en dejar su amor atrás.
30 Fui rauda en esto; lo otro me repugnaba.
Y, sin embargo, su muerte trae a la memoria
el dulce amor que sentí por Mariam...
y el que sentí yo por él. Por eso corre este río de lágrimas,
aunque se seca cuando me asalta otro pensamiento:

For Aristobolus, the loveliest youth⁹
That ever did in angel's shape appear,
The cruel Herod was not moved to ruth.
Then why grieves Mariam Herod's death to hear?
Why, joy I not the tongue no more shall speak,
That yielded forth my brother's latest doom?
Both youth and beauty might thy fury break
And both in him did ill befit a tomb.
And, worthy grandshire, ill did he requite,
His high ascent, alone by thee procured,
Except he murdered thee to free the sprite,¹⁰
Which still he thought on earth too long immured.
How happy was it that Sohemus' mind¹¹
Was moved to pity my distressed estate?
Might Herod's life a trusty servant find,
My death to his had been unseparate.
These thoughts have power his death to make me bear-
Nay more, to wish the news may firmly hold.
Yet cannot this repulse some falling tear,
That will against my will some grief unfold.
And more I owe him for his love to me,
The deepest love that ever yet was seen.
Yet had I rather much a milkmaid be¹²
Than be the monarch of Judea's queen.¹³
It was for naught but love he wished his end
Might to my death, but the vaunt-courier prove;
But I had rather still be foe than friend
To him that saves for hate and kills for love.
Hard-hearted Mariam, at thy discontent,
What floods of tears have drenched his manly face?
How canst thou then so faintly now lament
Thy truest lover's death, a death's disgrace?
Ay, now, mine eyes, you do begin to right
The wrongs of your admirer and my lord;
Long since you should have put your smiles to flight.
Ill doth a widowed eye with joy accord.
Why, now methinks the love I bore him then,
When virgin freedom left me unrestrained,
Doth to my heart begin to creep again.
My passion now is far from being feigned.

35 Herodes no tuvo ninguna piedad de Aristóbulo,
aquel adorable joven,
cuyas formas eran las de un ángel.
¿Por qué, Mariam, lloras por Herodes?
¿No te solaza que calle esa lengua,
40 que ordenó la ruina de tu hermano?
A Herodes le enfurecían su juventud y su belleza.
¡Qué poco lucen estas ahora bajo la tumba!¹⁰⁰
Y mal te corresponde, mi noble abuelo,
la notoriedad que solo tú le procuraste,
45 salvo por que, matándote, liberó tu espíritu,
pues para él ya llevaba demasiado tiempo intramuros.
¡Qué afortunado fue que el corazón de Soemo se apiadara,¹⁰¹
que se compadeciese de mi triste situación!
De haber sido leal a Herodes,
50 mi muerte habría seguido a la suya.
Pensar en esto me ayuda a soportar su final...
¡No! ¡A desearlo! ¡Espero que las nuevas sean ciertas!
Pero no puedo contener algunas lágrimas,
que, a pesar mío, hacen gala del dolor.
55 Y muchas más le debo; él me amaba,
con el amor más dulce que se vio jamás.¹⁰²
¡Pero prefiero ser una lechera
antes que esposa del rey de Judea!
Fue por amor que ordenó lo siguiente:
60 Que su muerte fuese prelude de la mía.
Antes que amiga, soy enemiga
de este odio protector y de este amor que asesina.¹⁰³
Mariam, tu alma es de piedra...
¡Empapaste su rostro varonil con tus lágrimas!
65 ¿Tan breve lamentación por tu amante fallecido?
¡Vergüenza para la muerte misma!
¡Ay!¹⁰⁴ ¡Cómo corregís, ojos míos,
los yerros del que os admiraba y os dominaba!
Ya debía haberse borrado la sonrisa;
70 el placer no sienta bien al ojo de una viuda.
¡Ya! Vuelve el amor que sentí por él,
cuando, libre y virgen, nada me ataba.
Se apodera otra vez de mi corazón;
mi dolor no puede rendirse al disimulo.

But tears fly back and hide you in your banks:
You must not be to Alexandra seen.
For if my moan be spied, but little thanks
Shall Mariam have from that incensèd queen.

1.2

[Enter] Alexandra.

ALEXANDRA

What means these tears? My Mariam doth mistake!
The news we heard did tell the tyrant's end.
What?¹⁴ Weepst thou for thy brother's murderer's sake?
Will ever wight a tear for Herod spend?
My curse pursue his breathless trunk and spirit.
Base Edomite, the damnèd Esau's heir!
Must he ere Jacob's child the crown inherit?
Must he, vile wretch, be set in David's chair?
No, David's soul, within the bosom placed
Of our forefather Abraham,¹⁵ was ashamed
To see his seat with such a toad disgraced,
That seat that hath by Judah's race been famed.
Thou fatal enemy to royal blood,
Did not the murder of my boy suffice
To stop thy cruel mouth that gaping stood,
But must thou dim the mild Hircanus' eyes,
My gracious father, whose too ready hand
Did lift this Idumean from the dust?
And he, ungrateful caitiff, did withstand
The man that did in him most friendly trust!
What kingdom's right could cruel Herod claim?
Was he not Esau's issue, heir of hell?
Then what succession can he have but shame?
Did not his ancestor his birth-right sell?
Oh, yes, he doth from Edom's name derive
His cruel nature, which with blood is fed;
That made him me of sire and son deprive.
He ever thirsts for blood and blood is red.
Weep'st thou because his love to thee was bent?
And read'st thou love in crimson characters?

75 ¡Pero fuera, lágrimas! Resguardaos bien.
Que no os vea Alejandra;
si descubre mi pesar,
poca piedad, muy poca, tendrá de mí esta reina colérica.¹⁰⁵

1.2

Entra Alejandra.

ALEJANDRA

¿Qué significan estas lágrimas? ¿Te confundes, Mariam!
Las noticias proclaman el final de Herodes.
¿Cómo? ¿Lloras al asesino de tu hermano?
¿Derramarás estas perlas por Herodes?
5 ¡Mi maldición caiga sobre su alma y su cuerpo exánimes!¹⁰⁶
¡Abyecto edomita, endemoniado vástago de Esau!¹⁰⁷
¿Habría de ser rey él, antes que el hijo de Jacob?¹⁰⁸
¿Semejante pelagatos sentado en el trono de David?¹⁰⁹
¿El alma de David se retuerce de vergüenza,
10 refugiada en el pecho de Abraham,¹¹⁰
pues un sapo está envileciendo su trono!
¡Un trono alzado por la estirpe de Judá!
¡Tú, cáncer fatal de la realeza
¿No te bastó asesinar a mi niño
15 para cerrar tus dilatadas fauces?
¿Tuviste que apagar la luz de los ojos de Hircano,
mi noble padre cuya precipitada mano
alzó al idumeo de la escombrera?¹¹¹
¡Y él, un cobarde, un ingrato,
20 repudió a quien le brindó su amistosa confianza!
¿A qué otro reino tenía derecho Herodes?
¿Pero no era de la prole de Esau, un retoño del infierno?
¿Qué otra cosa pudo heredar más que infamia?
¿No vendió su ancestro la primogenitura?
25 ¡Ya lo creo! Su linaje es edomita, no cabe duda.
Cruel por naturaleza, se nutre de sangre;
por eso me quitó a mi hijo y a mi señor.
Siempre corre sediento de sangre, sangre encarnada.¹¹²
¿Sollozas porque te amaba?
30 ¿Lees «Amor» escrito en letras de color grana?

Slew he thy friends to work thy heart's content?
 No! Hate may justly call that action hers.
 He gave the sacred priesthood for thy sake
 To Aristobolus, yet doomed him dead
 Before his back the ephod warm could make
 And ere the miter settled on his head.
 Oh, had he given my boy no less than right,
 The double oil should to his forehead bring
 A double honor, shining doubly bright.
 His birth anointed him both priest and king.
 And say my father and my son he slew
 To royalize by right your prince-born breath,
 Was love the cause? Can Mariam deem it true
 That Herod gave commandment for her death?¹⁶
 I know, by fits he showed some signs of love,
 And yet not love but raging lunacy.
 And this his hate to thee may justly prove
 That sure he hates Hircanus' family.
 Who knows if he, unconstant wavering lord,
 His love to Doris had renewed again
 And that he might his bed to her afford?
 Perchance he wished that Mariam might be slain.

MARIAM¹⁷

Doris! Alas, her time of love was past.
 Those coals were raked in embers long ago
 Of Mariam's love, and she was now disgraced,
 Nor did I glory in her overthrow.
 He not a whit his firstborn son esteemed,
 Because as well as his he was not mine.
 My children only for his own he deemed,
 These boys that did descend from royal line,
 These did he style his heirs to David's throne.
 My Alexander, if he live, shall sit
 In the majestic seat of Solomon.
 To will it so did Herod think it fit.

ALEXANDRA

Why? Who can claim from Alexander's brood
 That gold-adorned lion-guarded chair?

¿Te dio regocijo que asesinara a los tuyos?
 ¡No! En justicia, fueron actos de odio.
 Para contentarte, hizo sacerdote a tu hermano,
 pero después le condenó a muerte;
 35 antes de que se pusiera el efod,¹¹³
 de que se pusiera la mitra.¹¹⁴
 Si solamente hubiera hecho justicia,
 hubiese puesto en la frente de mi hijo el doble óleo,¹¹⁵
 un doble honor que irradia doble fulgor.
 40 Era sacerdote y rey, ungido por derecho de nacimiento.
 Y si pasó a cuchillo a mi padre y a mi hijo
 para elevar a la realeza al retoño de tu aliento principesco,¹¹⁶
 ¿era esto amor? ¿Lo crees, Mariam, de veras?
 ¿Crees que Herodes ordena por esto que mueras?
 45 Sé que a ratos te dio señales de cariño;
 que no era amor, era demencia airada.
 Su odio contra ti, como queda demostrado,
 es rencor hacia el linaje de Hircano.
 ¿Quién sabe si este ser, tan tembloroso y corredizo,
 50 no ha reencendido su amor por Doris?
 ¿La habrá invitado de regreso a su lecho?
 ¡Quizás por eso desea acabar con Mariam!

MARIAM

¡Doris! Ni pensarlo. El tiempo de su amor expiró.
 Hace tiempo que este carbón hizo brasas a favor del amor de Mariam;
 55 Doris cayó en desgracia.
 Pero de esta caída yo no obtuve gloria.
 Herodes no estimaba ni una pizca a su primogénito
 porque no era hijo mío tanto como suyo.
 Quiso a mis niños solo para sus fines,
 60 ellos son de linaje real;
 por eso les hizo herederos del trono de David.
 Si sobrevive,
 mi Alejandro se sentará en el trono majestuoso de Salomón.¹¹⁷
 Estos fueron los deseos de Herodes.¹¹⁸

ALEJANDRA

65 ¡Claro! ¿De quién es el asiento de oro custodiado por leones
 sino de la casta de Alejandro?¹¹⁹

Was Alexander not of David's blood?
 And was not Mariam Alexander's heir?
 What more than right could Herod then bestow?
 And who will think, except for more than right,
 He did not raise them? For they were not low,
 But born to wear the crown in his despite.
 Then send those tears away that are not sent
 To thee by reason but by passion's power.
 Thine eyes to cheer, thy cheeks to smiles be bent,
 And entertain with joy this happy hour.
 Felicity, if, when she comes, she finds
 A mourning habit and a cheerless look,
 Will think she is not welcome to thy mind
 And so perchance her lodging will not brook.
 Oh, keep her whilst thou hast her! If she go,
 She will not easily return again.
 Full many a year have I endured in woe,
 Yet still have sued her presence to obtain.
 And did not I to her as presents send
 A table, that best art did beautify
 Of two, to whom heaven did best feature lend,
 To woo her love by winning Antony?
 For when a prince's favour we do crave,
 We first their minions' loves do seek to win;
 So I, that sought Felicity to have,
 Did with her minion Antony begin.
 With double sleight I sought to captivate
 The warlike lover, but I did not right,
 For if my gift had born but half the rate,
 The Roman had been overtaken quite.
 But now he fared like a hungry guest
 That to some plenteous festival is gone:
 Now this, now that, he deems to eat were best.
 Such choice doth make him let them all alone.
 The boy's large forehead first did fairest seem;
 Then glanced his eye upon my Mariam's cheek,
 And that without comparison did deem.
 What was in either but he most did seek¹⁸
 And, thus distracted, either's beauty's might
 Within the other's excellence was drowned.

¿No era Alejandro sangre de David?
 ¿No eras, Mariam, heredera de Alejandro?
 ¿Qué te concede que no sea tu derecho?
 70 ¿Por qué otra cosa les otorga este poder?
 ¡No son de baja estofa!
 La corona es suya por nacimiento.
 Cesa tus lágrimas, no brotan de la razón,
 son un delirio absurdo.
 75 ¡Alegra esos ojos y sonríe por fin!
 ¡Gozo y solaz en esta feliz hora!
 Si, al llegar Felicitas,¹²⁰
 descubre prendas de duelo y semblante sombrío,
 pensará que ni tú sabes vivir
 80 ni le espera aposento cómodo.
 ¡Cuidala mientras esté cerca!
 Si se aleja, no será sencillo tenerla de regreso.
 Un año estuve soportando el dolor,
 imploré a Felicitas que volviese.
 85 ¿No le presenté en ofrenda aquel retrato
 del más hermoso acabado
 de dos hermanos a los que el cielo dotó de bellas formas
 para cortejar a Antonio y ganar su amor?
 Porque antes que ansiar el favor de un príncipe,
 90 debemos ganarnos el de sus leales.
 Así que yo, que deseaba ganarme a Felicitas,
 quise hallarla en su fiel Antonio.
 Con desaire traté de cautivarle,
 pero no acerté en el pecho del bravo amante.
 95 De haber valido mi amor la mitad,
 habría hecho diana en el torso del romano.¹²¹
 Pero andaba él hambriento
 por festejos donde se dejaba caer:
 por aquí, por allá, a ver qué podía llevarse a la boca.
 100 Tanto dudar al final le dejó solo.
 Encontraba hermosísima la frente de Aristóbulo.
 Atisbó las mejillas de Mariam
 y creyó que no tenían parangón.
 Se afaná en andar a la busca de ambos
 105 y, absorto, veía la belleza del uno
 fundirse en la excelencia del otro.

Too much delight did bar him from delight,
For either's love, the other's did confound.
Where if thy portraiture had only gone,
His life from Herod Antony had taken.
He would have lovèd thee and thee alone
And left the brown Egyptian clean forsaken.
And Cleopatra then to seek had been
So firm a lover of her wanèd face.
Then great Antonius' fall we had not seen
By her that fled to have him hold the chase.
Then Mariam, in a Roman's chariot set,
In place of Cleopatra might have shown:
A mart of beauties in her visage met,
And part in this, that they were all her own.

MARIAM

Not to be Empress of aspiring Rome
Would Mariam like to Cleopatra live.
With purest body will I press my tomb
And wish no favours Antony could give.

ALEXANDRA

Let us retire us, that we may resolve
How now to deal in this reversèd state.
Great are th'affairs that we must now revolve
And great affairs must not be taken late.¹⁹

1.3

[Enter] Salome.

SALOME

More plotting yet? Why? Now you have the thing
For which so oft you spent your suppliant breath;
And Mariam hopes to have another king.
Her eyes do sparkle joy for Herod's death.

ALEXANDRA

If she desired another king to have,
She might before she came in Herod's bed

Pero, ebrio de placer, se quedó sin este,
pues el amor por uno se confundía con el del otro.
Si hubiese visto solo tu retrato,
Antonio habría quitado la vida a Herodes.
Te hubiera amado solamente a ti;
habría renegado de la renegrada egipcia.¹²²
Cleopatra entonces hubiera corrido detrás de tal hombre;
mucho hombre era él para su exigua jeta.
115 No habríamos vivido la caída de Antonio,
por culpa de la que salió huyendo mientras él peleaba.¹²³
A Mariam, no a Cleopatra,
habrían visto en Roma subida en un carro,¹²⁴
como en un bazar, raras bellezas se agregan en su rostro,
120 que les da forma a todas, todas ellas innatas.

MARIAM

Ni por el cetro de la insaciable Roma
querría Mariam ser Cleopatra.
Me iré a la tumba con un cuerpo más puro que el suyo,
sin desear favores que otorgue Antonio.

ALEJANDRA

125 Retirémonos; hemos de dilucidar
cómo poner en orden esta nación convulsa.¹²⁵
Hay grandes asuntos que atender
y estos no deben esperar.

1.3

*Entra Salomé.*¹²⁶

SALOMÉ

¿Seguís tejiendo tramas? ¿Para qué?
Ya tenéis todo, todo aquello que os hacía gastar afanoso vaho.
Mariam quiere casarse ya con otro rey.
Sus ojos brillan de júbilo por la muerte de Herodes.

ALEJANDRA

5 Si hubiera deseado otro rey,
pudo haberlo conseguido antes de acudir al lecho de Herodes.

Have had her wish. More kings than one did crave
For leave to set a crown upon her head.
I think with more than reason she laments
That she is freed from such a sad annoy.
Who is't will weep to part from discontents?
And if she joy, she did not causeless joy.

SALOME

You durst not thus have given your tongue the rein,
If noble Herod still remained in life.
Your daughter's betters far, I dare maintain,
Might have rejoiced to be my brother's wife.

MARIAM

My "betters far"! Base woman 'tis untrue!
You scarce have ever my superiors seen,
For Mariam's servants were as good as you
Before she came to be Judaea's Queen.

SALOME

Now stirs the tongue that is so quickly moved,
But more than once your choler have I born,
Your fumes words are sooner said than proved,
And Salome's reply is only scorn.

MARIAM

Scorn those that are for thy companions held.
Though I thy brother's face had never seen,
My birth thy baser birth so far excelled,
I had to both of you the princess been.
Thou parti-Jew, and parti-Edomite,
Thou mongrel, issued from rejected race!
Thy ancestors against the heavens did fight,
And thou, like them, wilt heavenly birth disgrace.

SALOME

Still twit you me with nothing but my birth?
What odds betwixt your ancestors and mine?
Both born of Adam, both were made of earth
And both did come from holy Abraham's line.

Más de un monarca ansió la venia
para ceñirle la corona.
¡Creo más bien que, equivocada,
10 lamenta haberse librado de tan triste yugo!
¿Quién suspira tras despedirse de las penas?
Y si se regocijara, no le faltarían motivos.¹²⁷

SALOMÉ

No desatarías así tu lengua
si el noble Herodes siguiera vivo.
15 Muchas mejores que tu hija, ¡pon atención!,
quisieron ser esposas de mi hermano.

MARIAM

¿Mejores? ¡Despreciable mujer, qué patraña!
No conoces tú a quien aventaje a Mariam,
que mis sirvientes te igualaban
20 antes de que fuese reina.¹²⁸

SALOMÉ

¡Ya se agita esa lengua presurosa!
Si ya he sufrido alguna vez tu cólera...¹²⁹
Ofendes mucho, pero vales bien poco.
Tienes por respuesta el desdén de Salomé.

MARIAM

25 ¡Desdeña más bien a quienes tienes por parientes!
Si yo no hubiese dado con tu hermano,
es tanto más alto mi linaje que vuestra servil casta
que habría sido yo princesa vuestra.
¡Tú, medio judía, medio edomita!
30 ¡Sí, tú, perra mestiza de una raza descarriada!
Tus ancestros se rebelaron contra los cielos
y, como ellos, traerás deshonra a un linaje divino.¹³⁰

SALOMÉ

¿Es mi linaje todo lo que tienes contra mí?
¿En qué ventaja tu estirpe a la mía?
35 Ambas surgimos del barro, ambas nacimos de Adán
y ambas somos descendientes de la casta de Abraham.¹³¹

MARIAM

I favour thee when nothing else I say.
With thy black acts I'll not pollute my breath;
Else to thy charge I might full justly lay
A shameful life, besides a husband's death.

SALOME

'Tis true indeed, I did the plots reveal
That passed betwixt your favorites and you.
I meant not, I, a traitor to conceal.
Thus Salome your minion Joseph slew.

MARIAM

Heaven, dost thou mean this infamy to smother?
Let slandered Mariam ope thy closed ear!
Self-guilt hath ever been suspicion's mother
And, therefore, I this speech with patience bear.
No, had not Salome's unsteadfast heart,
In Josephus' stead her Constabarus placed,²⁰
To free herself she had not used the art
To slander hapless Mariam for unchaste.

ALEXANDRA

Come, Mariam, let us go; it is no boot
To let the head contend against the foot.²¹

[Exeunt Mariam and Alexandra.]

1.4

SALOME

Lives Salome to get so base a style
As foot to the proud Mariam? Herod's spirit
In happy time for her endured exile,
For, did he live, she should not miss her merit.
But he is dead, and though he were my brother,
His death such store of cinders cannot cast
My coals of love to quench; for though they smother
The flames a while, yet will they out at last.
Oh, blessed Arabia, in best climate placed!

MARIAM

Por tu propio bien, no añadiré nada más.
No infectaré mi aliento con tus actos,
no sea que a tus muchas fechorías se añada una vida ruin,
40 además de la muerte de un esposo.

SALOMÉ

¡Por supuesto!
Desvelé las conjuras pasadas entre tú y tus favoritos.
No iba yo a cobijar a un renegado.
Ya le paró Salomé los pies a José, tu amante.

MARIAM

45 ¡Cielos! ¿Dejáis que se oculte tanta ignominia?
¡Escucha a la calumniada Mariam!
El culpable siempre sospecha del otro
y, paciente, soporto tus palabras.
¡No! Si el corazón adúltero de Salomé
50 no hubiese traicionado a José con Constabaro para pervertirse,
no habría usado esta artimaña:
llamar impúdica a la desdichada Mariam.

ALEJANDRA

Vámonos, Mariam.
Es impropio de la cabeza reñir con el pie.¹³²

Salen Mariam y Alejandra.

1.4

SALOMÉ

¿Lo toleras, Salomé? ¿Que te otorguen tan bajo título,
los pies de la soberbia Mariam? Espíritu de Herodes,
en buena hora te exiliaste de ella,
porque, si vivieras, tendría su merecido.
5 Pero está muerto y, aunque era hermano mío,
no hará de su muerte tantas cenizas
que se extingan las brasas de mi amor,
pues, aunque disminuyan, se vuelven a abrir camino.
¡Arabia bendita, en clima benigno!

I by the fruit will censure of the tree.
 'Tis not in vain thy happy name thou hast
 If all Arabians like Silleus be.
 Had not my fate been too too contrary,
 When I on Constabarus first did gaze,
 Silleus had been object to mine eye,
 Whose looks and personage must all eyes amaze.
 But now, ill-fated Salome, thy tongue
 To Constabarus by itself is tied;
 And now, except I do the Hebrew wrong,
 I cannot be the fair Arabian bride.²²
 What childish lets are these? Why stand I now
 On honorable points? 'Tis long ago
 Since shame was written on my tainted brow,
 And certain 'tis, that shame is honor's foe.
 Had I upon my reputation stood,
 Had I affected an unspotted life,
 Josephus' veins had still been stuffed with blood
 And I to him had lived a sober wife.
 Then, had I never cast an eye of love
 On Constabarus' now-detested face,
 Then had I kept my thoughts without remove
 And blushed at motion of the least disgrace.
 But shame is gone, and honor wiped away,
 And impudency on my forehead sits.
 She bids me work my will without delay
 And for my will I will employ my wits.
 He loves, I love; what then can be the cause
 Keeps me from being the Arabian's wife?
 It is the principles from Moses' laws,
 For Constabarus still remains in life.
 If he to me did bear as earnest hate
 As I to him, for him there were an ease:
 A separating bill might free his fate
 From such a yoke that did so much displease.
 Why should such privilege to man be given?²³
 Or, given to them, why barred from women then?
 Are men than we in greater grace with heaven?
 Or cannot women hate as well as men?
 I'll be the custom-breaker and begin

10 Por los frutos conoceré el árbol.¹³³
 No en vano, tu nombre es Arabia Feliz¹³⁴
 si todos los árabes son como Sileo.
 Si el destino no me hubiese fallado
 cuando puse los ojos en Constabaro,
 15 antes me habría fijado en Sileo;
 su cuerpo y su ser asombran a los ojos del mundo entero.
 Pero, desafortunada Salomé, estás atada a Constabaro
 por tu propia voluntad.¹³⁵
 Y, para no contrariar a los hebreos,
 20 no seré la hermosa novia arábiga.
 ¡Constreñida como una criatura!
 ¿Por qué aferrarme a asuntos de honor,
 cuando hace años que en mi ceño está escrita la vergüenza
 si la vergüenza es enemiga del honor?
 25 De haber vivido acorde con mi reputación,
 de haber vivido sin mancha,
 José tendría las venas repletas,
 viviría como su sobria esposa, para él;
 no hubiese puesto mis ojos amorosos
 30 sobre el ahora odiado rostro de Constabaro;
 habría sido yo de voluntad firme
 y habría enrojecido ante la calamidad.
 Hoy, sin vergüenza y sin honor,
 la impudicia se asienta en mi frente.
 35 Se pone en marcha de inmediato.
 Y, voluntad mía, te asiste mi ingenio.
 Él me ama; yo le amo.
 ¿Por qué entonces no puedo casarme con el árabe?
 Los preceptos de la ley de Moisés de entrada lo impiden,
 40 ya que Constabaro sigue con vida.¹³⁶
 Si sintiese él por mí odio tan claro
 como yo por él, ayudaría:
 una carta de divorcio liberaría nuestros destinos
 de un yugo que provoca estos disgustos.¹³⁷
 45 ¿Por qué es dado a los hombres este privilegio?
 O, si se le da, ¿por qué a las mujeres no?
 ¿Están más cerca de la gracia del cielo ellos que nosotras?
 ¿No odiamos las mujeres igual que los hombres?¹³⁸
 ¡Yo romperé con la costumbre!

To show my sex the way to freedom's door.
 And with an offering will I purge my sin.
 The law was made for none but who are poor.
 If Herod had lived, I might to him accuse
 My present lord but for the future's sake.
 Then would I tell the king he did refuse
 The sons of Babas in his power to take.
 But now I must divorce him from my bed,
 That my Silleus may possess his room.
 Had I not begged his life, he had been dead.
 I curse my tongue, the hinderer of his doom.
 But then my wandering heart to him was fast,
 Nor did I dream of change. Silleus said
 He would be here, and see he comes at last!
 Had I not named him, longer had he stayed!

1.5

[Enter] Silleus.

SILLEUS

Well found, fair Salome, Judaea's pride!
 Hath thy innated wisdom found the way
 To make Silleus deem him deified,
 By gaining thee, a more than precious prey?

SALOME

I have devised the best I can devise.
 A more imperfect means was never found,
 But what cares Salome? It doth suffice
 If our endeavors with their end be crowned.
 In this our land we have an ancient use,
 Permitted first by our law-giver's head:
 Who hates his wife, though for no just abuse,
 May with a bill divorce her from his bed.
 But, in this custom, women are not free.
 Yet I for once will wrest it; blame not thou
 The ill I do, since what I do's for thee.
 Though others blame, Silleus should allow.

50 ¡Y ya empiezan las de mi sexo a abrirse puertas y caminos!¹³⁹
 Ya purgaré mi pecado con alguna ofrenda.
 La ley no se hizo para favorecer a los pobres.
 Si viviera Herodes,
 acusaría a mi esposo por crímenes de estado.
 55 Mi señor Constabaro, le diría al rey,
 rehusó acabar con los hijos de Babas.¹⁴⁰
 Quizás con esto le expulse de mi lecho
 y consiga que Sileo ocupe su aposento.
 ¡Cuánto rogué por su vida! Y podría estar ya muerto.¹⁴¹
 60 ¡Maldita mi lengua, que extendió el plazo de su final!
 Fue mi corazón; andaba errado tras él.
 No soñaba que todo iba a cambiar.
 Sileo dijo que vendría. ¡Y veo que ya llega!
 ¡Si no le nombro, ni se presenta!

1.5

Entra Sileo.

SILEO

¡Salomé, hermosa perla de Judea!
 ¿Halló tu innata prudencia el camino
 para que Sileo se sienta deificado,
 pues te gana como preciosa presa?

SALOMÉ

5 He maquinado cuanto he podido.
 El plan que tracé no tiene parangón.
 ¿Pero qué le importa a Salomé?
 Basta que nuestros propósitos lleguen a buen puerto.
 Aquí tenemos una costumbre antigua,
 10 legislada por el sabio Moisés:
 quien odia a su esposa, con o sin razón,
 puede echarla de su cama con una carta de divorcio.
 En esto las mujeres no son libres,
 pero voy a saltarme esta norma.
 15 No me reproches la mala acción, que lo hago por ti.
 Aunque otros me acusen, que Sileo sea permisivo.

SILLEUS

Thinks Salome Silleus hath a tongue
To censure her fair actions? Let my blood
Bedash my proper brow, for such a wrong,
The being yours, can make even vices good.
Arabia, joy! Prepare thy earth with green!
Thou never happy wert indeed till now.
Now shall thy ground be trod by beauty's queen;
Her foot is destined to depress thy brow.
Thou shalt, fair Salome, command as much
As if the royal ornament were thine;
The weakness of Arabia's king is such;
The kingdom is not his so much as mine.
My mouth is our Obodas' oracle,
Who thinks not aught but what Silleus will.
And thou, rare creature, Asia's miracle,
Shalt be to me as it: Obodas' still.

SALOME

'Tis not for glory I thy love accept,
Judaea yields me honors worthy store.
Had not affection in my bosom crept,
My native country should my life deplore.
Were not Silleus he with whom I go,
I would not change my Palestine for Rome;
Much less would I, a glorious state to show,
Go far to purchase an Arabian tomb.

SILLEUS

Far be it from Silleus so to think.
I know it is thy gratitude requites
The love that is in me, and shall not shrink
Till death do sever me from earth's delights.

SALOME

But whist! Methinks the wolf is in our talk.
Be gone, Silleus. Who doth here arrive?
'Tis Constabarus that doth hither walk.
I'll find a quarrel, him from me to drive.

SILEO

No está hecha la lengua de Sileo,
mi amor, para ultrajarte.
¡Que antes mi lengua se cubra de manchas!
20 Hace buenos los vicios el ser tuyo.
¡Arabia, goza! ¡Tiñe tu tierra de verde!¹⁴²
No has sido feliz nunca hasta estos días.
Una beldad será la reina de tu suelo.
Su pie está abocado a alegrar tu ceño.
25 Tendrás, bella Salomé, tanto bajo mando
como si todo fuera ornamento real tuyo.
Es tal la indolencia del rey de Arabia
que su reino es tan mío como suyo.
Mi boca es el oráculo de Obedas,
30 que sólo verá lo que diga Sileo.
Y tú, rara criatura, milagro de Asia,
serás el mío y el de Obedas.

SALOMÉ

No acepto tu amor para obtener glorias.
Judea me rinde grandes honores.
35 Si no hubiese nacido este amor mío,
mi patria decidiría mi suerte.
Si no fuese Sileo con quien voy,
ni por Roma cambiaría mi Palestina.
Y menos aún, por meras apariencias,
40 me haría con un aposento en Arabia.

SILEO

Lejos de Sileo esté pensar eso.
Pues es tu gratitud lo que compensa el amor dentro de mí;
éste no ha de menguar,
nunca hasta que la muerte me separe de esta tierra.

SALOMÉ

45 ¡Pero calla! Las paredes tienen oídos.
¡Sileo, vete! ¿Quién viene por aquí?
¡Es Constabaro quien se acerca!
Le provocaré para que nos separemos.

SILLEUS

Farewell, but were it not for thy command,
In his despite Silleus here would stand.

[Exit.]

1.6

[Enter] Constabarus.

CONSTABARUS

O Salome, how much you wrong your name,
Your race, your country and your husband most!
A stranger's private conference is shame.
I blush for you, that have your blushing lost.
Oft have I found, and found you to my grief,
Consorted with this base Arabian here.
Heaven knows that you have been my comfort chief;
Then do not now my greater plague appear.
Now, by the stately carvèd edifice
That on Mount Zion makes so fair a show,
And by the altar fit for sacrifice,
I love thee more than thou thyself dost know.
Oft with a silent sorrow have I heard
How ill Judaea's mouth doth censure thee,
And, did I not thine honour much regard,
Thou shouldst not be exhorted thus for me.
Didst thou but know the worth of honest fame?
How much a virtuous woman is esteemed?
Thou wouldst like hell eschew deservèd shame
And seek to be both chaste and chastely deemed.
Our wisest prince²⁴ did say, and true he said:
A virtuous woman crowns her husband's head.

SALOME

Did I for this uprear thy low estate?
Did I for this requital beg thy life,
That thou hadst forfeited to hapless fate?
To be to such a thankless wretch the wife!
This hand of mine hath lifted up thy head,
Which many a day ago had fallen full low,

SILEO

¡Hasta pronto!

50 Pero, si lo ordenaras, Sileo no se movería ni un paso.

Sale.

1.6

Entra Constabaro.

CONSTABARO

Salomé, deshonoras tu reputación, a tu país, a tu raza.
¡Y aún más a tu marido!
Tus encuentros con extraños son una infamia.
Me sonrojo por la que no se sonroja.
5 Te he vigilado bien, y te he visto, a mi pesar,
enredada aquí con ese árabe indigno.
Saben los cielos que llegaste a ser mi bálsamo;
no parezcas ahora mi azote.
Por el solemnemente labrado edificio,¹⁴³
10 una hermosa vista en el Monte de Sion,¹⁴⁴
y por el altar de los sacrificios,
te amo mucho más de lo que te imaginas.
Sufriendo en silencio,
escucho a la sucia boca de Judea injuriarte.
15 Si no tuviese tu honor en alta estima,
no te reprendería de esta guisa.
¿Sabes cuánto cuesta mantener la reputación?
¿Sabes cuánto vale una mujer virtuosa?
Habrías de borrar esta vergüenza,
20 desvivirte por ser casta a los ojos de todos.
Dijo el sabio Salomón y dijo bien:
«La mujer virtuosa es corona de su marido».¹⁴⁵

SALOMÉ

¿Para esto aumenté tu mísera herencia?
¿Para escuchar esto rogué por tu vida,
25 esa misma que, si no, sería una desgracia?
¡Que sea yo esposa de este miserable ingrato!
Esta tierra, ¡mi tierra!, ha alzado tu cabeza,
esa misma que antes caía bien bajo.

Because the sons of Babas are not dead.
To me thou dost both life and fortune owe.

CONSTABARUS

You have my patience often exercised.
Use, make my choler keep within the banks!
Yet boast no more, but be by me advised:
A benefit upbraided forfeits thanks.
I prithee, Salome, dismiss this mood.
Thou dost not know how ill it fits thy place.
My words were all intended for thy good,
To raise thine honour and to stop disgrace.

SALOME

'To stop disgrace'? Take thou no care for me.
Nay, do thy worst! Thy worst I set not by.
No shame of mine is like to light on thee,
Thy love and admonitions I defy!
Thou shalt no hour longer call me wife.
Thy jealousy procures my hate so deep
That I from thee do mean to free my life
By a divorcing bill before I sleep.

CONSTABARUS

Are Hebrew women now transformed to men?
Why do you not as well our battles fight
And wear our armour? Suffer this, and then
Let all the world be topsy-turnèd quite.
Let fishes graze, beasts swim and birds descend,
Let fire burn downwards whilst the earth aspires.
Let winter's heat and summer's cold offend,
Let thistles grow on vines and grapes on briars.
Set us to spin or sew, or, at the best.
Make us wood-hewers, water-bearing wights.
For sacred service let us take no rest.
Use us as Joshua did the Gibeonites.

SALOME

Hold on your talk, till it be time to end.
For me I am resolved it shall be so.

No liquidaste a los hijos de Babas;
30 a mí me debes tu vida y tu fortuna.

CONSTABARO

Has abusado de mi paciencia.
Haz, decoro, que se calme mi furia.
¡Aprende humildad! Y deja que te advierta:
A tu honor petulante responderá el desdén.
35 Te ruego, Salomé, que varíes el tono,
ignoras lo mal que sienta a tu rango.
He empleado mis palabras por tu bien,
para salvar tu honor, para borrar la infamia.

SALOMÉ

¿«Borrar la infamia»? Pierde cuidado por mí.
40 ¡Es más, atrévete conmigo! No me asustas.
No seré yo la causa de tu vergüenza.
¡Desprecio tu amor y tus sermones!
No me llamarás tu esposa ni un segundo más.
Tus celos encienden tanto mi odio
45 que espero librar mi vida de ti ya mismo
con una carta de divorcio en mi mano.

CONSTABARO

¿Se han tornado en varones las hebreas?¹⁴⁶
¿Por qué no vais a luchar en la guerra?
Poneos la armadura, soportad ese trabajo.
50 Después podréis ponerlo todo patas arriba:
que los peces pasten, que naden las bestias,
que descienda el fuego cuando se levante la tierra,
que el invierno arda, que el verano enfríe,
que crezca el cardo en la viña y la uva en los ortigales;
55 ponédnos quizá a tejer y a coser;
seamos vuestros leñadores y aguadores;
privadnos definitivamente del sagrado descanso;
esclavizadnos como Josué a los gabaonitas.¹⁴⁷

SALOMÉ

Sigue tu charla hasta que todo concluya.
60 Que así ha de ser está decidido.

Though I be first that to this course do bend,
I shall not be the last, full well I know.

CONSTABARUS

Why, then, be witness, heaven, the judge of sins;
Be witness, spirits that eschew the dark;
Be witness, angels; witness, cherubins,
Whose semblance sits upon the holy Ark.
Be witness, earth; be witness, Palestine;
Be witness, David's City, if my heart
Did ever merit such an act of thine,
Or if the fault be mine that makes us part.
Since mildest Moses, friend unto the Lord,
Did work his wonders in the land of Ham,
And slew the first-born babes without a sword,
In sign whereof we eat the holy lamb,
Till now that fourteen hundred years are past,
Since first the law with us hath been in force.
You are the first and, will I hope, be last,
That ever sought her husband to divorce.

SALOME

I mean not to be led by precedent,
My will shall be to me instead of law.

CONSTABARUS

I fear me much you will too late repent
That you have ever lived so void of awe.
This is Silleus' love that makes you thus
Reverse all order; you must next be his.
But if my thoughts aright the cause discuss,
In winning you, he gains no lasting bliss.
I was Silleus, and not long ago
Josephus then was Constabarus now.
When you became my friend, you proved his foe,
As now for him you break to me your vow.

SALOME

If once I loved you, greater is your debt;
For certain 'tis that you deserved it not.

Y aunque sea yo la primera en hacer esto,
no seré la última, estoy convencida.

CONSTABARO

Pues que el cielo sea testigo del pecado;
sed testigos, espíritus contrarios a las sombras;
65 sed testigos, ángeles, querubines,
cuya semblanza se sienta en la Santa Arca.¹⁴⁸
Sed testigos, tierras de Palestina.
Ciudad de David, sé testigo,
dime si merecí tamaña traición por tu parte
70 o si es mi culpa lo que nos separa.
Desde que Moisés, amigo de Dios,
obró maravillas en tierras de Cam¹⁴⁹
y dio muerte a los primogénitos,
por lo cual cada año sacrificamos un cordero,
75 hace ya mil cuatrocientos años
que la ley rige entre nosotros.¹⁵⁰
Eres la primera y serás la última
que intentó divorciarse de su marido.

SALOMÉ

Las costumbres no gobiernan mi vida.
80 Mi voluntad es más fuerte que la ley.

CONSTABARO

Temo harto que te arrepentirás tarde
de vivir sin recato y sin temor.
El amor de Sileo te alienta a alterar el orden establecido.
Serás suya.
85 Pero, si mi mente rige bien, atenta:
le espera poca bendición ganándose tu amor.
No hace tanto, yo fui Sileo;
José era el que hoy es Constabaro.
Al hacerme tu amante, le faltaste a él,
90 como ahora con el otro me traicionas.

SALOMÉ

Si alguna vez te amé, tu deuda es mayor.
A buen seguro, no lo mereciste.

And undeservèd love we soon forget,
And, therefore, that to me can be no blot.
But now fare ill, my once belovèd lord,
Yet never more beloved than now abhorred.

[Exit.]

CONSTABARUS

Yet, Constabarus biddeth thee farewell.
Farewell, light creature. Heaven forgive thy sin!
My prophesying spirit doth foretell
Thy wavering thoughts do yet but new begin.
Yet I have better 'scaped than Joseph did;
But if our Herod's death had been delayed,
The valiant youths that I so long have hid,
Had been by her, and I for them, betrayed.
Therefore, in happy hour did Caesar give
The fatal blow to wanton Antony.
For, had he lived, our Herod then should live,
But great Antonius' death made Herod die.
Had he enjoyed his breath, not I alone
Had been in danger of a deadly fall;
But Mariam had the way of peril gone,
Though by the tyrant most beloved of all.
The sweet-faced Mariam, as free from guilt
As heaven from spots; yet had her lord come back
Her purest blood had been unjustly spilt,
And Salome it was would work her wrack.
Though all Judaea yield her innocent,
She often hath been near to punishment.

[Exit.]

1 CHORUS

CHORUS

Those minds that wholly dote upon delight,
Except they only joy in inward good,
Still hope at last to hop upon the right,
And so from sand they leap in loathsome mud.
Fond wretches, seeking what they cannot find,

Y a amor inmerecido, pronto olvido.
Y, por ello, no hay mancha para mí.
95 La hiel sea contigo, mi antiguo amado,
nunca tanto como hoy aborrecido.

Sale.

CONSTABARO

La paz sea contigo, dice Constabaro.
Vete en paz, criatura liviana. ¡Que el cielo perdone tus pecados!
Mi espíritu profético lo predice:
100 aquí empieza tu oscilante deriva,
pero mejor parado salgo yo que José.
Si Herodes no hubiera muerto,
los jóvenes a quien he protegido
habrían perecido por culpa de ella.
105 César ha golpeado en feliz hora
al licenciado Antonio,
pues, si viviera él, también viviría Herodes.
Pero al fin de Antonio acompaña el fin de Herodes.
Si conservara el aliento,
110 no solo correría peligro yo de caer muerto;
peor sería para Mariam,
aunque sea ella a quien más amó el tirano.
Mariam, la más dulce, la inocente,
libre de mancha; si él hubiera vuelto como su señor,
115 injustamente hubiera derramado su sangre pura,
con Salomé como la instigadora del crimen.
Aunque toda Judea la proclame inocente,
le ha andado el castigo bien cerca.

Sale.

CORO 1

CORO

A los que viven gozosos, complacientes,
120 a quienes no regocija la paz interior,
les urge acumular más parabienes
y, desde la arena, se arrojan de lleno al fango.
Tan perdidos, tan simples, buscan y no hallan.

For no content attends a wavering mind.
 If wealth they do desire and wealth attain,
 Then wondrous fain would they to honor leap.
 If mean degree they do in honor gain,
 They would but wish a little higher step.
 Thus, step to step and wealth to wealth, they add,
 Yet cannot all their plenty make them glad.
 Yet oft we see that some in humble state
 Are cheerful, pleasant, happy and content,
 When those indeed that are of higher state
 With vain additions do their thoughts torment.
 Th'one would to his mind his fortune bind,
 Th'other to his fortune frames his mind.
 To wish variety is sign of grief,
 For if you like your state as now it is,
 Why should an alteration bring relief?
 Nay, change would then be feared as loss of bliss.
 That man is only happy in his fate,
 That is delighted in a settled state.
 Still Mariam wished she from her lord were free,
 For expectation of variety;
 Yet, now she sees her wishes prosperous be;
 She grieves because her lord so soon did die.
 Who can those vast imaginations feed
 Where in a property contempt doth breed?
 Were Herod now perchance to live again,
 She would again as much be grieved at that.
 All that she may, she ever doth disdain;
 Her wishes guide her to she knows not what.
 And sad must be their looks, their honor sour,
 That care for nothing being in their power.

2.1

[Enter] Pheroras and Graphina.

PHERORAS

'Tis true, Graphina, now the time draws nigh
 Wherein the holy priest with hallowed right
 The happy long desired knot shall tie

¿Qué satisface a una mente desasosegada?¹⁵¹

125 Si, ansiando riqueza, la encuentran,
 ahora se lanzan en pos de renombre.
 A poco que alcancen rango y honores,
 de pronto codician un poco más.¹⁵²
 Paso a paso, amontonan cada vez más riqueza,
 130 pero la opulencia no les hace dichosos.
 Hay quienes, de clase humilde,
 son alegres, dichosos y felices
 y otros, nacidos en real cuna,
 se atormentan en vano, sin sentido.¹⁵³
 135 Unos hallan su fortuna en su lucidez;
 otros ponen su lucidez en manos de la suerte.¹⁵⁴
 Desear otro destino es estrechez de miras.
 Si te agrada tu presente tal cual es,
 ¿qué alivio te trae cambio alguno?
 140 ¡El cambio! ¡Cuidado! El fin de todo placer.¹⁵⁵
 El hombre solo es feliz en su destino;
 solo hay regocijo si perduramos.¹⁵⁶
 Mariam quiso librarse de Herodes;
 deseaba así que su suerte cambiara.
 145 Y ahora que sus deseos prosperan,
 sufre la muerte prematura del rey.
 ¿Quién alimenta tanto delirio,
 que sufrimos por lograr lo que queremos?
 Si, por azares del destino, Herodes regresase,
 150 ella volvería a sufrir y mucho.
 Cuanto Mariam logra, ella misma desprecia;
 su ardor le hace andar cegada.
 Amargos honores, miradas tristes,
 las de quien no estima los bienes que le dio la vida.

2.1

Entran Feroras y Grafina.

FERORAS

Por fin, Grafina, se acerca la hora:
 el sacerdote, en santo ritual,
 atará nuestro feliz y deseado lazo,

Pheroras and Graphina to unite.
 How oft have I with lifted hands implored
 This blessed hour, till now implored in vain,
 Which hath my wishèd liberty restored
 And made my subject self my own again.
 Thy love, fair maid, upon mine eye doth sit,
 Whose nature hot doth dry the moisture all,
 Which were, in nature and in reason, fit
 For my monarchal brother's death to fall.
 Had Herod lived, he would have plucked my hand
 From fair Graphina's palm perforce, and tied
 The same in hateful and despisèd band,
 For I had had a baby to my bride.
 Scarce can her infant tongue with easy voice
 Her name distinguish to another's ear;
 Yet had he lived, his power and not my choice
 Had made me solemnly the contract swear.
 Have I not cause in such a change to joy?
 What though she be my niece, a princess born?
 Near blood's without respect, high birth a toy,
 Since love can teach us blood and kindred's scorn.²⁵
 What bootèd it that he did raise my head
 To be his realm's co-partner, kingdom's mate?
 Withal, he kept Graphina from my bed,
 More wished by me than thrice Judea's state.
 Oh, could not he be skillful judge in love,
 That doted so upon his Mariam's face?
 He, for his passion, Doris did remove.
 I needed not a lawful wife displace.
 It could not be but he had power to judge!
 But he that never grudged a kingdom's share
 This well-known happiness to me did grudge
 And meant to be therein without compare,
 Else had I been his equal in love's host.
 For though the diadem on Mariam's head
 Corrupt the vulgar judgements, I will boast
 Graphina's brow's as white, her cheeks as red.
 Why speaks thou not, fair creature? Move thy tongue,
 For silence is a sign of discontent.
 It were to both our loves too great a wrong

que uniré siempre a Feroras y a Grafina.¹⁵⁷
 5 ¡Cuánto elevé las manos implorando esta hora bendita!
 ¡Hasta hoy he rogado en vano esto
 que restablece mi ansiada libertad
 y me hace de nuevo mi propio dueño!
 Tu amor, bella dama, se posa en mi ojo,
 10 secándose del todo la humedad
 que ansiaba, con razón y como es natural,
 la muerte de mi hermano, el soberano.
 Vivo, Herodes arrancaba mi mano
 de la palma de la hermosa Grafina
 15 y la amarraba con una odiosa cadena,
 pues me eligió un bebé por novia.
 Su lengua infantil, de voz casi grácil,
 apenas sabe decir su nombre.
 Si viviera él, su poder, no mi amor,
 20 me haría jurar ese contrato solemne.
 ¿No tengo motivos para ser dichoso?
 ¿Qué importa si mi sobrina es una princesa?
 Poca cosa es la sangre; el linaje, un juguete;
 el amor vale más que la sangre y el parentesco.
 25 ¿Para qué quiso elevarme,
 como co-regente y socio de gobierno?
 Quiso alejarme de Grafina,
 más deseada por mí que tres Judeas.
 ¡Vamos! ¿No es posible que entienda de amor,
 30 él, que tanto adoraba el rostro de Mariam?
 Preso de su pasión, rechazó a Doris;
 yo no he de repudiar a una legítima esposa.
 ¡Claro que él fue el único juez y jurado!
 Pero el que no me negó parte del reino,
 35 me negó la felicidad que poseo
 y me preparó semejante boda;
 si no, le igualaría yo en amores,
 ya que, por más que la diadema que porta Mariam
 les nuble a todos el sentido,
 40 te digo, Grafina, que en nada desmerecen tus mejillas.
 ¿Por qué callas, criatura hermosa?
 Habla, que el silencio es señal de descontento.¹⁵⁸
 Sería un gran mal para nuestro amor

If now this hour do find thee sadly bent.

GRAPHINA

Mistake me not, my lord. Too oft have I
Desired this time to come with wingèd feet
To be enwrapped with grief when 'tis too nigh.
You know my wishes ever yours did meet.
If I be silent, 'tis no more but fear
That I should say too little when I speak.
But since you will my imperfections bear,
In spite of doubt, I will my silence break.
Yet might amazement tie my moving tongue,
But that I know before Pheroras' mind.
I have admirèd your affection long
And cannot yet therein a reason find.
Your hand hath lifted me from lowest state
To highest eminency, wondrous grace.
And me, your hand-maid, have you made your mate,
Though all but you alone do count me base.
You have preserved me pure at my request,
Though you so weak a vassal²⁶ might constrain
To yield to your high will. Then, last not best,²⁷
In my respect a princess you disdain.
Then need not all these favors study crave
To be requited by a simple maid?
And study still, you know, must silence have.
Then be my cause for silence justly weighed.
But study cannot boot, nor I requite,
Except your lowly hand-maid's steadfast love
And fast obedience may your mind delight.
I will not promise more than I can prove.

PHERORAS

That study needs not. Let Graphina smile
And I desire no greater recompense.
I cannot vaunt me in a glorious style
Nor show my love in far-fetched eloquence.
But this believe me: Never Herod's heart
Hath held his prince-borne beauty famèd wife
In nearer place than thou, fair virgin, art

que este honor fuera causa de tu tristeza.

GRAFINA

45 No me entiendas mal, mi señor.
Muchas veces deseé llevar hasta ti mis pies alados,
como para sentir dolor ahora.
Mis deseos y los tuyos coinciden, lo sabes.
Si estoy callada, no es más que por miedo
50 a decir poco y a hablar mucho.
Pero, como tú perdonas mis fallos,
aunque tengo mis dudas, rompo el silencio.
El pasmo pondría freno a mi lengua
si no conociese a Feroras.
55 Hace tiempo que me demuestras afecto,
pero no comprendo el por qué.
Con tu mano elevas mi condición,
me conviertes en alteza eminente;
a mí, tu esclava, me haces compañera,
60 aunque todos, salvo tú, me tienen por vulgar.
Respetas mi deseo de ser pura, pese a poder someterme,
como a un ser más débil, a tu voluntad.¹⁵⁹
Por si fuera poco,
por mi amor, desdeñas una princesa.
65 ¿No habría de ser cauta con este favor
antes de ingenuamente devolverlo?
Es en silencio como debo quedarme.
Tú entenderás la razón para que calle.
Pero ni tengo dudas de que así será ni espero otra cosa
70 que tu inquebrantable amor por esta humilde doncella.
Y te complaceré con mi obediencia.
No prometo más de lo que te doy.

FERORAS

No razonemos tanto, has de sonreír;
más recompensa no deseo.
75 No soy dado a ufanarme de mi donaire
ni a alardear de amorosa elocuencia.
Pero cree esto: Nunca tuvo el rey Herodes
a su esposa de afamada belleza
más cerca que donde estás tú, mi doncella,

To him that holds thee glory of his life.
Should Herod's body leave the sepulcher
And entertain the severed ghost again,
He should not be my nuptial hinderer,
Except he hindered it with dying pain.
Come, fair Graphina, let us go in state
This wish-endearèd time to celebrate.

[Exeunt.]

2.2

[Enter] Constabarus and Sons of Babas.

1 SON

Now, valiant friend, you have our lives redeemed,
Which lives, as saved by you, to you are due.
Command and you shall see yourself esteemed.
Our lives and liberties belong to you.
This twice six years with hazard of your life,
You have concealed us from the tyrant's sword.
Though cruel Herod's sister were your wife,
You durst, in scorn of fear, this grace afford.
In recompense we know not what to say;
A poor reward were thanks for such a merit.
Our truest friendship at your feet we lay,
The best requital to a noble spirit.

CONSTABARUS

Oh, how you wrong our friendship, valiant youth!
With friends there is not such a word as debt.
Where amity is tied with bond of truth
All benefits are there in common set.
Then is the golden age with them renewed,
All names of properties are banished quite,
Division and distinction are eschewed,
Each hath to what belongs to others right.
And 'tis not sure so full a benefit
Freely to give as freely to require.
A bounteous act hath glory following it;
They cause the glory that the act desire.

80 para el que, glorioso, te tiene cerca.
Si Herodes abandonara el sepulcro
y anduviera por ahí como espectro degollado,
no obstaculizaría él mis nupcias,
salvo si me matara.
85 Vamos, hermosa Grafina, a nuestros esponsales;
celebremos tan deseado instante.

Salen.

2.2

Entran Constabaro e hijos de Babas.

HIJO 1

Intrépido amigo, redimiste nuestras vidas,
que, salvadas por ti, te debemos.
Haz de nosotros lo que dispongas.
Nuestra libertad te pertenece.
5 Por doce años, arriesgando tu piel,
nos guardaste del acero de Herodes.
Aunque su cruel hermana era tu mujer,
osaste, sin miedo, otorgar esta gracia.
No sabemos cómo recompensarte;
10 poco puede nuestra gratitud.
Con sincera amistad nos arrodillamos,
entregados a tu noble espíritu.

CONSTABARO

¡Ultras mi amistad, joven!
Entre amigos no existen las deudas.
15 Cuando un lazo sincero les une en hermandad
sus frutos son los mismos para ambos.
La edad dorada se renueva en ellos,
se quita el nombre a las propiedades,
no hay división ni distinción,
20 todos tienen derecho a lo de todos.¹⁶⁰
Y no es, lo aseguro, de tan gran provecho
ser generoso en recibir como en dar.
La gloria acompaña al acto de hidalguía,
una gloria que trae quien lo realiza.

All friendship should the pattern imitate
 Of Jesse's son and valiant Jonathan,
 For neither sovereign's nor father's hate
 A friendship fixed on virtue sever can.
 Too much of this! 'Tis written in the heart
 And needs no amplifying with the tongue.
 Now may you from your living tomb depart,
 Where Herod's life hath kept you overlong;
 Too great an injury to a noble mind,
 To be quick buried. You had purchased fame
 Some years ago, but that you were confined,
 While thousand meaner did advance their name.
 Your best of life, the prime of all your years,
 Your time of action is from you bereft.
 Twelve winters have you overpassed in fears;
 Yet, if you use it well, enough is left.
 And who can doubt but you will use it well?
 The sons of Babas have it by descent
 In all their thoughts each action to excel,
 Boldly to act and wisely to invent.

2 SON

Had it not like the hateful cuckoo been,
 Whose riper age his infant nurse doth kill,
 So long we had not kept ourselves unseen;
 But Constabarus' safety crossed our will.
 For, had the tyrant fixed his cruel eye
 On our concealed faces, wrath had swayed
 His justice so that he had forced us die.
 And dearer price than life we should have paid.
 For you our truest friend had fallen with us,
 And we, much like a house on pillars set,
 Had clean depressed our prop; and, therefore, thus
 Our ready will with our concealment met.
 But now that you, fair lord, are dangerless,
 The sons of Babas shall their rigor show
 And prove it was not baseness did oppress
 Our hearts so long, but honour kept them low.

25 La amistad debe seguir el patrón
 del hijo de Jesé y el bravo Jonatás.¹⁶¹
 Ni los odios del rey ni los del padre
 malograron aquella virtuosa amistad.
 ¡Dicho queda! No elaboremos tanto
 30 lo que en el corazón queda escrito.
 Podéis salir de esta tumba viviente,
 donde os retuvo Herodes demasiado tiempo;
 es hiriente que a unas mentes nobles las entierren vivas.
 Alcanzaron la fama tiempo atrás,
 35 pero, mientras os confinaban,
 han medrado muchos que no os aventajan.
 Pero vuestro vigor, vuestros mejores años...
 os han quitado la flor de la vida.
 Pasasteis doce inviernos entre miedos,
 40 pero, si sabéis emplearlo, os queda tiempo.
 ¿Y quién duda de que lo haréis?
 Viene a la prole de Babas de casta
 el don que les guía a la acción excelente
 con sabia prudencia y actos audaces.

HIJO 2

45 Si salir fuese como el acto vil del cuco,
 que crecido aniquila a su nodriza,
 no nos habríamos escondido.¹⁶²
 Fue tu seguridad el freno de nuestro impulso.
 Pues, si el tirano cruel hubiera visto
 50 donde estábamos, su ira nos habría llevado
 de camino hasta la muerte.
 Más que la vida habríamos perdido,
 pues habrías caído tú, buen amigo,
 y nosotros, una casa alzada sobre pilares,
 55 habríamos hundido sus basamentos.¹⁶³
 Preferimos por ello permanecer ocultos;
 ahora que estáis a salvo, noble señor,
 los hijos de Babas serán firmes,
 pues su ocultamiento no fue por bajeza,
 60 sino por su honor, que les mantuvo a raya.

2 SON

Yet do I fear this tale of Herod's death
 At last will prove a very tale indeed;
 It gives me strongly in my mind his breath
 Will be preserved to make a number bleed.
 I wish not, therefore, to be set at large.
 Yet peril to myself I do not fear.
 Let us for some days longer be your charge
 Till we of Herod's state the truth do hear.

CONSTABARUS

What? Art thou turned a coward, noble youth,
 That thou begin'st to doubt undoubted truth?

1 SON

Were it my brother's tongue that cast this doubt,
 I from his heart would have the question out
 With this keen falchion! But 'tis you, my lord,
 Against whose head I must not lift a sword.
 I am so tied in gratitude.

CONSTABARUS

You have no cause to take it ill.
 If any word of mine your heart did grieve,
 The word dissented from the speaker's will.
 I know it was not fear the doubt begun,
 But rather valour and your care of me;
 A coward could not be your father's son,
 Yet know I doubts unnecessary be.
 For who can think that in Antonius' fall
 Herod, his bosom friend, should 'scape unbruised?
 Then, Caesar, we might thee an idiot call,
 If thou by him shouldst be so far abused.

2 SON

Lord Constabarus, let me tell you this:
 Upon submission Caesar will forgive.
 And, therefore, though the tyrant did amiss,
 It may fall out that he will let him live.

HIJO 2

Temo que este asunto de la muerte de Herodes
 quedará evidenciado como un cuento.
 Tengo una corazonada:
 Su aliento pervivirá para que sangren muchos.
 65 Por esto, no quiero dejarme ver.
 No es que tema ningún peligro,
 pero deja que nos ocultemos un poco más
 hasta que sepamos la verdad sobre Herodes.

CONSTABARO

¿Cómo? ¿Te has convertido, joven, en un cobarde,
 70 que dudas de la verdad indudable?

HIJO 1

¡Si fuese mi hermano el que hace esa pregunta,
 la extirparía yo de su corazón
 con esta espada curva!
 Pero sois vos contra quien no debe alzarse mi acero.
 75 La gratitud me compromete.

CONSTABARO

no hay razón para tomárselo así.
 Si mis palabras hieren tu corazón,
 éstas nada tienen que ver conmigo.
 Sé que tus dudas no vienen del miedo,
 80 sino de tu valentía y de tu afecto por mí.
 Tu padre no engendró hijos cobardes.
 Pero tus dudas son innecesarias:
 Caído Antonio,
 ¿cómo va escapar Herodes, su amigo del alma, ileso?
 85 Más necio serás, César, en verdad,
 si en esto no eres prudente.¹⁶⁴

HIJO 2

Señor Constabaro, escucha esto:
 ante la rendición, César perdona.¹⁶⁵
 Por mal que haya hecho el tirano,
 90 quizá le dejen vivir.

Believe

Creedlo:

Not many years ago it is since I,
 Directed thither by my father's care,
 In famous Rome for twice twelve months did lie,
 My life from Hebrews' cruelty to spare.
 There, though I were but yet of boyish age,
 I bent mine eye to mark, mine ears to hear,
 Where I did see Octavius, then a page,
 When first he did to Julius' sight appear.
 Methought I saw such mildness in his face,
 And such a sweetness in his looks did grow,
 Withal, commixed with so majestic grace,
 His physiognomy his fortune did foreshow.
 For this I am indebted to mine eye,
 But then mine ear received more evidence.
 By that I knew his love to clemency,
 How he with hottest choler could dispense.

CONSTABARUS

But we have more than barely heard the news!
 It hath been twice confirmed. And though some tongue
 Might be so false with false report t'abuse,
 A false report hath never lasted long.
 But be it so that Herod have his life,
 Concealment would not then a whit avail;
 For certain 'tis that she that was my wife
 Would not to set her accusation fail.
 And, therefore, now as good the venture give
 And free ourselves from blot of cowardice
 As show a pitiful desire to live.
 For, who can pity but they must despise?

1 SON

I yield, but to necessity I yield,
 I dare upon this doubt engage mine arm:
 That Herod shall again this kingdom wield
 And prove his death to be a false alarm.

2 SON

I doubt it, too! God grant it be an error.
 'Tis best without a cause to be in terror.

No hace mucho que yo,
 enviado allá por orden de mi padre,
 viví doce meses en Roma
 para salvar mi vida de la crueldad de los hebreos.
 95 Aunque era yo de tierna edad,
 abrí bien los ojos, también los oídos,
 cuando vi a Octavio, entonces un paje,
 en su primer encuentro con Julio César.
 Tal mansedumbre vi en su rostro,
 100 crecía tal dulzura en su mirada,
 mezcladas ambas con gracia mayestática,
 su semblante anunciaba la fortuna.
 Esto lo debo a mis ojos,
 pero más evidencias llegaron a mis oídos.
 105 Supe de su amor por la clemencia.
 No se deja arrastrar por la furia.¹⁶⁶

CONSTABARO

¡Ya oímos muchas noticias!
 Dos veces está confirmado.
 Y si algunos nos ofenden con informes falsos,
 110 las mentiras tienen la vida corta.
 Si fuese verdad que Herodes vive,
 vuestro ocultamiento no habría durado.
 Os aseguro que la que fue mi esposa
 se habría apresurado a acusarnos.
 115 Así que, honremos nuestra suerte,
 reneguemos de toda cobardía
 y míseros deseos de salvarnos.
 ¿De qué sirven los abatimientos?

HIJO 1

Me rindo ante la necesidad.
 120 Pero apuesto uno de mis brazos:
 Herodes tomará posesión de su reino
 y se sabrá que su muerte fue una falsa alarma.

HIJO 2

¡Yo lo creo también! Quiera Dios que sea un error.
 Es mejor temer sin fundamento.

And rather had I, though my soul be mine,
My soul should lie than prove a true divine.

CONSTABARUS

Come, come, let fear go seek a dastard's nest!
Undaunted courage lies in a noble breast.²⁸

[Exeunt.]

2.3

[Enter] Doris and Antipater.

DORIS

You, royal buildings, bow your lofty side,²⁹
And stoop to her that is by right your queen!³⁰
Let your humility upbraid the pride
Of those in whom no due respect is seen!
Nine times have we, with trumpets' haughty sound
And banishing sour leaven from our taste,
Observed the feast that takes the fruit from ground,
Since I, fair city, did behold thee last.
So long it is since Mariam's purer cheek
Did rob from mine the glory, and so long
Since I returned my native town to seek,
And with me nothing but the sense of wrong,
And thee, my boy, whose birth though great it were,
Yet have thy after-fortunes proved but poor.
When thou wert born, how little did I fear
Thou shouldst be thrust from forth thy father's door!
Art thou not Herod's right begotten son?
Was not the hapless Doris Herod's wife?
Yes, ere he had the Hebrew kingdom won,
I was companion to his private life.
Was I not fair enough to be a queen?
Why, ere thou wert to me, false monarch, tied,
My lack of beauty might as well be seen
As after I had lived five years thy bride.
Yet, then thine oaths came pouring like the rain,
Which all affirmed my face without compare,
And that, if thou mightst Doris' love obtain,

125 Y prefiero, aunque sea la mía,
que mi alma me lleve a engaño, no a una profecía.

CONSTABARO

¡Que el miedo se pose en árbol más innoble!
El coraje intrépido anida en los nobles bríos.

Salen.

2.3

Entran Doris y Antípatro.

DORIS

¡Casas de la realeza, inclinaos!
¡Y postraos ante la que por derecho es vuestra reina!
¡Sed ejemplo de humildad
ante la soberbia de quienes no conocen el respeto!
5 Nueve veces, al orgulloso son de las trompetas,¹⁶⁷
con el sabor del pan ácimo en mi boca,
miré la fiesta de la recogida,¹⁶⁸
desde que, ciudad hermosa, te vi por última vez.
Tanto hace que las mejillas de Mariam
10 me arrebataron la gloria
y tanto desde que regresé a mi ciudad natal,
sin más posesiones que mis agravios...
Y tú, hijo, nacido entre los que están más alto,
pobre tras tus fortunas posteriores.
15 ¡Qué poco me temía yo cuando naciste
que te echarían de casa de tu padre!
¿No eres tú legítimo hijo de Herodes?
¿No fue Doris su desventurada esposa?
Antes de que él conquistase el reino hebreo,
20 era yo su compañera de alcoba.
¿No era hermosa para ser su reina?
Antes que te ataras a mí, falso rey,
mi escasa belleza podrías haber notado,
pues fui tu prometida durante cinco años.
25 Pero llovieron nueve juramentos
de que mi rostro no tenía parangón,
de que si lograbas mi amor,

For all the world besides thou didst not care.
 Then was I young, and rich, and nobly born,
 And, therefore, worthy to be Herod's mate.
 Yet thou, ungrateful, cast me off with scorn,
 When heaven's purpose raised your meaner fate.
 Oft have I begged for vengeance for this fact
 And with dejected knees, aspiring hands,
 Have prayed the highest power to enact
 The fall of her that on my trophy stands.
 Revenge I have according to my will,
 Yet where I wished, this vengeance did not light;
 I wished it should high-hearted Mariam kill;
 But it against my whilom lord did fight.
 With thee, sweet boy, I came, and came to try
 If thou before his bastard's might be placed
 In Herod's royal seat and dignity.
 But Mariam's infants here are only graced,
 And now for us there doth no hope remain.
 Yet we will not return till Herod's end
 Be more confirmed. Perchance he is not slain;
 So glorious fortunes may my boy attend.
 For if he live, he'll think it doth suffice
 That he to Doris shows such cruelty,
 For, as he did my wretched life despise,
 So do I know I shall despised die.
 Let him but prove as natural to thee
 As cruel to thy miserable mother,
 His cruelty shall not upbraided be
 But in thy fortunes I his faults will smother.

ANTIPATER

Each mouth within the city loudly cries
 That Herod's death is certain. Therefore we
 Had best some subtle hidden plot devise,
 That Mariam's children might subverted be
 By poison's drink, or else by murderous knife,
 So we may be advanced, it skills not how.
 They are but bastards, you were Herod's wife,
 And foul adultery blotteth Mariam's brow.

el mundo entero no te importaría.
 Era joven, rica, de alto linaje;
 30 y, por ello, digna cónyuge de Herodes.
 Pero tú, ingrato, me repudiaste con desdén
 cuando los cielos elevaron tu miserable fortuna.¹⁶⁹
 He rogado para alcanzar la venganza,
 con la rodilla hincada, con los brazos en alto;
 35 rogué al poder más alto que decretase
 la caída de quien tomó mi galardón.
 Mi voluntad desea la venganza,
 pero no cayó donde yo quise.
 Quise que matase a la soberbia Mariam,
 40 pero ésta fue más fuerte que mi señor.
 Contigo, dulce hijo, llegué; llegué para intentarlo:
 que pases por delante de sus bastardos,
 para alcanzar la dignidad del trono de Herodes.
 Sólo hay dones para los hijos de ella;
 45 para nosotros no queda esperanza.¹⁷⁰
 No nos iremos hasta que no estemos seguros de su muerte.
 Porque quizás no haya muerto.
 Pueden caerle a mi hijo nobles fortunas,
 porque si vive, se creará saciado
 50 con el odio que le profesa a Doris.
 Como desprecia mi aciaga vida,
 moriré menospreciada, creo yo.
 Que se muestre tan afectuoso contigo
 como cruel con tu pobre madre.
 55 No le reprocharé yo su brutalidad,
 sino que por tu bien soportaré sus excesos.

ANTÍPATRO

Cada boca en la ciudad grita fuerte
 que la muerte de Herodes es cierta.
 Haremos bien, por ello, en tejer una sutil trama
 60 para acabar con los hijos de Mariam
 mediante brebaje venenoso o brutal cuchillo;
 no importa, con tal de que medremos.
 Son bastardos, tú eras la esposa del rey
 y a Mariam la deshonor el hediondo adulterio.¹⁷¹

DORIS

They are too strong to be by us removed,
Or else revenge's foulest spotted face
By our detested wrongs might be approved.
But weakness must to greater power give place.
But let us now retire to grieve alone,
For solitariness best fitteth moan.

[Exeunt.]

2.4

[Enter] Silleus and Constabarus.

SILLEUS

Well met, Judaeen lord, the only wight
Silleus wished to see! I am to call
Thy tongue to strict account.

CONSTABARUS

For what despite?

I ready am to hear and answer all.
But if directly at the cause I guess
That breeds this challenge, you must pardon me
And now some other ground of fight profess,
For I have vowed; vows must unbroken be.

SILLEUS

What may be your exception? Let me know.

CONSTABARUS

Why? Aught concerning Salome. My sword
Shall not be wielded for a cause so low;
A blow for her my arm will scorn t' afford.

SILLEUS

It is for slandering her unspotted name;
And I will make thee, in thy vow's despite,
Suck up the breath that did my mistress blame
And swallow it again to do her right.

DORIS

65 Son demasiado fuertes para derrotarles.
Si no, ya se hubiera cumplido la venganza
a la vista de todos, por el mal que nos han hecho.
Pero la endeblez precede al vigor sumo.
Vayamos a lamentarnos a solas;
70 el dolor hace compañía a la soledad.

Salen.

2.4

Entran Sileo y Constabaro.

SILEO

¡Saludos, noble judío!
A ti solo quiere ver Sileo.
Voy a llamarte a capítulo estricto.

CONSTABARO

¿Y por qué ofensa?

Presto me tienes para escucharte y darte tu respuesta.
5 Pero si adivino bien la causa por la que me retas,
habrás de perdonarme.
Busca otro pretexto de lucha.
Ya presté un juramento, que no pienso romper.

SILEO

¡Explícate! ¿A qué vienen estas excusas?

CONSTABARO

10 No pelearé por nada que concierna a Salomé.
No empuñaré acero por tan bajo litigio.
¡Vergüenza me daría dar estocadas por ella!¹⁷²

SILEO

Ultrajas su nombre impoluto.
Con o sin juramento,
15 haré que te tragues el aliento de tus calumnias.
Y, para complacerla, haré que te atragantes.

CONSTABARUS

I prithee, give some other quarrel ground
To find beginning. Rail against my name,
Or strike me first, or let some scarlet wound
Inflame my courage; give me words of shame;
Do thou our Moses' sacred laws disgrace;
Deprave our nation, do me some despite.
I'm apt enough to fight in any case,
But yet for Salome I will not fight.

SILLEUS

Nor I for aught but Salome. My sword,
That owes his service to her sacred name,
Will not an edge for other cause afford;
In other fight I am not sure of fame.

CONSTABARUS

For her, I pity thee enough already;
For her, I therefore will not mangle thee.
A woman with a heart so most unsteady
Will of herself sufficient torture be.
I cannot envy for so light a gain,
Her mind with such unconstancy doth run;
As with a word thou didst her love obtain,
So with a word she will from thee be won.
So light as her possessions for most day
Is her affections lost. To me 'tis known:
As good go hold the wind as make her stay.³¹
She never loves but till she call her own.
She merely is a painted sepulchre
That is both fair and vilely foul at once;
Though on her outside graces garnish her,
Her mind is filled with worse than rotten bones
And ever ready lifted is her hand
To aim destruction at a husband's throat.
For proofs, Josephus and myself do stand,
Though once on both of us she seemed to dote.
Her mouth, though serpent-like, it never hisses,
Yet, like a serpent, poisons where it kisses.

CONSTABARO

Te lo ruego, ingéniate alguna disputa, pero de otra clase.
Podrías ultrajar mi honor,
o golpéame tú primero, o hazme alguna purpúrea herida
20 que me infle el arrojo. Profiere alguna ignominia,
escupe sobre la ley de Moisés,
ofende a mi patria, haz algún escarnio.
Estoy dispuesto a pelear por cualquier cosa...
Menos por Salomé. ¡Por ella, ni hablar!

SILEO

25 ¡Pues yo no peleo si no es por Salomé!
Mi espada, que se debe por entero al honor de ella,
por otra causa no asestará golpe alguno;
por otra lucha yo no espero fama.

CONSTABARO

Por lo que a ella respecta, ya me compadezco de ti.
30 No te quiero hacer daño para darle gusto.
Una mujer de corazón tan feble...
Ella será suficiente castigo para ti.
No te envidio la ganancia,
tan inconstante fluye su designio.
35 Como te dio su amor con un vocablo,
con otro sacaré provecho de ti.
Tan ligeros como su patrimonio son sus afectos.
Bien que lo sé.
Antes podrás cazar el viento que conservarla;
40 solo se ama a sí misma.
No es más que un sepulcro encalado;¹⁷³
hermoso, sí, pero asquerosamente sucio
y, aunque la adornen las apariencias,
en su mente solo hay huesos podridos.
45 Verás su pie lanzarse para pisar
el cuello del marido al que haya destruido.
Para muestra, henos a mí y a José,
que a ambos parecía adorar.
Su boca, aun serpentina, no sisea,
50 si bien, cual sierpe, emponzoña si besa.

SILLEUS

Well, Hebrew, well thou bark'st but wilt not bite.

CONSTABARUS

I tell thee still, for her I will not fight.

SILLEUS

Why, then, I call thee coward.

CONSTABARUS

From my heart

I give thee thanks. A coward's hateful name
Cannot to valiant minds a blot impart
And, therefore, I with joy receive the same.
Thou know'st I am no coward. Thou wert by
At the Arabian battle th'other day;
And saw'st my sword with daring valiancy
Amongst the faint Arabians cut my way.
The blood of foes no more could let it shine,
And 'twas enamellèd with some of thine.
But now, have at thee! Not for Salome
I fight, but to discharge a coward's style.
Here 'gins the fight that shall not parted be
Before a soul or two endure exile.

[They fight.]

SILLEUS

Thy sword hath made some windows for my blood,
To show a horrid crimson physiognomy.
To breathe, for both of us methinks 'twere good.
The day will give us time enough to die.

CONSTABARUS

With all my heart, take breath. Thou shalt have time
And, if thou list, a twelvemonth. Let us end.
Into thy cheeks there doth a paleness climb;
Thou canst not from my sword thyself defend.
What needest thou for Salome to fight?
Thou hast her, and mayst keep her; none strives for her.
I willingly to thee resign my right,

SILEO

Ladras bien, hebreo, pero muerdes poco.

CONSTABARO

Te lo vuelvo a decir: por ella no lucho.

SILEO

Bien, pues eres un cobarde.

CONSTABARO

De todo corazón, gracias.

El estigma de cobarde
55 no impone manchas en un ánimo valeroso
y por ello con placer recibo tu insulto.
Sabes que no soy ningún cobarde,
pues estabas tú en la batalla árabe el otro día;¹⁷⁴
viste mi acero abrirse paso con arrojo
60 contra el árabe exhausto.
Brillaba la sangre enemiga,
que cubría incluso a alguno de los tuyos.
¡Pues mira, toma esto!¹⁷⁵ No por Salomé,
sino porque me llamas cobarde.
65 Luchemos y no paremos
hasta que una de nuestras almas deje este mundo.

Luchan.

SILEO

Tu espada abrió orificios en mi cuerpo,
que descubren un semblante carmesí.
Respirar será bueno para ambos, creo.
70 El día nos dará tiempo de sobras para morir.

CONSTABARO

De corazón, toma aliento. Tendrás todo el tiempo;
si quieres, doce meses. Acabemos.
Tus mejillas palidecen;
no puedes protegerte de mi espada.
75 ¿Para qué luchas por Salomé?
Quédatela, para ti; no la reclamo.
Gustoso, ante ti rindo mis derechos,

For in my very soul I do abhor her.
Thou sees't that I am fresh, unwounded yet;
Then not for fear I do this offer make.
Thou art, with loss of blood, to fight unfit,
For here is one and there another take.

SILLEUS

I will not leave as long as breath remains
Within my wounded body. Spare your words.
My heart in blood's stead, courage entertains;
Salome's love no place for fear affords.

CONSTABARUS

Oh, could thy soul but prophesy like mine,
I would not wonder thou shouldst long to die!
For Salome, if I aright divine,
Will be than death a greater misery.

SILLEUS

Then list; I'll breath no longer.

CONSTABARUS

I hateless fight, and charitably kill.
*They fight.*³²
Pity thyself, Silleus, let not death
Intrude before his time into thy heart!
Alas, it is too late to fear; his breath³³
Is from his body now about to part.
How far'st thou, brave Arabian?

SILLEUS

My leg is hurt, I can no longer fight.
It only grieves me that so soon I fell,
Before fair Salome's wrongs I came to right.

CONSTABARUS

Thy wounds are less than mortal. Never fear.
Thou shalt a safe and quick recovery find.

pues mi alma la detesta.
Ves que ni tengo incisiones ni estoy fatigado;
80 mi ofrecimiento no es por miedo.
Pierdes sangre, no puedes más;
ya tienes tajos por doquier.

SILEO

No me rendiré si queda aliento en mi cuerpo lacerado.
Ahórrame tus sermones.
85 Mi corazón está en forma; alberga coraje.
Mi amor por ella no da lugar al miedo.

CONSTABARO

¡Si tu alma viera lo que ve la mía,
te aseguro que querrías perecer!
Pues Salomé, si soy buen adivino,
90 será mayor miseria que tu muerte.

SILEO

¡Venga, pelea conmigo! ¡Basta de descanso!

CONSTABARO

Combato sin odiarte y, piadoso, te ejecuto.
Luchan.
Recapacita, Sileo.
95 ¡Que no entre la muerte prematura en tu corazón!
¡Ay! Llega tarde el terror.
El aliento de tu ser está para partir.
¿Cómo te encuentras, valiente árabe?

SILEO

Me heriste en la pierna, no puedo seguir.
100 Solo me apena haber caído tan pronto,
antes de vengar tantos agravios.

CONSTABARO

No son heridas de muerte. No temas.
Tu curación será rauda y segura.

Come, I will thee unto my lodging bear.

I hate thy body, but I love thy mind.

SILLEUS

Thanks, noble Jew. I see a courteous foe.

Stern enmity to friendship can no art.

Had not my heart and tongue engaged me so,

I would from thee no foe, but friend, depart.

My heart to Salome is tied too fast

To leave her love for friendship; yet my skill

Shall be employed to make your favour last

And I will honor Constabarus still.

CONSTABARUS

I ope my bosom to thee and will take

Thee in, as friend, and grieve for thy complaint.

But if we do not expedition make,

Thy loss of blood, I fear, will make thee faint.

[Exeunt.]

2 CHORUS

CHORUS

To hear a tale with ears prejudicate,

It spoils the judgment and corrupts the sense.

That human error given to every state

Is greater enemy to innocence.

It makes us foolish, heady, rash, unjust,

It makes us never try before we trust.

It will confound the meaning, change the words,

For it our sense of hearing much deceives.

Besides, no time to judgement it affords

To weigh the circumstance our ear receives.

The ground of accidents it never tries,

But makes us take for truth ten thousand lies.

Our ears and hearts are apt to hold for good

That we ourselves do most desire to be,

And then we drown objections in the flood

Of partiality. 'Tis that we see

Vamos, te llevo a mis aposentos.

Detesto tu cuerpo, pero alabo tu coraje.

SILEO

105 Gracias, buen judío, cortés rival.

El odio nunca iguala a la amistad.

Si las promesas que hice no me ataran,

tu amigo, no tu enemigo, me despediría.

Mi corazón está tan atado a ella

110 que no podré abrazar tu afecto.

Pero te entrego mis últimos favores...

¡Te honraré de por vida, Constabaro!

CONSTABARO

Te abro mi pecho. Te apretaré contra él, amigo.

Lloro por tus heridas.

115 Pero, démonos prisa,

que, si no, no quedará ni gota de sangre en ti.

Salen.

CORO 2

CORO

Escuchar cuentos tristes nos hace suspirar;

empaña nuestro juicio, enturbia la razón.¹⁷⁶

Este error humano, del que nadie está libre,

120 es el mayor enemigo de los inocentes.

Nos hace necios, tercos, injustos;

Nos hace inmóviles ante la incerteza.

Oscurece el sentido, altera el discurso,

impide que escuchemos aquello que es sensato.

125 No concede tiempo al juicio

para sopesar bien lo que llega hasta nuestros oídos.

No recela de las meras apariencias;

más bien convierte mil mentiras en verdades.

El corazón y el oído se aferran

130 a sucesos que ansiamos controlar.

Ahogamos las cuitas en un diluvio

de parcialidad.

That makes false rumors long with credit passed,
 Though they, like rumors, must conclude at last.
 The greatest part of us prejudicate
 With wishing Herod's death do hold it true.
 The being once deluded doth not bate
 The credit to a better likelihood due.
 Those few that wish it not, the multitude,
 Do carry headlong so they doubts conclude.
 They not object the weak uncertain ground
 Whereon they built this tale of Herod's end,
 Whereof the author scarcely can be found
 And all because their wishes that way bend.
 They think not of the peril that ensu'th,
 If this should prove the contrary to truth.
 On this same doubt, on this so light a breath,
 They pawn their lives and fortunes, for they all
 Behave them as the news of Herod's death
 They did of most undoubted credit call.
 But if their actions now do rightly hit,
 Let them commend their fortune, not their wit.

3.1

[Enter] Pheroras [and] Salome.

PHERORAS

Urge me no more Graphina to forsake.
 Not twelve hours since I married her for love!
 And do you think a sister's power can make
 A resolute decree so soon remove?

SALOME

Poor minds they are that honor not affects.

PHERORAS

Who hunts for honor, happiness neglects.

SALOME

You might have been both of felicity
 And honour too in equal measure seized.

Y es esto que vemos lo que crea falsos rumores;
 les damos crédito, aunque sean de corto vuelo.

135 La mayoría de nosotros, obcecados,
 desea que la muerte de Herodes sea verdad.
 Sumidos en el delirio, no rehusaremos
 creencias de una mejor vida.
 Y a los incrédulos les arrastra la chusma,
 140 que, sin freno, pone veto a la duda.
 No sospechan de los endebles cimientos
 sobre los que se alzan las nuevas de la muerte,
 nuevas de cuyo autor nunca se supo,
 porque a estas se inclinan nuestros deseos.
 145 No importa qué peligros les aguardarán
 cuando topen de frente con la realidad.
 Hinchidos por vanos soplos de aliento,
 arriesgan vida y fortuna,
 ya que todos dan por hecho
 150 que deben creerse la muerte de Herodes sin pruebas.
 Si su apuesta resulta certera les salvará su suerte,
 no su sensatez.

3.1

Entran Feroras y Salomé.

FERORAS

No insistas con que renuncie a Grafina.
 Ni doce horas hace que nos casamos,
 ¿y tú crees que tu poder como hermana
 puede derogar un decreto legal?

SALOMÉ

5 Las mentes pobres no hacen honor a los afectos.

FERORAS

Quien honores ansía, descuida su felicidad.

SALOMÉ

Los dos, dicha y honor,
 puedes tenerlos en la misma medida.

PHERORAS

It is not you can tell so well as I
What 'tis can make me happy or displeased.

SALOME

To match for neither beauty nor respects
One mean of birth, but yet of meaner mind,
A woman full of natural defects!
I wonder what your eye in her could find.

PHERORAS

Mine eye found loveliness, mine ear found wit,
To please the one and to enchant the other.
Grace on her eye, mirth on her tongue doth sit;
In looks a child, in wisdom's house a mother.

SALOME

But say you thought her fair, as none thinks else!
Knows not Pheroras beauty is a blast?
Much like this flower which today excels,
But longer than a day it will not last.

PHERORAS

Her wit exceeds her beauty.

SALOME

Wit may show
The way to ill as well as good you know.

PHERORAS

But wisdom is the porter of her head
And bars all wicked words from issuing thence.

SALOME

But of a porter, better were you sped,
If she against their entrance made defence.

PHERORAS

But wherefore comes the sacred Ananel,
That hitherward his hasty steps doth bend?³⁴

FERORAS

No serás tú, seré yo
10 quién dirá qué me hace estar contento o dolido.

SALOMÉ

¡Ni belleza ni rango!
Casarse con sangre tan baja y con más bajo designio...
¡Una mujer tan llena de tachas!
Dime, ¿qué pudieron tus ojos ver en ella?

FERORAS

15 Mis ojos hallaron ternura, mis oídos hallaron ingenio;
para agradar a los unos, encantar a los otros.
Gracia en su mirada, alegría en sus palabras,
niña en apariencia, madre en su hogar...

SALOMÉ

Pongamos, por absurdo que parezca, que la viste hermosa.
20 ¿No sabes que la belleza es una ráfaga?
Como la flor que hoy crece esplendorosa,
no puede durar más de un día.

FERORAS

Su ingenio la supera.

SALOMÉ

Eso es bueno y también es malo.
Nos brota el ingenio por los dos flancos.

FERORAS

25 Pero la belleza es guardiana de su mente,
pone barreras a las maledicencias.

SALOMÉ

¡Guardiana, ni más ni menos!
Pues vigila, más te vale, que no cometa maldades.

FERORAS

¿De dónde llega el sacrosanto Ananel,
30 que hasta aquí le traen sus pasos raudos?

[Enter Ananell.]

Great sacrificer, you're arrivèd well!
Ill news from holy mouth I not attend.

3.2

ANANELL

My lips, my son, with peaceful tidings blessed,
Shall utter honey to your listening ear.
A word of death comes not from priestly breast.
I speak of life! In life there is no fear!
And for the news I did the heavens salute
And filled the Temple with my thankful voice;
For though that mourning may not me pollute,
At pleasing accidents I may rejoice.

PHERORAS

Is Herod then revived from certain death?

SALOME

What? Can your news restore my brother's breath?

ANANELL

Both so and so. The king is safe and sound,
And did such grace in royal Caesar meet
That he with larger style than ever crowned
Within this hour Jerusalem will greet.
I did but come to tell you and must back
To make preparatives for sacrifice.
I knew his death your hearts, like mine, did rack,
Though to conceal it proved you wise.

[Exit.]

SALOME

How can my joy sufficiently appear?³⁵

PHERORAS

A heavier tale did never pierce mine ear.

Entra Ananel.

¡Gran sacrificante, bien hallado seas!
No escucharemos malas nuevas de una santa boca.

3.2

ANANEL

Bendicen mis labios las buenas nuevas,
que serán como miel para tu oído.
No anunciaré muerte alguna este sacerdote.
Vengo a hablaros de vida. ¡De vida! No del miedo.
5 Por estas nuevas saludé al cielo
y mi voz agradecida llenó el Templo.
Pues si aquel luto a mí no me tocaba,¹⁷⁷
esta noticia me trae gran regocijo.

FERORAS

¿Ha regresado Herodes de entre los muertos?

SALOMÉ

10 ¿Cómo? ¿Devuelven tus nuevas el aliento a mi hermano?

ANANEL

Ambas cosas son ciertas. El rey está vivo,
y tales gracias le ha concedido César
que con más altos honores que nunca
le saludará Jerusalén pronto.¹⁷⁸
15 Ya lo dejo dicho y debo regresar
para organizar bien los sacrificios.
Sabía que su fin, como a mí, os deshizo
y ocultar el dolor os mostró sabios.¹⁷⁹

Sale.

SALOMÉ

¿Puede en verdad expresarse mi alegría?

FERORAS

20 Son noticias que me van desangrando.

SALOME

Now Salome of happiness may boast.

PHERORAS

But now Pheroras is in danger most.

SALOME

I shall enjoy the comfort of my life.

PHERORAS

And I shall lose it losing of my wife.

SALOME

Joy, heart, for Constabarus shall be slain.

PHERORAS

Grieve, soul, Graphina shall from me be ta'en!

SALOME

Smile, cheeks, the fair Silleus shall be mine!

PHERORAS

Weep, eyes, for I must with a child combine!

SALOME

Well, brother, cease your moans. On one condition

I'll undertake to win the king's consent;

Graphina still shall be in your tuition

And her with you be ne'er the less content.

PHERORAS

What's the condition? Let me quickly know,

That I as quickly your command may act,

Were it to see what herbs in Ophir grow

Or that the lofty Tyrus might be sacked.

SALOME

'Tis not so hard a task. It is no more

But tell the king that Constabarus hid

The sons of Babas, done to death before.

SALOMÉ

Hoy Salomé felicidad ostenta.

FERORAS

Hoy Feroras en peligro se encuentra.

SALOMÉ

Disfrutaré del confort de la vida.

FERORAS

Y yo perderé a mi esposa elegida.¹⁸⁰

SALOMÉ

25 ¡Goza, alma mía, que Constabaro ya es difunto!

FERORAS

¡Llora, alma, te arrebatan a Grafina!

SALOMÉ

¡Radiad, mejillas, porque Sileo es mío!

FERORAS

¡Llorad, ojos, pues me casan con la niña!

SALOMÉ

Cesa tus lamentos. Hagamos un pacto

30 y lograré que el rey consienta tu boda.

Grafina quedará a tu cargo;

ella no quedará menos satisfecha.

FERORAS

¿Qué pacto es ese? Házmelo saber. ¡Rápido!

Que pueda yo tan rápido como ordenes

35 acudir hasta Ofir¹⁸¹ a ver qué hierbas crecen,

o a capitanear el saqueo de Tiro.¹⁸²

SALOMÉ

No será para tanto.

Sólo has de decir al rey que Constabaro escondió

a los hijos de Babas, condenados a morir.

And 'tis no more than Constabarus did.
And tell him more that I, for Herod's sake,
Not able to endure our brother's foe,
Did with a bill our separation make,
Though loath from Constabarus else to go.

PHERORAS

Believe this tale for told, I'll go from hence
In Herod's ear the Hebrew to deface.
And I, that never studied eloquence,
Do mean with eloquence this tale to grace.

Exit.

SALOME

This will be Constabarus' quick dispatch,
Which from my mouth would lesser credit find.
Yet shall he not decease without a match,
For Mariam shall not linger long behind.
First, jealousy; if that avail not, fear
Shall be my minister to work her end.
A common error moves not Herod's ear,
Which doth so firmly to his Mariam bend.
She shall be chargèd with so horrid crime
As Herod's fear shall turn his love to hate.
I'll make some swear that she desires to climb
And seeks to poison him for his estate.
I scorn that she should live my birth t'upbraid,
To call me base and hungry Edomite!
With patient show her choler I betrayed³⁶
And watched the time to be revenged by sleight.
Now, tongue of mine, with scandal load her name!
Turn hers to fountains, Herod's eyes to flame!
Yet first I will begin Pherora's suit,
That he my earnest business may effect,
And I of Mariam will keep me mute
Till first some other doth her name detect.

[Enter Silleus' Man.]

Who's there, Silleus' man? How fares your lord,
That your aspects do bear the badge of sorrow?

40 Esto justamente hizo, nadie más, Constabaro.
Y dile esto: yo, por amor a Herodes,
sin poder soportar a su enemigo,
hice petición de divorcio,
sin tener cosa alguna contra mi esposo.

FERORAS

45 Da este cuento por contado.
¡Corro a difamar al hebreo ante Herodes!
Y yo, que nunca estudié elocuencia,
con elocuencia aderezaré este cuento.

Sale.

SALOMÉ

Esto será el remate de Constabaro.
50 Tendrá más crédito si no viene de mí.
Pero no será el único en sucumbir:
Mariam, no te queda mucho tiempo.¹⁸³
¡Los celos! Y, fallando estos,
con el miedo seré capaz de terminar con ella.
55 Herodes no aceptará un error vulgar,
pues, muy firme, se inclina por Mariam.
La acusarán de tan horrible crimen
que el terror del rey convertirá el amor en odio.
Divulgaré que ella desea medrar
60 y que quiere envenenarle para ocupar su trono.
Detesto que viva para ultrajarme.
¡Llamarme baja, edomita hambrienta!
Fingiendo calma, provoqué su ira
y tomaré desquite con ardides.
65 ¡Lengua, cubre su nombre de infamias!
¡Que quemen sus llantos los ojos de Herodes!
Resolveré en primer lugar el favor de Feroras
y que se lleve a efecto lo que me importa;
yo, sobre Mariam, quedaré muda
70 hasta que alguno exponga su escándalo.¹⁸⁴

Entra el CRIADO DE SILEO.

¡Su criado! ¿Cómo está tu amo Sileo,
que en ti llevas la enseña del dolor?

SILLEUS' MAN³⁷

He hath the marks of Constabarus' sword,
And for a while desires your sight to borrow.

SALOME

My heavy curse the hateful sword pursue!
My heavier curse on the more hateful arm
That wounded my Silleus! But renew
Your tale again. Hath he no mortal harm?

SILLEUS' MAN

No sign of danger doth in him appear
Nor are his wounds in place of peril seen.
He bids you be assured you need not fear;
He hopes to make you yet Arabia's queen.

SALOME

Commend my heart to be Silleus' charge,
Tell him, my brother's sudden coming now
Will give my foot no room to walk at large,³⁸
But I will see him yet ere night, I vow.

[Exeunt.]

3.3

[Enter] Mariam and Sohemus.

MARIAM

Sohemus, tell me what the news may be
That makes your eyes so full, your cheeks so blue?

SOHEMUS

I know not how to call them. Ill for me
'Tis sure they are; not so, I hope, for you.
Herod—

MARIAM

Oh, what of Herod?

CRIADO DE SILEO

Con llagas del acero de Constabaro,
desea mi amo veros durante un instante.

SALOMÉ

75 ¡Maldición, cae sobre la odiosa espada!
¡Maldición, cae sobre el odioso brazo que hirió a Sileo!
Pero vuelve a contar todo.
¿Sufre tu amo herida mortal?

CRIADO DE SILEO

Ni señal de alarma en él aparece
80 ni en sus tajos zona de peligro.
Quiere que sepáis que no hay qué temer,
que aún ansía haceros reina de Arabia.

SALOMÉ

Llevad mi corazón hasta Sileo.
Decid que la llegada de mi hermano
85 no me permitirá irme lejos de aquí,
pero juro verle antes de esta noche.

Salen.

3.3

Entran Mariam y Soemo.

MARIAM

Soemo, ¿qué noticias traes?
Tus ojos lloran y tus mejillas azulean.

SOEMO

No sé cómo llamarlas: son terribles, cierto, para mí.
No para ti, espero.
Herodes—

MARIAM

¡Bah! ¿Qué ocurre con Herodes?

SOHEMUS

Herod lives. 5

SOEMO

Que vive.

MARIAM

How! Lives? What, in some cave or forest hid?³⁹

MARIAM

¿Que vive? ¿Dónde? ¿En una cueva? ¿En un bosque?

SOHEMUS

Nay, back returned with honor. Caesar gives
Him greater grace than e'er Antonius did.

SOEMO

Vuelve a casa cubierto de honores.
César le da mayor dignidad que la que le dio Antonio.

MARIAM

Foretell the ruin of my family,
Tell me that I shall see our city burned,
Tell me I shall a death disgraceful die,
But tell me not that Herod is returned.

MARIAM

¡Anuncia la ruina de mi familia,
10 di que veré nuestra ciudad arder,
di que moriré una muerte miserable,
pero no que Herodes ha vuelto!

SOHEMUS

Be not impatient, madam, be but mild!
His love to you again will soon be bred.

SOEMO

Ten paciencia. ¡Moderación, señora!
Pronto resurgirá su amor por ti.

MARIAM

I will not to his love be reconciled;
With solemn vows I have forsworn his bed.

MARIAM

15 ¡No me reconciliaré con su amor!¹⁸⁵
Juré que repudiaba su lecho.

SOHEMUS

But you must break those vows.

SOEMO

Pues romped ese juramento.

MARIAM

I'll rather break
The heart of Mariam. Cursèd is my fate!
But speak no more to me, in vain you speak;
To live with him I so profoundly hate.

MARIAM

Rompo antes mi corazón.
¡Maldito sea mi destino!
Pero no hablemos de mí; son palabras vanas.
20 Odio sentir que vivo cerca de él.

SOHEMUS

Great queen, you must to me your pardon give.
Sohemus cannot now your will obey.
If your command should me to silence drive,
It were not to obey, but to betray.
Reject and slight my speeches, mock my faith,
Scorn my observance, call my counsel naught.

SOEMO

Gran reina, debes darme tu perdón.
Soemo no puede hacer tu voluntad.
Si tu orden es que guarde silencio,
no podré obedecerte sin cometer un acto de felonía.
25 Despréciame, búrlate de mi fe,
tilda mi obediencia de nadería.

Though you regard not what Sohemus saith,
Yet will I ever freely speak my thought.
I fear ere long I shall fair Mariam see
In woeful state and by herself undone.
Yet for your issue's sake more temperate be;
The heart by affability is won.

MARIAM

And must I to my prison turn again?
Oh, now I see I was an hypocrite.
I did this morning for his death complain,
And yet do mourn because he lives ere night.
When I his death believed, compassion wrought
And was the stickler 'twixt my heart and him;
But now that curtain's drawn from off my thought,
Hate doth appear again with visage grim
And paints the face of Herod in my heart
In horrid colors with detested look.
Then fear would come, but scorn doth play her part
And saith that scorn with fear can never brook.
I now I could enchain him with a smile
And lead him captive with a gentle word.
I scorn my look should ever man beguile
Or other speech than meaning to afford.
Else Salome in vain might spend her wind;
In vain might Herod's mother whet her tongue;
In vain had they complotted and combined,
For I could overthrow them all ere long.
Oh, what a shelter is mine innocence
To shield me from the pangs of inward grief!
'Gainst all mishaps it is my fair defence
And to my sorrows yields a large relief.
To be commandress of the triple earth
And sit in safety from a fall secure,
To have all nations celebrate my birth,
I would not that my spirit were impure.
Let my distressed state unpitied be;
Mine innocence is hope enough for me.

Exit.

Aunque no importe qué dijo Soemo,
con libertad dice él sus pensamientos.
Pronto, yo me temo, veré a Mariam
sufriendo lo que atrajo sobre sí misma.
Por amor a tus hijos, sé templada.
Se gana amor con afabilidad.

MARIAM

¿Y volver a mi prisión?
Ahora sé que fui una gran hipócrita.
Yo ya no me quejo por su muerte
y odio saber que le tendré aquí antes de la noche.
Al creer su muerte, sentí compasión,
que porfió entre mi corazón y él.
Pero aparto ese velo de mis ojos;
surge odio nuevo, de feroz traza,
y en mi ánimo pinta el rostro de Herodes
con mal color y execrable mirada.
Mi desdén es más fuerte que el terror,
pues el desdén y el miedo no congenian.
Podría encadenarle con mi sonrisa,
cautivarle con gentiles palabras.
Pero odio engañar con la mirada a nadie
o decir otra cosa que lo que quiero.
Así gasta Salomé su aliento vano.
Así acuchilla la madre de Herodes.
En vano unieron fuerzas infamantes,
pero derroté a todos en poco tiempo.
¡Mirad qué buen refugio es mi inocencia
para los puñales que ellas me arrojan!
Contra percances, mi noble defensa,
que, ante todo pesar, servirá de alivio.
Para gobernar en la triple tierra,¹⁸⁶
para salvarme de segura caída,
para que los reinos adoren mi nacimiento,
no querría yo manchar mi espíritu de impureza.
Que no haya piedad para mi congoja;
mi inocencia me da esperanzas.

Sale.

SOHEMUS

Poor guiltless queen! Oh, that my wish might place
A little temper now about thy heart!
Unbridled speech is Mariam's worst disgrace
And will endanger her without desert.
I am in greater hazard. O'er my head
The fatal axe doth hang unsteadily;
My disobedience, once discoverèd,
Will shake it down. Sohemus so shall die.
For when the king shall find we thought his death
Had been as certain as we see his life
And marks withal I slighted so his breath
As to preserve alive his matchless wife—
Nay, more, to give to Alexander's hand
The regal dignity, the sovereign power,
How I had yielded up at her command
The strength of all the city, David's Tower—
What more than common death may I expect
Since I too well do know his cruelty?
'Twere death a word of Herod's to neglect,
What then to do directly contrary?
Yet life, I quit thee with a willing spirit,
And think thou couldst not better be employed;
I forfeit thee for her that more doth merit.
Ten such were better dead than she destroyed.
But fare thee well, chaste queen! Well may I see
The darkness palpable and rivers part,
The sun stand still; nay, more, retorted be,
But never woman with so pure a heart.
Thine eyes' grave majesty keeps all in awe,
And cuts the wings of every loose desire;
Thy brow is table to the modest law,
Yet though we dare not love, we may admire.
And if I die, it shall my soul content,
My breath in Mariam's service shall be spent.

[Exit.]

SOEMO

¡Pobre reina! ¡Si el deseo pudiera
poner templanza en este corazón...!¹⁸⁷
65 La libertad de su voz le hará daño
y la pondrá en peligros insalvables.
A mí también, pues sobre mi cabeza
pende el hacha que podría cortarla.
Mi desacato, una vez descubierto,
70 me alejará de ella. Así, yo muero.
Cuando el rey sepa que creímos su muerte
tan cierta como ahora vemos su vida,
y note que desoí sus órdenes
por dejar que su noble esposa viva—
75 Más aún, más; di a la mano de Alejandro
dignidad real, el poder soberano,
como rendí a su mandato la fuerza
de la ciudad: la Torre de David.¹⁸⁸
¿Qué otra cosa me espera que la muerte,
80 ya que conozco bien su crueldad?
Si ignorar la orden de Herodes trae muerte,
¿qué traerá como consecuencia contravenirla?
Vida, te entrego voluntarioso
y creo que mejor no podré emplearte.
85 Renuncio a ti por quien más te merece.
Prefiero perecer yo a que caiga ella.
¡Hasta siempre, reina casta!
Que pueda yo ver la oscuridad palpable¹⁸⁹ y los ríos apartarse,¹⁹⁰
el sol quedarse fijo,¹⁹¹ pero vuelvo las espaldas.
90 Nunca vi un corazón de más pureza.
La majestad de su ojo atemoriza
y corta las alas de los necios deseos;
su frente es tabla donde está escrita la modestia.¹⁹²
Aun así, no amemos, sino admiremos.
95 Y si muero, esto contenta mi alma:
Mi aliento gasto en servir a Mariam.¹⁹³

Sale.

3 CHORUS

CHORUS

'Tis not enough for one that is a wife
To keep her spotless from an act of ill,
But from suspicion she should free her life
And bare herself of power as well as will.
'Tis not so glorious for her to be free
As by her proper self restrained to be.
When she hath spacious ground to walk upon,
Why on the ridge should she desire to go?
It is no glory to forbear alone
Those things that may her honor overthrow.
But 'tis thankworthy if she will not take
All lawful liberties for honor's sake.
That wife her hand against her fame doth rear
That more than to her lord alone will give
A private word to any second ear,
And though she may with reputation live,
Yet though most chaste, she doth her glory blot
And wounds her honor, though she kills it not.
When to their husbands they themselves do bind,
Do they not wholly give themselves away?
Or give they but their body, not their mind,
Reserving that, though best, for others' prey?
No, sure, their thoughts no more can be their own,
And, therefore, should to none but one be known.
Then she usurps upon another's right,
That seeks to be by public language graced;
And though her thoughts reflect with purest light,
Her mind, if not peculiar, is not chaste.
For in a wife it is no worse to find
A common body than a common mind.
And every mind, though free from thought of ill,
That out of glory seeks a worth to show,
When any's ears but one therewith they fill,
Doth in a sort her pureness overthrow.
Now Mariam had, but that to this she bent,
Been free from fear, as well as innocent.

CORO 3

CORO

No basta para ser una buena esposa,
con quedar sin mancha de cualquier acto impuro.
Se ha ser libre de sospecha,
100 renunciar al poder y al deseo.¹⁹⁴
Para la mujer no hay tanta gloria en ser libre
como en ponerse barreras a sí misma.
Si se tiene espacioso terreno para andar,
¿para qué caminar sobre un filo?
105 No hallará la mujer gloria en soportar a solas
aquello que eche a perder su reputación.
Se agradece que no se tome libertades
que terminen arruinándola.
La esposa pone en riesgo su honra
110 si a otro que a su marido
le da tan solo una palabra a solas, con testigos.
Y, por más que viva honradamente,
por casta que sea, mancha su prestigio,
mancilla su honor, aunque no lo extinga.
115 Las que libremente se unieron a sus maridos,
¿no se entregaron a sí mismas del todo?
¿No entregaron su cuerpo, su intelecto, lo mejor de ellas mismas?
¿No renunciaron?
¡Ya no deben pensar por sí mismas!
120 ¡Que guarden sus pensamientos para sí!
Se apropia del derecho de otro
la que intenta ante todos engrandecerse.
Y aunque sus pensamientos reflejen la luz más pura,
no serán castos si no le pertenecen a él.
125 En la esposa no es peor encontrar
un cuerpo vulgar que un propósito ordinario.
Al intelecto, por limpio de maldad que esté,
que por deseo de gloria se destaque,
si llega a oídos de todos salvo uno,
130 le queda poco tiempo a su pureza.
Si Mariam se arrodillara, sumisa, no tendría qué temer.
Sería inocente.

4.1

Enter Herod and his attendants.

HEROD

Hail, happy city! Happy in thy store!
And happy that thy buildings such we see!
More happy in the Temple where w'adore,
But, most of all, that Mariam lives in thee!

*Enter Nuntio.*⁴⁰

Art thou returned? How fares my Mariam? How?⁴¹

NUNTIO

She's well, my lord, and will anon be here
As you commanded.

[Exit.]

HEROD

Muffle up thy brow,

Thou day's dark taper! Mariam will appear
And where she shines we need not thy dim light.
Oh, haste thy steps, rare creature! Speed thy pace
And let thy presence make the day more bright
And cheer the heart of Herod with thy face.
It is an age since I from Mariam went.
Methinks our parting was in David's days,
The hours are so increased by discontent.
Deep sorrow, Joshua-like, the season stays,
But when I am with Mariam, time runs on.
Her sight can make months minutes, days of weeks;
An hour is then no sooner come than gone
When in her face mine eye for wonders seeks.
You, world-commanding city, Europe's grace,
Twice hath my curious eye your streets surveyed
And I have seen the statue-fillèd place
That once, if not for grief, had been betrayed.⁴²
I all your Roman beauties have beheld
And seen the shows your aediles did prepare.
I saw the sum of what in you excelled,
Yet saw no miracle like Mariam rare.

4.1

*Entra Herodes con su séquito.*¹⁹⁵

HERODES

¡Salve, feliz ciudad de plenitud!
¡Estoy feliz de poder ver tus edificios!
¡Más feliz aún en el Templo donde adoramos!
¡Pero más feliz de que en tus entrañas viva Mariam!

Entra Nuncio.

5 ¿Ya llegas? ¿Cómo está Mariam? ¡Cuenta!

NUNCIO

Bien, señor, pronto la tendréis aquí,
como pedisteis.

Sale.

HERODES

¡Cubre bien la frente, cirio oscuro del día!

Mariam llegará.
Donde ella brilla, tu luz no hace falta.
10 ¡Ven aquí, rara criatura! ¡Acelera!
¡Que el día brille más con tu presencia!
¡Que tu rostro alegre mi corazón!
Hace tiempo que me alejé de Mariam.
Parece que eran tiempos de David cuando nos separamos,
15 tal ansiedad crea el paso de las horas.
Dolor, como ocurrió a Josué, me aflige la espera.¹⁹⁶
Pero si estoy con Mariam, el tiempo corre.
Hace minutos los meses, días las semanas;
tan pronto se van como llegan las horas
20 cuando busca mi ojo prodigios en su rostro.
Ciudad dominante, gracia de Europa,
dos veces mis ojos han visto tus calles
y he visto el lugar lleno de estatuas
que del destrozo salvó la piedad.
25 He visto vuestras bellezas romanas
y muestras que preparan los ediles.
Vi la suma de todo lo que en ti es la excelencia,
pero milagro como ella no he visto.

The fair and famous Livia, Caesar's love,
 The worlds commanding mistress did I see,
 Whose beauties both the world and Rome approve;
 Yet, Mariam, Livia is not like to thee.
 Be patient but a little while, mine eyes,
 Within your compass limits be contained;
 That object straight shall your desires suffice
 From which you were so long a while restrained.
 How wisely Mariam doth the time delay,
 Lest sudden joy my sense should suffocate!
 I am prepared; thou need'st no longer stay.⁴³
 Who's there? My Mariam? More than happy fate!
 Oh no, it is Pheroras.– Welcome, brother!
 Now for a while I must my passion smother.⁴⁴

4.2

[Enter] Pheroras.

PHERORAS

All health and safety wait upon my lord
 And may you long in prosperous fortunes live;
 With Rome-commanding Caesar at accord
 And have all honors that the world can give.

HEROD

Oh, brother, now thou speak'st not from thy heart.
 No, thou hast struck a blow at Herod's love.
 That cannot quickly from my memory part,
 Though Salome did me to pardon move.
 Valiant Phasaelus, now to thee farewell!
 Thou wert my kind and honorable brother!
 Oh, hapless hour, when you self-stricken fell,
 Thou father's image, glory of thy mother!
 Had I desired a greater suit of thee
 Than to withhold thee from a harlot's bed,
 Thou wouldst have granted it; but now I see
 All are not like that in a womb are bred.
 Thou wouldst not, hadst thou heard of Herod's death,
 Have made his burial time, thy bridal hour;

De la afamada Livia, amor de César,
 30 señora que gobierna este mundo,
 vi su belleza, que el mundo acredita.
 Pero, Mariam, Livia no se te iguala.¹⁹⁷
 Sed pacientes un poco más, ojos míos.
 Conteneos dentro de los límites marcados.
 35 Ese objeto satisfará deseos vuestros,
 que mucho tiempo fueron frenados.
 ¡Qué sabia! ¡Mariam retrasa el encuentro,
 no sea que el gozo de mi ser se sofoque!
 Estoy listo. No esperemos ya más.
 40 ¿Quién va? ¿Es Mariam? ¡Feliz destino!
 Ah, no, es Feroras. ¡Bienvenido, hermano!
 Debo frenar mi pasión un instante.

4.2

Entra Feroras.

FERORAS

Salud y paz, mi señor, para con vos.
 Que viváis mucho en próspera fortuna,
 acorde con César que impera en Roma,
 con honores que el mundo pueda otorgar.

HERODES

5 ¡Bah! Tú no hablas de corazón, hermano.
 ¡No! Tú diste una puñalada al amor de Herodes,
 que no se ha borrado de su recuerdo,
 aunque Salomé le movió al perdón.
 ¡Bravo Fasael, a ti te digo adiós!
 10 ¡Tú sí que eras mi honorable hermano!
 ¡Infeliz, cuando te auto-inmolaste
 eras gloria de tu madre, efigie paterna!¹⁹⁸
 Si te hubiera solicitado yo
 que dejases el lecho de una zorra,
 15 lo habrías hecho, pero, ya lo veo,
 no son iguales los del mismo vientre.
 Tú, a la muerte de Herodes, no hubieras
 hecho de su entierro la hora de tus nupcias.¹⁹⁹

Thou wouldst with clamors, not with joyful breath,
Have showed the news to be not sweet but sour.

PHERORAS

Phasaelus' great worth I know did stain
Pheroras' petty valour; but they lie,
(Excepting you yourself) that dare maintain
That he did honor Herod more than I!
For what I showed, love's power constrained me show,
And pardon loving faults for Mariam's sake.

HEROD

Mariam! Where is she?

PHERORAS

Nay, I do not know,

But absent use of her fair name I make.
You have forgiven greater faults than this;
For Constabarus, that against your will
Preserved the sons of Babas, lives in bliss,
Though you commanded him the youths to kill.

HEROD

Go, take a present order for his death,
And let those traitors feel the worst of fears!
Now Salome will whine to beg his breath,
But I'll be deaf to prayers and blind to tears.

PHERORAS

He is, my lord, from Salome divorced,
Though her affection did to leave him grieve;
Yet was she by her love to you enforced
To leave the man that would your foes relieve.

HEROD

Then haste them to their death.⁴⁵

Exit [Pheroras.]⁴⁶

I will requite

Thee, gentle Mariam – Salome, I mean.
The thought of Mariam doth so steal my spirit,⁴⁷

Con clamores, no con aliento de gozo;
no las pasarías dulces sino amargas.

FERORAS

Manchó, lo sé, el valor de Fasael
el ruin valor de Feroras, pero mienten,
excepto tú, aquellos que sostienen
que él honró a Herodes más que yo.
A lo que hice yo me obligó el amor.
Perdona, en honor a Mariam, un error cometido por amor.

HERODES

¡Mariam, has dicho! ¿Dónde está?

FERORAS

Pues no lo sé;

sólo hago uso de su afamado nombre.
Culpas más grandes que ésta has perdonado:
contra tu voluntad,
Constabaro salvó a los hijos de Babas;
están vivos, aunque le ordenaste que les matara.

HERODES

¡Corre! ¡Da orden de su muerte inmediata!
¡Y que los traidores sientan el peor espanto!
Hoy Salomé gimoteará por él,
pero estoy ciego y sordo a ruegos y lloros.

FERORAS

Está divorciado de Salomé,
aunque ella sufrió dolor al dejarle.
Se vio obligada por tu amor
a abandonar a quien protege a tu rival.

HERODES

Pues condúceles hasta la muerte.

Sale Feroras.

Yo te resarciré,

gentil Mariam – ¡es decir, Salomé!
Pensar en Mariam turba mi espíritu.

My mouth from speech of her I cannot wean.⁴⁸

No se despegas su nombre de mi boca.

4.3

*[Enter] Mariam.*⁴⁹

HEROD

And here she comes indeed! Happily met,
My best, and dearest half! What ails my dear?
Thou dost the difference certainly forget
'Twi'x dusky habits and a time so clear.

MARIAM

My lord, I suit my garment to my mind
And there no cheerful colors can I find.

HERODES

Is this my welcome? Have I longed so much
To see my dearest Mariam discontent?
What is't that is the cause thy heart to touch?
Oh, speak, that I thy sorrow may prevent.
Art thou not Jewry's queen? And Herod's too?
Be my commandress, be my sovereign guide;
To be by thee directed I will woo,
For in thy pleasure lies my highest pride.
Or, if thou think Judaea's narrow bound
Too strict a limit for thy great command,
Thou shalt be empress of Arabia crowned,
For thou shalt rule, and I will win the land.
I'll rob the holy David's sepulcher
To give thee wealth, if thou for wealth do care;
Thou shalt have all they did with him inter
And I for thee will make the Temple bare.

MARIAM

I neither have of power nor riches want.
I have enough, nor do I wish for more.
Your offers to my heart no ease can grant,
Except they could my brother's life restore.
No, had you wished the wretched Mariam glad,

4.3

Entra Mariam.

HERODES

¡Y aquí viene por fin! ¡Bien hallada!
¡Mi mejor mitad! ¿Qué aflige a mi amada?
Olvidas seguro la diferencia
entre hábito oscuro y tiempo de gozo.²⁰⁰

MARIAM

5 Ajusto, señor, mi hábito a mi mente,
donde no encuentro colores dichosos.²⁰¹

HERODES

¿Es ésta mi bienvenida? ¿Tanto he esperado
para ahora encontrarme a mi amada Mariam molesta?
¿Qué causa es la que toca tu corazón?
10 ¡Venga, habla para que yo alivie tu dolor!
¿No eres tú la reina de Judea y de Herodes?
Sé adalid; sé mi guía soberana;
Yo aspiraré a ser guiado por ti,
pues mi orgullo se encuentra en tu placer.
15 Si es el angosto confín de Judea
estricto límite de tu gran mando,
yo te coronó emperatriz de Arabia.
Pues tú reinarás, yo ganaré la tierra.²⁰²
Tomaré el sepulcro del santo rey David
20 para colmarte de riqueza, si tú lo deseas.
Tendrás lo que con él haya enterrado
y yo por ti dejaré huero el Templo.²⁰³

MARIAM

Ni de poder ni de riqueza ando escasa.
Tengo suficiente, no deseo más,
25 pero tus ofrecimientos no brindan la paz a mi alma
si no puedes revivir a mi hermano.
Si tú hubieses deseado el bien de Mariam,

Or had your love to her been truly tied–
Nay, had you not desired to make her sad–,
My brother nor my grandsire had not died!

HEROD

Wilt thou believe no oaths to clear thy lord?
How oft have I with execration sworn!
Thou art by me beloved, by me adored,
Yet are my protestations heard with scorn.
Hyrcanus plotted to deprive my head
Of this long-settled honor that I wear,
And, therefore, I did justly doom him dead
To rid the realm from peril, me from fear.
Yet I for Mariam's sake do so repent
The death of one whose blood she did inherit,
I wish I had a kingdom's treasure spent,
So I had ne'er expelled Hyrcanus' spirit.⁵⁰

.....

As I affected that same noble youth;
In lasting infamy my name enroll
If I not mourned his death with hearty truth.
Did I not show to him my earnest love
When I to him the priesthood did restore?
And did for him a living priest remove,
Which never had been done but once before?

MARIAM

I know that, moved by importunity,
You made him priest and, shortly after, die.

HEROD

I will not speak unless to be believed!
This froward humor will not do you good.
It hath too much already Herod grieved
To think that you on terms of hate have stood.
Yet, smile, my dearest Mariam, do but smile
And I will all unkind conceits exile.

si hubiera sido firme tu amor por ella,
si no la hubieras querido arruinar,
30 mi hermano y mi abuelo estarían vivos.

HERODES

¿No albergas perdón para tu señor?
¡Cuánto juré contra esta maldición!
Yo te amo, yo te adoro,
pero tratas mis palabras con desdén.
35 Hircano iba a privar a mi cabeza
de este honor que hace tiempo que porto
y con justicia, por lo tanto, le condené a muerte
para evitar peligros, por temor.
Pero yo, por el amor que profeso a Mariam,
40 lamento la ejecución de alguien que lleve su sangre.
Yo habría gastado el tesoro de un reino
para no expulsar al alma de Hircano.

...

¡Y cómo amaba yo ese noble joven!
¡Que en la infamia eterna quede mi nombre
45 si no lloré su pérdida de veras!²⁰⁴
¿No le mostré mi sincero amor
cuando le repuse en el sacerdocio
y por él destituí a otro oficiante,
cosa que tenía solo un precedente?²⁰⁵

MARIAM

50 Sé que, movido por la persuasión,
le hiciste oficiante, después cadáver.

HERODES

¡A no ser que se me crea, no hablaré!
Esta insensatez no te beneficia.
Bastante apena a Herodes pensar
55 que has estado en esta disposición de odio.
Pero sonrío, amada Mariam, tú sonrío
y yo desterraré estos pensamientos.

MARIAM

I cannot frame disguise, nor never taught
My face a look dissenting from my thought.

HEROD

By heaven, you vex me! Build not on my love.

MARIAM

I will not build on so unstable ground.

HEROD

Nought is so fixed but peevishness may move.

MARIAM

'Tis better sleightest cause than none were found.

HEROD

Be judge yourself, if ever Herod sought
Or would be moved a cause of change to find.
Yet, let your look declare a milder thought.
My heart again you shall to Mariam bind.
How oft did I for you my mother chide,
Revile my sister and my brother rate
And tell them all my Mariam they belied!
Distrust me still if these be signs of hate.

4.4

[Enter Butler.]

HEROD⁵¹

What hast thou here?

BUTLER

A drink procuring love,
The queen desired me to deliver it.

MARIAM

Did I? Some hateful practice this will prove,
Yet can it be no worse than heavens permit.

MARIAM

Ni sé enmascarar mi rostro
ni instruido fue mi semblante para disentir de mi alma.

HERODES

60 ¡Ofendes! No te fíes tanto de mi amor.

MARIAM

No me fío de terreno tan movedizo.²⁰⁶

HERODES

Nada está tan firme que no lo mueva el dolor.

MARIAM

Mejor causa ínfima que ninguna.

HERODES

Juzga tú misma si Herodes te dio razones
65 o hizo algo para que cambiaras.
Tu mirada muestra sentir más afectuoso.
Mi corazón otra vez atarás.
¡Cuántas veces por ti reñí con mi madre,
falté a mi hermana, reprendí a mi hermano!
70 ¡Les dije que calumniaban a Mariam!
Recela de mí si eres capaz de percibir odio.

4.4

Entra Copero.

HERODES

¿Qué tenemos aquí?

COPERO

Un filtro amoroso.
La reina encomendó que os lo entregase.

MARIAM

¿Eso hice? Esto es una odiosa intriga,
pero peor es que los cielos lo permitan.

HEROD

Confess the truth, thou wicked instrument
To her outrageous will! 'Tis poison, sure.⁵²
Tell true, and thou shalt scape the punishment,
Which, if thou do conceal, thou shalt endure.

BUTLER

I know not, but I doubt it be no less.
Long since the hate of you her heart did seize.

HEROD

Know'st thou the cause thereof?

BUTLER

My lord, I guess:
Sohemus told the tale that did displease.

HEROD

Oh, heaven! Sohemus false! Go let him die!
Stay not to suffer him to speak a word.

[Exit Butler.]⁵³

Oh, damnèd villain! Did he falsify
The oath he swore e'en of his own accord?⁵⁴
Now do I know thy falsehood, painted devil,
Thou white enchantress! Oh, thou art so foul
That hyssop cannot cleanse thee, worst of evil.
A beauteous body hides a loathsome soul.
Your love Sohemus, moved by his affection,
Though he have ever heretofore been true,
Did blab, forsooth, that I did give direction,
If we were put to death to slaughter you.⁵⁵
And you in black revenge attended now
To add a murder to your breach of vow.

MARIAM

Is this a dream?

HEROD

Oh, heaven, that 'twere no more!
I'll give my realm to who can prove it so.

HERODES

5 ¡Confiesa la verdad,
vil instrumento de su voluntad torcida! Es veneno.
Di la verdad y escaparás del castigo
que, si no confieras, sufrirás tú.

COPERO

No sé nada, pero dudo que sea otra cosa.
10 Hace tiempo que la reina os odia.

HERODES

¿Sabes por qué motivo?

COPERO

Señor, lo imagino:
alguna cosa dijo Soemo que no le gustó.

HERODES

¡Oh, cielos! ¡Soemo un traidor! ¡Que muera!
No pares a oírle musitar palabra.²⁰⁷

Sale el copero.

15 ¡Maldito villano!
¿Deshonró un juramento hecho por su propia voluntad?
Ya vi yo tu embuste, diablo pintado,²⁰⁸
blanca encantadora. ¡Puaj!
Estás tan sucia que no habrá hisopo que te desinfecte.²⁰⁹
20 Bello cuerpo, ocultas un alma pérfida.
Tu amante Soemo, encendido de afecto,
habiéndome sido leal hasta entonces,
confesó, en verdad, que le di instrucción,
de sacrificarte, si yo moría.
25 Y tú, en negro desquite agazapada,
añades el crimen al engaño conyugal.

MARIAM

¿Lo sueño?

HERODES

¡Cielos, ojalá fuera eso!
Daría mi reino por que esto fuera un sueño.

I would I were like any beggar poor,⁵⁶
So I for false my Mariam did not know.
Foul pith containèd in the fairest rind
That ever graced a cedar. Oh, thine eye
Is pure as heaven, but impure thy mind,
And for impurity shall Mariam die.
Why didst thou love Sohemus?

MARIAM

They can tell
That say I loved him, Mariam says not so.

HEROD

Oh, cannot impudence the coals expel
That for thy love in Herod's bosom glow?
It is as plain as water, and denial
Makes of thy falsehood but a greater trial.
Hast thou beheld thyself? And couldst thou stain
So rare perfection? Even for love of thee,
I do profoundly hate thee. Wert thou plain,
Thou shouldst the wonder of Judaea be,
But oh, thou art not. Hell itself lies hid
Beneath thy heav'nly show. Yet never wert thou chaste!⁵⁷
Thou mightst exalt, pull down, command, forbid,
And be above the wheel of fortune placed.
Hadst thou complotted Herod's massacre,
That so thy son a monarch might be styled,
Not half so grievous such an action were
As once to think that Mariam is defiled.
Bright workmanship of nature sullied o'er
With pitchèd darkness; now thine end shall be.
Thou shalt not live, fair fiend, to cozen more,
With heav'nly semblance, as thou cozened'st me.⁵⁸
Yet must I love thee in despite of death
And thou shalt die in the despite of love;
For neither shall my love prolong thy breath,
Nor shall thy loss of breath my love remove.
I might have seen thy falsehood in thy face.
Where couldst thou get thy stars that served for eyes,
Except by theft? And theft is foul disgrace!

Querría ser yo cualquier mendigo pobre
30 para que Mariam no fuese falsa.
¡Fétido centro en tan noble corteza
que jamás agració cedro!²¹⁰
Oh, tu ojo es, cual cielo, puro e impura es tu mente,
y, por impura, morirá Mariam.
¿Por qué amabas a Soemo?

MARIAM

Lo sabrán
quienes diga que le amaba; Mariam no.

HERODES

¿No expulsa la impudicia los carbones
que por tu amor en mi pecho achicharran?
Claro como el agua, la negación
40 hace tu falsedad mucho más grave.
¿Te has contemplado y puedes tú manchar
tan rara perfección? Porque yo te amo,
te odio intensamente. Si fueses deforme,
serías maravilla de Judea,
45 pero no es así. El infierno se esconde
bajo noble aspecto. Si fueras casta,
podrías derribar, exaltar, prohibir,
engañar a la Fortuna voluble.
Si hubieras tramado el final de Herodes,
50 para así nombrar a tu hijo monarca,
sería esta acción la mitad de grave,
pero Mariam queda ahora deshonrada.
Gran obra de la naturaleza, mancillada,
embreada de lobreguez, llega tu fin.
55 No vivirás, hermoso diablo, para engañar
con traza celestial,²¹¹ como has hecho conmigo.
Con todo debo amarte, aunque estés muerta,
y morirás a pesar de este amor.
Pues ni mi amor prolongará tu aliento
60 ni mi aliento de amor podrá sanarte.
Pude haber visto la falsedad de tu rostro.
¿Cómo hiciste tus ojos como estrellas
si no fue robando? ¡Mala cosa es este robo!

This had appeared before, were Herod wise,
But I'm a sot, a very sot, no better.
My wisdom long ago a-wandering fell;
Thy face, encountering it, my wit did fetter
And made me for delight my freedom sell.
Give me my heart, false creature! 'Tis a wrong
My guiltless heart should now with thine be slain.
Thou hadst no right to lock it up so long,
And with usurper's name I Mariam stain.

Enter Butler.

HEROD

Have you designed Sohemus to his end?

BUTLER

I have, my lord.

HEROD

Then call our royal guard

To do as much for Mariam.

[Exit Butler.]

They offend

Leave ill unblamed or good without reward.

[Enter Soldiers.]

Here take her to her death. Come back, come back!

What meant I to deprive the world of light?

To muffle Jewry in the foulest black,

That ever was an opposite to white?

Why, whither would you carry her?

SOLDIER

You bade

We should conduct her to her death, my lord.

HEROD

Why, sure I did not; Herod was not mad.

Why should she feel the fury of the sword?

Oh, now the grief returns into my heart

And pulls me peacemeal! Love and hate do fight!

And now hath love acquired the greater part.

No lo supo Herodes, que no era sabio.

65 porque soy un necio, nada más, un gran necio.

Mi sapiencia tiempo hace que vaga errante.

Tu rostro, al verlo, engrilletó mi ingenio,

vendí mi libertad por un poco de placer.

¡Devuélveme mi corazón, criatura falsa!

70 Que no apaguen al mío con el tuyo.

No puedes retenerlo tanto tiempo;

con el nombre de usurpadora marco a Mariam.

Entra el copero.

HERODES

¿Enviaste a Soemo directo a la muerte?

COPERO

Lo hice, mi señor.

HERODES

Que venga la guardia real

y haga lo propio con Mariam.

Sale el copero.

Ofende

aquel que perdona el mal y castiga el bien.

Entran soldados.

Llevadla hasta la muerte. ¡Alto! ¡Quietos!

¿Qué iba a hacer? ¿Privar al mundo de luz?

¿Sumir al pueblo en la noche enlodada,

80 negrura que siempre se opuso al blanco?

¡Cómo! ¿Dónde la lleváis?

SOLDADO

Vos ordenasteis

que la condujéramos a la muerte.

HERODES

No, no ordené tal cosa; Herodes no está loco.

¿Hacerle sentir el filo de la espada?

85 Oh, retorna a mi corazón la pena

y me deshace. Amor y odio luchan dentro de mí

y el amor ganó la mejor parte.

Yet now hath hate affection conquered quite.
 And, therefore, bear her hence. And, Hebrew, why
 Seize you with lion's paws the fairest lamb
 Of all the flock? She must not, shall not, die.
 Without her, I most miserable am.
 And with her, more than most. Away, away!
 But bear her but to prison, not to death.⁵⁹
 And is she gone indeed? Stay villains, stay!
 Her looks alone preserved your sovereign's breath.
 Well, let her go, but yet she shall not die.
 I cannot think she meant to poison me,
 But certain 'tis she lived too wantonly
 And, therefore, shall she never more be free.

[Exeunt all but Butler.]

4.5

BUTLER

Foul villain! Can thy pitchy-coloured soul
 Permit thine ear to hear her causeless doom,
 And not enforce thy tongue that tale control,
 That must unjustly bring her to her tomb?
 O, Salome, thou hast thyself repaid
 For all the benefits that thou hast done!
 Thou art the cause I have the queen betrayed;
 Thou hast my heart to darkest falsehood won.
 I am condemned! Heav'n gave me not my tongue
 To slander innocents, to lie, deceive,
 To be the hateful instrument to wrong,
 The earth of greatest glory to bereave.
 My sin ascends and doth to heaven cry:
 "It is the blackest deed that ever was!"
 And there doth sit an angel notary,
 That doth record it down in leaves of brass.
 Oh, how my heart doth quake! Achitophel,
 Thou found a means thyself from shame to free;
 And, sure, my soul approves thou didst not well.⁶⁰
 All follow some and I will follow thee.

[Exit.]

Pero ahora el odio conquista al afecto.
 Conque, lleváosla. ¡Hebreo!
 90 ¿atrapas, cual león, al bello cordero del rebaño?²¹²
 No debe morir, no va a morir.
 Harto miserable soy sin ella
 y más con ella que nadie. ¡Lleváosla!
 Pero a la prisión; no a la muerte.
 95 ¿Ya se fue por fin? ¡Esperad, villanos!
 Ella otorgaba al soberano su aliento.
 Bien, que se vaya; pero que no muera.
 No puedo creer que quisiera dañarme,
 pero vivió muy licenciosa
 100 y por ello nunca será libre.

Salen todos excepto el copero.

4.5

COPERO

¡Infame canalla! ¿Puede tu alma negra
 dejarte oír maledicencia infundada
 y que tu lengua no cese ese rumor
 que injustamente la lleva a la tumba?
 5 ¡Oh, Salomé, tú misma me recompensaste
 por los daños que me has causado!
 Por tu culpa he traicionado a la reina;
 me ganaste para esta vileza.
 ¡Maldito soy! Mi lengua no se hizo
 10 para imputar a inocentes, mintiendo,
 para ser odioso a pero del mal,
 para robar la gloria a esta tierra.
 Mi pecado llega a las alturas, el cielo grita:
 «Un acto más negro no se ha visto nunca».²¹³
 15 Y allá se sienta un ángel escribano
 que en hojas de latón registra todo.
 ¡Cuánto tiemblo de miedo!
 Ahitofel, tú te libraste de la vergüenza.²¹⁴
 Y mi alma sabe que no hiciste bien,
 20 pero todos siguen a alguno y yo te sigo a ti.

Sale.

4.6

[Enter] Constabarus, Babas' Sons, and their guard.

CONSTABARUS

Now here we step our last, the way to death;
We must not tread this way a second time.
Yet let us resolutely yield our breath.
Death is the only ladder, heaven to climb.

1 SON

With willing mind I could myself resign,
But yet it grieves me with a grief untold
Our death should be accompanied with thine;
Our friendship we to thee have dearly sold.

CONSTABARUS

Still wilt thou wrong the sacred name of friend?
Then shouldst thou never style it friendship more,
But base mechanic traffic that doth lend,
Yet will be sure they shall the debt restore.
I could with needless compliment return.
This, for thy ceremony, I could say:
'Tis⁶¹ I that made the fire your house to burn,
For, but for me, she would not you betray.
Had not the damnèd woman sought mine end,
You had not been the subject of her hate;
You never did her hateful mind offend,
Nor could your deaths have freed her nuptial fate.⁶²
Therefore, fair friends, though you were still unborn,
Some other subtlety devised should be,
Whereby my life, though guiltless, should be torn;
Thus, have I proved, 'tis you that die for me.
And, therefore, should I weakly now lament
You have but done your duties. Friends should die
Alone, their friends' disaster to prevent,
Though not compelled by strong necessity.
But now, farewell, fair city, never more
Shall I behold your beauty shining bright.
Farewell, of Jewish men the worthy store,
But no farewell to any female wight.

4.6

Entran Constabaro, hijos de Babas y sus guardias.

CONSTABARO

Último paso en la ruta hacia la muerte,
que no cruzaremos una segunda vez.
Pero resueltos rindamos las vidas;
la muerte es la escala que eleva hasta el cielo.

HIJO PRIMERO

5 ¡Dispuesto! Yo estoy resignado,
pero me duele con pena increíble
que tu muerte acompañe a la nuestra.
Nuestra amistad te ha costado bien cara.

CONSTABARO

¿Sigues ultrajando el nombre sagrado de un amigo?
10 Pues no lo llames más amistad,
sino innoble tráfico de préstamos,
que a buen seguro exigirán la satisfacción de deudas.
Podría darte otros superfluos cumplidos,
podría añadir a tus ceremonias
15 que yo prendí el fuego que hizo arder tu casa.
Es por culpa mía que ella os traiciona.
Si no ansiara mi fin esa malvada,
no sufriríais su odio.
Nunca ofendisteis su ánimo odioso,
20 ni vuestra muerte facilita sus nupcias.
Aunque, amigos, no hubieseis nacido,
alguna otra sutileza habría ideado ella
para acabar con mi inocente vida.
Claro está que morís por mí vosotros
25 y yo, débilmente,
he de lamentar que cumpláis tal deber.
Mueren los amigos para salvarse el uno al otro
sin que fuerte apuro deba forzarles.²¹⁵
¡Hasta siempre, ciudad noble!
30 Nunca más veré brillar tu espléndida belleza.
Hasta siempre, brava estirpe de los judíos,
excepto a toda criatura femenina.

You, wavering crew! My curse to you I leave!
 You had but one to give you any grace,
 And you yourselves will Mariam's life bereave;
 Your commonwealth doth innocency chase!
 You creatures made to be the human curse!
 You, tigers, lionesses, hungry bears,
 Tear-massacring hyenas! Nay, far worse!
 For they for prey do shed their feigned tears,
 But you will weep—you, creatures cross to good!—
 For your unquenchèd thirst of human blood.
 You were the angels cast from heaven for pride
 And still do keep your angel's outward show,
 But none of you are inly beautified,
 For still your heav'n-depriving pride doth grow.
 Did not the sins of man require a scourge,
 Your place on earth had been by this withstood.
 But since a flood no more the world must purge,
 You stayed in office of a second flood.
 You giddy creatures, sowers of debate,
 You'll love today, and for no other cause,
 But for you yesterday did deeply hate.
 You are the wreck of order, breach of laws;
 Your best are foolish, froward, wanton, vain;
 Your worst, adulterous, murderous, cunning, proud;
 And Salome attends the latter train,
 Or, rather, she their leader is allowed.
 I do the sottishness of men bewail,
 That do with following you enhance your pride.
 'Twere better that the human race should fail
 Than be by such a mischief multiplied.
 Cham's servile curse to all your sex was given
 Because in paradise you did offend.
 Then, do we not resist the will of heaven
 When on your wills like servants we attend?
 You are to nothing constant but to ill;
 You are with nought but wickedness endued;
 Your loves are set on nothing but your will.
 And, thus, my censure I of you conclude:
 You are the least of goods, the worst of evils;
 Your best are worse than men, your worst than devils.⁶³

¡Os maldigo, cuadrilla descarriada!
 Solo una de entre vosotras ostenta la gracia
 35 y por vuestra mano Mariam caerá.
 ¡Vuestra compañía persigue al inocente!
 ¡Se os creó para ser maldición humana!²¹⁶
 ¡Tigresas, leonas, osas hambrientas,
 lacrimosas hienas matadoras! ¡Pero peores aún!
 40 Estas fingen llanto por sus presas;
 vosotras—¡seres contrarios al bien!—,
 sentís ávida sed de sangre humana.
 Se os expulsó del cielo, ángeles soberbios,
 aunque apariencia angélica tengáis,
 45 pero ninguna es hermosa por dentro,
 pues vuestro orgullo crece de espaldas al cielo mismo.²¹⁷
 Como el hombre pecador merecía castigo,
 se os dejó espacio en esta tierra
 y ya que no esperamos otro diluvio,²¹⁸
 50 seréis sustituto del segundo.
 ¡Vanas! ¡Incitadoras de altercados!
 Hoy amáis, pero nunca por otra razón
 que porque ayer odiasteis profundamente.
 ¡Sois la desgracia del orden, la brecha en la ley!
 55 La mejor de vosotras es tosca, bruta, pueril y obscena;
 la peor es infiel y altanera, ¡sicaria y puta!
 Salomé pertenece a esta segunda clase,
 donde, entre todas, despunta ella sola.
 ¡Cuánto lamento la ineptia de los hombres,
 60 que, como borregos, lamen vuestros pies!
 Mejor que cesara la raza humana
 que verse por tanta maldad multiplicada.
 Os fue dado el anatema de Cam,
 pues hicisteis ofensa al Paraíso.²¹⁹
 65 ¿No sufrimos castigo de los cielos
 por plegarnos a vosotras, cual siervos?
 No sois constantes sino para el mal;
 no estáis dotadas salvo para el mal;
 ¡No amáis nada! ¡Solo vuestra voluntad!
 70 Y así, voy concluyendo mi impugnación:
 ¡Poco bien hacéis, mucho mal traéis!
 ¡Peores siempre que el hombre! Quizá diablos.

SON 2

Come let us to our death. Are we not blessed?
 Our death will freedom from these creatures give,
 Those trouble-quiet sowers of unrest.
 And this I vow that had I leave to live,
 I would forever lead a single life
 And never venture on a devilish wife.

[Exeunt.]

4.7

[Enter] Herod and Salome.

HEROD

Nay, she shall die. 'Die', quoth you?⁶⁴ That she shall.
 But for the means. The means! Methinks 'tis hard
 To find a means to murder her withal.
 Therefore, I am resolved she shall be spared.

SALOME

Why? Let her be beheaded.

HEROD

That were well! 5
 Think you that swords are miracles⁶⁵ like you?
 Her skin will every curtal-ax edge refell,
 And then your enterprise you well may rue.
 What if the fierce Arabian notice take
 Of this your wretched weaponless estate?
 They answer, when we bid resistance make,
 That Mariam's skin their falchions did rebate.
 Beware of this! You make a goodly hand
 If you of weapons do deprive our land.

SALOME

Why, drown her, then.

HEROD

Indeed, a sweet device! 15

SEGUNDO HIJO

¡Muramos! ¿No es esto una bendición?
 Morir nos libraré de estas criaturas,
 75 falsas, urdidoras y agitadoras.
 Y juro que si hubiese opción de vivir,
 haría siempre vida de soltero;
 nunca me iría con una hembra diabólica.

Salen.

4.7

Entran Herodes y Salomé.

HERODES

¡No, tiene que morir! ¿Dices que ha de morir? Pues morirá.²²⁰
 Pero ¿cómo? ¿cómo hacerlo?
 Pienso que es difícil hallar la forma de asesinarla.
 Por ello, he resuelto que la perdonen.

SALOMÉ

¿Por qué? Que la decapiten.

HERODES

¡Buena cosa dices!
 ¿Crees que el acero es tan prodigioso como tú?
 Su piel resiste el filo del alfanje.
 Nos lamentaremos del intento.
 ¿Y si los fieros árabes averiguan
 10 que este pobre país está desarmado?
 Se sabrá, mientras reclutamos,
 que su cadáver afilará las espadas del enemigo.
 ¡Cuidado con esto!
 Mala baza juegas si despojas de armas a nuestra tierra.²²¹

SALOMÉ

Ahuguémosla.

HERODES

¡Sutil estratagema!

Why, would not every river turn her course
Rather than do her beauty prejudice,
And be reverted to the proper source
So not a drop of water should be found
In all Judaea's quondam fertile ground?

SALOME

Then let the fire devour her.

HEROD

'Twill not be.

Flame is from her derived into my heart.
Thou nursest flame, flame will not murder thee,
My fairest Mariam, fullest of desert.

SALOME

Then let her live, for me.

HEROD

Nay, she shall die.

But can you live without her?

SALOME

Doubt you that?

HEROD

I'm sure I cannot; I beseech you, try.
I have experience but I know not what.

SALOME

How should I try?

HEROD

Why, let my love be slain.

But if we cannot live without her sight,
You'll find the means to make her breathe again,
Or else you will bereave my comfort quite.

SALOME

Oh, ay! I warrant you.

Revertirá el río daño semejante
y no hará quebranto a su belleza.
Tal malicia tornará de vuelta
hasta que ni una gota de agua se halle
20 en todo el suelo fértil de Judea.

SALOMÉ

Que la consuma el fuego.

HERODES

No servirá.

Ella crea la llama que penetra en mí.
No matará la llama a quien la nutre.
Hermosa Mariam, tan llena como está de virtudes.

SALOMÉ

Pues que viva. A mí me importa bien poco.

HERODES

No. ¡Ha de morir!

¿Pero puedo vivir sin ella?

SALOMÉ

¿Lo dudas?

HERODES

No lo dudo: no podré. Te ruego, haz la prueba.
He hecho intentos, pero no lo consigo.

SALOMÉ

¿Cómo puedo hacer eso?

HERODES

Haz que mi amor muera.

30 Si yo no soy capaz de vivir sin contemplarla,
tú sabrás hacer que otra vez respire,
o desharás tú mi confort del todo.

SALOMÉ

Oh, sí. Lo juro.

[Exit.]

Sale.

HEROD

What, is she gone?

And gone to bid the world be overthrown?

What, is her heart's composure hardest stone?

To what a pass are cruel women grown!

[Re-enter Salome.]

She is returned already—Have you done?

Is't possible you can command so soon

A creature's heart to quench the flaming sun?

Or from the sky to wipe away the moon?

SALOME

If Mariam be the sun and moon, it is,

For I already have commanded this.

HEROD

But have you seen her cheek?

SALOME

A thousand times.

HEROD

But did you mark it too?

SALOME

Ay, very well.

HEROD

What is't?

SALOME

A crimson bush, that ever limes

The soul whose foresight doth not much excel.

HEROD

Send word she shall not die. Her cheek a bush?

Nay then, I see indeed you marked it not.

HERODES

¿Cómo? ¿Se marcha así?

¿Acude a ordenar la destrucción del mundo?

35 ¿Está su corazón hecho de piedra?

¡A qué extremos llega la mujer cruel!

Salomé vuelve a entrar.

Ya está de vuelta. ¿Lo llevaste a cabo?

¿Es posible tan prontamente enviar

el alma de un ser a apagar el sol

40 o que del cielo se borre la luna?

SALOMÉ

Si la luna y el sol son Mariam, sí se puede,

pues ya he dado esta orden.

HERODES

¿Y no viste su mejilla?

SALOMÉ

Mil veces.

HERODES

¿Pero también la apreciaste?

SALOMÉ

Muy bien.

HERODES

¿Y cómo es?

SALOMÉ

45 Como un matojo que suelta cal,

cuya alma no tiene brillo; no hace mella.

HERODES

Ordena que no muera. ¿Un matojo?

Ya veo que no te fijaste bien.

SALOME

'Tis very fair, but yet will never blush,
Though foul dishonours do her forehead blot.

HEROD

Then let her die. 'Tis very true indeed,
And for this fault alone shall Mariam bleed.

SALOME

What fault, my lord?

HEROD

What fault is't? You that ask,

If you be ignorant I know of none;
To call her back from death shall be your task.
I'm glad that she for innocent is known.
For on the brow of Mariam hangs a fleece
Whose slenderest twine is strong enough to bind
The hearts of kings; the pride and shame of Greece,
Troy-flaming Helen's not so fairly shined.

SALOME

'Tis true indeed, she lays them out for nets
To catch the hearts that do not shun a bait.
'Tis time to speak, for Herod sure forgets
That Mariam's very tresses hide deceit.

HEROD

Oh, do they so? Nay, then you do but well,
In sooth I thought it had been hair.⁶⁶
Nets call you them? Lord, how they do excel!
I never saw a net that showed so fair.
But have you heard her speak?

SALOME

You know I have.

HEROD

And were you not amazed?

SALOMÉ

Es muy hermosa, pero no se sonroja,
50 aunque el deshonor enlode su frente.

HERODES

Pues que muera. Eso, de veras, es cierto.
Sangrará Mariam por su propia culpa.

SALOMÉ

¿Qué culpa, mi señor?

HERODES

¿Qué culpa? ¿Y tú preguntas?

Si tú no lo sabes, yo no lo sé tampoco.
55 Tu tarea es que vuelva de la muerte.
Me alegra que se la sepa inocente,
pues de su frente cuelga el vellocino,
cuyo fino cabello amarra fuerte amores de reyes.²²²
Aquella que fue orgullo y ruina de Grecia,
60 Helena, ruina de Troya, no era tan hermosa.²²³

SALOMÉ

¡Cierto! Va echando las redes
para atrapar a quienes no la esquivan.
Digámoslo, ya que Herodes olvida,
que el vellón de Mariam oculta engaños.

HERODES

65 ¡Oh! ¿Es así? Buena vista tienes tú.
Por cierto, yo pensé que era su cabello.
¿Redes dices? ¡Señor, cómo destacan!
¡Nunca vi red tan hermosa!
¿La has escuchado hablar?

SALOMÉ

Bien que lo sabes.

HERODES

¿Y no te asombrabas?

SALOME

No, not a whit. 70

HEROD

Then 'twas not her you heard. Her life I'll save,
For Mariam hath a world-amazing wit.

SALOME

She speaks a beauteous language, but within
Her heart is false as powder; and her tongue
Doth but allure the auditors to sin
And is the instrument to do you wrong.

HEROD

It may be so; nay, 'tis so: She's unchaste!
Her mouth will ope to every stranger's ear.
Then let the executioner make haste,
Lest she enchant him if her words he hear.
Let him be deaf, lest she do him surprise
That shall to free her spirit be assigned.
Yet, what boots deafness if he have his eyes?
Her murderer must be both deaf and blind.
For if he see, he needs must see the stars
That shine on either side of Mariam's face,
Whose sweet aspect will terminate the wars
Wherewith he should a soul so precious chase.
Her eyes can speak and, in their speaking, move.
Oft did my heart with reverence receive
The world's mandates. Pretty tales of love
They utter which can human bondage weave.
But shall I let this heaven's model, die,
Which for a small self-portraiture she drew?
Her eyes, like stars, her forehead like the sky,
She is like heaven and must be heavenly true.

SALOME

Your thoughts do rave with doting on the queen.
Her eyes are ebon-hued, and you'll confess
A sable star hath been but seldom seen.
Then speak of reason more, of Mariam less.

SALOME

No, ni un ápice.

HERODES

No sería ella. Salvaré su vida,
ya que su ingenio deja admirado al mundo entero.

SALOMÉ

Ella habla un lenguaje florido,
pero adentro su alma es falsa, como los polvos de su cara;
75 su lengua embelesa al pecador devoto
y es un instrumento para hacerte mal.

HERODES

Bien puede ser. No. Es. ¡Es impúdica!
Su boca se abre al oído de un extraño.
Pues que su matarife se apresure,
80 no sea que esta le encante con palabras.
Que sea sordo, no sea que se apodere
del que debe liberar su espíritu.
Pero, ¿de qué sirve esto si tiene ojos?
El verdugo debe ser sordo y ciego.
85 Porque si ve, tendrá que ver las estrellas
luciendo a cada lado de su rostro,
cuyo dulce aire cesa toda guerra
donde debe dar caza a una preciosa alma.
Sus ojos hablan y su hablar conmueve.
90 A menudo mi corazón fue reverente
con mandatos terrenales. Mezquinos relatos de amor,
dicen, pueden esclavizarnos.
¿Dejo morir al modelo del cielo,
creado como su retrato en miniatura?
95 Estrellas sus ojos, cielo su frente;
ella es el cielo y es tan fiel como el cielo.

SALOMÉ

Tu mente rumia adulando a la reina.
Verás sus ojos de ébano y dirás
que son extrañas estrellas de arena.
100 Habla con más juicio, menos de Mariam.

HEROD

Yourself are held a goodly creature here,
Yet so unlike my Mariam in your shape
That when to her you have approachèd near,
Myself hath often ta'en you for an ape.
And yet you prate of beauty! Go your ways,
You are to her a sunburnt blackamoor.
Your paintings cannot equal Mariam's praise,
Her nature is so rich, you are so poor.
Let her be stayed from death, for if she die,
We do we know not what to stop her breath.
A world cannot another Mariam buy.
Why stay you lingering? Countermand her death.

SALOME

Then you'll no more remember what hath passed?
Sohemus' love and hers shall be forgot?
'Tis well, in truth. That fault may be her last,
And she may mend, though yet she love you not.

HEROD

Oh, God! 'Tis true! Sohemus! Earth and heaven,
Why did you both conspire to make me cursed
In cozening me with shows and proofs uneven?
She showed the best and yet did prove the worst.
Her show was such, as had our singing king,
The holy David, Mariam's beauty seen,
The Hittite had then felt no deadly sting,
Nor Betsabe had never been a queen.
Or had his son, the wisest man of men,
Whose fond delight did most consist in change,
Beheld her face, he had been stayed again;
No creature having her can wish to range.
Had Ahasuerus seen my Mariam's brow,
The humble Jew, she might have walked alone;
Her beauteous virtue should have stayed below,
Whiles Mariam mounted to the Persian throne.
But what avails it all? For in the weight
She is deceitful, light as vanity.
Oh, she was made for nothing but a bait

HERODES

Se te tiene por mujer bondadosa,
pero tu complexión es tan distinta de la de Mariam
que, cuando te colocas cerca de ella,
te he tomado a veces por un simio.
105 ¡Y hablas tú de belleza! Tú sabrás mejor,
pero a su lado pareces un sarraceno chamuscado.
Tus pinturas no igualan sus alabanzas;
su ser es tan rico, el tuyo tan pobre.
No la toque la muerte, pues si muere,
110 ¿qué haremos si se corta su aliento?
No puede el mundo comprar otra Mariam.
¿A qué esperas? ¡Da contraorden de su muerte!

SALOMÉ

¿No recuerdas entonces qué ha pasado?
¿Olvidaste ya sus amores con Soemo?
115 Buenos estamos. Esta será la última
culpa enmendada, aunque, con esto, no te ame.

HERODES

¡Dios mío, es cierto! ¡Soemo! ¡Tierra y cielo!
¿Por qué conspiráis para maldecirme
dándome pruebas de afecto dispares?
120 Ella demuestra lo mejor y lo peor.
Su ser es tal que aquel rey cantador,
el santo David, de haber visto su belleza,
no hubiera sentido el hitita aguijón mortal,
ni hubiera sido reina Betsabee.²²⁴
125 Si su hijo, el más que sabio Salomón,²²⁵
conocido por inconstante,
la hubiera visto, se hubiera reformado.
Nadie con ella ansía la infidelidad.
Si hubiera visto Asuero la faz de Mariam,
130 la humilde judía, Ester,²²⁶ habría errado sola.
Su linda virtud habría sucumbido
con Mariam montada en el trono persa.
¿Pero qué importa? Si lo ponderamos todo,
es embustera, palpablemente engreída.
135 No está hecha más que para tirar cebos

To train some hapless man to misery.
I am the hapless man that have been trained
To endless bondage. I will see her yet.
Methinks I should discern her if she feigned.
Can human eyes be dazed by woman's wit?
Once more these eyes of mine with hers shall meet,
Before the headsman do her life bereave.
Shall I forever part from thee, my sweet,
Without the taking of my latest leave?

SALOME

You had as good resolve to save her now.
I'll stay her death. 'Tis well determinèd,
For sure she nevermore will break her vow;
Sohemus and Josephus both are dead.

HEROD

She shall not live, nor will I see her face.
A long-healed wound, a second time doth bleed.
With Joseph I remember her disgrace;
A shameful end ensues a shameful deed.
Oh, that I had not called to mind anew,
The discontent of Mariam's wavering heart!
'Twas you, you foul-mouthed Ate, none but you,
That did the thought hereof to me impart.
Hence from my sight, my black tormentor, hence!
For hadst not thou made Herod unsecure,
I had not doubted Mariam's innocence,
But still had held her in my heart for pure.

SALOME

I'll leave you to your passion. 'Tis no time
To purge me now, though of a guiltless crime.

Exit.

HEROD

Destruction take thee! Thou hast made my heart
As heavy as revenge—I am so dull,
Methinks I am not sensible of smart,
Though hideous horrors at my bosom pull.

que entrenen a infelices para la ruina.
Soy un desdichado, que fui entrenado
para eterno cautiverio. ¡Pero he de verla!
Creo que podré dilucidar si finge.
140 ¿Un ingenio de mujer ciega mis ojos?
Mis ojos la verán una vez más
antes de que se la lleve el verdugo.
¿Nos despediremos, dulce mía,
sin que pueda darte mi último adiós?

SALOMÉ

145 Eso mismo y salvarla todo es uno.
Comprobaré su muerte. Está fijado:
nunca volverá a traicionar sus votos.
Soemo y José están muertos los dos.

HERODES

No vivirá, ni veré yo su rostro.
150 La herida que sana sangra si se vuelve a abrir.
Con José recuerdo la vergüenza,
esto es afrenta seguida de oprobio.
¡Que a mi mente no hubiese recordado
el disgusto por su corazón zozobranante!
155 ¡Malhadada Ate,²²⁷ fuiste solo tú,
tú quien puso este pensamiento en mí!
¡Fuera, negra atormentadora, fuera!
Si no hubieras emasculado a Herodes,
él no habría dudado de su inocencia,
160 pues la tendría en su corazón por pura.

SALOMÉ

Te dejo rumiar tus delirios.
No es hora para mí de eximirme; no tengo culpa.

Sale.

HERODES

¡Que te lleve la ruina! Has hecho mi alma
vengativa—Tan humillado estoy
165 que creo que no siento bien yo la pena,
aunque un odioso horror oprima mi pecho.

My head weighs downwards. Therefore, will I go

To try if I can sleep away my woe.

[Exit.]

4.8

[Enter] Mariam.

MARIAM⁶⁷

Am I the Mariam that presumed so much,
And deemed my face must needs preserve my breath?

Ay, I it was that thought my beauty such⁶⁸

As it alone could countermand my death.

Now Death will teach me he can pale as well

A cheek of roses as a cheek less bright

And dim an eye whose shine doth most excel

As soon as one that casts a meaner light.

Had not myself against myself conspired,

No plot—no adversary from without—

Could Herod's love from Mariam have retired,

Or from his heart have thrust my semblance out.

The wanton queen that never loved for love,

False Cleopatra, wholly set on gain,

With all her sleights did prove, yet vainly prove

For her the love of Herod to obtain.

Yet her allurements, all her courtly guile,

Her smiles, her favour, and her smooth deceit

Could not my face from Herod's mind exile,

But were with him of less than little weight.

That face and person that in Asia late

For beauty's goddess, Paphos' Queen, was ta'en,

That face that did captive great Julius' fate,

That very face that was Antonius' bane,

That face that to be Egypt's pride was born,

That face that all the world esteemed so rare

Did Herod hate, despise, neglect, and scorn

When with the same he Mariam's did compare.

This made that I improvidently wrought

And on the wager even my life did pawn,

Because I thought, and yet but truly thought,

Mi cabeza desfallece. Me marchó,

a intentar dormir durante este duelo.²²⁸

Sale.

4.8

Entra Mariam.

MARIAM

¿Soy yo Mariam, quien tanto presupuso
que su rostro salvaría su vida?²²⁹

Sí, yo fui quien pensó que esta belleza
revocaría mi destrucción.

5 Hoy la Muerte hace que palidezcan

por igual la mejilla rosada y la oscura

y que se apague el ojo cuyo brillo esplende

si las luces mezquinas se arrojan sobre él.

De no haber sido mi propia enemiga,

10 ¡no!, ni conjura ni enemigo exterior

hubieran enfriado jamás el amor de Herodes,

ni arrancado mi imagen de su ser.

La lúbrica reina, la que no amó nunca,

la falsa Cleopatra, ávida de prebendas,

15 con levedad quiso, si bien en vano,

conseguir para ella el amor de Herodes.

Sus seducciones, su apariencia cortesana,

sus sonrisas, sus favores, su suave impostura

menos aún que nimiedades para él,

20 no borraron mi rostro de la mente de Herodes.

Esa cara y ese ser que hace poco en Asia

tomaron por bella diosa, por reina de Pafos,

esa cara que marcó el destino del gran Julio César,

esa cara que fue la ruina de Marco Antonio,

25 esa cara que debía ser el orgullo de Egipto,

esa cara que el mundo estimaba por su rara belleza,

Herodes la odió, la desdeñó y la desatendió,

tras compararla con el rostro de Mariam.²³⁰

Por eso, imprudente, me torcí yo

30 y puse en juego mi vida,

pues pensé (sin pensarlo bien de verdad)

That Herod's love could not from me be drawn.
But now, though out of time, I plainly see
It could be drawn, though never drawn from me
Had I but with humility been graced.
As well as fair I might have proved me wise;
But I did think, because I knew me chaste,
One virtue for a woman might suffice,
That mind for glory of our sex might stand,
Wherein humility and chastity
Doth march with equal paces hand in hand.
But one, if single seen, who setteth by?
And I had singly one. But 'tis my joy
That I was ever innocent, though sour,
And, therefore, can they but my life destroy;
My soul is free from adversary's power.⁶⁹

Enter Doris.

You, princes great in power and high in birth,
Be great and high! I envy not your hap,
Your birth must be from dust, your power on earth—
In heaven shall Mariam sit in Sarah's lap.

DORIS

I'heaven?—Your beauty cannot bring you thither.⁷⁰
Your soul is black and spotted, full of sin;
You in adultery lived nine year together,
And heaven will never let adultery in.

MARIAM

What art thou that dost poor Mariam pursue?
Some spirit sent to drive me to despair?
Who sees for truth that Mariam is untrue?
If fair she be, she is as chaste as fair.

DORIS

I am that Doris that was once beloved,
Beloved by Herod—Herod's lawful wife.
'Twas you that Doris from his side removed
And robbed from me the glory of my life.

que Herodes no retiraría su amor.
Pero hoy, aunque tarde, veo claro
que lo ha hecho y no habría sido así
35 si yo hubiese sido humilde;
sabia, aparte de hermosa.
Pensé que, por ser casta,
tener virtud de mujer bastaba,
que el ánimo honesto se erigía como gloria nuestra;
40 que humildad y castidad
marchaban de la mano.
Pero a una de ambas, solo a una, ¿quién le echa cuenta?
Y solo tuve una de las dos.
Era gozo mío saberme inocente, si bien amarga.
45 Por eso, pueden destrozarse mi vida;
mi alma, en cambio, es libre de su poder.

*Entra Doris.*²³¹

¡Príncipes de alto poder y linaje,
seáis quienes seáis, no os envidio el rango!
¡Del polvo es vuestra casta, vuestro poder de la tierra!
50 ¡Con Sarah en el cielo se ha de sentar Mariam!²³²

DORIS

¡En el cielo! Tu belleza no te llevará hasta las alturas.
Tu alma es negra, sucia, pecaminosa.²³³
Has vivido adúltera nueve años
y no entrará el adulterio en el cielo.

MARIAM

55 ¿Quién eres tú, que a Mariam atormentas?²³⁴
¿Un espíritu presto a exasperarme?
¿Quién da crédito a que Mariam es falsa?
Como es hermosa, también es casta.

DORIS

Soy Doris, a la que un día amaba Herodes
60 como a su legítima esposa.
Fuiste tú quien me apartó de su lado,
quien robó la gloria de mi vida.

MARIAM

Was that adultery? Did not Moses say
That he that being matched did deadly hate
Might by permission put his wife away
And take a more beloved to be his mate?

DORIS

What did he hate me for? For simple truth?
For bringing beauteous babes for love to him?
For riches, noble birth, or tender youth?
Or for no stain did Doris' honour dim?
Oh, tell me, Mariam, tell me if you know,
Which fault of these made Herod Doris' foe?
These thrice three years have I, with hands held up
And bowed knees fast nailed to the ground,
Besought for thee the dregs of that same cup,
That cup of wrath that is for sinners found.
And now thou art to drink it! Doris' curse,
Upon thyself did all this while attend,
But now it shall pursue thy children worse.

MARIAM

Oh, Doris, now to thee my knees I bend!
That hart that never bowed to thee doth bow.
Curse not mine infants! Let it thee suffice
That heav'n doth punishment to me allow.
Thy curse is cause that guiltless Mariam dies.

DORIS

Had I ten thousand tongues and every tongue
Inflamed with poison's power and steeped in gall,
My curses would not answer for my wrong,
Though I in cursing thee employed them all.
Hear thou that didst Mount Gerizim command,
To be a place whereon with cause to curse!
Stretch thy revenging arm! Thrust forth thy hand
And plague the mother much, the children worse!
Throw flaming fire upon the base-born heads
That were begotten in unlawful beds!
But let them live till they have sense to know

MARIAM

¿Adulterio, dices?
Dijo Moisés que el casado
65 podría deshacerse de su esposa si llegaba a odiarla.
Y podría tomar otra compañera más querida por él.

DORIS

¿Y por qué me odiaba? ¿Porque le era fiel?
¿Porque le di hijos? ¿Porque le amé?
¿Por mi juventud? ¿Mi holgura? ¿Mi noble linaje?²³⁵
70 ¿Porque mi honor no estaba manchado?
Dime, Mariam, dime si lo sabes,
¿cuál de estos defectos me hizo enemiga suya?
Tres veces tres años llevo implorando
con las rodillas clavadas en el suelo,
75 deseando para ti el poso de ese cáliz,
un cáliz de furor²³⁶ reservado a los pecadores.
¡Hoy beberás de él!
Mi maldición ha pendido sobre ti todo este tiempo
y ahora más daño traerá a tus retoños.

MARIAM

80 ¡Oh, Doris, estoy de rodillas ante ti!
Quien no se inclinaba ante ti, se inclina ahora.
¡No maldigas a mis niños!²³⁷
Que baste el castigo que me reserva el cielo.
Por tu maldición morirá la inocente Mariam.²³⁸

DORIS

85 Aunque tuviese diez mil lenguas,
cada una de estas llena de hiel y de bilis,
no alcanzarían a vengarme de tantos agravios,
aunque empeñase a todas en maldecirte.
¡Tú, que convertiste el Monte Gerizim
90 en lugar desde el que maldecir!²³⁹
¡Extiende tu cruel brazo!
¡Que tu mano hostigue a la madre y más a los niños!
¡Echa fuego sobre esas testas innobles,
concebidas en ilegítimos lechos!
95 ¡Pero que vivan, que sientan

What 'tis to be in miserable state.
Then be their nearest friends their overthrow;
Attended be they by suspicious hate!
And, Mariam, I do hope this boy of mine
Shall one day come to be the death of thine.

Exit.

MARIAM

Oh! Heaven forbid! I hope the world shall see
This curse of thine shall be returned on thee.
Now, earth, farewell! Though I be yet but young,
Yet I, methinks, have known thee too too long.

Exit.

4 CHORUS

CHORUS

The fairest action of our human life,
Is scorning to revenge an injury,
For who forgives without a further strife
His adversary's heart to him doth tie.
And 'tis a firmer conquest, truly said,
To win the heart, then overthrow the head.
If we a worthy enemy do find,
To yield to worth, it must be nobly done.
But if of baser metal be his mind,
In base revenge there is no honor won.
Who would a worthy courage overthrow?
And who would wrestle with a worthless foe?
We say our hearts are great and cannot yield,
Because they cannot yield, it proves them poor.
Great hearts are tasked beyond their power but seld.
The weakest lion will the loudest roar.
Truth's school for certain doth this same allow:
High-heartedness doth sometimes teach to bow.
A noble heart doth teach a virtuous scorn:
To scorn to owe a duty overlong,
To scorn to be for benefits forborne,
To scorn to lie, to scorn to do a wrong,

y que sepan qué es hallarse en la miseria absoluta!
¡Sé azote de sus buenos amigos!
¡Que el desprecio suspicaz les persiga!
Y, Mariam, espero que este hijo mío
100 traiga un día la muerte de los tuyos. ²⁴⁰

Sale.

MARIAM

¡Que lo impida el cielo!
Que el mundo vea tu maldición volverse contra ti. ²⁴¹
¡Adiós, adiós, tierra!
Aún soy joven, pero ya te he disfrutado lo suficiente. ²⁴²

Sale.

CORO 4

CORO

105 El acto más noble al que aspiramos
es renunciar a vengarnos por una injuria.
Quien perdona sin grandes estridencias
se gana el corazón de su rival.
Es más firme y segura la conquista
110 de un corazón que cortar una cabeza. ²⁴³
Si topamos con un intrépido enemigo,
es noble rendirse ante su valor.
Si su mente está hecha de materia vil,
vengarnos de él no trae honor alguno.
115 ¿Por qué destruir al que demuestra coraje?
¿Y para qué luchar con un rival abyecto?
Queremos corazones que, soberbios, no cedan.
Y, como no ceden, están empobrecidos.
Al corazón magnánimo todo le es fácil,
120 pero el león más desnutrido ruge con más potencia.
La escuela de la verdad así nos instruye:
La nobleza de espíritu nos enseña a ceder.
El corazón nos dice qué desdeñar:
rezagarnos en cumplir con el deber;
125 esperar recompensas por los buenos actos;
la mentira, el deseo de hacer el mal;

To scorn to bear an injury in mind,
 To scorn a free-born heart slave-like to bind.
 But if for wrongs we needs revenge must have,
 Then be our vengeance of the noblest kind.
 Do we his body from our fury save,
 And let our hate prevail against our mind?
 What can 'gainst him a greater vengeance be
 Than make his foe more worthy far than he?
 Had Mariam scorned to leave a due unpaid,
 She would to Herod then have paid her love
 And not have been by sullen passion swayed.
 To fix her thoughts all injury above
 Is virtuous pride. Had Mariam thus been proud,
 Long famous life to her had been allowed.

5.1

[Enter] Nuntio.

NUNTIO

When, sweetest friend, did I so far offend
 Your heavenly self that you, my fault to quit,
 Have made me now relater of your end,
 The end of beauty, chastity and wit?
 Was none so hapless in the fatal place,
 But I, most wretched, for the queen to choose?
 'Tis certain I have some ill-boding face
 That made me culled to tell this luckless news.
 And yet no news to Herod; were it new,
 To him unhappy 't had not been at all.
 Yet do I long to come within his view,
 That he may know his wife did guiltless fall.
 And here he comes. Your Mariam greets you well.

Enter Herod.

HEROD

What? Lives my Mariam? Joy, exceeding joy!
 She shall not die.

impedir que una injuria ciegue nuestra mente;
 esclavizar al ser que nació libre.
 Si, por daños sufridos, hemos de obtener venganza,
 130 que esta sea del más noble cariz.
 ¿Es sensato salvar un cuerpo del odio
 y dejar que el odio nuble nuestra mente?
 ¿Qué mayor venganza puede haber
 que ser más compasivos que el rival?
 135 De haber pagado Mariam su deuda,
 habría correspondido al amor de Herodes.
 No estaría atrapada por su pasión.²⁴⁴
 Pensar más allá de nuestras injurias
 es la más noble forma de orgullo. Así,
 140 Mariam habría tenido afamada y larga vida.

5.1

Entra Nuncio.

NUNCIO

¿Cuándo, dulce amiga,
 ofendí a tu divinidad que hoy como penitencia
 me haces relator de tu final,
 del final de lo bello, lo casto y lo ingenioso?
 5 ¿No había algún otro más desgraciado que yo,
 infeliz entre infelices?
 Tengo, es verdad, un rostro sombrío,
 que me hace portador de malas nuevas,
 que no son nuevas para el rey.
 10 Si lo fueran, no serían desafortunadas.
 Espero poder llegar y decirle
 que ha caído su esposa inocente.
 Y aquí llega. Mariam te saluda.

Entra Herodes.

HERODES

¿Vive Mariam? ¡Gozo infinito!
 No morirá.

NUNTIO

Heav'n doth your will repel. 15

HEROD

Oh, do not with thy words my life destroy,
I prithee tell no dying tale. Thine eye
Without thy tongue doth tell but too too much.
Yet let thy tongue's addition make me die;
Death welcome comes to him whose grief is such.

NUNTIO

I went amongst the curious gazing troop
To see the last of her that was the best,
To see if death had heart to make her stoop,
To see the sun-admiring phoenix nest.
When there I came, upon the way I saw
The stately Mariam not debased by fear.
Her look did seem to keep the world in awe,
Yet mildly did her face this fortune bear.

HEROD

Thou dost usurp my right; my tongue was framed
To be the instrument of Mariam's praise.
Yet, speak. She cannot be too often famed.
All tongues suffice not her sweet name to raise.

NUNTIO

But, as she came, she Alexandra met,
Who did her death (sweet queen) no whit bewail,
But, as if nature she did quite forget,
She did upon her daughter loudly rail.

HEROD

Why, stopped you not her mouth? Where had she words
To darken that, that heaven made so bright?
Our sacred tongue no epithet affords
To call her other than the world's delight.

NUNTIO

She told her that her death was too too good,

NUNCIO

Esto te lo niega el cielo.

HERODES

¡No extingas mi vida con tus palabras!
No traigas, lo ruego, cuentos sobre muertos.
Tu mirada lo expresa todo, aunque no hables.
Que lo que ahora digas traiga mi muerte.
20 La muerte es bienvenida para el reo.

NUNCIO²⁴⁵

Fui yo con una tropa de testigos
a verla en la cima por última vez,²⁴⁶
a ver si la muerte osaba abatirla,
para observar la muerte del fénix que eclipsa al sol.²⁴⁷
25 Cuando llegué, vi que caminaba Mariam,
sublime, sin amilanarse.
Su semblante mantuvo a todos en vilo,
pero sufría su sino con dulzura.

HERODES

Usurpas mi derecho.
30 Es mi lengua la que se hizo para elogiar a Mariam.
Pero continúa; todo elogio es escaso.
Mil lenguas no hacen justicia a su dulce ser.

NUNCIO

Mientras avanzaba, se topó con Alejandra,
quien, por su muerte, ¡oh, mi reina! no lloraba;
35 más bien, dejando a un lado su instinto,
lanzó a voz en cuello imprecaciones contra su hija.

HERODES

¿No le hiciste callar?
¿Dónde encontró palabras para deslucir lo que es luminoso?
La lengua sagrada no admite epíteto
40 más que «delicia del mundo» para ella.

NUNCIO

Dijo que su muerte era buena cosa,

And that already she had lived too long.
She said, she shamed to have a part in blood
Of her that did the princely Herod wrong.

HEROD

Base pickthank devil! 'Shame'? 'Twas all her glory
That she to noble Mariam was the mother.
But never shall it live in any story;
Her name, except to infamy, I'll smother.
What answer did her princely daughter make?

NUNTIO

She made no answer, but she looked the while
As if thereof she scarce did notice take,
Yet smiled, a dutiful, though scornful smile.

HEROD

Sweet creature, I that look to mind do call.
Full oft hath Herod been amazed withal.
Go on.

NUNTIO

She came unmoved, with pleasant grace,
As if to triumph her arrival were,
In stately habit and with cheerful face;
Yet every eye was moist but Mariam's there.
When justly opposite to me she came,
She picked me out from all the crew;
She beckoned to me, called me by my name,
For she my name, my birth and fortune knew.

HEROD

What, did she name thee? Happy, happy man!
Wilt thou not ever love that name the better?
But what sweet tune did this fair dying swan
Afford thine ear? Tell all; omit no letter.

NUNTIO

'Tell thou my lord,' said she—

que bastante había vivido ya.
Mostró vergüenza por llevar la sangre
de alguien que hizo algún mal al principesco Herodes.

HERODES

45 ¡Infame aduladora! ¡Qué vergüenza!
Fue gloria suya ser madre de Mariam.
No recordará su nombre la historia;
lo suprimiré yo, pero no borraré su infamia.
¿Qué le respondió su principesca hija?

NUNCIO

50 No respondió,
parecía dar cuenta escasa de aquello,
pero sonrió; dócil, aunque con cierto desdén.

HERODES

¡Dulce Mariam! Declaro su ser solemne.
Pues muchas veces fascinó éste a Herodes.
Continúa.

NUNCIO

Llegó, tranquila, con solemne donaire,
como si fuese su entrada triunfal,
con noble ropaje y alegre rostro.
Todos lloraban por verla así.
Justo entonces vino hacia mí,
60 me escogió entre los concurrentes.
Hizo señas para que me acercara, me llamó por mi nombre,
que, como otras cosas mías, conocía.

HERODES

¿Te nombró? ¡Feliz entre los hombres!
¿No amas tu nombre más aún?
65 ¿Qué melodía de este cisne hermoso deleitó tu oído?²⁴⁸
Cuenta. No omitas detalle.

NUNCIO

«Haz saber a mi señor», dijo ella—

HEROD

Me, meant she me?

Is't true? The more my shame! I was her lord.

Were I not mad, her lord I still should be.⁷¹

But now her name must be by me adored.

Oh, say, what said she more? Each word she said

Shall be the food whereon my heart is fed.

NUNTIO

'Tell thou my lord thou saw'st me lose my breath.'

HEROD

Oh, that I could that sentence now control!

NUNTIO

'If guiltily, eternal be my death.'

HEROD

I hold her chaste e'en in my inmost soul.

NUNTIO

'By three days hence, if wishes could revive,

I know himself would make me oft alive.'

HEROD

Three days? Three hours, three minutes! Not so much!

A minute in a thousand parts divide!

My penitency for her death is such

As in the first I wished she had not died.

But forward in thy tale.

NUNTIO

Why, on she went,

And, after she some silent prayer had said,

She died as if to die she were content.

And, thus, to heav'n her heav'nly soul is fled.

HEROD

But art thou sure there doth no life remain?

Is't possible my Mariam should be dead?

HERODES

¿Me nombró?

¿Es cierto? ¡Vergüenza para mí! Fui su señor.

Y si fuese cuerdo, aún lo sería.

70 Pero siempre adoraré su nombre.

¿Qué más dijo? Cada palabra que dijo

será alimento de mi corazón.²⁴⁹

NUNCIO

«Haz saber a mi señor me viste exhalar mi último aliento».

HERODES

¡Oh, deseo revocar la sentencia!

NUNCIO

75 «Si soy culpable, sea eterna mi muerte».

HERODES

Hasta lo hondo de mi ser sé que es casta.

NUNCIO

«En tres días, si los deseos reviven,

uno que yo conozco me deseará viva mil veces».²⁵⁰

HERODES

¿Tres días? ¡Tres horas, tres minutos! ¡No tanto!

80 ¡Dividid en mil partes un minuto!

Tal es mi penitencia por su muerte,

que exánime jamás yo quise verla.

Pero prosigue tu relato.

NUNCIO

Siguió adelante

y, tras decir en silencio su rezo,

85 murió con un expirar placentero

y voló su alma divina hasta los cielos.

HERODES

¿No queda resto de su persona?

¿Es posible que Mariam se muera?²⁵¹

Is there no trick to make her breathe again?

NUNTIO

Her body is divided from her head.

HEROD

Why, yet methinks there might be found by art,
Strange ways of cure. 'Tis sure rare things are done
By an inventive head and willing heart.

NUNTIO

Let not my lord your fancies idly run.
It is as possible it should be seen
That we should make the holy Abraham live,
Though he entombed two thousand years had been,
As breath again to slaughtered Mariam give.
But now for more assaults prepare your ears—

HEROD

There cannot be a further cause of moan;
This accident shall shelter me from fears.
What can I fear? Already Mariam's gone.
Yet tell e'en what you will.

NUNTIO

From Mariam's death, I saw upon a tree
A man that to his neck a cord did tie,
Which cord he had designed his end to be.
When me he once discerned, he downwards bowed,
And, thus, with fearful voice he cried aloud:
'Go tell the king he trusted ere he tried;
I am the cause that Mariam causeless died.'

HEROD

Damnation take him! For it was the slave
That said she meant with poison's deadly force
To end my life that she the crown might have,
Which tale did Mariam from herself divorce.
Oh, pardon me, thou pure unspotted ghost!

¿No hay algún truco para que vuelva a respirar?

NUNCIO

90 Su cuerpo y su cabeza están separados.

HERODES

Pero creo que las buenas artes pueden hallar
algún método de cura.
Prodigios logran la inventiva y las almas dispuestas.²⁵²

NUNCIO

Que vuestra inventiva no vague ociosa.
95 Tan probable será que aquí veamos
revivir a nuestro santo Abraham,
aunque sepulto lleva dos mil años,
como que el aliento vuelva a Mariam.
Escuchad hechos más inquietantes—

HERODES

100 No puede haber dolor más grande que éste.
Este mal me protege de otros miedos.
¿Qué debo temer? Mariam se ha marchado.
Di pues lo que quieras.

NUNCIO

De camino,
tras ver morir a Mariam, vi colgado de un árbol
105 a uno con la cuerda atada al cuello.
La había usado para quitarse la vida.
Al verme, giró su cabeza
y con voz temblorosa así gritó:
«Ve, di al rey que creyó cosas sin pruebas.
110 Causé yo la muerte injusta de Mariam».²⁵³

HERODES

¡Que el diablo se lo lleve!
Ese esclavo dijo que ella quiso envenenarme,
acabar con mi vida, porque ansiaba mi corona.
La calumnia fue la perdición de Mariam.
115 ¡Oh, perdón, espíritu sin mácula!

My punishment must needs sufficient be,
 In missing that content I valued most,
 Which was thy admirable face to see.
 I had but one inestimable jewel—
 Yet one I had no monarch had the like,
 And, therefore, may I curse myself as cruel;
 'Twas broken by a blow myself did strike.
 I gazed thereon and never thought me blest
 But when on it my dazzled eye might rest.
 A precious mirror made by wondrous art,
 I prized it ten times dearer than my crown
 And laid it up fast folded in my heart.
 Yet I, in sudden choler, cast it down.
 And pashed it all to pieces. 'Twas no foe
 That robbed me of it; no Arabian host,
 Nor no Armenian guide hath used me so,
 But Herod's wretched self hath Herod cross
 She was my graceful moiety; me accursed,
 To slay my better half and save my worst!
 But sure, she is not dead. You did but jest
 To put me in perplexity a while.
 'Twere well indeed if I could so be dressed.
 I see she is alive; methinks you smile.

NUNTIO

If sainted Abel yet deceased be,
 'Tis certain Mariam is as dead as he.

HEROD

Why, then, go call her to me. Bid her now
 Put on fair habit, stately ornament,
 And let no frown o'ershade her smoothest brow.
 In her doth Herod place his whole content.

NUNTIO

She'll come in stately weeds to please your sense,
 If now she come attired in robe of heaven.
 Remember you yourself did send her hence,
 And now to you she can no more be given.

Ahora sí sufriré un duro castigo
 tras perder lo que más amaba:
 que era siempre ver tu rostro admirable.
 Poseí a aquella joya inestimable,
 120 una, una que otro rey jamás tuvo,
 y me maldigo por esto, por cruel.²⁵⁴
 El golpe que le di la hizo pedazos.
 La observaba de cerca, pero no me sentí bendecido
 salvo cuando cerraba mis ojos para reposar.
 125 Espejo bello hecho con noble arte,
 valía ella diez veces más que esta corona
 y en mi corazón estaba bien guardada.
 Entrando en cólera, la destruí;
 la deshice después.
 130 No fue enemigo alguno quien me la robó, ni rehén de Arabia,
 ni rastreador armenio quien así la trató,
 fue Herodes quien a Herodes malhirió.
 ¡Maldito yo, ella era mi parte gentil!
 ¡Maté mi lado bueno, queda el perverso!
 135 Pero, a buen seguro, no está muerta.
 Bromeas para que quede perplejo un buen rato.
 Bien estuvo en verdad tenerme así unos instantes.
 Ya veo que está viva; percibo tu sonrisa.

NUNCIO

Está tan finada como el santo Abel;
 140 créelo, así de muerta está Mariam.²⁵⁵

HERODES

Pues llámala, que venga a mí.
 Que lleve su lindo ajuar, con gentiles adornos,
 que su ceño no enlute su frente suave.
 En ella Herodes pone su ser entero.

NUNCIO

145 Vendrá en suntuosos trajes a agradarte,
 si viene con celestial ropaje.
 Tú mismo, recuérdalo, allí la enviaste
 y a ti ya nunca podrá ser devuelta.

HEROD

She's dead. Hell take her murderers! She was fair.
Oh, what a hand she had. It was so white
It did the whiteness of the snow impair.
I never more shall see so sweet a sight.

NUNTIO

'Tis true, her hand was rare.

HEROD

'Her hand'? Her hands!

She had not singly one of beauty rare,
But such a pair as here where Herod stands,
He dares the world to make to both compare.
Accursèd Salome! Hadst thou been still,
My Mariam had been breathing by my side.
Oh, never had I, had I had my will,
Sent forth command, that Mariam should have died.
But, Salome, thou didst with envy vex
To see thyself outmatched in thy sex.
Upon your sex's forehead Mariam sat
To grace you all like an imperial crown,
But you, fond fool, have rudely pushed thereat,
And proudly pulled your proper glory down.
One smile of hers—nay, not so much—a look
Was worth a hundred thousand such as you.
Judaea, how canst thou the wretches brook
That robbed from thee the fairest of the crew?
You, dwellers in the now deprived land
Wherein the matchless Mariam was bred,
Why grasp not each of you a sword in hand
To aim at me, your cruel sovereign's head?
Oh, when you think of Herod as your king
And owner of the pride of Palestine,
This act to your remembrance likewise bring:
'Tis I have overthrown your royal line.
Within her purer veins the blood did run,
That from her grandam Sarah she derived,
Whose beldam age the love of kings hath won.
Oh, that her issue had as long been lived!

HERODES

Muerta. ¡Que al infierno vayan sus verdugos!
150 Era hermosa. Aquella mano... era tan blanca...
Se asemejaba al albor de la nieve.
Tan dulce visión no podré ver nunca.

NUNCIO

Era bellísima aquella mano.

HERODES

¿«Aquella mano»? ¡Aquellas manos!

No solo una parte de ella era hermosa
155 sino que tal par lo eran.
Y desde aquí Herodes reta al mundo a que las iguale otro par.
¡Maldita Salomé!
Si hubieras callado, Mariam respiraría.
No, nunca, nunca fue mi voluntad
160 dar orden de la muerte de Mariam.
Pero, Salomé, sufrías con envidia
el verte aventajada por tu sexo.
En vuestro sexo se asentó Mariam
para elevaros a todas con su corona imperial,
165 pero tú, pobre necia, arremetiste contra ella
y, orgullosa, echas por tierra tu gloria.
Su sonrisa—¡no tanto!—su mirada
valía lo que cien mil como tú.
Judaea, ¿cómo puedes atraer a desgraciados
170 que te roban a la más bella de todas?
Vosotros, que vivís en la tierra saqueada,
donde se crio la sin igual Mariam,
¿por qué no os alzáis en armas contra mí,
en pos de esta soberana cabeza?
175 Cuando penséis en Herodes como rey vuestro,
amo del orgullo de Palestina,
recordad este acto también:
Soy yo quien acabó con vuestro real linaje.
Por sus venas puras corrió la sangre
180 que heredó de su abuela Sarah,
cuya senectud ganó amores de reyes.
¡Si su prole pudiera perdurar!

But can her eye be made by death obscure?
 I cannot think, but it must sparkle still.
 Foul sacrilege to rob those lights so pure
 From out a temple made by heav'nly skill!
 I am the villain that have done the deed,
 The cruel deed, though by another's hand;
 My word, though not my sword, made Mariam bleed,
 Hircanus' grandchild died at my command,⁷²
 That Mariam that I once did love so dear,
 The partner of my now-detested bed.
 Why shine you, sun, with an aspect so clear?
 I tell you once again my Mariam's dead.
 You could but shine, if some Egyptian blowse,
 Or Ethiopian dowdy lose her life;⁷³
 This was—then, wherefore bend you not your brows?—,
 The King of Jewry's fair and spotless wife.
 Deny thy beams and, moon, refuse thy light!
 Let all the stars be dark; let Jewry's eye
 No more distinguish which is day and night,
 Since her best birth did in her bosom die.
 Those fond idolaters, the men of Greece,
 Maintain these orbs are safely governèd,
 That each within themselves have gods apiece,
 By whom their steadfast course is justly led.
 But were it so, as so it cannot be,
 They all would put their mourning garments on;
 Not one of them would yield a light to me,
 To me that is the cause that Mariam's gone.
 For though they feign their Saturn melancholy,⁷⁴
 Of sour behaviours and of angry mood,
 They feign him likewise to be just and holy,
 And justice needs must seek revenge for blood.
 Their Jove, if Jove he were, would sure desire
 To punish him that slew so fair a lass,
 For Leda's beauty set his heart on fire,
 Yet she not half so fair as Mariam was.
 And Mars would deem his Venus had been slain;
 Sol to recover her would never stick,
 For if he want the power her life to gain,
 Then physic's god is but an empiric.

¿Pero se oscurece su ojo con la muerte?
 No puedo sino creer que aún resplandece.
 185 ¡Herejía infecta,
 robar la luz pura de un templo creado a medida divina!
 Soy el villano que llevó a cabo este acto,
 un acto cruel, aunque la mano fue de otros.
 Mi palabra la desangró, no mi espada,
 190 muere por orden mía la nieta de Hircano,
 esa Mariam a quien tanto amaba,
 compañera de mi odiado lecho.
 ¿Por qué brillas, sol, con tan clara apariencia?
 Insisto: Mariam está muerta.
 195 No procede suplicar si una moza egipcia
 o una desaliñada etíope fallecen.
 Esta fue—¡agachad vuestra frente!—
 la hermosa y casta esposa del rey de Judea.
 ¡Niégame tus rayos! ¡Luna, niégame tu luz!²⁵⁶
 200 Que todas las estrellas oscurezcan,
 que no distingamos el día de la noche,
 pues muere una bien nacida.
 Esos alegres idólatras, los griegos,
 dicen que el orbe lo gobiernan sabios,
 205 cada uno de los cuales porta consigo a sus dioses,
 por cuyo justo mandato se guían.
 Pero si así fuese (¡y no puede ser así!),
 habrían de llevar ropas de luto.
 Ninguno pondría una luz para mí,
 210 que soy la causa de la partida de Mariam.
 Aunque finjan una melancolía saturnina,
 con furioso denuedo y humor amargo,
 se rigen igual por lo justo y lo santo
 y buscan hallar justicia con sangre.
 215 Su Jove, si Jove fuese,
 querría castigar a quien mata a tal muchacha,
 ya que la belleza de Leda prendió fuego a su corazón,²⁵⁷
 y no era ni la mitad de hermosa que Mariam.
 Si Marte creyera a su Venus muerta,
 220 no tardaría en rescatarla el Sol,²⁵⁸
 pues, si no puede él renovar su vida,
 se queda este dios como curandero.

The queen of love would storm for beauty's sake,
 And Hermes too, since he bestowed her wit.
 The night's pale light for angry grief would shake
 To see chaste Mariam die in age unfit.
 But, oh, I am deceived! She passed them all
 In every gift, in every property;
 Her excellencies wrought her timeless fall,
 And they rejoiced, not grieved, to see her die.
 The Paphian goddess did repent her waste
 When she to one such beauty did allow;
 Mercurius thought her wit his wit surpassed,
 And Cynthia envied Mariam's brighter brow.
 But these are fictions; they are void of sense;
 The Greeks but dream and dreaming falsehoods tell.
 They neither can offend nor give defence
 And not by them it was my Mariam fell.
 If she had been, like an Egyptian, black,
 And not so fair, she had been longer lived;
 Her overflow of beauty turned back
 And drowned the spring from whence it was derived.
 Her heav'nly beauty 'twas that made me think
 That it with chastity could never dwell.
 But now I see that heav'n in her did link
 A spirit and a person to excel.
 I'll muffle up myself in endless night,
 And never let mine eyes behold the light.
 Retire thyself, vile monster, worse than he
 That stained the virgin earth with brother's blood!
 Still in some vault or den enclosed be,
 Where with thy tears thou mayst beget a flood,
 Which flood in time may drown thee, happy day,
 When thou at once shalt die and find a grave!
 A stone upon the vault someone shall lay,
 Which monument shall an inscription have,
 And these shall be the words it shall contain:
 'Here Herod lies, that hath his Mariam slain.'

[Exeunt.]

Venus²⁵⁹ reina de la belleza, rabiaría ante su hermosura
 y Hermes también, pues le otorgó su ingenio.²⁶⁰
 225 La luz de la noche gemiría de pena
 por la muerte prematura de la casta Mariam.
 ¡Oh, me engaño!
 A todos sobrepasaba en cada don, en cada cosa.
 En la eternidad cae su excelencia
 230 y estos gozaron, no sufrieron, por verla morir.
 La diosa de Pafos lamentó su ocaso
 cuando a Mariam prestó tanta belleza.
 Vio Mercurio²⁶¹ que le sobrepasaba en ingenio
 y Cintia envidió esa lustrosa frente.
 235 Pero son ficciones, vacías.
 Los griegos sueñan y cuentan falsedades.
 Ni ofenden ni pueden dar defensa
 y no es por ellos que cayó Mariam.
 Si como la egipcia hubiera sido, negra,
 240 no tan bella, habría vivido más.
 Su enorme belleza se volvió contra ella
 y desbordó la fuente de la cual manaba.
 Su belleza celestial me hizo pensar
 que no cuadra la belleza con la castidad.²⁶²
 245 Ahora veo que el cielo ligó en ella
 un espíritu y una persona trascendentales.
 Me embozaré yo ahora en noche sin fin,
 para que mis ojos no puedan nunca más ver la luz.
 ¡Retírate, monstruo vil,
 250 peor que aquel que manchó, fratricida, la tierra virgen!²⁶³
 ¡Quédate encerrado en una guarida,
 que tus lágrimas hagan un diluvio,
 que riadas te ahoguen al fin en feliz día,
 cuando finalmente mueras y estés en la tumba!
 255 Alguien pondrá una roca en la bóveda,
 el monumento donde habrá una inscripción,
 y quedarán escritas estas palabras:
 «Aquí yace Herodes, el asesino de su esposa, Mariam».

Sale.

5 CHORUS

CHORUS

Who ever hath beheld with steadfast eye
The strange events of this one only day?²⁶⁰
How many were deceived? How many die,
That once today did grounds of safety lay?
It will from them all certainty bereave,
Since 'twice six hours so many can deceive.
This morning Herod held for surely dead,
And all the Jews on Mariam did attend.
And Constabarus rise from Salom's bed
And neither dreamed of a divorce or end.
Pheroras joyed that he might have his wife
And Babas' sons for safety of their life.
Tonight our Herod doth alive remain,
The guiltless Mariam is deprived of breath,
Stout Constabarus both divorced and slain,
The valiant sons of Babas have their death.
Pheroras sure his love to be bereft,
If Salome her suit unmade had left.
Herod this morning did expect with joy
To see his Mariam's much beloved face,
And yet ere night he did her life destroy
And, surely, thought she did her name disgrace.
Yet now again, so short do humors last,
He both repents her death and knows her chaste.
Had he with wisdom now her death delayed,
He at his pleasure might command her death.
But now he hath his power so much betrayed
As all his woes cannot restore her breath.
Now doth he strangely lunaticly rave
Because his Mariam's life he cannot save.
This day's events were certainly ordained
To be the warning to posterity,
So many changes are therein contained,
So admirably strange variety.
This day alone, our sagest Hebrews shall
In after times the school of wisdom call.

FINIS

CORO 5

CORO

Quien quiera que observe con ojo atento
260 los eventos de este señalado día...²⁶⁴
¡cuántos engañados!
¡cuántos muertos verá que antes vivían sanos y salvos!
Le abandonará toda certeza;
doce horas bastan para engañarnos.
265 Esta mañana se creía a Herodes fallecido
y los judíos seguían a Mariam;
Constabaro se alzó del lecho,
sin soñar con el divorcio ni con la muerte;
Feroras gozaba a gusto de su esposa
270 y los hijos de Babas de sus vidas.
Horas después, Herodes está vivo,
la inocente Mariam da el postrer suspiro,
Constabaro está divorciado y difunto;
la muerte visitó a los dos retoños;
275 y Feroras se quedará sin su amor
si Salomé no cumple con su palabra.
Esperaba Herodes hoy con júbilo
ver el rostro de su amada Mariam
y antes de la noche acabó con ella
280 y creyó que ella deshonró su honor.
Pero tan infundados eran los rumores
que llora su muerte y ya la tiene por casta.
Si, prudente, hubiese esperado,
siempre le quedaba la opción de ordenar muertes a granel.
285 Su poder le ciega de tal modo
que los sollozos no le devuelven el aliento.
Ahora, extraño, lunático, delira,
pues su Mariam no volverá a vivir.
Los acontecimientos de este día se ordenaron
290 como advertencia para la posteridad.
¡Los cambios relatados son tantos,
de tan admirable, tan extraña variedad!
En adelante, señalarán los hebreos este día;
en el futuro lo llamarán la escuela de la sabiduría.²⁶⁵

FIN

NOTAS AL FINAL

1 Esta dedicatoria solo se conserva en los ejemplares Hu y Ho. La referencia a una de las Elizabeth Cary conocidas por la autora parece, según Weller y Ferguson, eliminar dudas sobre la autoría de la obra. También sugieren que esta referencia a la familia cercana de Cary justifica que la hoja A (donde se contiene esta dedicatoria) se arrancara de la mayor parte de las copias del texto cuando se hizo del dominio público (1994: 44).

2 Este listado (basado en Q) excluye los siguientes personajes: SILLEUS' MAN, HEROD'S SOLDIERS, MANSERVANT. Hallamos listas de personajes ampliadas en Wright (1996), Purkiss (1998), Hodgson-Wright (2000), Bevington (2002), Barker y Hinds (2003), Wray (2012). El manuscrito de Eton divide a los personajes en masculinos y femeninos e incluye los personajes omitidos de la lista de Q.

3 «Babas» aparece en el *quarto* como «Babas», «Baba» y «Babus» (Ver Anexo III). Por consistencia, utilizamos «Babas», opción preferida por la traducción de Thomas Lodge de las obras de Josefo.

4 *Daughter* se acepta, según OED, como término genérico que incluye, entre otras, relaciones entre abuelo/a y nieto/a. Mariamme era hija de Jonatán Alejandro y, por lo tanto, nieta de Hircano II. Puede el uso de *daughter* también deberse a un error de Flavio Josefo, pues se refiere ocasionalmente a Mariamme como hija, no nieta, de Hircano (*Guerras*, 1.262; *Antigüedades*, XV.213).

5 Josefo evidencia el error de composición de Q. De acuerdo con estas, Hircano (el segundo) fue acusado de traición y Aristóbulo (el primero) sufrió muerte por ahogamiento (Weller y Ferguson, 1994: 153).

6 En el ejemplar Dyce, se añaden las dos sílabas que faltan: «yields to me both grief and joy» (Wright, 1996: 112). Hodgson-Wright escoge esta segunda opción, pero el resto de los editores modernos mantienen la irregularidad métrica.

7 Weller y Ferguson asocian la expresión «range» al correteo libre en espacios abiertos. Wray relaciona el uso del movimiento libre de la mujer con la sugerencia de infidelidad (2012: 84). «Range» también activa un juego de palabras entre «heart» (siguiente verso) y «hart» (cierva), recurrente en la poesía inglesa del renacimiento. En el poema «Whoso List to Hunt...» de Sir Thomas Wyatt (que pudo pasar por las manos de Cary), la cierva representa a la mujer que se ha convertido en propiedad del rey (Weller y Ferguson, 1994: 153).

8 Mantenemos «bare» (pasado de «bear» en inglés moderno) para mantener la rima con «are», si bien en otros momentos utilizamos la forma en pasado simple («bore») en inglés contemporáneo.

9 «Lowlyest»(Q) es posible, pero coinciden Weller y Ferguson (1994: 153) y Wray (2012: 85) en que «love-liest» es la opción más probable teniendo en cuenta que en este pasaje se alaba la belleza física de Aristóbulo.

10 Según OED, desde el siglo XIV hasta el XIX encontramos la acepción (hoy obsoleta) de «sprite» como sinóni-

mo de espíritu o alma de un ser humano. Escogemos la palabra original (en lugar de «spirit», más apropiada en inglés contemporáneo) para mantener la rima con «requite». La mayor parte de los editores han optado por «spirit», a pesar de la ruptura que supone esta elección con la rima, puesto que, en todo caso, la métrica de la obra presenta grados de irregularidad.

11 Según Weller y Ferguson (1994: 154) y Wray (2012: 86), «mind» es, en el presente caso, una opción más lógica que «maide» (Q), que, a pesar de mantener la rima, parece tener menos sentido.

12 Weller y Ferguson (1994: 154) reconocen en este pasaje una alusión a *Antony and Cleopatra*:

No more but e'en a woman, and commanded
By such poor passion as the maid that milks
And does the meanest chares. (4.15.77-79).

[Traducción de M. Teruel Pozas:

Ya no soy más que una mujer, y dominada
por las mismas pobres pasiones que cualquier lechera
que cumple las tareas más humildes.] (4.15.2349-2351)

También observan en el pasaje una alusión al discurso que Isabel I dio ante el Parlamento en 1576: «If I were a milkmaid with a pail on my arm, whereby my person might be little set by, I would not forsake that poor state to match with the greatest monarch» (citado en J. E. Neale (1953), *Elizabeth I and Her Parliaments, 1559-1581*, London, Jonathan Cape, 1953: 366). Mi traducción: «Si yo fuera una lechera con un cubo en el brazo, por el que mi persona apenas pudiera ser vista, no abandonaré ese pobre estado para coincidir con el mayor monarca».

13 En *The Duke of Milan* de Philip Massinger (posiblemente basada en *The Tragedy of Mariam*), Mariana responde a los desprecios proferidos por Marciela debido a su linaje:

I had rather be a slave unto a Moor,
Than know thee for my equal. (2.1.281-282)

[Mi traducción:

Antes aceptaría ser esclava de un moro
que reconocerte a ti como mi igual.]

14 Según Dunstan y Greg, «What» equivale a «Why». Pero una enmienda en este caso restaría fuerza al verso (Weller y Ferguson, 1994: 154).

15 La expresión «In the bosom of Abraham» indica la descendencia común de Abraham de los asmoneos y los idumeos. Esta metáfora se encuentra en la parábola de Lázaro y el rico: «Se dio el caso de que murió el pobre [Lázaro] y fue llevado por los ángeles al regazo de Abrahán» (Lucas, 16:22). Se repite esta metáfora en *Richard III* (4.3.38)– «The sons of Edward sleep in Abraham's bosom [Los hijos de Eduardo duermen en el pecho de Abraham] (4.3.38)»–y *Henry V* (2.3.8-9)–«He's in Arthur's bosom if / ever man went to Arthur's bosom [Él duerme en el pecho

de Arturo / si alguna vez hombre alguno llegó a reposar en el pecho de Abraham]»–, las cuales fueron, igual que *The Tragedy of Mariam* impresas en cuarto por Thomas Creede. Sin embargo, Weller y Ferguson restan importancia a esta conexión entre la metáfora del regazo de Abraham, Cary y Shakespeare dado que la expresión era frecuente en la literatura del periodo (1994: 154).

16 Weller y Ferguson (1994) contemplan que «Mariam» opere como objeto indirecto y que sea su uso, por lo tanto, plausible en este verso. Según Wright, el ejemplar PM lleva «Herod?» anotado en el margen y «Mariam» subrayado. Atribuye con esto el doble uso de «Mariam» a un error de impresión (1996: 113).

17 Según *Q, Nun:* (i.e. Nuntio) dice este parlamento. El personaje no aparece listado al comienzo de la escena. Esta inserción en *Q* se atribuye a un error de composición.

18 Dyce MS contiene «like» en lugar de «seek» (Wright, 1996: 113). Weller y Ferguson contemplan esta opción considerando que «leeke» podría ser la forma contemporánea de pronunciación de «like» (1994: 156). Sin embargo, Wright (coincidiendo con Purkiss 1994) considera también que el impresor pudo confundir una *s* larga del manuscrito de Cary con una *l*. Optamos por «seek», ya que se corresponde con *Q* y, tratándose de un verbo activo, otorga a la oración mayor carga dramática.

19 Bevington introduce una acotación: «They start to leave, but Salome intercepts them» (2002: 627). No la incluimos, ya que muchas otras opciones son posibles en escena. Mi traducción: «Inician la salida, pero Salomé les sale al paso».

20 Wright elimina una sílaba de «Josephus» (i.e. Joseph's) para mantener la regularidad de la métrica (1996: 114).

21 Esta metáfora, según la cual la jerarquía social (equiparada con las partes del cuerpo humano) se pone en cuestión se desarrolla en *The Tempest* (1.2.468-469) y en *Coriolanus* (1.1.91-101). Ver Stallybrass y White (1986).

22 Contrariamente a otros editores, Wright presupone que el compositor no insertó la *s* correspondiente en «Arabian's bride». Si «fair Arabian» hace referencia a Sileo, este significado casa con la expresión de deseo de Salomé por su amante. Esta lectura se podría apoyar en Josefo, según el cual, «Obodas, rey de Arabia, era indolente y torpe, y por eso se ocupaba de la mayor parte de sus asuntos Sileo, hombre hábil, joven todavía y hermoso», al cual Salomé veía «no sin emoción» (*Antigüedades*, XVI. 220). No obstante, «fair Arabian bride» (como aparece en *Q*) puede sencillamente referirse a Salomé y no tratarse de un error de impresión. Siendo así, optamos por no modificarlo.

23 Wright enmienda «man» por «men» por coherencia con el plural de los versos que siguen (1.46-47). Coincidimos con Cerasano y Wynne-Davies (1996) y Wray (2012) en que dicha enmienda es innecesaria.

24 Indudablemente, Salomón.

- 25 El ejemplar M presenta un signo de intercalación entre «blood» y «kindreds» para indicar una omisión (Wright, 1996: 115).
- 26 La palabra «vassal» constituye una paronomasia en lengua inglesa sobre «weaker vessel», expresión bíblica para referirse a la debilidad de la mujer (Wray, 2012: 115).
- 27 Dunstan y Greg sugieren enmendar «best» por «lest» (i.e. least) (Wright, 1996: 115). Sin embargo, la opción de Q concuerda con el resto del parlamento a la perfección (Weller y Ferguson 160; Wright 115; Wray, 2012: 115).
- 28 El artículo «a» pudo ser un añadido que el impresor juzgó necesario a pesar de que alargaba la cantidad silábica (Weller y Ferguson, 1994: 160).
- 29 «Your royal buildings...» en Q es posible. Pero, si éste fuese el caso, el segundo «your» en el verso perdería sentido (Weller y Ferguson, 1994: 161).
- 30 Los editores modernos optan por «stoop», a pesar de que «scope» (Q) es posible. Según Weller y Ferguson (1994: 161), «scope» puede equivaler a «extent»; por tanto, «scope» podría funcionar como segundo objeto de la oración «bow your lofty side / And scope» (2.3.1-2).
- 31 Weller y Ferguson (1994) identifican una alusión al poema de Sir Thomas Wyatt, («Whoso list to hunt I know where is an hind»): «Since in a net I seek to hold the wind» (verso 8).
- 32 En Q «charitably kill» va seguido de «I, I, they fight». Weller y Ferguson (1994: 162-163) y Britland (2010: 47), enmiendan «I, I» (Q) como «Ay, ay», una opción posible si tenemos en cuenta que acompañan los movimientos de la lucha. Sin embargo, de acuerdo con ambos editores, parece tratarse de un error de impresión. Según Wright, los ejemplares E, PM, EC, Ho y M contienen marcas manuscritas que sugieren que la acotación se debería leer por separado del texto hablado (1996: 117). Coincidimos con Wray cuando considera «They Fight» como acotación en lugar de parte del diálogo como en Q (2012: 132). Según Cerasano y Wynne-Davies, esta acotación es uno de los indicios de que Cary debió pesar en su obra para la representación teatral (1996: 191).
- 33 Dunstan y Greg (citados en Weller y Ferguson, 1994: 163) proponen «It is too late, I fear», una opción probable, aunque no demuestra que la opción en Q sea errónea.
- 34 Siguiendo a Wray (2012), parece acertado insertar la acotación que señala la entrada de Ananel después de que Feroras reconozca su llegada. Ananel puede estar en escena antes o después de dicha acotación dependiendo de las decisiones de los intérpretes y de las posibilidades del espacio escénico.
- 35 Según Britland, la esticomitia pone de manifiesto las diferencias entre las reacciones de Salomé y Feroras ante las noticias de Ananel (2010: 53).

36 Weller y Ferguson (1994) contemplan que «her» se enmiende como «no» («With patient show no choler I betrayed») (163-164). Esto indicaría que Salomé hizo lo posible por ocultar su rabia contra Mariam y quedó a la espera de una oportunidad para vengarse de ella; la opción que hasta ahora se ha contemplado (Q) es que, soportando los insultos de Mariam, Salomé ha logrado exponer la ira de su rival.

37 El nombre de personaje se encuentra en Q centrado como si fuese acotación en 73 y 79.

38 Wright inserta una acotación al final de este verso (3.2.85) para indicar la salida del sirviente de Sileo. Indica también la salida de Salomé al final del verso siguiente (3.2.86).

39 Como dicen Weller y Ferguson, aunque en Q este verso aparece como continuación del parlamento de Soemo, evidentemente corresponde a Mariam (1994: 164).

40 Q sitúa esta acotación al final del verso 5. Consideramos más acertada escénicamente la opción de varios editores modernos (que la sitúan al final del verso 4).

41 «How?» está ausente en Q. Weller y Ferguson lo incluyeron a partir de una conjetura de Dunstan y Greg. Esta inclusión completa la rima satisfactoriamente. Sin embargo, Weller y Ferguson también consideran que no sería extraño que Cary hubiese dejado la métrica del verso deliberadamente rota para lograr impacto dramático (1994: 165).

42 Weller y Ferguson (1994: 165) y Wray (2012: 151) optan por «grief» haciendo referencia a los lamentos de Volumnia cuando, a la entrada de Roma, persuade a su hijo Cayo Marcio Coriolano para que desista de su empeño en atacar la ciudad, incidente recogido en *Historia de Roma* de Tito Livio (Libro II.40) y en *Coriolanus* de Shakespeare (5.3.52-199). Dunstan y Greg proponen «geese» tomando como referencia la alusión de Livio (V. 47) a los graznidos y el batir de alas de alarma de las ocas sagradas de Juno cuando los galos irrumpieron en el capitolio (Weller y Ferguson, 165).

43 Hodgson-Wright indica la salida de Nuncio al final del verso 4.1.39. Bevington inserta acotación: «He hears someone approaching».

44 Wright indica la salida de Nuncio y del séquito de Herodes en los versos 4.1.40-42.

45 Tras este verso, Hodgson-Wright indica la salida de Feroras y del séquito.

46 Seguimos a Hodgson-Wright en el uso de esta acotación, inmediatamente después de la orden de Herodes. En Q, se indica la salida de todos los personajes tras el último parlamento de Herodes. Sin embargo, Herodes permanece en escena en 4.3.

47 Cerasano y Wynne-Davies optan por «sprite» para mantener la rima (1996: 192). «Spirit» (Q) es frecuentemente elegida como opción en ediciones modernas, pues no es estrictamente necesario mantener la rima.

48 Como se indica en una nota anterior, Q presenta tras este verso (4.2.44) la acotación «Exit». Podría considerarse que dicha acotación es un error de composición, ya que Herodes está presente durante la escena 4.3. Los editores modernos, por esto, eliminan la acotación. Podría haberse mantenido dicha acotación para indicar la salida de Herodes y su posterior entrada al inicio de 4.3, ya que en las escenas 4.1.1-4 y 4.3 y 4.4 se alude a diferentes espacios: las puertas de la ciudad (4.1.1-4; 4.1.21-36) y el palacio en Jerusalén (4.3, 4.4). Una transición a la escena 4.2 acompañada de música, pompa militar que señalen la entrada de Herodes en palacio no resultaría extraña en una posible puesta en escena. Optamos, en todo caso, por no realizar esta enmienda, pues correspondería a los responsables de una posible puesta en escena tomar esta decisión.

49 Indicar la salida de Herodes al final de 4.2 implica que ambos, Herodes y Mariam, habrían de entrar y encontrarse en escena.

50 Según Weller y Ferguson (1994: 167), Cerasano y Wynne-Davies (1996: 192) y Wray (2012: 157), la dificultad de encontrar sentido sintáctico y coherencia métrica indican que falta un verso por error de composición. Otros editores han encontrado sentido a unir estos versos a pesar de la incoherencia métrica y la dificultad sintáctica.

51 El nombre de interlocutor aparece en Q centrado como acotación.

52 «Passion» (Q) no es una opción imposible. Weller y Ferguson proponen «passion» como una substitución metonímica de la causa por el efecto (1994: 167). Sin embargo, «poison», opción preferida por los editores modernos, incluidos Weller y Ferguson, así como por esta edición, acompaña de forma más eficaz a esta situación dramática.

53 Más abajo, se indica la entrada del copero, lo cual indica que debe haber salido. El lugar escogido parece el indicado, ya que el copero sale de escena para cumplir con la orden de Herodes (Wright, 1996, p. 120).

54 Cerasano y Wynne Davies indican tras verso 4.4.16 la salida del copero.

55 El uso de «slaughter» pudo haber servido como ironía dramática, pues Herodes es, como se indica en la introducción, un personaje del drama medieval conocido por *the slaughter of the innocents*, i.e. *la matanza de los inocentes*, un hecho narrado en *Mateo* (2:16-18).

56 Como indican Weller y Ferguson (1994), «I» parece haber quedado fuera del armazón durante el primer proceso de impresión (1994: 47). Sin embargo, como indica Wray, encontramos «I would» en el ejemplar D; no ocurre así en el resto de ejemplares (2012: 161). Esto significa que se subsanó este fallo durante el proceso de im-

presión, quedando el ejemplar D como testimonio de dicha enmienda.

57 Basándose en conjeturas de Dunstan y Greg, Weller y Ferguson omiten «never», lo cual significaría el deseo de Herodes de regresar a un estado originario de castidad de Mariam (168). Los editores modernos no han optado por esta posibilidad, la cual, en cualquier caso, no se justificaría necesariamente sobre la base de la necesidad de mantener el esquema métrico. Como se ha dicho, dicho esquema presenta, en cualquier caso, irregularidades propias. Según Wright, el ejemplar E presenta «never» y una cruz en el margen (1996: 120).

58 Los editores modernos han optado por «heav'nly», más plausible que «heavy» (Q).

59 Hodgson-Wright y Britland indican tras este verso (4.4.94) la salida de los soldados y de Mariam. Es plausible esta elección en la puesta en escena, pero optamos por no explicitar tanto la salida en este caso.

60 Dunstan y Greg propusieron «didest» (en lugar de «didst not»), opción preferida por Cerasano y Wynne-Davies, para aclarar que el copero favorece el suicidio de Ahitofel (Weller y Ferguson 168). Weller y Ferguson (1994) y Wray (2012) optaron, sin embargo, por «didst not», sugiriendo que el copero, a pesar de seguir el ejemplo de Ahitofel, considera su suicidio un error.

61 Dunstan y Greg conjeturaron que podría tratarse de «Thus» (Weller y Ferguson, 1994).

62 Según conjeturaron Dunstan y Greg, «her» podría substituirse por «our» (Wray, 2012: 167).

63 Sobre el discurso misógino del renacimiento inglés, ver Rogers (1966), Woodbridge (1985), Henderson and McManus (1985).

64 Wright asigna «Die quoth you?» a Salomé. La frase, como explica, podría ser una pregunta como respuesta a la primera afirmación («Nay, she shall die») y a la que seguiría su nueva afirmación («That she shall!»). Añade Wright que la copia M contiene un signo de intercalación entre «die» y «Die» que indica una omisión (121-122).

65 En el ejemplar Dyce MS se conjetura que «miracles» pueda reemplazarse por «merciless» (Wray, 2012: 172)

66 «Only» aparece en el ejemplar Dyce (ver Weller y Ferguson, 1994: 170). Sin embargo, podemos omitirlo por razones anteriormente alegadas sobre la inconsistencia métrica del texto.

67 Nombre de interlocutor centrado en Q como acotación.

68 «I» al inicio del verso (como figura en Q) es plausible. Weller y Ferguson (1994) y Wray (2012) optan por «Ay», para el cual el uso de «I» es frecuente.

69 Este verso se evoca en la comedia *Swetnam the Woman Hater, Arraigned by Women*: «Tho' my body be confin'd his prisoner, / Yet my mind is free [Aunque mi cuerpo sea su prisionero confinado, / mi mente es libre]» (C2).

70 Como se ha dicho, «I» (Q) es una forma recurrente para «Ay», enmienda realizada por Weller y Ferguson (1994).

71 Wright mantiene la opción de Q («Were I not made her lord, I still should be»), ya que Herodes es señor de Mariam, de acuerdo con la ideología protestante sobre el matrimonio, como representante de Dios y del rey en el hogar doméstico. Esto pone en cuestión la conveniencia de que el esposo tenga tanto poder sobre la esposa (1996: 123-124).

72 Este «did» podría equivaler gráficamente a «died» (Weller y Ferguson, 1994: 174).

73 Según Weller y Ferguson (1994), «aethiopian» es otra referencia peyorativa a Cleopatra.

74 Los ejemplares de Q se dividen entre las que consideran «fame» y las que optan por «faine» («feign») (Weller y Ferguson, 1994: 47). Cualquiera de ambas opciones pudo ser una enmienda de la otra. Weller y Ferguson opta por «feign» por poner el acento en el carácter ficticio de los dioses griegos (1994: 176). Wray opta por «feign» porque su significado pone de manifiesto el escepticismo del personaje sobre lo griego en general (2012: 201).

75 OED contempla «sister» como sinónimo de «sister-in-law». Esta relación de sinonimia es frecuente en el inglés medieval y en el moderno y puede darse en la contemporaneidad. En *Hamlet*, Conejero Dionís-Bayer y Talens, traducen «sister» como «hermana», a pesar de que el rey habla de su cuñada (1.2.8).

76 La destinataria de la dedicatoria pudo ser Elizabeth Bland Cary, cuñada de la autora, casada con Philip, hermano de Henry Cary, ya que la familia Cary convivió con los Bland Cary hasta 1612, i.e. un año antes de la publicación de Q (Britland, 2010; Wray, 2012). Otra destinataria pudo ser Elizabeth, hermana de Henry Cary, casada con Sir John Savile en 1586, pues es plausible que la autora se refiriese a la destinataria usando su apellido de soltera incluso después de 1600 (Wray, 2012). Weller y Ferguson (1994) sugieren que las metáforas que enfatizan las relaciones de hermandad entre Febo y Febe sirven para aludir a Henry Cary y su hermana (p. 151). Es interesante del juego literario que implica a la luna y al sol que, durante los últimos versos del quinto acto de *The Tragedy of Mariam*, encontramos una simetría, identificada por Karen Britland (2010), con esta dedicatoria, ya que se repiten alusiones a ambos astros. Por esto, podríamos considerar esta dedicatoria como de prólogo en una representación teatral.

77 Febo (*Phoebus*), epíteto y nombre latino del dios griego Apolo. Ver Grimal (1979).

78 El término «amante» en lengua castellana refuerza la carga erótica que en la dedicatoria original puede percibirse entre dos mujeres que comparten una relación de cierta intimidad. Según Harriette Andreadis (1999),

varias escritoras, como Aemilia Lanyer (ver «Salve Deus Rex Judaeorum») y Katherine Philips (ver «Society of Friendship»), desarrollaron una retórica que ponía el acento en la creación de comunidades femeninas no definidas necesariamente por sus relaciones sexuales transgresoras para el periodo (i.e. lesbianas) pero sí marcadas por un equilibrio entre la respetabilidad a la que aspiraban y un erotismo que enfáticamente celebraba la amistad entre mujeres. Cary no perteneció al círculo de Philips y desconocemos si tuvo relación con Lanyer; no obstante, podríamos considerar su dedicatoria como parte de esta corriente que terminó consolidándose a finales del siglo XVII.

79 Febe (*Phoebe*) es una de las Titánides, hijas de Urano y Gea. Se le atribuye la fundación del oráculo de Delfos, que regaló a Apolo por su cumpleaños. Ver Grimal (1979).

80 La autora alude a su obra teatral ambientada en Siracusa (Sicilia), probablemente dedicada a Sir Henry Cary por la asociación entre el Sol y Sicilia (Cerasano y Wynne-Davies, 1996: 187).

81 Diana es la diosa romana identificada con Ártemis. Surge esta asociación debido a la mediación de las colonias griegas del sur de Italia. Parece que se superpuso Diana a los rasgos de una diosa indígena. Ver Grimal (1979).

82 Los nombres en castellano de los personajes provienen de la traducción de *La Guerra de los Judíos* (Vol. 1) de Jesús M. Nieto Ibáñez (Editorial Gredos, 1997), excepto en los casos de «Mariam» y «Constabaro» (Ver sección 9).

83 Optamos en este caso por «nieta» (en lugar de «hija», «daughter» en Q).

84 Según Josefo, Doris y Herodes solo tuvieron un hijo, Antípatro. En el texto de Cary se habla de «children». Si bien el error es de escasa importancia, lo subsanamos en la traducción con «descendencia».

85 De acuerdo con la enmienda realizada en «The Argument», mantenemos a Hircano (el segundo) y a Aristóbulo (el primero) en el orden del texto inglés.

86 Consideramos que el nombre completo de Marco Antonio (en lugar de Antonio a secas) resulta un identificador más apropiado del personaje histórico referido para el lector en lengua española.

87 El proceso de aniquilación de los asmoneos por parte de los idumeos se relata en la obra de Josefo. Juan Hircano I, sumo sacerdote y rey de Judea, conquistó Edom (provincia del sur). Aunque sus habitantes se convirtieron al judaísmo, nunca llegaron a ser considerados judíos en pleno derecho. Durante la tragedia, observaremos que se señalan los orígenes idumeos de Herodes y Salomé como rasgos de bajeza. No obstante, Antípatro, rey de los idumeos, apoyó a Hircano II frente al usurpador Aristóbulo II. Antípatro fue también mediador entre Roma y los gobiernos de Judea y Arabia. Admirado por Julio César, galardonado con la ciudadanía romana, político astuto y habilidoso militar, Antípatro logró el cargo de procurador de Judea. Le describe Josefo como «un hombre emprendedor en la administración de los asuntos públicos que había restituido y mantenido a Hircano en el poder» (*Guerras* 1.226). Como Hircano II se mantuvo como rey y sacerdote, los asmoneos estaban en deuda con los idumeos, a quie-

nes despreciaban. Herodes el Grande, hijo de Antípatro, logró intimidar a Hircano II y obtuvo de Marco Antonio, Octavio César y el Senado de Roma el nombramiento de rey de Judea. Josefo le describe como un hombre de cualidades físicas y psíquicas excepcionales y de gran audacia y fortuna (*Guerras*, I). Sin embargo, en *Antigüedades*, destaca su «personalidad violenta, osada y ávida de un poder absoluto» (XIV.163.3). Como había hecho su padre, obtuvo provecho de las guerras internas entre los asmoneos. En primer lugar, Herodes derrotó a Antígono, hijo de Aristóbulo II. En segundo lugar, se divorció de su esposa Doris, mujer de origen plebeyo (*Antigüedades*, XIV.297). Obtuvo la mano de Mariamme, con lo cual, como indica Josefo, se convirtió en pariente de Hircano II (*Guerras*, 1.241). Logró de Roma la ejecución de Antígono (*Antigüedades*, XIV. 482; XV.1-2) y ordenó la muerte de Hircano II por miedo a que le disputase la corona (*Antigüedades*, XV). Josefo pone en duda que Hircano II deseara disputarle el trono a Herodes (*Antigüedades*, XV.161), pero parece que la obstinación de Alejandra le movió a entrar en contacto con los árabes para poder recuperar el trono de Judea. Herodes obtuvo la excusa perfecta para conseguir del Tribunal la aprobación de su ejecución. En cuanto a la muerte de Aristóbulo III, hermano de Mariamme, Herodes recelaba de su cuñado por su belleza y por las simpatías que despertaba en el pueblo judío. Unos amigos suyos le ahogaron en una piscina de Jericó. Ellos pretextaron que todo fue un juego y que el asesinato no fue premeditado (*Guerras*, 1.437; *Antigüedades*, XV.50).

88 Según Josefo, Herodes acudió a Laodicea, donde Antonio, a instancias de Cleopatra, le había llamado a capítulo para responder de la muerte de Aristóbulo.

89 *Guerras* (1.441-442); *Antigüedades* (XV.62).

90 *Antigüedades* (XV.68).

91 *Antigüedades* (XV.80).

92 Substituimos la conjunción que resultaría de traducir «In this meantime» («Entre tanto» o «Mientras tanto») por el conector discursivo de digresión («A todo esto...») para facilitar la oralidad del texto e indicar de forma más decisiva un giro en los acontecimientos.

93 La Segunda Guerra Civil entre Marco Antonio y Octavio César se resolvió a favor del segundo. Contrariamente a lo que se dice en el texto de Cary, Josefo explica que Herodes, por su propia iniciativa, salió al encuentro del vencedor de Accio en Rodas. Sin llevar su diadema real, reconociendo haber sido leal a Antonio, logró la benevolencia de César, quien le concedió más honores que los que antes le concediera su rival (*Guerra*, 1.391-392; *Antigüedades*, XV.187-194).

94 Soemo de Iturea, siempre leal a Herodes, recibió el mismo encargo que había recibido José cuando Herodes acudía a responder ante los cargos por la muerte de Aristóbulo. También reveló el secreto a las mujeres de palacio (*Antigüedades*, XV.183, 202).

95 *Antigüedades* (XV.209).

96 *Antigüedades* (XV.213).

97 Según Josefo, muerta Mariamme, «ardió todavía más la pasión del rey» (*Antigüedades*, XV.240).

98 Los primeros versos aluden a la enemistad entre Julio César y Pompeyo el Grande. Éste había mantenido buenas relaciones con los judíos, cuyo respeto supo ganarse (*Guerras*, 1.152-154). Tras la guerra entre los optimates y los populares en Roma, Pompeyo huyó a Egipto, donde fue asesinado. Cuando César acudió a Alejandría, se le hizo entrega de la cabeza de su enemigo. Según Plutarco, César lloró. En «Cómo lloramos y reímos por mismo», Montaigne usa esta anécdota para expresar estados emocionales contradictorios similares a los que expresa la reina: «Cuando a César le presentaron la cabeza de Pompeyo, las historias cuentan que apartó la mirada como si se tratase de un espectáculo vil y desagradable. Entre ellos había habido un entendimiento y una asociación tan prolongados en el gobierno de los asuntos públicos, tantas fortunas compartidas, tantos servicios recíprocos, y una alianza tan grande, que no debemos creer que el gesto fuese falso y fingido...» (318). En la producción de Royal Holloway (2013), Flora Wellesley abordó este monólogo a partir de su reflexión sobre los sentimientos encontrados que experimentan las víctimas de violencia de género, quienes a menudo se sienten culpables del maltrato que reciben (McCutcheon, 2014: 193).

99 No existe en castellano equivalencia para «range». Con «perseguidor» mantenemos la alusión al motivo de la cierva que intenta correr en libertad del original.

100 Consideramos que esta exclamación por la que optamos tiene más fuerza dramática que la coordinación del original.

101 En lugar de «Sohemus' mind», consideramos más natural en español referirnos al «corazón de Soemo».

102 Josefo describe el amor de Herodes por Mariamme, «que cada día encendía con más fuerza la pasión de Herodes, hasta el punto de que no se daba cuenta de las desdichas que sufría por causa de esta mujer» (*Guerras*, 1.436).

103 Esta reflexión puede haberse inspirado en *Othello*. Cuando el protagonista se aproxima a Desdemona para acabar con ella debido a sus celos, se produce un diálogo entre ellos que muestra esta misma contradicción:

OTHELLO Think of thy sins.

DESDEMONA They are loves I bear to you.

OTHELLO Ay, and for that thou diest.

DESDEMONA That death's unnatural that kills for loving. (5.2.40-42)

[Traducción de M. E. González Padilla:

OTELO. Piensa en tus pecados.

DESDÉM. Son amores que te tengo.

OTELO. Sí, y por eso mueres.

DESDÉM. Es absurda la muerte que mata por amar. (542)]

104 Los significados de «Ay» no son equivalentes en inglés y en castellano, pero la función expresiva de ambas interjecciones puede producir efectos muy similares y «¡Ay!» resulta natural como lamento en lengua española.

105 Los manuales de conducta del renacimiento inglés contribuyeron a aumentar el sentimiento de autocensura en las mujeres instándolas a que, en privado, se comportaran como si sus acciones fuesen observadas por otros (Garno Lesner, 2012: 366). Considerando su estado emocional motivo de vergüenza, el deseo de Mariam de ocultar sus emociones ante Alejandra no es baladí.

106 Alejandra, esposa de Alejandro Janeo, madre de Mariamme, fue uno de los más encarnizados enemigos de Herodes el Grande. Mantuvo buenas relaciones con él hasta que éste logro el trono de Judea y comenzó a otorgar a sus allegados puestos de gobierno y cargos administrativos. Alejandra intrigó contra Herodes a través de alianzas con Cleopatra (*Antigüedades*, XV.23). Se reconciliaron el yerno y la suegra cuando Herodes nombró sumo sacerdote a Aristóbulo (*Antigüedades*, XV.31), a pesar de que él puso a Alejandra bajo vigilancia armada. Ante esta situación, Alejandra recibió ofrecimiento de asilo para sí y para Aristóbulo en Egipto por parte de Cleopatra. Herodes interceptó este intento de huida y fingió perdonarles (*Antigüedades*, XV. 42). Pero encarceló a Alejandra por considerarla cómplice en la infidelidad de la que acusó posteriormente a José y Mariamme (*Antigüedades*, XV. 80). Tras la muerte de Mariamme, aprovechando la debilidad de Herodes, Alejandra trató de tomar el mando con la ayuda de las guarniciones. Cuando Herodes se enteró de la maniobra, la hizo matar sin demora (*Antigüedades*, XV. 247).

107 Según Génesis, Isaac y Rebeca concibieron dos hijos gracias a la intervención de Yahveh. Ambos niños, Esaú y Jacob, entrechocaban en el seno de Rebeca antes de nacer. Este fenómeno lo explicó Yahveh: «Dos pueblos hay en tu vientre, / y dos naciones de tus entrañas se han de separar; | y una nación será más fuerte que la otra, y la mayor servirá a la menor» (25:23). Esaú, primero de ambos en salir del vientre, vendió su primogenitura a Jacob por un guiso de lentejas. Por esto, los descendientes de Jacob encabezaron las doce tribus de Israel. Los descendientes de Esaú se establecieron en Edom, reino situado al sur de Judea y el Mar Muerto, zona alrededor de la cual se encuentra la ciudad de Petra. Según la tradición bíblica, Edom está maldito: «Ciertamente, yo he despojado a Esaú, | / he descubierto sus escondrijos, | y no podrá ocultarse. / Arruinada está su descendencia, así como sus hermanos | y sus vecinos; ya no existen más» (*Jeremías*, 49:10).

108 David era descendiente de Judá, hijo de Jacob. Los doce hijos de Jacob formaron las doce tribus de Israel (*Génesis*, 49:28). Saul, que precedió a David, unió las doce tribus bajo un solo mando (1 *Samuel*: 10).

109 Después de ser ungido rey de Israel, David designó Jerusalén como la «Ciudad de David». Cuando terminó su palacio en esta ciudad, «comprendió que Yahveh le había instituido rey sobre Israel y había encumbrado su reino en gracia de su pueblo israelita» (2 *Samuel*, 5.12).

110 Según *Génesis* (10-26), Abraham es llamado por Yahveh para que acuda a la tierra donde se esperó de él que fundase una gran nación, de la cual proceden los judíos (12.1-3).

111 Alejandra hace alusión al momento en que Hircano II acogió al joven y ambicioso Herodes en el seno de su familia (Weller y Ferguson 154-155). Hircano II había llamado a Herodes a juicio por romper las leyes judías al dictaminar varias muertes, incluyendo la de Ezequías, quien había hablado en contra de Antípatro e hijos (*Guerras*, I.210-2014). Sabiendo que el Sanedrín deseaba ordenar la ejecución de Herodes, suspendió Hircano II el juicio para el día siguiente y, por medio de un mensajero, le aconsejó que huyese de la ciudad para escapar del peligro (*Antigüedades*, I.177). Tras derrotar Herodes a Antígono, Hircano II y el pueblo judío le ciñeron la corona y le cedieron el manto real (*Antigüedades*, XIV.297). Más adelante, cuando Antonio recibió quejas contra Herodes, Hircano II intercedió por él ante el triunviro (*Antigüedades*, XIV.324:13). Cuando Herodes obtuvo por fin el trono de Judea, Hircano II, entonces residente en Babilonia, recuperó esperanzas de volver al trono, pues creía, pese a las advertencias de sus allegados, que Herodes recordaría la ayuda que le había prestado en otro tiempo (*Antigüedades*, XV.14).

112 Weller y Ferguson (1994: 155) y Wray (2012: 89) señalan la asociación entre la raíz etimológica de *Edom* (rojo) y el color del pelo de Esaú con su sed de sangre y voracidad. Es también posible identificar el color rojizo al que caracteriza la tierra en Edom.

113 El efod es una vestidura fina de lino sin mangas que emplean los sacerdotes judíos. Entre las instrucciones de Yahveh a Moisés, encontramos su descripción del «efod de oro, púrpura violeta, púrpura escarlata, carmesí y lino fino de hilo torzal, ejecutado artísticamente» (*Éxodo*, 28:2-5).

114 Toca con la cual las grandes solemnidades sacerdotales cubren su cabeza.

115 El óleo sagrado se utiliza para ungir a los sacerdotes. Yahveh prescribe su uso al describir a Moisés cómo debe consagrarse a los sacerdotes (*Éxodo*, 29:7).

116 Según Wray, no se aclara si el aliento principesco se refiere al de Mariam o al de Alejandro, su hijo (2012, p. 89). Sobre el poder que reside en el aliento del monarca, ver *Richard II*: Cuando el Rey Ricardo II reduce la pena de destierro de Henry Bolingbroke a seis años en lugar de los diez a los que le había condenado, Bolingbroke llega a la siguiente conclusión:

How long a time lies in one little word!

Four lagging winters and four wanton springs

End in a word; such is the breath of kings. (1.3.213-215)

[Traducción de L. Astrana Marín:

¡Qué largo espacio de tiempo reside en una simple palabra! Cuatro interminables inviernos y cuatro juguetonas primaveras consumidos en una frase. Tal es el hálito de los reyes.]

117 Salomón ocupó el trono de Israel tras la muerte del rey David (1 *Reyes*, 2:1-15).

118 Por su gran amor a Mariamme, Herodes favoreció a los hijos que ambos engendraron (*Guerras*, 1.435-436). Sin embargo, años después de los hechos de la tragedia, Herodes mandó ejecutar a Alejandro y a Aristóbulo. Así Antípatro, su hijo con Doris, llegó al trono.

119 Alejandra se refiere a su esposo Alejandro Janeo, que había sido asesinado por Escipión en 49 a.C. (Weller y Ferguson 155). Las referencias a Alejandro reafirman el linaje real de Mariam. La silla guardada por leones podría referirse al trono ocupado por Judá, al cual Jacob se refiere como un león destinado a portar cetro (*Génesis* 49:8-10). La alusión a Alejandro refuerza paralelos entre Mariam y Cleopatra, la cual, como descendiente de los Ptolomeos, era asimismo heredera de la dignidad de otro Alejandro: Alejandro Magno (Weller y Ferguson 155).

120 Felicitas, diosa romana, no existe en la mitología. Durante el final de la república romana, el don de la felicidad pasó a personificarse y se la convirtió en diosa. Ver Barnés Vázquez, A. (2015), *POLIS: Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*, 27, 7-25.

121 A la espera de favores, Alejandra envió los retratos de Aristóbulo y Mariamme a Antonio. Éste no quiso ofender a Herodes ni a Cleopatra llevándose consigo a Mariamme. Solicitó que le enviaran a Aristóbulo, lo cual Herodes consideraba un riesgo, ya que el triunviro podría servirse de su poder para obtener favores sexuales del joven. Alegando razones de índole política, rehusó enviar a Aristóbulo (*Antigüedades*, XV.25). Una de las calumnias que Salomé y Cipros (madre de Herodes) lanzaron contra Mariamme fue que ella misma había enviado su retrato a Antonio (*Guerras*, 1.439).

122 En *Vida de Herodes* de Tirso de Molina, Faseló describe también a Cleopatra mostrando prejuicio racial:

Marco Antonio en Asia rige
la monarquía romana,
y a la célebre gitana
su idólatra amor dirige. (Acto II)

123 Ante la insistencia de Cleopatra, Antonio había decidido luchar contra el ejército de Octavio por mar junto al puerto de Accio. Según cuenta Plutarco, «De improviso, se vieron las naves de Cleopatra izar las velas para salir huyendo de los que luchaban. Se encontraban colocadas detrás de las naves grandes y, al tener que huir por en medio, causaron una gran confusión [...] Allí quedó totalmente claro que Antonio se ocupaba de los asuntos no como general, ni como hombre que estuviera en su sano juicio, sino como si estuviera abducido y atrapado por una mujer, pues así se dice, como en broma, que el alma de un enamorado vive en el cuerpo de otro. Él, en cuanto que la nave de aquella se alejaba, lo olvidó todo, traicionando y abandonando a los que luchaban y morían por él, se subió a una nave de cinco remos con la única compañía del sirio Alexas y de Escelio, y salió en busca de la que le había ocasionado su ruina y que ahora le iba a dar el golpe de gracia» (*Vida de Antonio*, 119). Ver *Antony and Cleopatra* (3.9-3.11).

124 En *Antony and Cleopatra*, la reina de Egipto predice la exhibición que se hará de su cuerpo ante la ciudadanía romana para celebrar el triunfo de César:

Thou an Egyptian puppet shall be shown
In Rome as well as I. Mechanic slaves
With greasy aprons, rules and hammers shall
Uplift us to the view. In their quick breaths,
Rank of gross diet, shall we be enclouded
And forced to drink their vapour [...]
Saucy lictors
Will catch at us like strumpets, and scald rhymers
Ballad us out o'tune. The quick comedians
Extemporally will stage us and present
Our Alexandrian revels; Antony
Shall be brought drunken forth; and I shall see
Some squeaking Cleopatra boy my greatness
I'th' posture of a whore. (5.2.207-220)

[Traducción de M. Teruel Pozas:

Tú también, cual marioneta egipcia, serás expuesta
conmigo a los ojos de Roma. Y esclavos menestrales
con mandiles grasientos, cartabones y martillos
nos alzarán a la vista de todos. De su aliento espeso
y rancio de ranchos groseros quedaremos envueltas
y tendremos que beber de sus hedores [...]
Lictores obscenos
querrán palparnos como a putas, y vulgares poetastros
nos cantarán baladas desafinadas. Actorzuelos histriónicos
improvisarán a nuestra costa, llenando sus escenarios
de banquetes alejandrinos. Antonio será presentado
tambaleándose como un borracho, y yo habré de ver
a algún jovenzuelo chillando la grandeza de Cleopatra
entre gestos de ramera. (5.2.2649-2662)]

125 Según Josefo, la primera vez que llegaron nuevas de la muerte de Herodes, Alejandra y Mariamme se pusieron manos a la obra para obtener los favores de Roma y del triunviro Antonio para consolidarse en el poder (*Antigüedades*, XV.71). La obra transcurre durante la segunda ocasión en que esto sucede: Herodes había mandado tener a Alejandra y a Mariamme bajo vigilancia (*Antigüedades*, XV. 183, 202). Se desvía Cary de las fuentes con el fin de condensar los hechos históricos y servir las unidades de lugar, tiempo y acción.

126 En *Globe Theatre* (2013), Salomé permaneció escondida tras las columnas a la escucha de las últimas palabras de Salomé y Mariam antes de interrumpirlas.

127 En *The Duke of Milan*, Mariana, hermana del duque, también vigila a Marciela, su esposa, a la cual acusarán de adúltera, e interpreta subjetivamente lo que considera como el dolor fingido de la duquesa por la ausencia del marido:

... this is her private chamber,
Where, like an hypocrite, not a true turtle,
She seems to mourn her absent mate; her servants
Attending her like mutes: but I'll speak to her,
And in a high key too. (2.1.186-190)

[Mi traducción:

... éste es su aposento,
donde, como una hipócrita, no como una verdadera paloma,
parece guardar luto por su amado ausente; sus sirvientes
le atienden como mudos; pero hablaré con ella
y lo haré de forma enérgica.]

128 En *Herodes Ascalonita, y la hermosa Mariana*, la reina echa en cara su linaje a Salomé en términos similares a los que emplea Cary:

Mariana soy con mas honra,
que vuestros padres y abuelos;
pues vos sois una Idumea
sangre intrusa en los Hebreos,
y yo soy de Regia estirpe,
sangre ilustre quanta tengo,
que aunque vuestro hermano es Rey,
quizá le dieron el Cetro,
no por derecho que él tiene,
sí solo por mi derecho.
Pero dexando esto aparte
(que me corro mucho de esto)
qué modo es, quando mi honor
es mas puro, limpio y terso,
que esa lámpara que alumbra
hermoso velon del Cielo... (Jornada II, p. 20)

129 Según *Guerras*, Salomé y Cipros frecuentemente soportaron los insultos de Mariamme (1.438).

130 Los hechos a los que se refiere Mariam se relatan en *Ezequiel* (25:12), *Jeremías* (49:7-11), *Amós* (1:11) y *Abdías* (1).

131 En *Vida de Herodes*, Salomé (casada con Aristóbulo) se defiende en términos similares de los ataques de Mariadnes:

Infanta como tú soy,
con tu hermano desposada,
no en menor estado estoy
ni tú tan entronizada
que así me desprecies hoy. (Jornada III)

132 Se disputó en el Parlamento si Isabel I podía ser cabeza suprema de la iglesia y del estado, título que había ostentado su padre. El Parlamento concedió a Isabel el título de *governor*. En una reunión de 1566, Isabel anunció que, por iniciativa propia, se restauraba el título de *supreme head of church and state*. Según Bell, la frase de Alejandra alude al discurso de Isabel: «I will deal therein for your safety and offer it unto you as your prince and head, without request. For it is monstrous that the feet should direct the head» (2007: 19; discurso citado en Bell).

133 Durante su sermón de la montaña, Jesucristo advierte a sus seguidores contra los falsos profetas. Recomienda a sus seguidores que conozcan el árbol por su fruto, no por las apariencias (*Mateo*, 7:15-20).

134 «Happy Arabia» (Eudemona Arabia o Arabia Felix) es el nombre que varios geógrafos de la tradición greco-latina asignaron a Arabia. En *Paradise Lost*, John Milton se refiere a este país en términos semejantes:

As when to them who sail
Beyond the Cape of Hope and now are passed
Mozambique, off at sea, northeast winds blow
Sabean odors from the spicy shore
Of Araby the blest—with such delay
Well pleased they slack their course and many a league
Cheered with the grateful smell old Ocean smiles... (4.159-165)

[Traducción en prosa de E. Pujals Fontrodona:

«... y como el navegante que traspone el cabo de Buena Esperanza, y al dejar atrás a Mozambique siente el dulce halago de los vientos del nordeste, y los aromas de Saba que le envía la Arabia feliz desde sus odoríferas riberas, y se complace enajenado en caminar más lentamente, para recibir el suave aliento que sonriendo exhala de lejos el Océano...» (147).

135 Tiempo después de la muerte de Mariamme, Salomé se casó con Sileo, no por deseo de divorciarse de Costóbaro (de quien ya era viuda), sino por su afán de distanciarse de Herodes (*Antigüedades*, XVI.220).

136 Según los mandamientos, los seguidores de Yahveh no deben codiciar a la esposa del prójimo ni cometer adulterio (*Éxodo*, 20:17; *Deuteronomio*, 5:18-21).

137 Según la Ley Mosaica, «Cuando un hombre toma a una mujer y se casa con ella, si resulta que ella no encuentra gracia a los ojos de aquél por haberle hallado algún inconveniente, le escribirá un libelo de divorcio, se lo entregará en la mano y la despedirá de su casa. Saldrá, pues, ella del domicilio de él, y podrá ir a casarse con otro hombre» (*Deuteronomio*, 24:1-3).

138 Weller y Ferguson señalan semejanzas entre los argumentos de Salomé y los de Emilia en *Othello*:

Say that they slack their duties
And pour our treasures into foreign laps,
Or else break out in peevish jealousies,
Throwing restraint upon us; or say they strike us,
Or scant our former having in despite –
Why, we have galls, and though we have some grace,
Yet have we some revenge. Let husbands know
Their wives have sense like them: they see, and smell,
And have their palates both for sweet and sour
As husbands have. What is it that they do
When they change us for others? [...]
And have not we affections,
Desires for sport, and frailty, as men have? (4.3.83-97)

[Traducción de M. E. González Padilla:

Aflojan en el cumplimiento de sus deberes
y van a derramar nuestros tesoros
en los regazos extraños, o estallan
en mezquinos celos y nos sujetan,
o nos golpean o nos escatiman el gasto
Por despecho.
sentimos resentimiento y aunque somos buenas
a veces nos vengamos. Que sepan los maridos
que las esposas tienen como ellos sentidos:
en y huelen y tienen paladar
para lo agrio y lo dulce igual que ellos.
Al cambiarnos por otras, ¿qué es lo que hacen? [...]
¿Y no tenemos nosotras apetitos,
flaquezas y pasiones cual los hombres?
Pues que nos traten bien o de otro modo
los males que hacen sírvenos de ejemplo. (534)]

139 Según Diane Purkiss, Salomé no es una «feisty feminist foresister», más bien, es una cortesana dúplice y astuta que actúa en beneficio propio, poniendo así en peligro la estabilidad del reino (1998, p. xxii).

140 Salomé reveló a Herodes que Costóbaro había ocultado en su casa a los hijos de Babas, fieles a la causa de Antígono. Pensando que la lealtad de ambos hermanos podría serle útil en el futuro, Costóbaro, a quien se había encomendado la misión de vigilar la salida de Jerusalén de ciudadanos culpables o adversos, les dio asilo, desobedeciendo las órdenes del rey (*Antigüedades*, XV.259).

141 Este parlamento hace alusión a las ocasiones en que Costóbaro trató de traicionar a Herodes. Tras casarle con Salomé, Herodes le hizo gobernador de Idumea y de Gaza. Tras descubrir un intento de alianza de Costóbaro con Cleopatra y Antonio para independizar Idumea de Herodes, Herodes le perdonó la vida gracias a las súplicas de Cipros y Salomé (*Antigüedades*, XV.253). Además, Costóbaro dio techo en su casa a los hijos de Babas, fieles a la causa de Antígono. Pensando que la lealtad de ambos hermanos podría serle útil en el futuro, Costóbaro, a quien se había encomendado la misión de vigilar la salida de Jerusalén de ciudadanos culpables o adversos, les dio asilo, desobedeciendo las órdenes del rey (*Antigüedades*, XV.259).

142 Wray (2012: 101) identifica referencias a la recepción de los reyes con un manto puesto a sus pies (2 Reyes 9.13) o, más específicamente, con verdes ramos de olivo agitados por la muchedumbre (*Marcos* 11.8-11; *Juan* 12.12-13).

143 El Templo de Salomón en Jerusalén se construyó durante siete años (1 Reyes 6)

144 Colina de Jerusalén sobre la cual se alza el Templo. Recién nombrado rey de Israel, David entró en la ciudad tomando la fortaleza de Sión, donde estableció el centro de la que se denominaría Ciudad de David (2 Samuel, 5:6-8). La consideración de Sión como Ciudad de David se reitera en 1 Reyes (8:1), 1 Crónicas (11:1) y 2 Crónicas (5:2).

145 Según *Proverbios* (12:4), «Una mujer virtuosa es corona de su marido, / pero es la desvergonzada cual caries en sus huesos».

146 El matrimonio, piedra angular de la sociedad, dependía de la subordinación de la esposa al marido. Si dicha sumisión se ponía en cuestión, se deshacía la jerarquía matrimonial, familiar y social (Cerezo Moreno, p. 14). Constabaro alude a los discursos que consideraban el desafío a la autoridad masculina por parte de la mujer una señal de caos y desorden. La tirada que viene a continuación de la pregunta retórica de Costóbaro es representativa de los panfletos que vituperaban a las mujeres con trazas masculinas y a los hombres afeminados. Son dos textos significativos *Hic Mulier* (1620) y *Haec Vir* (1620). Las alusiones de Constabaro a las armaduras parecen referirse a las preocupaciones plasmadas en varios tratados donde se denuncia la costumbre de la mujer de vestirse como un varón, un hecho que desdibujaba, según Howard, las barreras establecidas de clase, rango, estatus y género (94-130).

147 Cuando los reyes de allende el Jordán se rebelaron contra Josué e Israel, los gabaonitas (que habitaban tierras cercanas) intentaron engañar a los israelitas mediante una falsa alianza. Cuando se descubrió el engaño, decidieron los israelitas convertirles en sus leñadores y aguadores (*Josué*, 9.21-27).

148 En el fondo de la Casa dispuso Salomón el espacio denominado Santísimo, donde se situó el Arca de la Alianza con Yahveh. Sobre este Santísimo colocó dos querubines de madera de olivo, los cuales fueron después cubiertos de oro (1 Reyes, 6:23-28).

149 La Biblia se refiere a Egipto como la Tierra de Cam (*Salmos*, 78:51; 105:27; 106:22; 1 *Crónicas*, 4:40).

150 Al hablar a Moisés y Aarón, que intentaban negociar la salida de los hebreos de Egipto, Yahveh anunció su visita por la tierra de Egipto: «Pasaré por la tierra de Egipto en esa noche y mataré a todo primogénito de la tierra egipcia, desde el hombre hasta la bestia [...] Ese día será para vosotros memorable y lo festejaréis como fiesta de honor de Yahveh; en vuestras sucesivas generaciones, como institución perpetua lo habéis de festejar...» (*Éxodo*, 12:12-32). La narración continúa con el cumplimiento de la promesa de Yahveh y el mandato del Faraón de que los hijos de Israel se marchen de Egipto con permiso para llevarse su ganado consigo.

151 Convertimos el verso en oración interrogativa para dotarlo de mayor expresividad.

152 Modificamos la anáfora en versos 125 y 127 para diversificar las estructuras sintácticas empleadas.

153 Substituimos la subordinación en versos 131-134 por una coordinación con valor disyuntivo, más propia del lenguaje oral.

154 Modificamos levemente el retruécano del original («Th'one would to his mind his fortune bind, / Th'other to his fortune frames his mind») empleando un sinónimo de «fortuna» para restar artificiosidad a los dos versos. En términos similares a los de este coro, la nodriza de Fedra critica la incapacidad de la heroína de la tragedia de Séneca para conformarse con placeres más mundanos que aquel que puede proporcionarle el amor de Hipólito:

¿Por qué en los hogares humildes penetra más raramente
esta epidemia que elige las ricas mansiones?
¿Por qué la sagrada Venus habita en casas pequeñas,
el pueblo llano cultiva sanos afectos
y se refrenan con la medida, mientras por el contrario los ricos
y los de condición real desean más de lo que es lícito?
Quien puede demasiado quiere poder lo que no puede. (210-216)

155 Substituimos la oración condicional por una sucesión de oraciones exclamativas breves para intensificar la oralidad del verso.

156 Nuevamente, sustituimos anáfora por una estructura más impredecible.

157 «Glaflira», esposa de Feroras (en *Guerras*), contrariamente a «Grafina» (personaje de Cary), es de origen noble. Feroras, en efecto, rechazó la oferta de matrimonio con su sobrina, Selampsio, para casarse con una esclava

(*Guerras*, 1.483-484), cuyo nombre Josefo omite. Cary refunde dos personajes: Glafira y la esclava. En opinión de Weller y Ferguson, el nombre de «Grafina» evoca el arte de la escritura. Sugiere una forma silenciosa de comunicación, opuesta a la palabrería y la oralidad de Feroras (160).

158 En principio, el deseo de Feroras de escuchar a Grafina iría a la contra de los fundamentos patriarcales del mundo de la obra, ya que la virtud femenina se basa en el silencio (Wray, 2012: 113). Podríamos considerar, en este sentido, a Grafina como «a living conduct text» por su actitud silente (Garno Lesner, 371). Pero, recordemos, el silencio en la mujer podría en el periodo isabelino-jacobeo interpretarse como rebeldía. «Mariam's transition to a state of self-sufficiency and self-control is signaled through her silence [La transición de Mariam a un estado de autosuficiencia y autocontrol se señala a través de su silencio]» (Louisa Connors, 2002: 63). Este es el caso de Grafina. Feroras, ansioso ante su incapacidad de entender los sentimientos reales de Grafina, «needs verbal confirmation that Graphina's desires correspond with his [necesita la confirmación verbal de que los deseos de Graphina se corresponden con los suyos]» (Garno Lesner, 372). «Silence, although connected to chastity, was not necessarily recommended. If a woman was silent, there was no way to monitor what she had heard, or what she was thinking [El silencio, aunque relacionado con la castidad, no era necesariamente recomendable. Si una mujer guardaba silencio, no había forma de controlar lo que había oído o lo que pensaba]» (Green, 460). Asimismo, las palabras de Grafina ponen en entredicho la autoridad de Feroras. La lírica petrarquista se cimentaba en privilegiar la voz del poeta masculino a expensas del personaje femenino al que se idealizaba (Fall, 1996: 466). Parece tener sentido, de acuerdo con esta lógica masculina, que Feroras deje que Grafina termine un soneto iniciado por él mismo. Con esto, Feroras desea indicar a Grafina los pasos que debe seguir a través de la estructura métrica del soneto. Grafina no se limita a completar el soneto con los 6 versos que faltan, sino que añade otros 27 (Garno Lesner, 372-373).

159 Para traducir «vassal», utilizamos la expresión en castellano empleada por Cantera e Iglesias: «Lo mismo [vosotros], maridos, sed comprensivos en la vida matrimonial, dando a la mujer el honor debido, como a ser más débil, y también como a coherederas de [la] gracia de [la] vida, para que no encuentren obstáculo vuestras oraciones» (1 *Pedro*, 3:7).

160 La edad dorada es el tiempo descrito por Hesíodo en *Trabajos y Días* (90-93). En esta época, los hombres eran libres de todo mal, no trabajaban arduamente y no sufrían enfermedades. Ovidio también describe la edad dorada: «Fue creada la primera edad, la de oro que, sin responsable alguno, por propia iniciativa, sin leyes, cultivaba la lealtad y la rectitud. El castigo y el miedo estaban ausentes y no se entrelazaban palabras amenazadoras en bronce clavado ni la suplicante muchedumbre tenía la cara de su juez, sino que estaban seguros sin garante» (*Metamorfosis*, Libro I, 89-94). Esta añoranza de la edad dorada se había hecho recurrente durante la Europa tardomedieval a través de la visión escéptica que desarrollaron poetas como Giovanni Boccaccio. Volvió a expresarse en el utópico discurso de Gonzalo en *The Tempest* (2.1.144-161), si bien las interjecciones de Gonzalo y Sebastian ponen las afirmaciones del milanés en entredicho. Según Hesíodo, sin embargo, la mujer trajo al mundo las preocupaciones y los males de los hombres (93-95). Esta misoginia la comparte Hipólito, equiparable a Constabaro, el cual alude también a esta edad dorada en *Fedra*.

161 Jonatás, hijo del rey Saúl, y David, hijo de Jesé y futuro rey de Israel, quedaron prendidos uno del otro, a pesar del empeño de Saúl en que no fuese así. Jonatás entregó su manto a David (1 *Samuel*, 18:1-4). Sabedor del intento de Saúl de acabar con David, Jonatás le ayudó a ocultarse mientras hablaba en su favor ante su padre (1 *Samuel* 19:1-6).

162 El cuco ocupa nidos de otros pájaros. Cuando nacen, sus crías expulsan a los polluelos de otras especies. Durante el renacimiento, el cuco era un pájaro reputado por asesinar a sus padres. Encontramos una referencia del periodo al cuco en *King Lear* (1.4.196-197). Ver Hiscock (1997).

163 Según Weller y Ferguson (1994: 161), este pasaje podría tratarse de una alusión a *Jueces* (16:26-30): «Sansón, entonces, dijo al lazarillo que le guiaba asido de la mano: «Déjame y haz que toque las columnas sobre las cuales se asienta el edificio para que me apoye en ellas». Ahora bien, el edificio estaba lleno de hombres y mujeres y encontrábase allí todos los sátrapas de Israel, y sobre la azotea había unos tres mil hombres y mujeres que contemplaban los juegos de Sansón. Sansón entonces invocó a Yahveh y exclamó: «¡Señor mío, Yahveh, acuérdate, por favor, de mí!. Dame fuerza sólo por esta vez, ¡oh 'Elohim!, para que me vengue de los filisteos con una sola venganza por mis dos ojos!». Y palpando Sansón las dos columnas centrales sobre las que estribaba el edificio, se apoyó en ellas, en la una con su diestra y en la otra con su izquierda. Dijo Sansón entonces: «¡Muera yo con los filisteos!», y a la vez se estiró con fuerza, y el edificio se desplomó sobre los sátrapas y sobre todo el pueblo que en él había. Y fueron los muertos que en su muerte hizo morir más numerosos que los que en su vida había matado».

164 Josefo explica que, tras la derrota de Antonio, «daban todo perdido no solo al propio Herodes sino igualmente también los que lo rodeaban, tanto enemigos como amigos, puesto que no resultaba verosímil que fuera a quedar él sin castigo cuando había tenido una amistad íntima con Antonio [...] los que se hallaban enemistados con [Herodes], si aparentaban públicamente condolerse con el rey, tenían un sentimiento oculto de satisfacción, convencidos de obtener un cambio más favorable a sus intereses» (*Antigüedades*, XV.161).

165 Weller y Ferguson (1994: 161) suponen que el hijo de Babas puede referirse al encuentro entre Julio César y Octavio, tal como se narra en *Vida de los Doce Césares* de Suetonio: «A los cuatro años de edad perdió a su padre. A los doce años, desde la tribuna de los oradores pronunció el elogio fúnebre con ocasión de la muerte de su abuela Julia. Cuatro años después se vistió la toga viril y, durante la triunfal celebración de las victorias de [Julio] César en África, fue distinguido con honores militares, aunque no tenía experiencia alguna de armas a causa de su edad. Cuando su tío abuelo partió poco después hacia las Españas para enfrentarse a los hijos de Cneo Pompeyo, Augusto, que, apenas recuperado de una grave enfermedad, acompañado de una pequeña escolta y a través de caminos infestados de enemigos, sufriendo, además, un naufragio, había ido a reunirse con él, se ganó su favor, mereciendo rápidamente su aprobación, no sólo por la diligencia mostrada en su viaje, sino también por las cualidades de su carácter» (117-118).

166 Según Josefo, Octavio César fue generoso y noble (*Antigüedades*, XV.187).

167 Eco del pasaje de la arenga de Yahveh a Moisés sobre las trompetas de plata para convocar a toda la comunidad y usarlas en la guerra: «Cuando se las haga sonar, se congregará junto a ti toda la multitud a la puerta de la Tienda de reunión. Si se toca una sola, concurrirán junto a ti los príncipes, los jefes de las agrupaciones de Israel» (*Números*, 10:3-4).

168 Referencia a la fiesta de Pascua: Yahveh indicó a Moisés que, durante dichos días de celebración no se podía comer pan ni grano tostado o fresco, sino pan sin levadura (*Levítico*, 23:4-14). La alusión a unas fiestas puede significar que Antípatro se encuentra en Jerusalén con permiso de Herodes, ya que, tras ser expulsado éste, Herodes le dio permiso para regresar solamente durante las fiestas (*Guerras*, 1.433). La alusión de Doris a la fiesta de Pascua presenta una fuerte carga política, ya que, como cuenta Josefo, durante estas celebraciones estallan revueltas judías con frecuencia (*Guerras*, I.88-89; *Antigüedades*, XIV.19).

169 Doris y Herodes se casaron en 47 a.C. La llegada de Herodes al trono de Judea, que coincidió con su casamiento con Mariamme, tuvo lugar diez años después.

170 Según las leyes mosaicas, el primogénito no perdía sus derechos en caso de divorcio. Pero, incluso teniendo en cuenta este dato, Roth señala que la injusticia que sufre Antípatro no la hace Cary contra las leyes de la antigüedad, sino contra el sistema legal inglés del siglo XVII. Dicho sistema permitía al hombre divorciarse a voluntad y negar a la esposa y a los hijos cualquier tipo de herencia (2012: 494).

171 Weller y Ferguson establecen paralelos entre esta escena y el divorcio de Enrique VIII y Catalina de Aragón. Se consideraba a Ana Bolena una adúltera y a Isabel I una hija bastarda, del mismo modo que Doris considera a Mariam una adúltera y a sus hijos unos bastardos (1994: 162).

172 Según Weller y Ferguson (1994: 162), Albany demuestra una actitud similar hacia Goneril en *King Lear* (4.2.30-79).

173 En sus invectivas contra los escribas y los fariseos, Jesucristo les describe como «sepulcros encalados», los cuales «por fuera tienen una apariencia hermosa, pero por dentro están repletos de huesos de muertos y de toda clase de inmundicias» (*Mateo*, 23: 27).

174 Ante el incumplimiento de ciertos pagos por parte de los árabes, Herodes luchó contra ellos. Esta guerra tuvo lugar, según Josefo, poco tiempo antes de los hechos que se representan (*Antigüedades*, XV.108, 121, 147).

175 Constabaro lanza repentinamente la primera estocada tras haberse negado a combatir unas cuantas veces. Consideramos que el diálogo es lo suficientemente explicativo como para no necesitar acotaciones detalladas sobre el resto del combate.

176 Posible paráfrasis de las prescripciones de Yahveh a los jueces: «No torcerás el derecho, no harás acepción de personas, no admitirás cohecho, porque el soborno ciega los ojos de los sabios y corrompe las palabras de los justos» (*Deuteronomio*: 16:19). La relación del parlamento con el derecho se establece a través de «prejudicate», i.e. acción de prejuzgar, i.e. de utilizar el derecho con fines ajenos al bien común.

177 Instruyendo a Moisés sobre la santidad de los sacerdotes, Yahveh prescribe que estos no podrán hacerse impuros con el cadáver de uno de sus parientes a no ser que se trate de un pariente carnal muy próximo, tales como la madre, el padre, el hijo, la hija o el hermano o hermana doncella (*Levítico*, 21:1-4).

178 No solo se mostró César benevolente con Herodes, sino que volvió a colocarle la diadema real, acción con la cual confirmaba el nombramiento que ya le otorgaran él, Antonio y el Senado tiempo atrás. Le entregó territorios de los que se había apoderado Cleopatra, a los cuales añadió Gadara, Hipo, Samaria y las ciudades costeras de Gaza, Antedón, Jope y la Torre de Estratón. También le regaló cuatrocientos gálatas que habían constituido la guardia personal de Cleopatra (*Guerras*, 1.393-397).

179 Este Ananel puede tratarse de un personaje, perteneciente a una familia de oscuro linaje, al cual Herodes nombró Sumo Sacerdote de Dios tras hacerle venir de Babilonia (*Antigüedades*, XV.21). Ante las insistencias de su familia, Herodes reemplazó a Ananel por Aristóbulo, hermano de Mariamme, pero, tras la muerte del joven, repuso a Ananel en el trono (*Antigüedades*, XV.50). Según Weller y Ferguson (1994), la historia personal entre Herodes y Ananel hace posible sospechar que el Sumo Sacerdote se dirija a los hermanos con ironía (163).

180 Mantenemos esticomitia entre los versos por tratarse este momento de una revelación que cambia el curso de los acontecimientos en la tragedia.

181 Salomón recibió ingentes cantidades de oro de Ofír (1 *Reyes*, 9:28; 10:11). Es frecuente que se parta hacia Ofír en busca de oro (1 *Reyes*, 22:48) y queda clara en el Antiguo Testamento la abundancia de oro en Ofír (1 *Crónicas*, 29:4; 2 *Crónicas*, 8:18; *Job*, 22:24; *Job*, 28:26; *Salmos*, 45:59). Sitúan historiadores y arqueólogos Ofír en Yemén o en la costa africana del Mar Rojo.

182 Tras decantarse por Herodes e Hircano en la guerra que estos sostuvieron contra Antígono, Antonio escribió a los habitantes de Tiro para que devolviesen todos los bienes que habían sido sustraídos a los partidarios de sus aliados (*Antigüedades*, XIV. 306-314)

183 En *Vida de Herodes* de Tirso de Molina, Salomé comparte con el público sus planes para terminar con Mariadnes en términos similares:

Mas no importa que si alcanza
La carta que hoy a Faseló
Le despachó mi venganza,
Satisfacerme recelo

Quitando a la esperanza
Que siendo su esposa tiene
Del solo y real posesión
Que Judea le previene,
Y su loca presunción
Verá en lo que a parar viene. (Jornada III)

184 Según Josefo, Salomé se dedicó a difundir calumnias sobre las supuestas infidelidades de Mariamme (*Guerre*, 1.438-446; *Antigüedades*, XV.213).

185 Durante el periodo en que se escribió la obra, aunque no existía el derecho al divorcio, cualquiera de los cónyuges podría acogerse al derecho de separación *a mensa et thoro*, i.e. podrían rehusar compartir lecho y vivienda. Ver introducción.

186 Según Cerasano y Wynne-Davies (1996, p. 191), la «triple tierra» («triple earth») es una alusión a la mitología clásica. Se divide el mundo entre los cielos (dominados por Zeus), los mares (dominados por Poseidón) y los infiernos (gobernados por Hades). Pero Britland (2010: 58) y Purkiss (1998: 187) piensan que «triple earth» hace referencia al triunvirato de Octavio, Antonio y Lépido, por más que dicho triunvirato sea inexistente en este momento de la obra. Según Wray (2012: 146), representa esta imagen ilusoria de Mariam como reina de la triple tierra una alusión a los ofrecimientos de Tamburlaine a Zenocrate:

Disdains Zenocrate to live with me?
Or you, my lords, to be my followers?
Think you I weigh this treasure more than you?
Not all the gold in India's wealthy arms
Shall buy the meanest soldier in my train.
Zenocrate, lovelier than the love of Jove,
Brighter than is the silver Rhodope,
Fairer than whitest snow on Scythian hills,
Thy person is more worth to Tamburlaine
Than the possession of the Persian crown,
Which gracious stars have promised at my birth. (*Tamburlaine the Great* Part 1, 1.2.82-92)

[Traducción de A. Coll:

¿Desdeña vivir conmigo Zenócrates?
¿O vos, señores, ser mis seguidores?
¿Creéis que no os prefiero a un tesoro?
Ni todo el oro de la opulenta India
compraría al menor de mis soldados.
Más grata que amor de Jove, Zenócrates,
más brillante que el argentino Ródope,

más clara que nívea colina escita,
más cara es tu persona a Tamerlán
que la obtención de la corona persa
que estrellas al nacer me prometieron. (99)]

En la segunda parte de *Tamburlaine the Great*, Christopher Marlowe alude nuevamente a la triple tierra:

Raise me to match the fair Aldebaran
Above the threefold astracism of heaven
Before I conquer the triple world. (4.3.61-63)

[Traducción de A. Coll:

... me alza como rival de Aldebarán
sobre los tres firmamentos astrales
antes de que conquiste el triple mundo. (p. 258)]

187 Según Josefo, a Mariamme le faltaba moderación y su carácter era muy dado a la disputa (*Antigüedades*, XV.237).

188 Esta fortaleza, construida por Herodes, recibió el nombre de Torre de David de los cruzados en el siglo XI. Por tanto, la referencia a dicha torre es anacrónica.

189 Referencia a la novena plaga de Egipto: Tras sufrir la plaga de las langostas, el Faraón no dejó partir a los hijos de Israel de Egipto. Yahveh envió la siguiente plaga: «durante tres días hubo densas tinieblas en todo el país de Egipto» (*Éxodo* 10.22).

190 Posible referencia al Paso del Mar Rojo de los hebreos. Tras dejarles marchar, el Faraón se arrepintió de su decisión y envió su ejército para que les persiguiera. Yahveh ordenó a Moisés que separase las aguas del Mar Rojo para que los hebreos pudiesen cruzarlo a pie. Cuando los hebreros alcanzaron la orilla opuesta, Moisés extendió su mano sobre el mar para hacerlo retornar a su estado natural. Los egipcios, que estaban a mitad de camino cruzando el Mar Rojo, fueron sepultados bajo las aguas (*Éxodo* 14).

191 Los reyes amorreos ocuparon Gabaón, cuyos habitantes pidieron socorro a Josué. Josué había conquistado Jericó. Tras derrotar a los amorreos, Yahveh hizo detenerse el Sol en Gabaón para que el pueblo pudiese vengarse de los reyes que trataban de ocultarse en la ciudad y que antes la habían ocupado (*Josué*, 10:1214)

192 Según Wray, esta metáfora evoca las Tablas de la Ley de Moisés (2012: 148). En dichas tablas, Dios escribió las leyes por las que se habría de guiar el pueblo de Israel (*Éxodo*, 31:18).

193 En *Herodes Ascalonita, y la hermosa Mariana*, Josefo está indudablemente enamorado de la reina, como expresa en su discurso antes de morir:

Muerte, si habéis de venir

mucho pienso que os tardais,
que aunque el vivir me alargais,
es mas muerte este vivir:
Contento habré de morir,
pues la causa por quien muero,
fué del alma amor primero;
pero con recato tanto,
que aun con palabras de llanto
jamás dixes, yo te quiero...

[...]

Si amar, ver y visitar
á la Reyna con lisura,
lo juzgaren por locura,
y castigaren por loco,
muera yo, que todo es poco,
pues me mata una hermosura. (Jornada III, p. 30)

194 Esta máxima tal vez se extrajo, según Weller y Ferguson (1994: 165), de la traducción de George Pettie y Bartholomew Yong de *Civile Conversation* de Stefano Guazzo, publicada en 1581-1586: «It is not sufficient to be honest and innocent in deed, if she doe not likewise avoyde all suspicion (in respect of the world)» (31). Mi traducción: «No basta con ser honesta e inocente en los hechos, si no se evita igualmente toda sospecha (a los ojos del mundo)».

195 En *Herodes Ascalonita, y la hermosa Mariana*, el rey hace una entrada similar a la que observamos en esta escena:

Ha del Castillo, Soldados,
vuestro Rey llama, escuchadme,
Heródes soy, atendedme,
si es viva mi esposa, nadie
se embarace en pena alguna,
aunque entre la sed y hambre
del cerco hayan perecido
toda mi casa y mi sangre,
aunque me hayan sido aleves
los mas finos Capitanes,
aunque hayan en mis tesoros
hecho estragos formidables,
aunque me hayan hecho insultos,
aunque hayan muerto á mi padre,

porque viviendo Mariana,
tengo un Cielo, y es bastante. (Jornada I, p. 7)

Como sucede en las primeras escenas del cuarto acto de *The Tragedy of Mariam* en la obra de Lozano se entrevistan los dos cónyuges nada más entrar Herodes en la ciudad y Herodes encuentra el recibimiento de su mujer insatisfactorio.

196 Reiteración de la alusión al episodio, relatado en *Josué* de la detención del Sol durante la venganza de los gabaonitas sobre los reyes invasores (10:12-13).

197 Livia Drusila (58/58 a.C.–29 d.C.), esposa de César Augusto, es aludida por Cleopatra en la obra de Shakespeare cuando la reina de Egipto se reconoce sometida al poder del vencedor tras la muerte de Antonio (5.2.163-170). Para el lector-espectador contemporáneo, el personaje resulta familiar por el rol de este personaje en la novela *I, Claudius* de Robert Graves (1934) y su posterior adaptación televisiva de BBC (Dir. Herbert Wise, 1976), donde la esposa del emperador Augusto fue interpretada por Siân Phillips, quien popularizó al personaje.

198 Durante la guerra entre Herodes y Antígono, Fasael e Hircano fueron presos. Según Josefo, Fasael destacó por su valor durante el cautiverio. No pudiendo utilizar armas para defenderse de Antígono, lanzó su propia cabeza contra una piedra (*Guerras*, 1.271-272). Al referirse a esta anécdota, Cary omite que Hircano, al contrario que Fasael, se arrodilló ante Antígono para suplicarle tras sufrir maltrato físico del usurpador.

199 Esto mismo sucede en *Hamlet*: El príncipe piensa que las bodas entre Gertrude y Claudius son demasiado precipitadas, pues apenas han concluido los funerales en honor del difunto rey de Dinamarca:

HORATIO My lord, I came to see your father's funeral.

HAMLET I prithee do not mock me, fellow student,

I think it was to see my mother's wedding.

HORATIO Indeed, my lord, it followed hard upon.

HAMLET Thrift, thrift, Horatio, the funeral baked meats

Did coldly furnish forth the marriage tables.

Would I had met my dearest foe in heaven

Or ever I had seen that day, Horatio. (1.2.175-182)

[Traducción de M. A. Conejero Dionís-Bayer y Talens:

HORACIO Mi señor, vine al funeral de vuestro padre.

HAMLET No te burles de mí, te lo ruego, amigo.

Más bien querrás decir a la boda de mi madre.

HORACIO Y tanto, muy cerca anduvo una cosa de la otra.

HAMLET ¡Hay que ahorrar, Horacio! La carne guisada

En el funeral fue buen entremés para la boda.

Mil veces encontrara yo en el cielo

A mi peor enemigo antes que llegar a ver ese día...

Mi padre... Me padre que veo a mi padre... (1.2.176-184)]

200 Los hábitos oscuros que viste Mariam podrían considerarse como alusiones a los ropajes oscuros que lleva Hamlet durante su primera intervención ante la corte (1.2).

201 La respuesta de Mariam podría considerarse como una simplificación de la respuesta de Hamlet a la reina Gertrude ante la petición de ésta de que cambie su sombrío semblante (1.2.76-86).

202 En *El mayor monstruo del mundo*, el rey reconoce que en su momento deseó entrar triunfalmente en Roma de la mano de Mariene:

Todos mis intentos fueron

Entrar con ella triunfante

En Roma, porque no tenga

Que envidiar mi esposa a nadie. (422-425)

203 Se hace referencia al sepulcro del rey David en *Nehemías* (3:16). Debido a los numerosos gastos que hubo de asumir tiempo después de la muerte de Mariamme, Herodes abrió el sepulcro de David. No encontró dinero dentro, pero sí joyas y tesoros. Dos miembros de su escolta murieron, al parecer, al ser alcanzados por una llama que emanaba del interior, donde se encontraban los cuerpos de David y Salomón. Herodes desistió, aterrorizado, de continuar más adentro y construyó en la entrada del sepulcro un monumento de mármol (*Antigüedades*, XV.179).

204 Según Josefo, tras maquinar la muerte de Aristóbulo, Herodes hizo lo imposible por exculparse: Herodes «no sólo atendía a todo lo que tuviera que ver con el dolor por él, sino que también vertía lágrimas y evidenciaba un abatimiento de espíritu verdadero». Este sentimiento se hizo más evidente durante los funerales, donde prestó gran atención a la sepultura y a la adquisición de incienso, y enterró numerosas joyas, llegando a conmovér y consolar el corazón de las mujeres que asistieron a la ceremonia (*Antigüedades*, XV.57).

205 Según Josefo, a raíz de que Herodes otorgara el honor de Sumo Sacerdote a Ananel en lugar de a Aristóbulo, Alejandra inició las intrigas pertinentes para que Antonio y Cleopatra favoreciesen a Aristóbulo y Mariamme. Sabedor de las maniobras de Alejandra, podemos dudar de la sinceridad de Herodes, quien seguramente concedió después el cargo a Aristóbulo para evitar que sus allegados de Egipto se decantasen por los jóvenes asmoneos. Apartando a Ananel del sacerdocio, Herodes había actuado contra la legalidad. El precedente al que se refiere Herodes afecta a Antíoco Epífanes, que despojó de esta dignidad a Josué en favor de Onías (*Antigüedades*, XV, 25-39).

206 Posible alusión a las palabras de Jesucristo sobre los dos tipos de oyentes. Por una parte, compara a los que escuchan y ponen por obra sus palabras con personas sensatas que edifican sus casas sobre cimientos sólidos. Por otro lado, «todo el que escucha [sus] palabras, pero no las pone por obra, se puede comparar a un hombre necio que edificó su casa sobre la arena. Bajó la lluvia, vinieron las riadas, soplaron los vientos, irrumpieron sobre aquella

casa, ¡y cayó!, y su ruina fue enorme» (*Mateo*, 7.26-27). También hace alusión Josefo a la inestabilidad emocional de Herodes con respecto a Mariamme: «al ser [Herodes] incapaz de dominar el amor que sentía por ella, no mantenía hacia Mariame una postura fija, bien de irritación, bien de concordia, sino que pasaba continuamente de un sentimiento al otro, sin saber en absoluto con cuál de los dos quedarse» (*Antigüedades*, XV.209).

207 Según Josefo, Herodes ordenó la muerte de Soemo tras este incidente (*Antigüedades*, XV.213).

208 Un proverbio del renacimiento reza: «The white devil is worse than the black [El diablo blanco es peor que el negro]». Se utiliza la expresión «white devil» en *Revenger's Tragedy* de Thomas Middleton. Se utiliza asimismo para hacer referencia a Vittoria Corombona en *The White Devil* de John Webster. Según Weller y Ferguson, la expresión es, sin embargo, de uso común en la literatura religiosa previa, así como en las notas a la traducción de *Orlando Furioso* de John Harington (1994: 167). Ver Dent.

209 El hisopo se usa por los sacerdotes para purificar las llagas curadas de lepra (*Levítico*, 14:4).

210 El cedro es un árbol hermoso, pero, a medida que avanza en edad, la médula va pudriéndose; por ello, su centro queda hueco. Según Britland, el significado de esta metáfora es que las apariencias no revelan lo que existe en el interior (2010: 70).

211 Las alusiones a la apariencia celestial de una mujer a la que se acusa de adulterio establecen paralelismos con las acusaciones que se hacen en *Othello* (3.3.280-281; 4.2.34-37).

212 Se inicia a partir de aquí una serie sostenida de asociaciones entre Mariam y Jesucristo (Weller y Ferguson, 1994: 168). La alusión de Herodes a un cordero al que se separa del rebaño lo hace explícito: Al reconocer Juan el Bautista a Jesús en Betania, se dirige a él como el «Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo» (*Juan*, 1: 29).

213 El crimen original se relata en *Génesis* 4.

214 Conocido como hombre de gran sabiduría, Ahitofel se puso de parte de Absalón en su revuelta contra David, pero, al ver que se preferían los consejos de Husay a los suyos, Ahitofel se estranguló a sí mismo (*2 Samuel*, 17:1-23).

215 «Nadie tiene un amor mayor que éste: dar uno su vida por sus amigos» (*Juan*, 15:13).

216 Tras haber cedido ante la tentación de comer la manzana ofrecida por la serpiente, Yahveh promete que multiplicará sobremedida los sufrimientos de la mujer, a quien carga con el sufrimiento de parir y el sometimiento al marido (*Génesis* 3:16).

217 Sobre la caída de los ángeles del paraíso, ver *Isaías* (14:12-15) y *Revelación* (12:7-9).

218 Tras el diluvio, Dios bendijo a Noé y pactó con él una nueva alianza: «Establezco, pues, mi alianza con vosotros, y no será ya exterminada criatura alguna por las aguas del diluvio, ni habrás más diluvio para destruir la tierra» (*Génesis* 9:11).

219 Esta ofensa de las mujeres en el Paraíso constituye otra referencia a la culpa asumida por la mujer al ceder ante la tentación. La maldición de Cam se fundamenta en el hecho que tuvo lugar después de que Dios bendijera a Noé y pactase con él una nueva alianza. Al salir del arca, «Noé, labrador, comenzó a plantar viña; y, bebiendo del vino, se embriagó y quedóse desnudo en medio de su tienda. Vio Cam, padre de Canaán, la desnudez de su padre y se lo anunció a sus dos hermanos afuera. Sem y Jafet tomaron el manto, echáronselo ambos sobre los hombros y, caminando hacia atrás, cubrieron la desnudez paterna. Como llevaban vuelto su rostro no vieron la desnudez de su padre. Luego despertó Noé de su embriaguez y supo lo que había hecho con él su hijo menor, y exclamó: «¡Maldito sea Canaán; / será para sus hermanos / el último de los esclavos!»» (*Génesis*, 9:20-25). Se ha señalado la inconsistencia en el discurso de Constabaro al hablar de la maldición de Cam, un hombre, para referirse a la culpa asumida por la mujer (Bennett, 2001). Se deduce una crítica de Elizabeth Cary a las incoherentes ideologías patriarcales que criminalizaban a la mujer a partir de lecturas patológicas de los textos bíblicos.

220 Como afirma Wray, la escena comienza a mitad de conversación entre Herodes y Salomé (2012: 171). Según Josefo, Mariamme fue llevada a juicio. Pese a que Herodes y otros asistentes al acto creyeron en su culpabilidad, pensaron también que su encarcelamiento era una decisión menos problemática que su ejecución. Fue la intervención de Salomé y un grupo de allegados suyos lo que impulsó al rey a ser drástico, so pretexto de evitar levantamientos de multitudes a favor de Mariamme si ésta vivía (*Antigüedades*, XV.213). A primera vista, parece que Cary elimina la escena del juicio para agilizar la acción dramática. Sin embargo, no se hace constar en lo que resta de la obra que Mariam haya muerto sin previo juicio. Por ello, esta escena se presta a dos interpretaciones: o Mariam es ejecutada sin juicio previo o, tras ser juzgada, asistimos a los últimos titubeos de Herodes. De hecho, el verso inicial parece un eco de lo que se ha deliberado en una escena anterior. Por lo tanto, no debemos descartar que dicho juicio se haya celebrado y que la decisión del tribunal haya sido la condena a muerte.

221 En *Mariamne*, Voltaire explora esta posibilidad de rebelión como consecuencia de la muerte de Mariamne. Durante el cuarto acto de su tragedia, los judíos piden la cabeza de Herodes cuando descubren que la reina será ejecutada. La muerte de Mariamne sucede a la vez que el tirano aplasta la rebelión y rechaza a Varo, el general romano que, enamorado de Mariamne, presta su apoyo a los rebeldes.

222 Al presentarse Jasón en Yolco para reclamar a Pelias el poder que le corresponde, éste le pide que traiga el vellocino de oro creyendo que su rival no volverá jamás de esta expedición. Tras regresar a Cólquide acompañado de sus argonautas y casado con Medea, Jasón entrega el vellocino a Pelias. Los argonautas son los compañeros de Jasón en la búsqueda del vellocino de oro. El nombre de «argonautas» procede de «Argo» (i.e. rápido), nombre de la nave que llevó a los héroes y de su constructor. Ver Grimal (1979).

223 Helena es la esposa de Menelao, rey de Esparta, por la cual los griegos luchan durante diez años con el obje-

tivo de conquistar Troya. Ver Grimal (1979).

224 Herodes alude al adulterio de David con Betsabee, esposa de Urías el Hitita. David reparó en la belleza de Betsabee y envió a Urías a luchar en vanguardia para provocar su muerte. Logró su objetivo, llegaron noticias de la muerte de Urías y pudo David invitar a su casa a Betsabee, aunque esta acción degradó a David a los ojos de Yahveh (2 Samuel, 11).

225 Sobre la sabiduría de Salomón, ver 1 Reyes(4:29-34).

226 Asuero, que reinaba desde la India hasta Etiopía, convocó a todos sus príncipes y servidores. Ordenó a la reina Vastí que se presentase en ese banquete para que él pudiera mostrar su hermosura ante los pueblos. Al negarse ésta a presentarse ante el rey, Asuero acogió en su harén a Ester (cuyo nombre insertamos en la traducción al castellano para facilitar al lector la comprensión de esta referencia bíblica), a la cual convirtió en su reina (*Ester*, 2).

227 Ate es una diosa griega, personificación del Error, conocida por su ligereza. Debido a sus engaños, Zeus la condena precipitándola desde lo alto del Olimpo. Ate cae en Frigia, colina que pasa a llamarse Colina del Error. En este lugar se alza la ciudad de Ilión (Troya). Zeus le cierra para siempre las puertas del Olimpo y, de este modo, el Error parece constituir una desafortunada herencia para el ser humano. Ver Grimal (1979).

228 Tras el asesinato de Duncan, Macbeth también se reconoce incapaz de dormir (*Macbeth*, 2.2.36-44).

229 Estos versos pueden ser una paráfrasis de los versos de Marlowe dedicados a Helena de Troya: «Was this the face that launched a thousand ships, / And burnt the topless towers of Illium?» (*Doctor Faustus*, A-Text, 90-91; B-Text, 5.1.93-94; ver edición con ambos textos de David Scott Kastan).

230 Durante su enfrentamiento con Antígono, Herodes llega hasta Alejandría. Según Josefo, Cleopatra recibe a Herodes con gran esplendor y espera tenerle como general de las expediciones que prepara. Sin embargo, Herodes decide zarpar rumbo a Roma para solicitar la ayuda de Antonio contra Antígono. Por esto, se granjea la enemistad de Cleopatra (*Guerras*, 1.279-280).

231 Weller y Ferguson realizan una comparación entre esta escena y la entrada de la reina Margaret en *Richard III*(3.1). Según ambos, «Doris and Margaret represent both the claims of the past and the encroachment of a threatening, spectral future [Doris y Margaret representan tanto las reivindicaciones del pasado como la invasión de un futuro amenazante y espectral]» (1994: 172).

232 Agar era esclava de Saray, esposa de Abraham. Saray, incapaz de concebir, cedió la esclava a Abraham para que éste engendrara hijos. Cuando Agar quedó encinta, Saray obligó a Abraham a expulsarla. Yahveh ordenó a Agar que regresara para humillarse ante su señora. Como recompensa, Ismael, el hijo que Agar había engendrado con Abraham, fue acogido. Posteriormente, Saray pasó a llamarse Sara y fue bendecida por Yahveh con la capacidad de

procrear y de engendrar naciones y reyes de pueblos (*Génesis* 17). Pizan describe a Sara, entre otras mujeres de la Biblia, como ejemplo de castidad y fidelidad a su marido incluso tras ser raptada por el faraón (201).

233 Según Weller y Ferguson, las acusaciones de Doris refuerzan en este pasaje los paralelos entre Mariam y Ana Bolena, acusada de adúltera por muchos de aquellos que se opusieron a las políticas de Enrique VIII (1994: 172).

234 En la puesta en escena del Globe (2013), Doris se esconde tras una de las columnas del escenario. Mariam piensa que una criatura diabólica ha sido enviada desde los infiernos para atormentarla, pues al principio solamente es capaz de escuchar sus admoniciones.

235 Doris era plebeya e idumea (*Antigüedades*, XIV. 297).

236 La copa del furor (*cup of wrath*) se destina a los pecadores que sufren la ira de Yahveh: «Despierta, despierta, | levántate, Jerusalén / que has bebido de mano de Yahveh | la copa de su furor; / el cáliz, la copa del vértigo has bebido hasta apurarla» (*Isaías*, 51:17).

237 Según Josefo, la maldición de Doris se cumple, pues Herodes asesinó a los hijos de Mariamme.

238 En la obra de Cristobal Lozano, más extenso se muestra el parlamento durante el cual Mariana defiende su honestidad a pesar de la tentación de aceptar el amor de Josefo:

Mar. Ya estamos, alma, en prisiones,
mostrad, mostrad valentía,
que siempre es de pechos grandes
hacer pecho á las desdichas.
Para ahora es el aliento,
para aquí las bizarrías,
que no hay mayor altivez,
que saber morir altiva.
Muérase con inocencia,
y mas que nunca se viva,
que la vida de la honra
es siempre la mejor vida.
Honrada lo he sido, y tanto
que aun con vivir desabrida,
y haber tenido afición
á otro que me la tenia,
jamás, ni aun con pensamiento,
le dí al honor una herida,

porque en el mayor impulso
supe vencerme a mí misma.
Y así, vengan ya las penas,
rigores, tormentos, iras,
aprisionen, atormenten,
partan, destrocen, dividan
este cuerpo, cuya sangre
regando estas losas frías,
clamará al Cielo venganzas,
y á Dios pedirá justicia. (Jornada III, p. 32)

239 Yahveh ordena a Moisés que, al entrar en el país que los hebreos habrán de ocupar, deberá éste pronunciar una bendición sobre el monte Gerizim y maldecir el monte Eybal (*Deuteronomio*, 11.29). Según Cerasano y Wynne-Davies, la tradición samaritana sitúa en Gerizim el sacrificio de Isaac por parte de Abraham (1996: 194). Según Hodgson-Wright, esta referencia es apropiada por Cary teniendo en cuenta que en este espacio focaliza Doris la maldición a los hijos de Mariamme (2000: 116). Tras pasar el Jordán, Moisés solicita a una parte de los israelitas que se mantengan en el Gerizim para bendecir al pueblo; otros se mantendrán en el monte Eybal para la maldición (*Deuteronomio*, 27: 11-14). Según Britland, Cary parece confundir un monte con el otro (2010: 87).

240 Tras la ejecución de Mariamme, los hijos que ésta había tenido con Herodes iniciaron intrigas contra su padre. Por ello, Herodes hizo llamar a Antípatro, al cual colmó de honores. En su testamento y públicamente, Antípatro, que alimentó el odio de Herodes contra sus hermanastros, pasó a ser sucesor. Logró, de hecho, que Doris regresara al lecho que había dejado vacante Mariamme y se esforzó para lograr que Herodes ejecutase a los príncipes de sangre asmonea (*Guerras*, 1.448-451). A pesar de la reconciliación que se logró provisionalmente, la rivalidad entre los hermanos continuó y Antípatro se dedicó a calumniar y sembrar el odio contra Alejandro y Aristóbulo, un largo proceso de intrigas que implicó a toda la familia (incluyendo a Salomé y a Feroras) real y concluyó con la ejecución de los hijos de Mariamme (*Guerras* 1.448-551).

241 En la versión de Amélie Rives sobre la tragedia de Herodes y Mariamme, es Salomé quien visita a su cuñada en prisión para atormentarla ya que sus hijos pasarán a su custodia. Mariamme reacciona estrangulando y apuñalando a Salomé. Posteriormente, Alexander, hijo mayor de Mariamme se enfrenta a su padre y le expresa su odio por el asesinato de la reina.

242 En las producciones teatrales de Royal Holloway (1995) y de St. John the Baptist's Church en Burford (2013), una actriz interpreta a Elizabeth Cary se acerca a Mariam durante estos últimos instantes, creándose un momento de comunión entre ambas y materializándose en escena el vínculo que lectores y críticos han supuesto entre ambas: el personaje y la autora.

243 En el Antiguo Testamento encontramos prescripciones contra la venganza: «Si cae tu enemigo, no te alegres, | ni cuando dé traspiés jubile tu corazón» (*Proverbios*, 24:17); «Si tu enemigo tiene hambre, dale de comer, | si está sediento dale de beber / pues amontará brasas sobre su cabeza, | y Yahveh te lo premiará» (*Proverbios* 25:21-22). En el Nuevo Testamento, se reitera esta idea: «amad a vuestros enemigos, y haced bien y prestad sin esperar nada en retorno; y vuestra recompensa será grande, y seréis hijos del Altísimo, que es bueno con los desagradecidos y malos» (Lucas 6.35-36); «amad a vuestros enemigos y rezad por los que os persiguen» (*Mateo* 5.44). Según Britland, la venganza parece ir percibiéndose como algo más fútil a medida que la obra avanza y van multiplicándose las resonancias con el Nuevo Testamento (2010: 88). La valoración de Britland es interesante a la hora de comprender el impacto de los pasajes bíblicos en la tragedia. Las ideas sobre la venganza, según Britland, parecen más anacrónicas a medida que la intertextualidad entre *The Tragedy of Mariam* y el Nuevo Testamento va cogiendo raíces más profundas (Ibid.: 88).

244 En sus cartas a los corintios, San Pablo dice: «El marido cumpla su deber conyugal con la esposa, y lo mismo también la esposa con el marido. La esposa no tiene autoridad sobre su propio cuerpo, sino el marido; y lo mismo el marido: tampoco tiene autoridad sobre su propio cuerpo, sino la esposa. No os defraudéis mutuamente, a no ser que estéis de acuerdo, por una temporada, para daros a la oración y luego uniros de nuevo» (1 *Corintios*, 7:3-5).

245 En *Herodes Ascalonita y la hermosa Mariana*, se emplea la misma estrategia que usa Cary, con el personaje de Lázaro como narrador de la ejecución de Mariana:

tan sereno tuvo el Cielo
de su rostro, que al mirarle
pareció esculpida en mármol,
ó en marfil preciosa imagen. (Jornada III, p. 33)

246 La escena al completo se basa en el *via crucis* y en la crucifixión (*Marcos*, 15:20-41; *Mateo*, 27.31-56; *Lucas* 23:26-49; *Juan*, 19:17-36).

247 Fénix (*Phoenix*) es un ave fabulosa originaria de Etiopía, relacionada en Egipto con el culto al Sol. Semejante a un águila, es ave única en su especie e incapaz de reproducirse. Cuando siente que se aproxima el fin de su existencia, acumula plantas aromáticas, incienso y cardamomo y fabrica con todo ello un nido. Según algunos mitógrafos, el ave prende fuego a esta pira y de sus cenizas surge un nuevo fénix; según otros, el ave muere en su nido y lo impregna de su semen, facilitando el nacimiento de otro fénix. El nuevo fénix entierra el cadáver de su padre en un tronco de mirra hueco y la transporta hasta el altar del Sol de Heliópolis. El sacerdote del templo quema al viejo fénix y, acabada la ceremonia, el nuevo fénix regresa a Etiopía. Ver Grimal (1979).

248 Según las creencias populares, el cisne canta antes de morir. En *Othello*, Emilia, que ha sido apuñalada por Iago, se dirige a Desdemona, también asesinada:

What did thy song bode, lady?
Hark, canst thou hear me? I will play the swan

and die in music: [Sings] 'Willow, willow, willow.'

(5.2.244-249)

[Traducción de M. E. González Padilla:

¿Qué presagiaba tu canción, señora?

Escúchame, si aún me oyes. Quiero morir

Con música, cantando como el cisne. (550)]

249 Herodes emplea el tropo petrarquista sobre el discurso como alimento del amor. Ver *Astrophil and Stella* de Sir Philip Sidney (87.2) y *Soneto 75* de Shakespeare: "So are you to my thoughts as food to life..." (1). Traducción de A. Ehrenhaus y A. Jaume: «De ti mi pensamiento se alimenta...» (381).

250 Jesús predice que, pasados tres días después de su muerte, resucitará (*Mateo*, 27:63-64).

251 Según Josefo, Herodes sintió tal pasión por Mariamme que le parecía que no había muerto y, a causa de su locura, le hablaba como si estuviera viva (*Guerras*, 1.444).

252 De forma similar, Macbeth pide al doctor escocés que busque alguna cura contra el próximo deceso de su esposa:

DOCTOR Not so sick, my lord,

As she is troubled with thick-coming fancies

That keep her from her rest.

MACBETH Cure her of that

Canst thou not minister to a mind diseased,

Pluck from the memory a rooted sorrow,

Raze out the written troubles of the brain,

And with some sweet oblivious antidote

Cleanse the stuffed bosom of that perilous stuff

Which weighs upon the heart? (*Macbeth*, 5.3.37-45)

[Traducción de J. García de Villalta:

MÉDICO No tan grave, mi señor,

Como turbada, impaciente,

y combatida la mente

de quimérico pavor.

MACBETH Cúrala, pues, su fantasía.

¿No sabes tú recetar

a un ánimo en agonía?

¿No puedes la pena impía

del cerebro desraigar,

ni raer el dolor grave

de la memoria ulcerada
con antídoto suave
que de ella recuerdos lave
y la deje reposada?
¿No puede tu profesión
el ponzoñoso relleno
que atormenta la razón
arrancar del corazón
y cicatrizar el seno? (5.3.2585-2603)]

253 El suicidio del Copero se inspira en la muerte de Judas (*Mateo*, 27:3-5).

254 Este pasaje parece evocar el valor de la mujer expresado en la Biblia: «Una mujer fuerte, ¿quién la encontrará? | Por encima de las perlas está su valor» (Proverbios, 31:10). Weller y Ferguson (1994: 75) conectan este pasaje con las palabras de Othello:

...on whose hand
(Like the base Indian) threw a pearl away
Richer than his tribe. (Othello, 5.2.346-47)
[Traducción de M. E. González Padilla:
... de uno cuya mano, cual la del indio ignorante,
Aventó a la basura una perla más valiosa
que toda su tribu. (554)]

255 Caín y Abel son hijos de Adán y Eva. Irritado al notar que Yahveh favorece a Abel, Caín asesina a su hermano. Por ello, sufre la maldición divina (*Génesis*, 4:2-8).

256 Britland identifica una simetría entre el cierre de la obra y la dedicatoria debido a las invocaciones del sol y de la luna en ambas partes (2010: 97). Esto nos invita a leer la dedicatoria también en calidad de prólogo del texto dramático. Las alusiones al sol y a la luna, de hecho, no se dan solamente en el inicio y en la conclusión. Cuando Salomé se dispone a ordenar la muerte de Mariam, observamos estas substituciones aplicadas a Mariam por parte de los dos hermanos asmoneos:

«HEROD. ... A creature's heart to quench the flaming sun?
Or from the sky to wipe away the moon?
SALOME If Mariam be the sun and moon, it is,
For I already have commanded this.» (4.7.39-42)
[Traducción de esta edición:
«...el alma de un ser apagar el sol
o que del cielo se borre la luna?
SALOMÉ Si la luna y el sol son Mariam, sí se puede,

Pues ya he dado esta orden.» (4.7.39-42)]

Cuando entra en Jerusalén, Herodes se dirige al sol para advertirle que con la luz de Mariam sus rayos no son necesarios (4.1.7-9).

257 Leda es esposa de Tíndaro. Juntos engendraron la siguiente descendencia: Timandra, Clitemnestra, Helena y los Dioscuros. Pero algunos de los hijos de Leda fueron engendrados con Zeus, el cual se transformaba en cisne para poder copular con su amante. Se dice que, tras copular Zeus y la diosa Némesis, ésta entregó a Leda un huevo, del cual surgió Helena, a la cual Leda adoptó como hija suya. Ver Grimal (1979).

258 Sol es la divinidad sabina cuyo culto se introdujo en Roma a la vez que el de la Luna por Tito Dacio. La familia aureliana se distinguió por el culto al Sol. Ver Grimal (1979).

259 Venus (cuyo nombre insertamos en la traducción) es una antigua divinidad latina que originalmente debió ser protectora de los huertos. Su santuario se hallaba en Ardea antes de la fundación de Roma. Fue asociada en el siglo II a.C. a la diosa Afrodita, cuyos atributos adoptó. La *gens Julia* dice ser descendiente de Venus. Ver Grimal (1979).

260 Hermes, hijo de Zeus y Maya, hermano de Apolo, inventor de la flauta de Pan, aprendió a adivinar el porvenir. Zeus, impresionado por las habilidades de su hijo, le confirió el cargo de heraldo y lo consagró a su servicio personal y al de los dioses infernales, Hades y Perséfone. Se destacó por ser protector de los comerciantes y acompañante de los viajeros. Ver Grimal (1979).

261 Se identifica a Mercurio con el Hermes griego. Ver Grimal (1979).

262 La aparente contradicción entre belleza y castidad femeninas resulta regresiva incluso a principios del siglo XVII. La respuesta femenina a este prejuicio se percibe de forma temprana en *Cité des Dames*, donde la alegoría de la Razón recurrentemente asocia las virtudes de la castidad y la belleza del cuerpo como inherentes a la mujer, a la que además se le reconoce el ingenio, la capacidad intelectual y la habilidad para el cultivo de las artes y las ciencias. En la segunda parte de *Cité*, Derechura utiliza el ejemplo de Mariamme para explicar que la belleza y la castidad van parejas en la mujer (p. 203). No obstante, la ideología que percibía una distancia necesaria entre belleza y castidad persistía todavía durante la Alta Edad Moderna europea.

263 Nueva referencia al asesinato de Abel a manos de Caín (*Génesis*, 4).

264 Como señalan Weller y Ferguson, el coro de forma autoconsciente hace hincapié en las unidades clásicas de tiempo a las cuales se adhería el círculo de Mary Sidney, al que, presumiblemente, Elizabeth Cary perteneció (1994, p. 176).

265 La última estrofa nos invita a considerar las palabras de Montaigne en su ensayo sobre «La experiencia». El filósofo francés pone en relieve la diversidad y la variedad como cualidad más universal de todas. Considera erróneo reducir nuestro juicio a máximas leídas en la Biblia, en las leyes o en la ampulosidad del discurso. La inmensa variedad de interpretaciones posibles sobre un mismo hecho hace, según Montaigne, que debemos desconfiar del exceso de glosas y razonamientos para poner en valor la propia experiencia. Según Calderón López, durante la lectura de estas últimas estrofas el lector comprende que «no es aquí alguien privilegiado y sabio que se limita a ver reafirmadas sus nociones, sino, al contrario, alguien que, como los personajes a quienes encarna a través de la lectura, parte de una propensión a la confianza en su razón y, más tarde, ha de reconocer sus defectos y admitir que no sabe nada». Esta revelación es, como prosigue, la verdadera «school of wisdom» a la cual lectores y personajes asisten durante su lectura de *The Tragedy of Mariam* (564).

ANEXOS

- 1533 Enrique VIII logra la anulación de su matrimonio con Catalina de Aragón; se casa con Ana Bolena.
- 1534 Enrique VIII rompe con la Iglesia de Roma; el Acta de Supremacía le declara cabeza de la Iglesia de Inglaterra.
- 1536 Publicación de *Institutio Christianae Religionis* de Jean Calvin.
Ejecución de Ana Bolena.
Disolución de monasterios en Inglaterra.
- 1546 La protestante Anne Askew es llevada a la hoguera en Smithfield acusada de herejía.
- 1548 Celebración del Concilio de Trento.
Isabel, hija de Enrique VIII, futura reina de Inglaterra, traduce *Godly Meditation of the Soul* de Margarita de Navarra a la lengua inglesa.
- 1549 El Acta de Uniformidad impone el uso del *Book of Common Prayer*.
- 1553 Lady Lumley termina la traducción al inglés de *The Tragedie of Iphigenia*.
María I Tudor accede al trono; Inglaterra restaura el catolicismo como religión estatal.
- 1558 Fallecimiento de María Tudor.
Comienza el reinado de Isabel I de Inglaterra.
- 1559 Promulgación del Acta de Uniformidad, según la cual se castiga a los súbditos que no acuden a las misas celebradas por la Iglesia de Inglaterra.
- 1561 Se traduce *Institutio Christianae Religionis* a la lengua inglesa.
- 1563 Primera edición de *Actes and Monuments* de John Foxe.
- 1567 Publicación de *A Letter sent by the Maydens of London, to the vertuous Matrones & Mistresses of the same, in the defense of their lawfull Libertie*.
- 1569 Levantamiento católico en el norte de Inglaterra.
Rebelión de Munster en Irlanda, sofocada por Sir Philip Sidney.
- 1570 El Papa Pío V excomulga a Isabel I.

- 1572 Masacre de los hugonotes en París durante la noche de San Bartolomé. Incidente representado en *The Massacre at Paris* de Christopher Marlowe.
- 1573 Isabella Whitney publica el poemario *A Sweet Nosegay, or Pleasant Posye*. Publicación de *Francogallia* del hugonote francés François Hotman, libro en el que se habla en contra del gobierno cuando es ejercido por una mujer.
- 1575 Nacimiento de Henry Cary.
- 1576 Primera ejecución de un sacerdote católico en Tyburn. Se abre The Theatre, primer teatro público construido específicamente para representaciones teatrales en Londres.
- 1580 El Parlamento aprueba una serie de leyes contra las prácticas católicas.
- 1581 Se endurecen en Inglaterra las leyes contra los practicantes de la fe católica.
- 1585 Nacimiento de Elizabeth Tanfield en Burford Priory, Oxfordshire.
- 1586 Ejecución de Margaret Clitherow por dar asilo a sacerdotes católicos.
- 1587 Ejecución de María Estuardo, reina de los escoceses. El Papa proclama la cruzada contra Inglaterra.
- 1588 Derrota de la Armada Invencible española.
- 1590 Mary Sidney, Lady Pembroke, termina la traducción al inglés de *The Tragedie of Antony*. Lady Pembroke también traduce *Il Trionfo della morte* de Petrarca. Se hace pública la relación extra-conyugal de Lady Penelope Rich y Charles Blount.
- 1592 Lady Pembroke publica *The Tragedie of Antonie*.
- 1597 Michael Drayton dedica *England's Heroicall Epistles* a Elizabeth Tanfield.
- 1598 Elizabeth Tanfield concluye la traducción de *Le Miroir du Monde* de Abraham Ortelius. Edicto de Nantes en Francia.
- 1599 Arman caballero a Henry Cary en Dublín. Se abren las puertas del Globe Theatre.

- 1602 Casamiento de Elizabeth Tanfield y Sir Henry Cary en Burford.
Publicación de las traducciones del católico Thomas Lodge al inglés de las obras de Flavio Josefo, tituladas en inglés del siguiente modo: *The Famous and Memorable Workes of Josephus, A Man of Much Honour and Learning Among the Jewes. Faithfully translated out of the Latine, and the French*, que contienen *Antiquities* y *Wars of the Jews*.
- 1603 Fallecimiento de Isabel I.
Comienzo del reinado de Jacobo I de Inglaterra y VI de Escocia.
El Parlamento declara la bigamia un acto de felonía.
- 1604 Posible fecha de finalización de la primera obra de Cary (desarrollada en Sicilia), hoy perdida.
Se concede a Sir Henry Cary una licencia para viajar durante siete años.
Arman caballero a Lawrence Tanfield.
- 1605 El complot de la pólvora desata persecuciones a los católicos.
Sir Henry Cary es apresado por los aliados españoles del ejército italiano en Holanda.
Boda de Penelope Rich y Charles Blount oficiada por William Laud al margen de la ley canónica. Ofende a los monarcas y, por ello, prohíben a los esposos la entrada a la corte.
- 1606 Liberación de Sir Henry Cary.
Regreso de Henry Cary a Inglaterra.
Posible fecha de composición de *The Tragedy of Mariam*.
Expulsión de los católicos del Parlamento.
Proclamación del *Oath of Allegiance o juramentum fidelitatis* que exigía a los católicos de Inglaterra jurar lealtad a Jacobo I en contra del Papa Pablo V.
Numerosos católicos recusantes rehúsan prestar el juramento.
- 1607 Sir Henry Cary baila en *The Lord Hay's Masque* de Thomas Campion.
Sir Lawrence Tanfield es nombrado Chief Baron of the Exchequer.
- 1609 Nacimiento de Lucius Cary, primer hijo del matrimonio Cary.
Publicación de *A Defence of the Judgement of the Reformed Church* (1609) de John Raynolds.
Publicación en inglés de *Christian oeconomie* (1609) de Perkins.
- 1610 Arbella Stuart, prima de Jacobo I, se casa con William Seymour sin permiso del monarca. Ingresa en prisión acusada de conspiración.
Publicación de *Of Divorce for Adulterie* (1610) de Edmund Bunny.
Elizabeth Cary sufre su primera depresión.

- 1611 Se publica la Biblia del Rey Jacobo I.
Encarcelamiento de Arbella Stuart en la Torre de Londres por intentar escapar a Francia con su esposo William Seymour.
Publicación de *Salve Deus Rex Judaeorum* de Aemilia Lanyer.
- 1612 Sir John Davies dedica *The Muses Sacrifice* a Elizabeth Cary (Vizcondesa de Falkland), a Mary Sidney (Condesa de Pembroke) y a la Condesa de Bedford.
- 1613 Publicación de *The Tragedy of Mariam* (registrada en Stationer's Register el 17 de diciembre de 1612).
Frances Howard logra la anulación de su casamiento.
Sir Henry Cary baila en *The Caversham Entertainment* de Thomas Campion.
Elizabeth Cary padece una enfermedad grave.
- 1614 Sir Henry Cary interviene en una *masque* escrita por Ben Jonson para celebrar el casamiento del Conde de Somerset y Lady Frances Howard.
Elizabeth Cary sufre una segunda depresión.
El librero Richard More dedica una nueva edición de *England's Helicon* a Elizabeth Cary.
- 1615 Muerte de Arbella Stuart en la Torre de Londres.
- 1616 Sir Henry Cary es nombrado caballero de Bath.
- 1617 Sir Lawrence Tanfield adquiere el señorío de Burford.
- 1618 Muerte de Sir Edward Cary.
- 1619 Nacimiento de Lucy, hija de Elizabeth Cary. Según algunos críticos, probable autora de *Life*.
- 1620 Henry Cary recibe el título de vizconde Falkland.
- 1621 Paul Van Somer pinta los retratos de Elizabeth y Henry Cary.
Muerte de Lady Pembroke.
Se admite a Lucius Cary en St. John's College (Cambridge).
- 1622 Sir Henry Cary (Lord Falkland) jura su nombramiento como Lord Deputy de Irlanda.
Elizabeth y Henry Cary parten con siete de sus hijos a Irlanda.
Fallecimiento de Katherine, madre de Sir Henry Cary.
Lucius Cary ingresa en Trinity College (Dublín).

- William Basse escribe *Polyhymnia*, que incluye una dedicatoria a Elizabeth Cary por su partida a Irlanda.
- 1624 Nacimiento de Patrick, hijo del matrimonio Cary, en Irlanda.
Sir Lawrence Tanfield deshereda a Elizabeth Cary.
- 1625 Elizabeth Cary regresa a Inglaterra con sus hijos Henry, Patrick, Mary y Anne; pronto les sigue su hija Victoria.
Richard Beling dedica su libro *A Sixth Book to the Countess of Pembroke's Arcadia* a Elizabeth Cary.
Lucius Cary adquiere grado de bachiller en Trinity College.
Elizabeth Cary concluye el manuscrito *Edward II: His Reign and Death. With the Fall of those Two his great Favourites, Gaveston and Spencer*.
Fallecimiento del rey Jacobo I de Inglaterra.
Comienzo del reinado de Carlos I de Inglaterra.
Casamiento de Carlos I y Enriqueta María.
- 1626 Oficialmente, Elizabeth Cary se convierte al catolicismo.
Henry Cary rehúsa pagar la manutención que corresponde a su esposa.
Lucius es nombrado caballero de Bath.
- 1627 El Privy Council ordena a Lord Falkland que se haga cargo de la manutención de Elizabeth Cary.
- 1628 Lucius Cary regresa a Inglaterra.
- 1629 Fallecimiento de Elizabeth Tanfield, madre de Elizabeth Cary.
Sir Lucius Cary hereda tierras de Burford y Great Tew.
Lord Falkland pasa a ser miembro del Privy Council.
Elizabeth Cary posiblemente escribe varias vidas de santos durante este periodo.
Carlos I disuelve el Parlamento y varios líderes parlamentarios ingresan en prisión.
- 1630 Se publica la traducción de Elizabeth Cary de *Réplique à la response du sérénissime roy de la Grand Bretagne, par l'illustrissime et révérendissime cardinal Du Perron*. Se traduce en lengua inglesa como *The Reply of the Most Illustrious Cardinal of Perron*. Se dedica esta obra a Enriqueta María.
Sir Lucius Cary se casa con Lettice Morison.
- 1632 Elizabeth Cary recibe confirmación del obispo de Chalcedon y toma el segundo nombre de María.
Victoria Cary baila en *Temple Restored* de Aurelian Townshend.

- 1633 Se publican las obras completas de John Marston, dedicadas a Elizabeth Cary. Victoria Cary baila en *Shepherd's Paradise* de Walter Montague. Sir Henry Cary sufre una caída en Theobald's Park. Se le amputa la pierna. Fallece poco después. William Shearer dedica *The Workes of Mr J. Marston* a Elizabeth Cary.
- 1634 Anne, Elizabeth, Lucy y Mary Cary, hijas de Elizabeth Cary, se convierten al catolicismo.
- 1635 Victoria Cary baila en *The Temple of Love* de Indigo Jones. Elizabeth Cary sufre otra vez una enfermedad grave.
- 1636 Se acusa a Elizabeth Cary de introducir a sus hijos Patrick y Henry clandestinamente en Francia. El Lord Chief of Justice Bramston interroga a Elizabeth Cary. Elizabeth Cary comparece ante el Star Chamber y King's Bench por el secuestro de sus hijos menores. Elizabeth Cary realiza una peregrinación a St. Winifred's Well, Gales.
- 1637 Se rumorea que Elizabeth Cary y sus seis hijos católicos se han trasladado a Roma. Lucius Cary, vizconde de Falkland, vende el señorío de Burford a William Lenthall.
- 1638 Las hijas de Elizabeth, Lucy, Mary y Elizabeth ingresan en el convento benedictino de Nuestra Señora de la Consolación en Cambrai (Francia). Patrick Cary cena con John Milton en el English College de Roma.
- 1639 Otra hija de Elizabeth Cary, Anne, ingresa en el mismo convento que sus hermanas. Recibe el nombre de Clementia. Elizabeth Cary fallece en octubre. Se entierra a Elizabeth Cary en la capilla real de Enriqueta María en Somerset House (o, posiblemente, en St. James' Palace), un honor reservado para sirvientes y súbditos de la reina que morían en la fe católica.
- 1641 El Parlamento presenta una lista de quejas contra Carlos I.
- 1642 Estalla la Guerra Civil entre el rey y el Parlamento. Enriqueta María viaja a Francia para obtener apoyo militar y financiero. Lucius Cary vende su propiedad en Aldenham para ayudar a recaudar fondos de apoyo a Carlos I contra el bando parlamentario.

- 1643 Fallecimiento de Lucius Cary en la batalla de Newbury.
Bessie Poulter, sirvienta de Elizabeth Cary, ingresa en las monjas Carmelitas de Amberes.
- 1645 Composición de *Lady Falkland: Her Life* en Cambrai.
Publicación póstuma de *Of the Infallibilitie of the Church of Rome* de Lucius Cary.
Ejecución de William Laud, arzobispo de Canterbury.
- 1646 Fin de la Primera Guerra Civil.
- 1648 Comienza la Segunda Guerra Civil.
- 1649 Juicio y ejecución de Carlos I por decapitación en Whitehall.
Se abole la monarquía y se establece una república en Inglaterra con Oliver Cromwell como Lord Protector.

Anexo II: Siglas de aparato crítico

- A Ejemplar A de British Museum Library
- BEV Cary, Elizabeth. (2002). *The Tragedy of Mariam* (D. Bevington, L. Engle, K. Eisaman Maus, E. Rasmussen, Eds.), *English Renaissance Drama: A Norton Anthology* (pp. 615-672). London, New York: W. W. Norton.
- BRI Cary, Elizabeth. (2010). *The Tragedy of Mariam* (K. Britland, Ed.). London: Methuen Drama.
- CWD Cary, Elizabeth. (1996). The Tragedy of Mariam. En Cerasano, S. P. y M. Wynne-Davies (Eds.), *Renaissance Drama by Women: Texts and Documents* (pp. 43-75). London and New York: Routledge.
- D Ejemplar D de National Library of Scotland.
Dyce MS Anotación en ejemplar de National Library of Art, Victoria and Albert Museum
- DG Cary, Elizabeth. (1914). *The Tragedy of Mariam* (Dunstan, A.C. y W. W. Greg, Eds.). Malone Society Reprint.
- ED Esta edición
- Ho Ejemplar de Houghton Library, Harvard University
- Hu Ejemplar de Huntington Library
- HW Cary, Elizabeth. (2000). *The Tragedy of Mariam* (S. Hodgson-Wright, Ed.). Toronto: Broadview Literary Texts.
- om. Omitido
- M Ejemplar M de Bodleyan Library
- Bod. M. Bodleyan Manuscript
- PM Ejemplar de Pierpont Morgan Library
- PUR1 Cary, Elizabeth. (1994). The Tragedy of Mariam. En D. Purkiss (Ed.), *Renaissance Women: The Plays of Elizabeth Cary / The Poems of Aemilia Lanyer*. Routledge.

- PUR 2 Cary, Elizabeth. (1998). The Tragedy of Mariam. En D. Purkiss (Ed.), *Three Tragedies by Renaissance Women* (pp. 97-166). London: Penguin Books.
- Q Quarto
- WRI Cary, Elizabeth. (1996). *The Tragedy of Mariam* (S. J. Wright, Ed.). Keele: Keele University Press.
- WRA Cary, Elizabeth. (2012). *The Tragedy of Mariam* (R. Wray, Ed.). London: Bloomsbury Publishing.
- WF Cary, E. (1994). *The Tragedy of Mariam*. En Weller, B. y Ferguson, M. W. (Eds.), *The Tragedy of Mariam, The Fair Queen of Jewry with The lady Falkland: Her Life* (pp. 65-78). California, London: University of California Press.
- Wo Ejemplar de Worcester College Library

List of characters

Character List]; The Names of the Speakers Q (Hu y Ho)

Doris] WF; Salome Q

Silleus] WF, Sillius Q

Babas' First Son] WF, Babus first Sonne. Q

Babas' Second Son] WF, Babus second Sonne. Q

a messenger] ED; Q om.

Butler] WF, Bu Q

The Argument

2 daughter] W, daughrer Q; granddaughter W&F

7 second] WF; first Q

7 first] WF; second Q

18 this] Q; M (quoted from WRA)

1.1

0 1.1] BEV, Actus primus. Scœna prima Q

SD] WRI; *Mariam sola* Q; *Enter CHORUS who remain on stage throughout the play.*

Afterwards, enter centre stage MARIAM alone | CWD; *Enter MARIAM sola* | Br

SP] WF; Q om.

35 loveliest] WF; lowlyiest Q

44 ascent] WF; Assent Q

45 sprite] WF; spright Q

47 mind] WF; maide Q

1.2

0 1.2] BEV, Actus primus: scœna secunda Q

Enter Alexandra] PUR1; *Mariam. Alexandra* Q

3 murderer] WF; murthers Q

12 Judah's] WF; *Iudas* Q

12 famed] WF (conj. Dyce MS); fain'd Q

44 Herod] PUR1 (conj. DG); *Mariam* Q

SP MARIAM] WF (conj. Dyce MS); *Nun:* Q

55 Of] WF (conj. DG); If Q

81 whilst] WF; whilest Q

88 woo] WF; woe Q

93 sleight] WF; slight Q

104 seek] PUR1 (conj. DG) (quoted from WRI); leeke Q; like WF (conj. Dyce)

105 beauty's] WF; beauties Q

107 bar] PUR1; bare Q; bear CW

120 And part] Q; And past WRI (conj. Dyce MS);

Apart (conj. DG) (quoted from WRA)

1.3

0 1.3] BEV, Actus primus. Scœna tertia. Q

SD] PUR1; *Mariam. Alexandra. Salome* Q

10 discontents] CWD (conj. DG); discontent Q

13 rein] WF; raine Q; reign WRI

22 choler] WF; collor Q

47 suspicion's] WF; suspicious Q

SD] PUR1; Q om.

1.4

0 1.4] BEV, Actus primus. Scœna quarta. Q

SP] WF; *Salome, sola* Q.

16 all eyes] WF (conj. Dyce MS); allyes Q

18 tied] WF; tide Q

38 from] WF; for Q

45 man] Q; men (WRI)

56 Babas] WF, Baba Q

1.5

0 1.5] BEV, Actus primus. Scœna quinta. Q

SD] PUR1; *Salome, Silleus* Q

30 not] Q; on (conj. DG) (quoted from WRA)

37 whom] WF; home Q

SD] PUR1; Q om.

1.6

0 1.6] BEV, Actus primus: Scœna sexta. Q

SD] PUR1; *Salome: Constabarus* Q

25 forfeited to hapless] WF (conj. Dyce MS); forfeited hapless
Q; forfeited? Hapless fate CWD; forfeited? – hapless
PUR1; forfeited? Oh hapless WRI (conj. Bod. M)

29 Babas] WF, Baba Q

32 Use, make] BEV; Vse make Q; Use makes WRI (con. Dyce MS)

50 topsy-turnèd] WRA, topsie turued Q; topsy-turvèd WF;
topsy-turvied PUR1; topsy-turveyed CWD

51 beasts swim] WF (conj. DG); beastes, Swine, Q

54 briars] WF; Briers Q

55 sew] WF; sowe Q

56 water-bearing] WF, Waters-bearing Q

79 precedent] WF; president Q

90 vow] WF (conj. Dyce MS); vowd Q

SD] WF; Q om.; *Exit Salome* PUR1

1 CHORUS] WRA; *Chorus.* Q

SP] WF; Q om.

122 leap] WF (conj. Dyce MS); lep Q

127 If] WF (conj. Dyce MS); Of Q

2.1

0 2.1] BEV, Actus secundus. Scœna prima. Q

SD] PUR1; *Pheroras and Graphina*. Q

2 right] Q; rite CWD

12 monarchal] WF (conj. Dyce MS); monachall Q

23 blood's] WF; blood Q

24 us] WF (conj. DG); Q om.; both WRI (conj. Dyce MS)

40 Graphina's] WF; *Graphina*: Q

63 best] Q

73 not. Let] CWD; not let Q

80 holds thee glory] BEV (conj. Md Dyce); the Q

SD] WF; Q om.

2.2

0 2.2] BEV, Actus 2. Scœna. 2. Q

SD] PUR1; *Constabarus and Babus Sonnes*. Q

1 SON] WRA, *Babus. 1. Sonne*. Q (substantially, throughout scene)

30 needs] WF; need Q

- 34 buried. You] WRI; buried, you Q; buried; you WF
- 39 overpassed] WF (conj. Dyce MS); operpast Q
- 42 Babas] WF, Babus Q
- 2 SON] WRA, *Babus 2. Sonne*. Q (substantially, throughout scene)
- 48 safety] PUR1; safely Q
- 58 Babas] WF, Baba Q
- 66 fear] WF (conj. DG); leare Q; leer PUR1
- 69 art] WF; att Q
- 87 Constabarus] WB, *Constab*: Q
- 93 lie] WF (conj. DG); liue Q
- 98 Julius'] WF; *Iulions* Q
- 102 physiognomy] CWD; Phismony Q
- 104 to set] Q; so let CWD
- SD] WF; Q om.

2.3

- 0 2.3] BEV, Actus 2. Scœna 3. Q
- SD] PUR1; *Doris and Antipater*. Q
- 1 You] WF (conj. Dyce MS); Your Q
- 1 side] Q; sides WRI
- 2 stoop] WF (conj. Dyce MS); scope Q
- 23 lack] WF; lake Q

25 oaths] WF (conj. DG); oath Q

SD] WF

2.4

0 2.4] BEV, Actus secundus. Scœna 4. Q

SD] PUR1; *Silleus and Constabarus*. Q

9 exception] WF (conj. DG)

10 Salome] WF; Salom Q

11 wielded] WF; welded Q

38 lost] Q; loss (conj. DG) (quoted from WRA)

SD] WF

68 physiognomy] WRA; phisnomie Q; physnomy WF

SD] WF; I, I, they fight, Q; They fight [Silleus falls.] / Ay Ay BEV

95 to] Q; I BEV (conj. DG)

109 too] WF (conj. Dyce MS); so Q

SD] WF; Q om.; Exeunt CONSTABARUS and SILLEUS Purkiss; Exeunt, Constabarus helping Silleus | BEV; Exeunt Constabarus with | Silleus BRI

2 CHORUS] Wray; Chorus. Q; 2 Chorus BEV; CHORUS HW; Chorus WRI

SP] WF; Q om.

119 human] WF; humane Q

126 weigh] WF; way Q

132 partiality. 'Tis] WRI; partialitie, tis Q

133 passed] WF (subst.); past Q

3.1

0 3.1] BEV, Actus tertius: Scœna prima. Q

SD] PUR1; Pheroras: Salome. Q

3 can make] WF; cane mak Q

8 seized] WF, seasde Q

26 bars] WF; bares Q

SD] PUR1; not in Q

3.2

0 3.2] BEV, Actus tertius. Scœna 2. Q

SD] WF; Q om.

24 losing] WF; loosing Q

32 you be] Q; you be WRA; you. Be (conj. DG); you, be CWD

37 not] WF; no Q

38 Constabarus] WF, *Consta*: Q

39 Babas] WF, *Baba* Q

40 Constabarus] WF, *Consta*. Q

41 I] PUR1 (quoted from WRA); he Q; we WF (conj. DG)

42 our] WF (conj. DG); his Q

44 Constabarus] WF, *Consta*: Q

63 her] Q; no WF

64 sleight] WF; slite Q; slight M (quoted from WRI)

SD] PUR1; Q om.

SP] WF; Q om.

SP] WF; Q om.

81 bids] WF; bides Q

SD] HW; Q om.; *Exeunt SALOME and SILLEUS' MAN.* | PUR 2

3.3

0 3.3] BEV, Actus 3. Scœna 3. Q

SD] PUR 1; *Mariam and Sohemus.* Q

2 blue] WF; blew Q

SP] WF (conj. DG); Q om.

83 quit] WF; quite Q

SD] PUR 1; Q om.; *Exit SOHEMUS PUR 2* (quoted from WRA)

3 CHORUS] BEV; *Chorus.* Q

SP] WF; Q om.

118 prey] WF; pray Q

4.1

0 4.1] BEV, Actus quartus: Scœna prima. Q

3 w'adore] Q; we adore CWD

5 How?] WF (conj. DG); Q om.; now BEV

SP NUNTIO] WF, Nutio Q

SD] BEV; Q om.

24 grief] Q; geese (conj. DG) (quoted from WF)

33 little while] WF (conj. DG); little, while Q

38 Lest] WF; Least Q

4.2

0 4.2] BEV, Actus quartus. Scœna secunda. Q

SD] PUR 1; *Herod. Pheroras.* Q

30 your] WF (conj. DG); you Q

31 Babas] WF; Baba Q

37 Salome] WF (conj. DG); *Salom* Q

SD] WF; Q om.

42 Salome] WF, *Salom.* Q

43 spirit] Q; sprite CWD

4.3

0 4.3] BEV, Actus 4. Scœna 3. Q

SD] ED; *Herod. Mariam* Q

9 is't?] WF; ist Q; is it CWD

11 Jewry's] WF; Iuries Q

28 tied] WF; tide Q

43] WF (indicating missing line); Q om.

4.4

0 4.4] BEV, Actus 4. Scœna 4. Q

SD] WF; Q om.

SP BUTLER] WF, *Bu.* Q

6 poison] WF (conj. DG); passion Q

10 seize] WF; cease Q

SD] WF; Q om.

19 hyssop] WF; Ysop Q

29 I would] D (quoted from WRA); Q om

43 never wert] Q; wert PUR 1 (conj. DG)

56 heav'nly] WF (coj. DG); heauy Q

56 cozened'st] WF; cousnedst Q

62 stars] WF; stares Q

66 a-wandering] WF; a wandring Q

70 guiltless] WF; gulitles Q

71 lock] WF (conj. CG); looke Q

SD] WF, *Enter Bu.* Q

73 Have] BEV; Have Q

SD] WF; Q om.; *Butler goes to the door* | BEV

SD] WF; Q om.

79 Jewry] WF; Iury Q

SP] WF; Sould: Q

81 bade] WF; bad Q

83 Why] WF; Wie Q

87 love] WF; boue Q

90 lamb] WF; lam Q

SD] PUR1; Q om.; Exit WF; *Exeunt* BEV; *Exeunt* HEROD, ATTENDANTS and

SOLDIERS with MARIAM | PUR2

4.5

0 4.5] BEV, Actus 4. Scœna 4. Q

1 pitchy-coloured] WF; pitchie coloured Q

2 causeless] WF (conj. Dyce MS); caules Q

18 found] PUR1; founds Q

19 didst not] Q; didest CWD

SD] WF; Q om.; *Exit* BUTLER PUR2

4.6

0 4.6] BEV, Actus 4. Scœna 6. Q

SD] PUR1; *Constabarus, Babus Sonnes, and their guard.* Q

SP] WRA, *Babus I. Sonne* Q (substantially, throughout scene)

13 compliment] WF; complement Q

14 This] WF (conj. Dyce MS); 'Tis Q

20 her] WF (conj. Dyce MS); your Q

23 Whereby] WF; Were by Q; Where by | Wo (quoted from WRI)

40 prey] WF; pray Q

47 man] WF (conj. DG); many Q

54 wreck] WF; wreake Q

55 Your] WF (conj. DG); You Q

58 she] WF (conj. Dyce MS); he Q

SD] WF; Q om.

4.7

0 4.7] BEV, Actus 4. Scœna 7. Q

SD] PUR1; *Herod and Salome*. Q

7 refell] Q; repell PUR2

29 love be slain] Q; life in pain A (WRI)

32 ay] WF; I Q

SD] WF; Q om.

SD] WF; Q om.; Enter Salome WRI

60 Troy-flaming] WF; Troy flaming Q; Troy's flaming CWD

66 had been hair] Q; had been only hair (conj. Dyce MS) (quoted from WRA)

99 sable star] Q; sable start CWD

123 Hittite] WF; Hittits Q
129 Asuerus] Q; Ahasuerus CWD
139 feigned] WF; fainde Q
155 Ate] Q; ape PUR1 (quoted from WRI)
SD] WF; Q om.

4.8

0 4.8] BEV, Actus 4. Scœna. 8. Q
SD Enter] PUR 1
SP] WF; Q om.
3 Ay] WF; I Q
4 As] WF (conj. DG); At Q
15 sleights] WF; slights Q
51 I'heaven] PUR1; I heau'n Q; Ay, Heav'n WF
68 babes? For] CWD; babes for Q; babes, for WF
89 Gerizim] WF (conj. DG); Gerarim Q; Gerazim CWD
4 CHORUS] BEV
SP] WF; Q om.
109 said] WF; sed Q
139 proud] WRI; prou'd Q; prov'd WF

5.1

- 0 5.1] BEV, Actus quintus. Scœna prima. Q
SD] PUR1; Nuntio Q
SP] WF; Q om.
- 2 your] WF; her Q
- 3 beauty, chastity] WF; beautie? Chastitie Q
- 6 to choose] PUR1; t'chuse Q
- 8 culled] WF; culd Q
- 38 darken] WF (conj. Dyce MS); darke Q
- 45 'Shame'?] WRI; Shame, Q
- 55 Go on. NUNTIO] WF; Nun. Go on, Q
- 69 mad, her lord] WF (conj. DG); made her Lord, Q
- 80 divide] PUR1; diuided Q
- 85 died] WRI (conj. Dyce MS); did Q
- 108 he] WF (conj. DG); she Q
- 137 dressed] WF; drest Q; 'dressed BEV
- 190 died] WF; did Q
- 195 blowse] WF (conj. Dyce MS); blows Q
- 211 feign] CWD; fame Q
- 213 feign] CWD; fame Q
- SD] WRI; Exit WF

5 CHORUS] BEV, Chorus. Q

SP] WF; Q om.

270 Babas'] WF, *Babus* Q

274 Babas] WF, *Baba* Q

292 admirably] Q; admirable PUR1 (quoted from WRI)