

LA FRONTERA EN LA COMEDIA DE LOPE DE VEGA

MARÍA SOLEDAD CARRASCO URGOITI
Hunter College. University of New York

PROPOSITO:

La ponencia que voy a presentar se inscribe en una pequeña serie de estudios¹ que tienen como objeto el acercamiento a un repertorio teatral, vinculado de un modo especial al pasado medieval de España: se trata, usando la denominación más corriente, de las comedias de moros y cristianos, aunque yo preferiría resucitar la designación más breve que se usaba en el siglo XVII: comedia de moros. De esta forma sólo llamaríamos comedias de moros y cristianos a aquellas en que prima, como en la representación popular, un enfrentamiento formulado en términos de desafío, batalla y triunfo. La intriga amorosa o de otra índole, si la hay, cumple en tales casos un papel subsidiario.

Quedarían fuera de este grupo las obras dramáticas en que el moro no está visto como el enemigo, aunque siempre será una persona de diferente «ley», como entonces se decía, situada al margen de la identidad colectiva que comparten el poeta dramático y su público o la mayor parte de él. Un grupo importante de obras que recrean los últimos tiempos del reino nazarí de Granada expresan, frente a este «otro», más fascinación que hostilidad.

Se atribuye a los personajes cristianos de quienes poeta y público se consideran solidarios, un claro deseo de captación del moro noble. Como es natural, estas actitudes se entrecruzan y hay algunas comedias que vacilaríamos en colocar en una y otra categoría, pero si nos fijamos en las más características de ambas tendencias hallamos que traducen en términos dramáticos dos posturas frente a la alteridad que los historiadores han definido de modo meridiano: «Con-

1. *Muerte de los Abencerrajes y honesta infamada*. *Actas Irvine-92* (XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas) (Universidad de California, Irvine, 1992), vol. III, pp. 121-128; «La comedia morisca de Lope de Vega», discurso de ingreso a la Academia Norteamericana de la Lengua Española (marzo, 1994) y una ponencia sobre «El reto del moro en la comedia española» que presentaré en el seminario «La invención de la Alpujarra» organizado por el Centro de Investigaciones Etnológicas Angel Ganivet de Granada. Cf. también al anterior estudio citado en la nota 21.

Es lástima que no se haya publicado en español el valioso estudio pionero sobre esta materia de Gisela Labib, *Der Maure in dem dramatischen Werk Lope de Vega's*. Tesis doctoral, Universidad de Hamburgo, 1961. Llega ahora a mis manos otro útil y bien orientado panorama, que abarca las comedias con personajes moros, moriscos o turcos: Thomas E. Case, *Lope and Islam: Islamic Personages in his 'Comedias'* (Newark, Del., Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1993).

vivencia frente a Neutralización, Comprensión frente a Superación o Dominio, Tolerancia frente a Excomunicación. Conversión frente a Combate y Absorción frente a Eliminación»². En nuestro caso hemos de añadir esa inclinación a dejarse seducir por ciertos aspectos de la cultura ajena, que adelanta en siglos la emoción de lo exótico, actitud que hoy en día está siendo objeto de interesantes análisis antropológicos³.

ANTECEDENTES

Al comediógrafo de fines del siglo XVI y principios del XVII este sentimiento le llega ya forjado en los numerosos romances que llamamos moriscos nuevos, pero no debemos perder la perspectiva de que por esos años éstos constituían el nuevo estilo de canción y representaban la forma más popular de nueva poesía. En fecunda interacción con ellos, se hallaba la novela morisca: *El Abencerraje*, la *Historia de los bandos de Zegrís* y *Abencerrajes* de Ginés Pérez de Hita,,—más conocida como Primera Parte de las *Guerras civiles de Granada*— y también la novelita intercalada en el *Guzmán de Alfarache* con el título «Historia de los dos enamorados Ozmín y Daraja». Hoy pensamos que la equiparación de moro y cristiano en la orbita anónima y la defensa del neocristiano de origen moro que se desprende de la obra de Pérez de Hita marcaban una posición respecto al problema morisco⁴.

LAS COMEDIAS DE MOROS DE LOPE DE VEGA

Parte de la producción dramática de Lope sintoniza con ese clima, mientras que otras obras glorifican sin matices la supremacía cristiana. Estamos ante un creador versátil y con una vida llena de contradicciones. Cuando compone comedias parte de una incitación que puede llegarle de las páginas de un libro de una leyenda o de un romance, y hace suyo tal punto de vista, aunque matizándolo generalmente, al desarrollar el tema según la estética del género.

La comedia de moros en las variedades que he dicho, toma mucho más que la peripecia del arte romancístico y de la narrativa de ficción. Como en los romances nuevos, de que hay ejem-

2. Eloy Benito Ruano, *De la alteridad en la historia. Discurso ...* (Madrid, Real Academia de la Historia, 1988), p. 18.

3. Véase José Antonio González Alcantud, *La extraña seducción. Variaciones sobre el imaginario exótico de Occidente* (Granada, Universidad de Granada, 1993). Cap. IV: «En la frontera imaginaria: Fascinación y repulsión de lo musulmán para la Granada real».

4. Ambas obras se pueden comparar bajo ese aspecto con la ficción que el morisco Miguel de Luna tituló *Verdadera historia del Rey don Rodrigo* (1585), e incluso con las falsificaciones de antiguos documentos que crearon al mito de que en Granada vivieron los primeros cristianos de la Península. Francisco Márquez Villanueva ha reunido su iluminador estudio sobre Luna con varios otros esenciales para el enfoque de estas cuestiones en *El problema morisco, (Desde otras laderas)* (Madrid, Libertarias, 1991). Sobre el sentido de la novela morisca, véase especialmente el prólogo y pp. 33-44 y 183-194.

Cf. también Luce López-Baralt, *Huellas del Islam en la literatura española* (Madrid, Hiperión, 1985), Caps. VI y VII, y Mercedes García- Arenal. «El problema morisco: Propuestas de discusión», *Al-Qantara*, XIII (1992), 491-503.

En cuanto a mi punto de vista, fue expuesto en: «Pérez de Hita frente al problema morisco», en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas ... 1971*, Salamanca, 1982, vol. I, pp. 269-281; *The Moorish Novel: 'El Abencerraje' and Pérez de Hita* (Boston, Twayne, 1976), y «El trasfondo social de la novela morisca del siglo XVI», *DICENDA*, II (1983), 43-56.

plos y glosas en los textos dramáticos, la evocación de la estilizada corte nazarí sirve para exponer casos de amores, emplazados en un escenario exquisito y distanciado de las realidades sociales. La caracterización de los personajes se diversifica, en parte por la influencia de Ariosto, en parte porque persiste una imagen de la frontera relativamente apegada a la realidad. Los tipos o estereotipos del moro retador, el moro sentimental y su complemento, la dama mora, y el tiránico rey moro llegan a las tablas por vías de novela y romancero. El contrincante castellano, que es figura importante de los romances de desafío y hereda la aureola del campeón cristiano de la poesía épica, adquiere en la narrativa un carácter ejemplar, basado en su trato con el adversario, que reflejará la comedia con diversos matices. Creación del género dramático es el morillo, variante de la figura del donaire, así como su contrapartida, el soldado cristiano que entiende poco de distingos caballerescos.

La variante mora o morisca de gracioso se singulariza por su habla⁵, que en teoría refleja el castellano que utilizaban moriscos de clase humilde, pero está condicionada por la intención cómica del autor. En cuanto a los demás personajes de las comedias de moros, se expresan siempre en correcto castellano. Generalmente, opera un pacto no formulado con el público respecto a la lengua en que ha de entenderse que se desarrolla la comunicación o el soliloquio, aunque en algunas ocasiones queda señalada la especificidad de la situación lingüística⁶. En principio, se atribuye a la población del reino nazarí un alto nivel de bilingüismo, y algunos castellanos de la frontera se expresan perfectamente en árabe.

Respecto a la versificación y el estilo, no se excluye ninguna modalidad poética adecuada para expresar el sentimiento que pida la situación dramática. Los sonetos, las silvas y otras estrofas de endecasílabos, tan características de la cultura renacentista europea, se utilizan normalmente, aunque el sujeto que despliega sus sentimiento de amor, celos o desolación sea moro o mora. El octosílabo aparece en las estrofas habituales.

Los villancicos zejelescos, que se encuentran en algunas comedias de moros, son la única forma estrófica cuya morfología, aunque pueda acoger cualquier temática, remite a la España musulmana a las culturas mixtas de mudéjares o moriscos. Más frecuente y específica seña de identidad de la materia de Granada es el estilo del romance morisco⁷ y la integración de fragmentos de romances fronterizos. Este rasgo, tanto como los prototipos de personajes y la ubicación histórica y geográfica, ayudan a tipificar las comedias de moros.

Vamos ahora a dedicar unos momentos a las que quisiera seguir llamando comedias de moros y cristianos. Ya hemos dicho que se centran en un esquema de provocación y desquite, que culmina con una escena de triunfo, a veces propiciado por un milagro. Estas amplificaciones suelen venir dadas por leyendas hagiográficas, adscritas a lugares determinados, que se asocian con episodios de la Reconquista. Es el caso de *La divina vencedora* (1599-1603)⁸, título que

5. Cf. Case, que resume trabajos previos, pp. 146-151, y María Grazia Profeti, «Una `Loa sacramental` en jerga morisca», *Segismundo*. Nos. 35-36 (1982), 59-77.

6. Por ejemplo en *La divina vencedora*, p. 633, donde empieza a hablar en «aljamía», olvidando la «algarabía», un niño moro que quiere ser cristiano. Remito a la edición citada en la nota 8. Otros ejemplos en Case, pp. 65 y 148.

7. Véase Amelia García Valdecasas, *El género morisco en las fuentes del «Romancero General»* (Valencia, Diputación, 1987).

8. La comedia figura en Lope de Vega, *Obras*, Nueva edición de la Real Academia Española (Madrid, 1916-1930). vol. IV, pp. 616-654. Al fechar las comedias, me atengo a S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Trad. de María Rosa Cartes (Madrid, Gredos, 1968).

alude a una aparición de la Virgen, en defensa de un fuerte próximo a Morón de la Frontera. El milagro recompensa la devolución mariana de un héroe fronterizo, de perfil rústico y amigo de vivir entre moros.

No hay elemento sobrenatural, aunque sí ecos del combate bíblico de David y Goliat, en las dos comedias relativas a la toma de Granada. *Los hechos de Garcilaso de la Vega y Moro Tarfe* (1579?) y *El cerco de Santa Fe* (1596-1598)⁹. Dado el tema de esta ponencia, no vamos hoy a comentar en detalle tales piezas, pues la situación de asedio y de continuos combates que presentan no es la más propia de la frontera, aunque en algunos de los personajes de *El cerco de Santa Fe* —el Conde de Cabra, Hernando del Pulgar— se reconozca la figura del cristiano asentado en tierras limítrofes con el reino musulmán, que mantiene con el adversario una relación que oscila entre la familiaridad y la beligerancia. Este tipo está, sin embargo, mejor representado por los protagonistas de otras dos comedias que ofrecen variantes de enfrentamiento de moros y cristianos: *El cordobés valeroso Pedro Carbonero* (1603) y *El primer Fajardo* (c. 1610 a 1612).

Las comedias moriscas —como he dicho, llamo así a las que pintan con delectación los amores, los lances y la estampa misma del moro sentimental— ofrecen perspectivas interesantes sobre la frontera. Comentaremos la versión dramática de *El Abencerraje*, titulada *El remedio en la desdicha* (1596 a 1602), y más brevemente *El Hidalgo Bencerraje* (1605 o 1606), muy saturada de motivos del romancero nuevo, y *La envidia de la nobleza* (1613 a 1618) cuya trama deriva de las *Guerras civiles de Granada*. Con el romancero fronterizo, que es un singular eslabón entre el mudejarismo medieval¹⁰ y la maurofilia literaria del siglo XVI, se relaciona la temprana comedia *El hijo de Reduán* (1588-1595) con que iniciamos nuestro recorrido¹¹. Voy a atenerme en lo posible al orden cronológico de composición al comentar las piezas que dan relieve a la figura del caballero fronterizo, moro o cristiano, dotándolo de una caracterización distinta a la del cortesano.

El hijo de Reduán

Todos los personajes de esta desigual pero interesantísima comedia son moros, lo que es excepcional dentro del teatro de Lope de Vega¹². El título *El hijo de Reduán*, evoca por sí sólo la figura del protagonista del romance «Reduán, bien se te acuerda», quien acaudilla una cabal-

9. Esta última fue objeto de una refundición que se incorporó a la conmemoración de la toma de Granada, con el título *El triunfo del Ave María*. Se podría calificar esta comedia de texto de fiesta, aunque no lo sea por su estructura, pues contiene escenas que son clave de la tradición popular de moros y cristianos.

10. «Los romances fronterizos captan todo el sabor de un mundo híbrido, en clara cercanía a modelos, léxico y sensibilidad orientales.» Márquez Villanueva, *El concepto cultural alfonsí* (Madrid, Mapfre, 1994), p. 259.

11. Estas cuatro piezas, más *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, figuran en el tomo XI de Lope de Vega, *Obras*, ed. de Menéndez Pelayo (Madrid, Real Academia Española, 1890-1913). Cito según la reedición de la Biblioteca de Autores Españoles, 214, a que remito en las referencias intercaladas.

12. Case, que maneja un corpus de más de setenta comedias con personajes musulmanes, destaca también el caso de la comedia caballerescas *Los celos de Rodamonte*, donde el único cristiano es el héroe carolingio Oliveros que hace un papel secundario. *Lope and Islam*, pp. 40-41.

gada para tratar de reconquistar Jaén, que fue ganada por los cristianos en 1245. Nos podemos olvidar de esa fecha y de la existencia real de dos poderosos visires de los siglos XIV y XV, cuya fama «cristalizó», según don Luís Seco de Lucena¹³, «en la legendaria y poética figura del moro Reduán de nuestro romancero». El tiempo que aquí cuenta no es el cronológico sino el que determinan las alusiones a la fase brillante y terminal del reino nazarí, tal como fue reinventada.

Las palabras atribuidas al rey en el romance, aludiendo a la promesa que se le hizo de tomar Jaén en una noche, y la respuesta de Reduán —«Si lo dije no me acuerdo / mas cumpliré mi palabra»— nos hacen dudar de si el adalid es desmemoriado, o alevoso el soberano, al forzarle a cumplir una promesa quizás inexistente, o quizás real pero temeraria, que puede costarle la vida o la libertad. Se adivina una relación difícil entre ese rey moro no identificable más que como figura literaria, y el vasallo, que no se amilana, pero de todos modos parte, no sabemos si por espíritu de disciplina o por restaurar su honra, enturbiada por la insinuación del monarca. Estas claves confusas son las que recoge la comedia, dentro de una peripecia ajena al plano anecdótico del romance, al hacer que un rey sin consistencia moral y su leal vasallo el alcaide Reduán estén enamorados de la misma mujer y compartan la difícil tutela de un hijo del primero, que ha sido criado por el segundo, en circunstancias semejantes a las del Segismundo calderoniano.

Como el protagonista de *La vida es sueño*, el principal personaje de esta temprana comedia de Lope, choca con la corte. Primero burlado y luego halagado por las damas moras, siente que hace el ridículo entre sus cortesés pero inútiles galanes, que representan la tópica corte nazarí de los juegos ecuestres y las zambras. Cuando se enfrenta con ellos, los arroja. Al final, inducido y seducido por la misma reina, mata al monarca alevé.

El parricido involuntario y varios signos mágicos sitúan en la tradición de la aventura caballeresca «Al hijo de Reduán, / al de la Sierra Nevada», (BAE 214, p. 302), epíteto que, por cierto, igual puede aplicarse al supuesto padre, Reduán, que al rústico héroe, Gomel. Aunque el caballero salvaje es una figura ya literariamente consagrada, creo que Lope quiere parangonar la ruda grandeza de su protagonista con el arriesgado entorno en que ha crecido. Aislado, y sabiéndose, además como el Abenámar del romance, hijo de moro y de cristiana, Gomel es obviamente el predestinado que crece en la marginación. Lo singular es que Reduán atribuye la fortaleza de su pupilo a su ascendencia mixta:

Porque para ser lozano
un cristiano hidalgo, es llano
que ha de tener algo moro
y aun es al moro un tesoro
tener algo de cristiano.
(BAE 214, P.280)

13. «El Hayid Ridwan, la madraza de Granada y las murallas del Albayzín», *Al- Amdalus*, XXI (1956), 285-296. La cita en p. 286.

El romance cuenta que las damas moras contemplan la salida de los jinetes granadinos desde las torres de la Alhambra, como si de un corte caballeresca medieval a la manera europea se tratara. Sin embargo, lo que se graba en la memoria es la estampa de la gallarda hueste, donde ponen su nota de color armas y prendas características de la dotación del caballero moro. Los personajes que observan la partida tienen la función de agudizar nuestra percepción de la anterior escena, reflejándola y ampliando el marco en que se nos ofrece.

Sólo en boca de un moro podían ponerse estas palabras cuando los estatutos de limpieza de sangre estaban vigentes y la expulsión de los moriscos se avecinaba. Pero ¿qué traducirían del íntimo sentir del poeta las peregrinas valoraciones del adalid moro fronterizo? ¿Acaso recogía alguna tradición? ¿Qué efecto haría al público la defensa de esta especie de mestizaje? Es seguro que la reacción del oyente estaría condicionada por su propia posición ante cuestiones tan candentes como la limpieza de sangre. Por otra parte, podemos interpretar la doble nobleza del abolengo de Gomel, clave de su fortaleza, como signo de la interacción cristiano-islámica propia de la cultura fronteriza. La síntesis de elementos derivados de ambas tradiciones no es un rasgo exclusivo de la frontera, pero sólo en ella podía haberse dado en el plano heroico, como resultado de la fraternización con el enemigo en las treguas, y de la inmersión, durante los periodos de cautividad, en la vida y costumbres de los adversarios, cuando no en sus prácticas religiosas.

El remedio en la desdicha

La comedia basada en *El Abencerraje* fue dedicada por Lope a su hija Marcela cuando la publicó en 1620, circunstancia que, como señaló Francisco López Estrada, revela su predilección por esta pieza¹⁴. Mas por sus características métricas y otras consideraciones, sabemos que *El remedio en la desdicha* no pudo escribirse después de 1602. Poco años antes, el poeta había inundado los florilegios con romances en que el preciosismo del modo morisco se plegaba a la expresión de sus amores y aborrecimientos. Ahora iba a reconstruir como acción dramática la historia ejemplar de la pareja mora que la fortuna pone a prueba, y del alcaide fronterizo cristiano que da remedio a su desdicha.

Al tratarse de una novela breve, hubo de introducir ampliaciones. Éstas demuestran su empatía con las directrices, tanto literarias como éticas de una obra que refleja el efecto de un comportamiento caballeresco capaz de construir la amistad como un puente tendido sobre los enfrentamientos colectivos y las diferencias que separan a moros y cristianos.

El relato autobiográfico de Abindarráez se desglosa y actualiza en diversas escenas. Remaneros líricos matizan las fases del sentimiento amoroso. En cambio, alrededor del alcaide cristiano, Rodrigo de Narváez, Lope esboza un entorno andaluz que por un lado se llena de un bullicio soldadesco propio de los tiempos del poeta, y por otro reconstruye las costumbres fronterizas. Hay idas y venidas de algunos castellanos, a veces en hábito de moro, entre las villas aun en poder de los nazaríes y las que están ya en manos de los cristianos. Por muy diversos motivos se sale a tender una emboscada: servir al rey, ganar honra, hacerse con algún cautivo que pague rescate, o surtir la despensa. También se puede salir para responder a un desafío. Los subordinados del alcaide le profesan la devoción que el héroe caballeresco inspira, pero, más soldados que caballeros, le están siempre pidiendo dinero, que él da sin tasa en las pocas ocasiones que llega a sus manos la paga.

14. Lope de Vega, *El remedio en la desdicha*, ed. de Francisco López Estrada y M. T. López García-Berdoy (Barcelona, PPU. 1991), pp. 17-19 y 68.

Al mismo tiempo la tregua propicia contactos con el bando enemigo; el amor puede asaltar al cristiano que vislumbra una belleza mora, contemplando la fiesta desde su ventana. Así empieza Narváez, alcaide de Alora, a apasionarse por Alara. La rima exige que el nombre de la villa sea palabra llana, y la paronomasia Alora / Alara es intencionada, y traduce la mutua atracción que en distintos momentos, pero en ambos casos al primer encuentro, se apodera del cristiano y la mora.

Esta mujer es una creación notable de Lope, aunque el esqueleto de esta intriga secundaria proceda de una breve anécdota, que se introduce, como alivio del camino, en la más pulida de las versiones de *El Abencerraje*, la del *Inventario* de Antonio de Villegas. La historieta, que aparece en algunas novelas cortas italianas, se ha definido como motivo folklórico: «Una casada se enamora de un hombre que la requería, como consecuencia de las alabanzas que del mismo le dice su propio marido»¹⁵. En la novelita, este episodio intercalado, aunque preste mayor lustre al pundonor y la autodisciplina del caballero cristiano, resulta a mi juicio disonante, quizás porque introduce un ambiente urbano ajeno a los escenarios de la historia. No sucede lo mismo cuando Lope desarrolla el tema como intriga secundaria, que progresa de modo alternante y contrastado respecto a la principal. Los coloquios amorosos de Abindarráez y Xarifa se emplazan en las quietas villas nazaríes, con sus jardines deleitosos, mientras que la historia de Alara se despliega en un continuo movimiento de ida y retorno a través de la frontera. Dos ámbitos distintos, pero complementarios.

Hay antecedentes, aunque no en la novela morisca del siglo XVI, de la figura de la musulmana que ama a un paladín cristiano¹⁶. Y en torno precisamente a la vida fronteriza surgen leyendas y cantares sobre moricas garridas, que se dejan cortejar por el enemigo.¹⁷ Pero si esto influyó en la invención del personaje Alara, su caracterización obedece a otros estímulos. Quizás a la tradición de la bella mal casada, y aun más a la inclinación del poeta de dejar hablar a sus criaturas. En la comedia cabe todo, y Lope cree necesario integrar en ella lo que llama «el natural», como recuerda López Estrada¹⁸ a propósito de la obra que comentamos.

Ya hemos visto que el poeta ha puesto como contrapunto de la pareja ideal un triángulo que comprende a un hombre cabal y a toda una mujer. El Narváez de Lope tiene menos empaque que el de la novela: bromea con sus soldados, consiente sus burlas y pasa apuros de dinero. Pero al mismo tiempo ha adquirido en vida fama legendaria y es tan admirado entre moros como entre cristianos. La relación que aspira a tener con Alara, percibida por los demás, sería la del jefe militar que adquiere una concubina; sentida por él, es el amor como imperativo del destino. Esta actitud avalora su renuncia a ella, cuando comprueba que está casada con el prisionero a quien ha querido curar de la pasión de los celos. Al vencerse a sí mismo, se ha puesto a la altura de

15. (T 13) Precisiones de López Estrada en su edición de la comedia, p. 43.

16. Cf. el estudio sobre los antecedentes de la Zoraida cervantina de Francisco Márquez Villanueva, *Personajes y temas del 'Quijote'* (Madrid, Taurus, 1975), pp. 102-115.

17. López Estrada, *Ibid.*, pp. 45-46.

18. *Ibid.*, pp. 27-29. Remite a pasajes del «Arte nuevo hacer comedias» y de *La Filomena*. La segunda cita concluye con los versos: «que si arte y natural juntos no escriben, / sin ojos andan y sin alma viven.» En Lope de Vega, *Obras poéticas*, I, ed. de J. M. Blecua (Barcelona, Planeta, 1969). La octava citada en *La Filomena* (1621): «La Andrómeda», p. 735, vv. 329-336.

Alejandro Magno y de Escipión, como se explica en la comedia, con lo que podemos concluir que Lope no quiso desmitificar la figura del caballero fronterizo heroico, sino que le dio los rasgos campechanos que tuvieron en su tiempo grandes jefes militares.

En cuanto a la mora, no se la puede identificar con un estereotipo. De entrada, Alara está casada y habla con ternura de su Arráez —así se llama el personaje—, aunque sabe que es hombre celoso. El soldado con rasgos de gracioso de comedia que lleva el mensaje de Narváez se sorprende al ver que la mujer de un hortelano moro no se siente halagada cuando se entera de que ha despertado la pasión del alcaide, sino que le despacha sin miramientos. Solamente al saber que su marido ha sido apresado, se pone la mora en camino, llevándose sus joyas para rescatarlo. Pero él ya es libre y se ha marchado cuando Alara llega a la villa cristiana y se encuentra frente al hombre extraordinario que se prendó de ella. Ahora será la mujer quien quede amartelada y se lo dice paladinamente al alcaide, que en cambio inicia la retirada al identificarla con la esposa de su protegido. A partir de ahí las iniciativas son de ella. Maltratada por su marido, que está a punto de matarla, busca soluciones y las encuentra. Se convertirá a la religión cristiana y se irá a vivir del otro lado de la frontera, cosa que el esposo violento acaba aceptando como menor mal que el de los celos. Con ello desaparecen los escrúpulos de Narváez, y Alara triunfa. Pero si el espectador trata de seguirla en un hipotético futuro ¿dónde la situará? ¿En la marginalidad donde se moverá Dorotea, la protagonista de la gran obra de la vejez del poeta? ¿O en una franja social indefinida de la España mudéjar?

Burla, burlado en la subintriga del *Remedio en la desdicha*, Lope nos ha dado un segmento de vida. Supervivencia y amor, los dos estímulos que mueven a la mora malcasada, no son cosa de una época o cultura, pero el enredo se desarrolla por un camino que no habría sido viable si los tres personajes pertenecieran a la clase hidalga española y entraran en juego la religión, el honor y el decoro. Sin embargo, Alara no acaba deshonrada ni es impía; queda exenta de condena porque es foránea, aunque también resulte una figura familiar del entorno fronterizo, recreado según la tradición del mudejarismo. Es posible que frente a la pareja paradigmática de Abindarráez y Jarifa, Alara y Narváez ocupen un lugar más próximo a la experiencia española anterior a la expulsión de los moriscos.

El cordobés valeroso Pedro Carbonero

En 1603, es decir no mucho después de *El remedio en la desdicha*, compuso Lope una obra sobre un guerrillero andaluz que hostiga a los moros, libra cautivos cristianos y muere combatiendo poco antes de la caída de Granada. Se supone que el protagonista de *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*¹⁹ vivía en la memoria colectiva, gracias a un cantarillo popular que recordaba su muerte. Lope lo retrata como variante rústica de la figura del fronterizo, a un tiempo amigo de moros y enemigo del reino nazarí. El cantar, que él mismo entona mientras lucha hasta morir, le muestra devoto de la Virgen María y cuenta que fue invitado a renegar y a casar con «mora

19. Importante estudio de José F. Montesinos en su edición de Lope de Vega, *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, en *Teatro Antiguo Español: Textos y Estudios*, VII (Madrid, 1929).

garrida» (BAE 214, p. 392). Sin embargo, la mujer que le sigue lealmente en sus aventuras, disfrazada alguna vez de moro, es una cristiana que ha sido cautiva. En cambio, el papel de gracioso, leal al protagonista, recae en un moro. La sub-intriga, muy imbricada con la principal, versa sobre la calumnia y orden de exterminio que se abate sobre los Abencerrajes. Con mayor riesgo que el alcaide Narváez, Pedro protege a un miembro de este linaje y a su amada. La amistad entre ambos se ve amenazada por circunstancias que hacen parecer traidor al joven moro, pero los malentendidos se superan. En Pedro Carbonero, cuya arma es la ballesta, tenemos el eslabón que engarza la figura del caballero fronterizo con la del bandido generoso, que posteriormente alcanzará un gran desarrollo, especialmente en la poesía de cordel.

Nos falta tiempo para analizar *El hidalgo Bencerraje* (1599-1608) y *La envidia de la nobleza* (1613-1618), comedias moriscas en que el paisaje granadino adquiere entidad y se perfila un prototipo de moro «que tiene el alma cristiana» (BAE 214, p. 260). La simbiosis cultural se refleja en los disfraces y las identidades fingidas que hacen pasar a los moros por cristianos y a los cristianos por moros²⁰. En la primera pieza citada, el Abencerraje no es el enamorado sino el caballeroso enemigo que protege a la pareja de ley contraria. El amor entre personas de distinta religión aparece como acoso del rey nazarí a la noble doncella castellana que ha buscado refugio con su galán en tierra de moros para evitar un casamiento forzado. El motivo se reitera en clave cómica cuando el alcaide de una plaza fronteriza se prenda de una mora cautiva. Lope esboza la parodia del tipo del fronterizo heroico con este enamorado y descortés personaje, que además resulta ridículo por aspirar al honor de un hábito militar. Parece que el poeta apunta de nuevo al presente, ahora en vena satírica.

En *La envidia de la nobleza* volvemos a encontrar la figura de Reduán, así como la evocación del romancero fronterizo y de los romances moriscos nuevos, que recuerdan paráfrasis y calcos de versos.²¹ Sin embargo, el tema principal a que alude el título es la calumnia y muerte de los Abencerrajes. El desarrollo de la leyenda se pliega al argumento de las *Guerras civiles de Granada*, pero el protagonista moro resulta ser a la postre hijo de un noble castellano que vivió como cautivo en Granada. En este caso, la conversión implica, no sólo un nuevo nombre, sino una nueva identidad, simbólica de la conquista, que recogerá, interiorizada, la dualidad de la frontera.

El primer Fajardo

Esta pieza, que cronológicamente podemos situar entre las dos últimas comentadas —y por cierto son los años de la expulsión de los moriscos— se inicia como comedia de moros y cristianos con la típica situación de cerco, y el desafío que lanza el adalid de las fuerzas sitiadoras ofreciendo dirimir el conflicto bélico por medio de un combate singular. La plaza sitiada no es

20. Comentando otra obra, analiza estos juegos Israel Burshatin, «Playing the Moor. Parody and Performance in Lope de Vega's *El primer Fajardo*», *P.M.L.A.*, CVII (1992), 566-581.

21. Algunas precisiones en mis «Notas sobre el romance morisco y la comedia de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, LXII (1982), 51-76.

otra que esta Lorca en que nos encontramos. El retador se llama Abenalfajar y en su parlamento establece el paralelismo de ambos bandos —»Traéis fuertes capitanes, / yo gallardos adalides» (BAE 213, p. 174)²²— y describe sus respectivas armas, galas y motes. Responde al desafío el soldado Juan Gallego, de noble sangre y que, significativamente, menciona a Rodrigo de Narváez como uno de sus ascendientes. Pese a ello se le ha negado el blasón que solicita y el rango de caballero. El duelo, que tiene lugar fuera del espacio escénico mientras se muestra la corte de Granada, acaba con la decapitación del retador, como ocurre en tantos romances de desafío. Cuando reaparece el castellano victorioso pronuncia ante su señor y sus compañeros un discurso triunfal en que relata el lance, así como la huida de las fuerzas moras que levantan el cerco, aterradas al ver cabalgar el tronco sin cabeza de su adalid. Como es natural, se le otorgan los honores que ambicionaba, más la alcaidía de Lorca, pero nos espera una sorpresa. El conde don Juan Manuel le manda que cambie de nombre, adoptando el del moro vencido: «...os llamaréis, / de Alfajar, don Juan Fajardo.» (BAE 213, p. 183) Aunque la anécdota pueda proceder de fuentes genealógicas, creo que tenemos aquí una variante refinada del rito canibalístico en que el corazón del enemigo vencido o de una fiera es ingerido por el guerrero que le ha dado muerte, y piensa hacer suya mediante este acto la fiereza de su víctima.²³

En el desarrollo posterior de la comedia se funden conquistas y hechos de varios descendientes del protagonista, como ya notó Menéndez Pelayo²⁴ y ha precisado Sebastián de la Nuez, al estudiar el contenido histórico y legendario de la comedia,²⁵. El componente histórico se desarrolla alternativamente con una intriga muy encajada, por la temática y el estilo, dentro de la modalidad morisca, aunque también se refleje un episodio o leyenda de la historia local. Se trata en este caso del rapto de una novia mora, que Lope de Vega combina con una escena de canto y baile emplazada en Vera, que pertenece al reino de Granada²⁶. Una canción con estribillo se presenta como zambra, y a continuación se indica que unos desconocidos van a bailar. No son otros que Fajardo y tres soldados, muy parecidos a los que servían a Narváez en *El remedio en la desdicha*, a quienes el alcaide ha obligado a vestir marlota y hacerse pasar por moros, lo que resulta factible porque todos hablan árabe. También danzan «la morisca» con suficiente soltura como para apoderarse de la novia, aprovechando las evoluciones del baile.

En el hilo de la intriga que discurre a lo largo de las tres jornadas el protagonista castellano desempeña el papel de protector de la pareja mora, que ve oscurecido su futuro por la pasión que el rey de Granada ha concebido por la nueva Xarifa. En la Alhambra sueñan en sus labios

22. Texto de *El primer Fajardo* en el vol. X, pp. 16-40, de la ya citada edición de Menéndez Pelayo. Estudio en pp. IX-XXIV. En las referencias intercaladas, remitimos a la reedición de la Biblioteca de Autores Españoles, 213.

23. Dos motivos folklóricos pertinentes: D1335.1.2. «Comer el corazón del enemigo proporciona fuerza mágica.» y E714.4.1. «El corazón que se ha comido transmite las cualidades del dueño». Traduzco de Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature* (Bloomington, Ind., Indiana University Press, 1955-1958).

24. Estudio preliminar citado en la nota 22.

25. «Murcia en dos obras dramáticas de Lope de Vega», *Anales de la Universidad de Murcia*, XXI (1962-1963), 59-88. Cf. también sobre esta obra el estudio ya citado de Burshatin.

26. En diferentes circunstancias se desarrolla el episodio en el «Libro de Lorca», inédito poema histórico de Ginés Pérez de Hita. Trata de ello Menéndez Pelayo, *ibid.* Sobre la composición de esta obra, que se escribió por encargo del concejo loquino, cf. Juan Guirao García y Manuel Muñoz Barberán, *De la vida murciana de Ginés Pérez de Hita* (Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1987), pp. 49-51 y 105-106.

los olores del paisaje granadino, como es propio de la comedia morisca, y se dispone a participar en una fiesta ecuestre, de la misma manera que lo hacía el Maestre de Calatrava en el romancero nuevo y la obra de Pérez de Hita. Sin embargo, esa arabización —o más bien nazarización— de Fajardo, que le hará sospechoso ante los castellanos, tiene un límite, pues invocando la diferencia de religión se niega a responder con otra actitud que la cortesía al amor que le declara la reina mora. La novedad es que el Abencerraje a quien ayuda Fajardo le devuelve con creces el beneficio recibido cuando el caudillo fronterizo cae en desgracia de su rey, Enrique II de Trastámara, por quien había tomado partido en las luchas civiles.

Ese es el momento en que la corte de Granada abre sus puertas al héroe castellano, aunque se niega a renunciar a las conquistas, ya realizadas, de Lorca, Murcia y Cartagena. El rey moro pone a su disposición un ejército, y su amigo Abencerraje le sirve de correo, presentándose ante Enrique II como «...Embajador / de don Juan Fajardo, que es / el general de Almanzora» (BAE 213, P. 225). No cabe mayor confusión de los alineamientos. En tales circunstancias, el rey de Castilla no puede negar su clemencia al vasallo que considera rebelde. La sumisión de éste resulta un ejemplo de lealtad y valor, pues consiente en llegar a la presencia del soberano ofendido solo y sin espada, aunque ante las puertas de la plaza están sus aliados nazaríes. Se confirma la reconciliación del rey y el héroe fronterizo, y también las paces entre Granada y Castilla. No hay más conversión que la del gracioso morillo que ha servido lealmente a Fajardo. Por cierto, que esta singular variante del acoplamiento de galán y criado traduce bien en términos escénicos, incluso visuales, la oscilante posición vital y política del protagonista.

El germen de esta vetuada personalidad se daba ya en el romance fronterizo de «El juego del ajedrez» («Jugando estaba el rey moro»), donde Fajardo reacciona y se niega a entregar la villa de Lorca, que al parecer había puesto sobre el tablero. La penúltima escena de la comedia traduce y amplía en términos teatrales el guión que ofrece el poema, cuyos primeros ocho versos, que son enunciativos, cantan unos músicos. (BAE 213, pp. 222-223).

Creo que en el protagonista de *El primer Fajardo* se define perfectamente la figura, ya esbozada por Lope de Vega en anteriores comedias, del cristiano fronterizo, parcialmente arabizado pero firme en su castellanidad. Queda en pie el interrogante de si esta caracterización ha de explicarse sólo por el valor dramático de una dinámica que pone en juego acercamientos y enfrentamientos. Me parece que no debemos descartar otra motivación: las emociones, quizás contradictorias pero desde luego dolorosas, que hubieron de surgir en el hombre y el poeta ante la liquidación inexorable de la España morisca, que era una faceta de su entorno vital, ligada a ese pasado que en su teatro recrea.