



# Las comedias moriscas de Lope de Vega

---

Estudio sobre un subgénero  
de las comedias históricas

Juan Ortega Robles



*LAS COMEDIAS MORISCAS*

*DE LOPE DE VEGA*



**JUAN ORTEGA ROBLES**

*Las comedias moriscas  
de Lope de Vega*

**Estudio sobre un subgénero  
de las comedias historiales**



Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

2018

ORTEGA ROBLES, Juan

Las comedias moriscas de Lope de Vega. Estudio sobre un subgénero de las comedias historiales.— [Cuenca] : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2018.

312 p.; 24 cm.— (Corral de comedias ; 42)

ISBN: 978-84-9044-318-7

1. Lope de Vega (1562-1635) –I. Ortega Robles, Juan II. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. III. Título IV. Serie

808-22 Lope de Vega 09 (063)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos)  
si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© de los textos: Juan Ortega Robles

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección CORRAL DE COMEDIAS, núm. 42.

Director: Felipe B. Pedraza Jiménez.

Diseño: C.I.D.I (Universidad de Castilla-La Mancha)

Composición y maquetación: Trisorgar

ISBN: 978-84-9044-318-7

D.L. CU 252-2018

DOI: [http://doi.org/10.18239/cor\\_42.2018](http://doi.org/10.18239/cor_42.2018)

Fotocomposición, impresión y encuadernación: Trisorgar (Tarancón-Cuenca)

*Impreso en España (U.E.) – Printed in Spain (U.E.)*

## PALABRAS PRELIMINARES

Los estudiosos de la obra dramática de Lope de Vega hablan de comedias moriscas de la misma manera que se habla de la novela morisca y del romancero morisco. Pero así como la novela y el romancero son parcelas literarias bien estudiadas, no se ha abordado críticamente el conjunto de las comedias moriscas. Los títulos que generalmente se engloban bajo esta denominación, ¿pueden considerarse un subgénero? ¿Cuál es su espacio dentro de la clasificación de la obra de Lope?

Partimos, por tanto, de la base de que existe un conjunto de comedias en las que se reconocen rasgos comunes con la novela y con el romancero morisco. Debemos investigar si estas piezas están construidas sobre esquemas previos o convenciones que llamamos marcas genéricas y que deben aflorar en argumentos, personajes, lugar, tiempo, estructura, temas, estilo, representación... Nos preguntaremos si estas marcas son propias de lo que entendemos por género morisco en la narrativa y en la lírica.

Abordar un conjunto de obras dramáticas desde criterios genéricos es un excelente punto de partida para adentrarse en el teatro del Fénix. Los esquemas de género resultan válidos y prácticos para el autor a la hora de componer, y más en el caso de Lope comprometido con el sistema de un teatro comercial muy popular que exigía continuamente nuevos títulos. Son también válidos para el investigador obligado a organizar, definir... Con ello contribuimos a la clasificación genérica de la extensa obra dramática del Fénix que sigue siendo un punto importante para poder alcanzar un mapa apropiado que nos muestre su rica diversidad.

Analizar piezas que han sido compuestas a lo largo de varios años y que se hallan marcadas por patrones genéricos, nos brinda la oportunidad de sorprender al autor en su labor creativa y en el bullir interno de su obra, en la evolución y consolidación de

estructuras, en los cambios de matiz al presentar argumentos y temas semejantes usando personajes del mismo tipo. Más aún si tenemos la suerte de que el primer drama que nos ha llegado del joven Lope ha de ser incluido en nuestra investigación.

El trabajo que presento recoge los resultados del estudio de diecinueve obras. Nueve de ellas las clasifiqué como comedias propiamente moriscas, las diez restantes son piezas que en mayor o menor grado incorporan materia morisca. Sobre las primeras realicé un estudio exhaustivo siguiendo la metodología adoptada por el Instituto Almagro de Teatro Clásico bajo la dirección de Felipe Pedraza Jiménez. El análisis de las comedias con materia morisca lo he abordado con más libertad pues lo que nos interesaba de este conjunto es la materia morisca que incorporan.

En los Anexos I y II presento a modo de fichas algunos datos particulares de cada una de las obras trabajadas: la datación, el argumento elaborado por los cuadros que componen los actos, las publicaciones y noticias sobre representaciones que nos han llegado.

Desgraciadamente aún no existen ediciones críticas de algunas de estas piezas. He recurrido a las del grupo Prolope, siempre que ha sido posible, pues son las más modernas y completas que tenemos. Cuando no existe edición crítica uso las publicaciones de la RAE a cargo de Menéndez Pelayo o las de Gómez y Cuenca en Biblioteca Castro.



## **LAS COMEDIAS MORISCAS DE LOPE DE VEGA**



## 1. LAS COMEDIAS MORISCAS: DEFINICIÓN

Entendemos por comedias moriscas<sup>1</sup> aquellas piezas que asumieron para la representación la temática y las formas propias de un género que partiendo del romancero fronterizo (siglo XV), tomó cuerpo en la prosa del *Abencerraje* (1562) y se prolongó en numerosos romances nuevos (1580-1600) y en las *Guerras civiles de Granada* (1595) de Pérez de Hita.

Sobre el fondo histórico de la realidad fronteriza en diversos momentos de la Reconquista, en los que se halla presente y activa la confrontación entre las dos leyes o culturas, se tejen episodios de guerra y amor. Los primeros se desarrollan a través de hazañas de héroes particulares del reino de Castilla en los que predomina el interés militar colectivo de la empresa nacional y el particular del acrecentamiento del honor y la fama. Los segundos corresponden en general al ámbito moro y son tramas de amor conflictivo porque varios caballeros disputan por una dama, o el rey trata de arrebatarla a su amante, o bien es la propia dama la que rechaza a unos y opta por otro. En el ámbito de la confrontación de las dos leyes o culturas, se urden enfrentamientos y amistades entre personajes de los distintos bandos que sostienen la tensión dramática por el cruce de las tramas de amor y guerra, que o bien avanzan de forma paralela o se complican con la intervención de caballeros cristianos a favor del protagonista musulmán, o viceversa. Si en la historia militar Lope permanece fiel a lo que cree dato histórico que ha recibido a través de romances antiguos, crónicas y leyendas, en la historia de amor todo es creación literaria paralela al romancero morisco, pero sobre la base tradicional histórica y legenda-

---

<sup>1</sup> Carrasco Urgoiti [1998c: 187-209] explica que el término «moriscos» a finales del XVI se aplica como sustantivo a las personas y es equivalente a «nuevos convertidos de moros». En general los romances y comedias de la época son calificados con el sintagma «de moros». Aunque se distingue entre romances viejos y romances nuevos y algún autor ya usaba el adjetivo morisco: «tanto romance morisco» [González Palencia, 1947, núm 343].

ria de los conflictos entre las diversas familias de la alta nobleza nazarí, las luchas por el poder, la personalidad de algún rey marcada más por la servidumbre al amor que por las tareas de gobierno del reino, o la fama épica de algún caudillo transmitida por el romancero antiguo como es el caso del alcaide Reduán.

Los personajes de nuestras comedias se hallan marcados por su pertenencia a uno de los bandos. Los moros son creaciones literarias, en algunos casos con mínima referencia histórica, pertenecen a la alta nobleza y entre ellos destacan los idealizados abencerrajes. Solo el morisco gracioso, creación particular de Lope para estas obras, no pertenece al ámbito cortesano. Los personajes cristianos son nobles e hidalgos, con frecuencia figuras históricas de la Reconquista (Rodrigo de Narváez, Pelayo Pérez Correa, Meledón Gallinato, Pedro Carbonero, Fajardo...) que destacan por su entrega a la causa de la empresa nacional militar y religiosa.

El lugar es siempre el territorio fronterizo que había aparecido ya en los romances viejos y la misma ciudad de Granada, resaltando su belleza al nombrar monumentos, plazas, puertas, jardines, cármenes, sierras y ríos, que la dotan de una fantasía mítica particular.

El tiempo nos remite a la baja Edad Media, particularmente a la época de Fernando III el Santo, que dio un gran impulso al avance cristiano, y de los Reyes Católicos que alcanzaron la unidad nacional.

Por lo que toca a la representación es fundamental la vestimenta pues nos sitúa e identifica a cada personaje en su bando y en su categoría social. La frecuente aparición de los muros, las murallas de las ciudades que separan a los grupos enfrentados, propiciará la importancia escénica de la fachada del vestuario en el corral.

El gusto por las descripciones del caballero moro, su caballo, sus armas, su indumentaria, su galantería, salpica los versos de estas piezas como peculiaridad propia del estilo morisco.

En definitiva estamos ante un conjunto de comedias perteneciente a las historiales en las que constituyen un subgénero por las características que acabamos de esbozar heredadas de una tradición literaria ya constituida.

En los romances fronterizos<sup>2</sup> los juglares habían cantado la valentía de algún caudillo moro, como Reduán en su correría sobre Jaén<sup>3</sup>; habían expresado su admiración por las galas y fiestas musulmanas<sup>4</sup>; las relaciones pacíficas y de amistad entre caballeros

---

<sup>2</sup> Remito a la minuciosa obra de Pedro Correa [1999, I y II] en la que los edita y comenta.

<sup>3</sup> «Reduán, si te acuerda,/ que me diste la palabra» [Correa, 1999: I, 232-233]

<sup>4</sup> «La mañana de San Juan/ al tiempo que alboreaba» [Correa, 1999: I, 249-250]

de una y otra ley<sup>5</sup>; la fama y la desgracia de los abencerrajes<sup>6</sup>; la belleza de la ciudad de Granada<sup>7</sup>. Temas que son todos asumidos en las comedias de Lope<sup>8</sup>.

*El Abencerraje*<sup>9</sup>, novelita en la que se funde el romancero fronterizo y la novela caballeresca en la idealización del moro noble, aporta el tema de la franca amistad entre el cristiano y el moro y la fidelidad a la palabra dada para propiciar el encuentro feliz de los amantes<sup>10</sup>. Lope recreará la narración en su versión dramática y explotará en otras piezas el tema citado de la amistad entre personajes de credos diferentes al servicio del amor. La estampa que Abindarráez presenta ante Rodrigo de Narváez de los abencerrajes, nobles, expertos en el arte de las armas, encarnación de virtudes morales, de porte agraciado por las cualidades físicas, galantes y delicados en su trato con las damas, aunque desgraciados a causa de la envidia de otros cortesanos, predispuestos a ser amigos de cristianos, queda grabada en la historia de la literatura. La pareja mora de la novelita pasa al fondo tópico de nuestra tradición<sup>11</sup>. Los patrones literarios del *Abencerraje* continuarán en las

<sup>5</sup> «Jugando estaba el rey moro/ y aun al ajedrez un día» [Correa, 1999: I, 331]

<sup>6</sup> «Paseábase el rey moro/ por la ciudad de Granada» [Correa, 1999: I, 357-358]

<sup>7</sup> «Abenámar, Abenámar,/ moro de la morería» [Correa, 1999: I, 302]

<sup>8</sup> En sus observaciones a *Los hechos de Garcilaso*, Menéndez Pelayo [1968: 42] detectaba la «fórmula generadora» del teatro histórico de Lope: «la conversión de las rapsodias épicas en drama». Menéndez Pidal [1968: II] señala con frecuencia la importante función del romance en el inicio de nuestro teatro; titula el cap. XV: «El romancero antiguo nacionaliza el teatro». Moore [1940] analizó la presencia de romances concretos en un elenco de treinta piezas de Lope. Para Gilman [1989], el Fénix aprendió en el romancero a compaginar poesía e historia: «cada comedia de Lope es un romance amplificado» [p. 191]. Correa [1999: I y II], a quien debemos el estudio más exhaustivo sobre los romances fronterizos, cierra su exposición fijándose en algunas de las obras de Lope porque en ellas encuentra versiones de romances viejos al mismo tiempo que la creación de poemas nuevos imitando aquellos; sostiene que el teatro del Fénix desempeña «una misión idéntica al pliego de cordel salmodiado por los ciegos» [1999: II, 950].

<sup>9</sup> De las tres versiones que nos han llegado la más antigua es la versión *Crónica*, impresa en 1561 en Toledo (*Parte de la coronica del inclito infante don Fernando que ganó Antequera...*). La versión pastoril del *Abencerraje* es la incluida en la *Diana* de Valladolid en enero de 1562. La de Antonio de Villegas aparece en su *Inventario* (Medina del Campo, 1565). Remito a los estudios de López Estrada [2009], Fosalba Vela [1990] y Torres Corominas [2008]. La primera novela morisca fue muy difundida por la versión de la *Diana* de Jorge de Montemayor. Cuando Lope dramatiza la historia, la dedica a su hija Marcela y confiesa haberla sacado de la obra del portugués. La novelita se sitúa en la estela literaria abierta por el romancero fronterizo y los libros de caballerías: «perpetúa los valores de la novela de caballerías [...] *El Abencerraje* es un pequeño *Amadís*, sin magia ni extravagancias» [Guillén, 1988: 148]. Literatura caballeresca que pasará al romancero morisco [García Valdecasas, 1987: 98].

<sup>10</sup> En la versión de Villegas aparece también el tema del «vencerse a sí mismo» como suprema virtud que Lope incorpora a la comedia.

<sup>11</sup> Así lo reconoce ya Lope en *El primer Fajardo*. Cuando el protagonista sabe que el moro al que acaba de salvar la vida es Abindarráez, exclama:

Por tu buen nombre te amo;  
que la fama de tu amor

*Guerras civiles de Granada* (1595) de Pérez de Hita, y en la «Historia de los enamorados Ozmín y Daraja» que Mateo Alemán inserta en la *Vida de Guzmán de Alfarache* (1599), conformando la novela morisca<sup>12</sup>.

Los romances nuevos de moros o moriscos [García Valdecasas, 1986; 1987 y 1995] entre los que se encuentran algunos que reelaboran temas del *Abencerraje*<sup>13</sup>, potencian el motivo amoroso desarrollándolo en una amplia gama de situaciones: amor correspondido, rechazos, celos, traiciones, intromisión del poderoso, con frecuencia en un estilo dialogístico muy cercano a lo dramático. Suelen prescindir de la situación fronteriza, en muy pocos aparecen los cristianos pues se centran en el ámbito moro, al mismo tiempo que destacan la vistosidad del caballero describiendo la calidad de su indumentaria, de sus armas y de su caballo<sup>14</sup>. Personajes idealizados, agentes de los conflictos amorosos que mueven la trama.

---

ha hecho a los castellanos  
 gran lisonja en voz y manos,  
 componiendo mil canciones  
 de tus galas e invenciones. [Lope, 2008: vv. 1012-1017]

<sup>12</sup> Como señala Carrasco [2001: 51] hablando del *Abencerraje*, «quedan establecidas con esta breve obra maestra unas normas en el tratamiento literario de una materia histórica determinada, que ofrece un cuadro de hostilidades y acercamientos entre cristianos y musulmanes. Los temas, las figuras paradigmáticas, un énfasis descriptivo centrado en objetos que enmarcan la persona, el juego de contrastes entre lo lúdico y lo catastrófico son elementos que conforman lo que pudiéramos llamar el modo morisco. Su desarrollo se apoyó en la interacción de romancero y narrativa a lo largo de diversas fases».

<sup>13</sup> Carreño [1982: 35] escribe: «Ya Timoneda incluye en su *Rosa de amores* un romance sobre la historia de la hermosa Jarifa (“Romance de amores de la hermosa Jarifa”), que servirá de puente entre la novela morisca (*El Abencerraje*), el romance de carácter fronterizo y las nuevas modalidades poéticas que explotará el romance morisco. López Estrada [2009: 67-113] hace ver la repercusión de la novelita: en romances que «tratan el asunto completo del *Abencerraje*»: Juan Timoneda “incluyó una versión completa de la obra en su *Rosa de amores* (1573); lo mismo hizo Pedro de Padilla en su *Romancero* (1583). «Versiones parciales» en la obra de Lucas Rodríguez, *Romancero historiado* (1579). Además son muchos los poemas con “versiones desviadas del *Abencerraje*” [López Estrada, 2009: 85-94] en los que encontramos los nombres de Jarifa y Abindarráez inmersos en tramas amorosas en la fastuosa Granada y totalmente ajenos al argumento de la novela. El *Romancero General* «contiene el mayor número de estas versiones desviadas del *Abencerraje*».

<sup>14</sup> Se ha discutido sobre la influencia del *Orlando furioso* en el origen del romancero morisco [García Valdecasas, 1987: 35]: los moros de nuestro romancero no son «personajes fabulosos y exóticos que sufren encantamientos y se enfrentan a gigantes y dragones». El poema italiano y los romances coinciden en la importancia dada a las descripciones externas de indumentaria y a la interna de los sentimientos. Lope conocía bien el poema de Ariosto cuando en 1588 comenzó la composición de *La hermosura de Angélica*. En las comedias que aquí consideramos se potencia la descripción de la indumentaria del caballero, pero la furia de Orlando la encontramos solo en algunos personajes que pertenecen a las comedias más primitivas: Tarfe (*Los hechos de Garcilaso, El cerco de Santa Fe*), Gazul (*El sol parado*) y Audala (*Los palacios de Galiana*). Una escena paródica encontramos en una comedia más tardía (*El hidalgo Bencerraje*).

Con el auge del romancero morisco<sup>15</sup>, asumiendo su tema y sus personajes, nace la comedia del mismo género. «Lope elabora la materia morisca en dos géneros diferentes: el romancero y el teatro» [López Estrada, 1991: 29]. Pero si en los romances nuevos escasean las referencias a la historia de la Reconquista y se centran en fábulas de amor entre moros, la comedia permanece abierta a la tradición del romancero fronterizo y del *Abencerraje*, conserva su ubicación histórica concreta, escenifica el protagonismo militar de caballeros cristianos e incorpora la fábula de amor de los personajes moros.

---

<sup>15</sup> Para este romancero es fundamental la investigación de García Valdecasas [1987, 1995]. Para Lope, la obra de Carreño [1979], Pedraza [2003] y Sánchez Jiménez [2015]. Es significativo el artículo de Carreño [1982]: «Del Romancero Nuevo a la Comedia Nueva de Lope de Vega».





## 2. EL CORPUS DE LAS COMEDIAS MORISCAS

A finales de 1603, Lope tenía listo para imprimir *El peregrino en su patria*. En el prólogo reivindica la propiedad de sus comedias y expone una lista de las que hasta entonces había escrito. Entre los títulos que aparecen cualquier contemporáneo habituado a la novela y al romance morisco detectaría obras relacionadas con este género: *Sarracinos y Aliatares*, *Muza furioso*, *El hijo de Reduán*, *Abindarráez y Narváez*, *Zegríes y Bencerrajes*, *La prisión de Muza*... Obras que, por los nombres que usan, remiten a conocidos personajes de la narrativa y del romancero morisco. Otros títulos, como *Garcilaso de la Vega*, *Pedro Carbonero* o *Los Fajardos*, [Lope, 1973: 57-70] citaban protagonistas cristianos, pero también se sabía por romances y crónicas que pertenecían al mundo fronterizo que al final de la Edad Media caracterizó la Andalucía oriental. Lope, por tanto, recurrió a la literatura morisca para elaborar algunas de sus comedias. Entre las que nos han llegado y que la crítica reconoce como auténticas del Fénix, ¿cuáles señalamos como pertenecientes a este subgénero?

### 2.1. APORTACIONES DE ALGUNOS CRÍTICOS

Montesinos [1929: 169] en su estudio sobre *Pedro Carbonero*, habla de «las comedias granadinas» para referirse a las comedias moriscas y añade que

En la concepción de Lope se mezclan muchos elementos distintos, y de que predomine uno u otro se originan diferencias tan grandes como las que notamos entre *El hidalgo Bencerraje* y *La divina vencedora*, por ejemplo. Unas veces predomina lo abstracto: ideas caballerescas que centran una serie de lugares comunes dramáticos, lances de amor y de guerra; otras veces imprecisos recuerdos de transmisión tradi-

cional cuajan en un tipo de fronterizo bien o mal delineado, Pedro Carbonero, o un matón y quebrantahuesos vulgar, como Meledón Gallinato de *La divina vencedora*, comedia que aunque no se refiere a la guerra de Granada, debe incluirse, a causa de ciertas analogías temáticas, en el mismo grupo.

Otras piezas que incluye como «comedias granadinas» además de las nombradas son: *Los hechos de Garcilaso*, *La envidia de la nobleza*, *El remedio en la desdicha* y *El hijo de Reduán*. Y cuando trabaja el tema del morisco gracioso cita *San Diego de Alcalá*, *La tragedia del rey don Sebastián* y *Los esclavos libres*.

M<sup>a</sup> Soledad Carrasco Urgoiti ha sido quien ha dedicado más atención a la comedia morisca. Se fijó en ella ya en su tesis doctoral (1956) publicada en *El moro de Granada en la literatura*. En la sección que dedica a las comedias de moros y cristianos, recuerda la lista de *El peregrino* y pasa a centrarse en las obras que nos han llegado: «De Lope se conservan, además de *Los hechos de Garcilaso*, seis comedias de moros y cristianos» [Carrasco, 1989: 81-82]: *La envidia de la nobleza*, *El hidalgo Bencerraje*, *El hijo de Reduán*, *Pedro Carbonero*, *El remedio en la desdicha* y *El cerco de Santa Fe*.

Conviene tener en cuenta las matizaciones que hace la investigadora. Así de *El hijo de Reduán* dice que «contiene muchos elementos ajenos al tema morisco», y de *Pedro Carbonero* indica que es «en parte morisca y en parte de bandidos». Más adelante añade que en otras obras de Lope encuentra «escenas de marcado sabor morisco», como la corte del Rey Chico en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, o los versos dedicados a Granada en *Los celos de Rodamonte* [Carrasco, 1989: 83].

Aquí se nos manifiesta ya el problema que podemos encontrar a la hora de fijar el corpus de comedias moriscas de Lope. Quizá vamos a encontrar pocas piezas que podamos calificar como puramente moriscas, pero el subgénero se extiende a bastantes más en las que origina la acción secundaria o simplemente algunos cuadros o escenas.

En un artículo de 1982, «Notas sobre el romance morisco y la comedia de Lope de Vega», distingue Carrasco Urgoiti entre las piezas antes mencionadas dos tipos, según predomine en ellas lo épico, «la exaltación del reto y el combate», en continuidad con el romance fronterizo, o el tema galante y amoroso en continuidad con el romance morisco. A las primeras las denomina «comedias de moros y cristianos», pues en ellas se plasma el enfrentamiento entre ambos bloques, y serían ejemplos de esta tendencia:

*Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*  
*El cerco de Santa Fe*  
*El primer Fajardo*  
*La divina vencedora*

*El cordobés valeroso Pedro Carbonero*  
*La pérdida honrosa*<sup>16</sup>  
*El alcaide de Madrid*

En el segundo grupo el tema amoroso y la amistad entre caballeros moros y cristianos acapara la atención, a él pertenecen las que llama «comedias moriscas»:

*El remedio en la desdicha*  
*El hidalgo Bencerraje*  
*La envidia de la nobleza*

Añade que también lo representan, aunque en combinación con elementos ajenos:

*El sol parado*  
*Los palacios de Galiana*  
*El padrino desposado*  
*La octava maravilla*

Más adelante, dentro del apartado que dedica a las comedias moriscas comienza fijándose en *El hijo de Reduán* pues, aunque no encaje perfectamente en este grupo, no puede clasificarse como de moros y cristianos.

Siempre debemos tener en cuenta que las dos tendencias, la épica y la galante, la relacionada con el romance fronterizo y la vinculada al morisco, se dan frecuentemente imbricadas:

Cuenta cada una de estas tendencias con sus tipos, sus conflictos y situaciones características y los correspondientes recursos retóricos. Esto abre la posibilidad de diferenciar dos corrientes dramáticas, pues aunque se dan muchas veces combinadas, una de ellas suele predominar claramente en el terreno temático y el estilístico, según cuál sea la motivación de cada obra. [Carrasco Urgoiti, 1982, 55-56]

En posteriores estudios<sup>17</sup> la investigadora ha vuelto sobre el tema pero no aporta nuevos títulos. En definitiva, nos encontramos ante un género que ha originado algunas

---

<sup>16</sup> De autoría dudosa.

<sup>17</sup> «La frontera en la comedia de Lope de Vega», en *Actas del Congreso la Frontera Oriental Nazarí como Sujeto Histórico* (S.XIII-XVI): Lorca-Vera, 22 a 24 de noviembre de 1994/ coord. por Pedro Segura Artero, 1997, págs. 489-499. «Variantes de las comedias de moros», *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional*

piezas enteramente moriscas, pero que ha contribuido en muy diverso grado a estructurar otras.

Aunque es verdad que unas comedias se hallan más marcadas por el tema épico y otras más por el galante, creo que esta constatación no comporta distinción genérica. Debemos tener en cuenta la dependencia del romancero nuevo del viejo. Sánchez Jiménez [2015: 12-13] avisa de que «no conviene exagerar la diferencia entre ambos romanceros», los romances nuevos «parten del célebre río del romancero tradicional». Como veremos en nuestro estudio hay comedias, sobre todo las más primitivas, en las que destaca más el planteamiento épico de los bandos en liza, pero ese enfoque va evolucionando trayendo a primer plano la amistad entre caballeros de distintas leyes, tal como se había planteado en *El Abencerraje*.

Excluimos de la lista de Carrasco *La pérdida honrosa* puesto que se duda de que sea obra de Lope. Por otra parte añadiremos algunas como *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*, *Los esclavos libres*, *Lo que hay que fiar del mundo*, *San Diego de Alcalá*... Alcanzamos así un buen número de obras en las que poder constatar cómo recurre el Fénix al género morisco.

López Estrada y López García-Berdoy [1991: 30], sin detenerse mucho en el tema del corpus, dicen que las comedias moriscas «pertenecen al primer período de su creación dramática, en relación con el auge del romancero morisco», y presentan una lista de siete títulos:

Se inician con *Los hechos de Garcilaso* (1579-1583), la que se cree que es la primera comedia de Lope, luego refundida en *El cerco de Santa Fe* (1596-1598), y siguen *El hijo de Reduán*, la nuestra ([*El remedio en la desdicha*] 1596-1602, 1596 según el manuscrito de Gálvez), *Pedro Carbonero o El Cordobés valeroso* (manuscrito de 1603), obra que conviene tener en cuenta, aún contando con su condición peculiar, *El hidalgo Bencerraje* (1589-1606) y *La envidia de la nobleza* (1613-1615). Hay otras obras en las que intervienen también moros, pero las mencionadas forman el elenco básico del filón morisco.

Case [1993] ha trabajado sobre un corpus de setenta y una comedias en que intervienen de manera activa personajes moros. Si en su estudio buscamos los títulos que nos ha proporcionado Carrasco Urgoiti, encontramos varios de ellos en el capítulo 2

---

*Siglo de Oro* (Alcalá de Henares 1996), Universidad de Alcalá 1998. Tomo I, pp. 363-369. Y otros trabajos reunidos en *El moro retador y el moro amigo*, Granada, Universidad de Granada, 1996.

que versa sobre «el moro como adversario amistoso». La primera sección agrupa comedias relacionadas con el ciclo carolingio, entre ellas figuran:

*Los celos de Rodamonte*  
*Los palacios de Galiana*

La segunda sección la dedica a seis piezas referidas a los Abencerrajes, personajes importantes en la tradición literaria de la narrativa y del romancero:

*Los hechos de Garcilaso*  
*El hijo de Reduán*  
*El remedio en la desdicha*  
*El cerco de Santa Fe*  
*El hidalgo Bencerraje*  
*La envidia de la nobleza*

En el cap. 3 con el grupo de comedias que versan sobre temas históricos de la Reconquista, aparecen los títulos:

*El alcaide de Madrid*  
*El padrino desposado*  
*El sol parado*  
*La divina vencedora*  
*El cordobés valeroso Pedro Carbonero*  
*El primer Fajardo*  
*El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*

Mientras que en el capítulo 4 dedicado a las obras que tratan sobre los turcos y el Mediterráneo encontramos *Los esclavos libres*.

Pero Case no se preocupa por la identidad de género, solo persigue analizar los diversos personajes musulmanes que aparecen en el teatro de Lope.

En el catálogo de Castillejo [1984], en la Tabla III que agrupa comedias bajo muy diversos conceptos, resulta sugerente las que asocia a la etiqueta «Granada» [1984: 41], nueve piezas que ya hemos mencionado con Carrasco Urgoiti pero que ahora llaman la atención por la presencia en ellas de la capital nazarí, el escenario por excelencia del romancero morisco. La mayoría de estas obras y otras más se hallan también bajo el epígrafe «Musulmanes y cristianos» [Castillejo, 1984: 41-42].

Oleza [1997: XVIII] sostiene que al primer Lope le interesan más las comedias que los dramas históricos, pero dentro de estos últimos

le atrae sobre todo el subgénero morisco, relacionado con la frontera de Granada, literaturizada ya por el romancero (el joven Lope fue un delicadísimo y experto poeta de romances moriscos) y por la «novela» o la «crónica» moriscas, que practica en comedias como *Los hechos de Garcilaso...*, *El remedio en la desdicha*, *El cerco de Santa Fe*, *El hijo de Reduán...*, confeccionadas con un corte más novelesco que histórico y según un código muy particular, que si alguna rara vez se extiende a otras obras de moros y cristianos, no moriscas (*El padrino desposado*, *El Alcaide de Madrid...*), caracteriza a las moriscas de modo privativo, otorgándoles un sello artificioso y galante.

Por tanto hay piezas que pueden clasificarse como propias del subgénero morisco y otras que se hallan influidas por su código peculiar.

## 2.2. COMEDIAS MORISCAS Y COMEDIAS CON MATERIA MORISCA

Como vemos ninguno de los estudiosos citados se ha preocupado de elaborar el corpus de comedias propias del subgénero que nos ocupa. Se supone que existe un conjunto de piezas con ciertas características comunes a las que Montesinos denomina «comedias granadinas», Carrasco Urgoiti «de moros y cristianos» y «moriscas», y otros se refieren a ellas como «comedias moriscas». Se constata la diversidad de planteamiento que existe en ellas, unas de tonalidad más abstracta construidas a partir de ideas caballerescas mientras que otras lo son a partir de personajes concretos presentes en la tradición (Montesinos); o que unas se hallan en la línea del planteamiento épico del romance fronterizo y otras en la amorosa, galante y caballeresca del morisco (Carrasco Urgoiti).

Creo que teniendo en cuenta los rasgos estructurales referidos al argumento, a los personajes, al espacio y tiempo de la acción dramática, a la representación y a algunas notas de estilo, que he señalado en el punto 1, podemos establecer el corpus de comedias que, contando con sus diferencias, son propiamente moriscas: nueve títulos como vemos en la tabla siguiente. Hay además otras piezas en que falta alguno de los elementos estructuradores: *El hijo de Reduán* carece de la presencia de personajes cristianos y en *El alcaide de Madrid* la acción transcurre fuera del espacio granadino. En otras es la presencia de un personaje propio del subgénero el que contagia la pieza de carácter morisco: el rey moro de Alcalá en *El padrino desposado*, o el gracioso en *Los esclavos libres* y en *San Diego de Alcalá*. También hay obras en las que encontramos cuadros diseñados desde este subgénero: *Los palacios de Galiana*, *La tragedia del rey don Sebastián*, *El nuevo mun-*

do descubierto por Cristóbal Colón, *El Hamete de Toledo* y *Lo que hay que fiar del mundo*. Consideramos estos diez títulos como comedias con materia morisca, muestra clara de la influencia del subgénero<sup>18</sup>.

En la siguiente tabla exponemos los títulos que aquí entendemos como comedias moriscas y algunos títulos de piezas con materia morisca.

COMEDIAS MORISCAS	COMEDIAS CON MATERIA MORISCA
<i>Los hechos de Garcilaso</i>	<i>El hijo de Reduán</i>
<i>El remedio en la desdicha</i>	<i>El alcaide de Madrid</i>
<i>El cerco de Santa Fe</i>	<i>Los palacios de Galiana</i>
<i>El sol parado</i>	<i>El padrino desposado</i>
<i>La divina vencedora</i>	<i>Los esclavos libres</i>
<i>El primer Fajardo</i>	<i>La tragedia del rey don Sebastián</i>
<i>Pedro Carbonero</i>	<i>El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón</i>
<i>El hidalgo Bencerraje</i>	<i>El Hamete de Toledo</i>
<i>La envidia de la nobleza</i>	<i>Lo que hay que fiar del mundo</i>
	<i>San Diego de Alcalá</i>

<sup>18</sup> No pretendemos ser exhaustivos pues aún podrían añadirse otras obras. En las listas de Carrasco Urgoiti antes transcritas hemos encontrado *La pérdida honrosa*, *Los celos de Rodamonte* y *La octava maravilla*. De la primera se duda que sea de Lope. Las otras dos aunque tengan algún rasgo morisco es de poca identidad. En este mismo sentido también podríamos citar *El marqués de Mantua*, de la que Antonucci [2006: 65] comparándola con *Los palacios de Galiana* veía a esta «muy marcada por un exotismo morisco» mientras «que en *El marqués de Mantua* solo salpicaba el primer acto». En realidad tan solo encontramos la presencia de la mora Sevilla, que llega a la corte francesa para casarse con Valdovinos, previo bautismo, y para festejarlo se realiza una encamisada de moros, pero que no aparece en escena. En *La campana de Aragón* podrían citarse como motivos propios del género morisco la despedida del rey moro de la ciudad de Zaragoza, de donde sale huyendo, y los regalos que ofrece Arminda a su cautivo don Juan (que en realidad es doña Elvira) del que se halla enamorada. Las citas podrían continuar con otras obras.





### 3. CRONOLOGÍA

Lope firmaba sus manuscritos indicando el lugar y la fecha en que los concluía. En el autógrafo de *Pedro Carbonero*, en la misma cara del folio en que termina el texto, escribe en la parte izquierda el lugar, «En Ocaña a 26 de agosto de 1603», y a la derecha estampa su firma que inicia con la M de su amada Micaela de Luján. En el apógrafo de *El remedio en la desdicha*, Gálvez copia esos datos: «En Madrid, a 16 de octubre de 1596» [Iriso, 1997: 136]<sup>19</sup>. Solo estas dos obras de nuestro corpus nos han llegado con las fechas en que el dramaturgo las rubricó.

Otro testimonio directo de Lope, aunque mucho más impreciso para datar las piezas, es el de las listas de *El peregrino*. Nos sirven para agrupar obras anteriores a diciembre de 1603 (14 títulos), o posteriores a esta fecha y anteriores a 1618 (4 títulos)<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Iriso Aríz [1997] ha estudiado la parte de la colección de manuscritos Gálvez, que ahora se encuentra en la Biblioteca Nacional, con la finalidad de analizar su fiabilidad. Cotejó las copias de Gálvez con los autógrafos de Lope que nos han llegado de comedias de esa colección. Si Gálvez transmite 24 comedias de Lope y si de 7 de ellas poseemos autógrafos, contrastando autógrafos y copias podemos hacernos una idea de la fidelidad con que trabajaba Ignacio Gálvez. La conclusión de la investigadora es clara, además de la fidelidad de los textos, que solo contienen errores sin importancia, típicos de copista, por lo que atañe a las fechas subraya: «La preocupación de Gálvez por imitar incluso físicamente su original (ordenación de las secciones de cada comedia, numeración de folios según los actos, copia de las rúbricas de Lope, etc.) autentifica la información que ofrecen portadas y colofones. En ellos el apógrafo transmite una información valiosísima (título y fecha de composición).» [Iriso, 1997: 125]. Si la investigadora llega a esta conclusión con las siete obras analizadas, tenemos razones para pensar que la copia de *El remedio en la desdicha*, de la que no poseemos autógrafo, está hecha con el mismo criterio de fidelidad y que, por tanto, Ignacio de Gálvez reprodujo el lugar y la fecha de composición del manuscrito original que tuvo entre sus manos: 16 de octubre de 1596.

<sup>20</sup> En la relación de *El peregrino* de 1604 [Lope, 1973: 57-63] aparecen estos 7 títulos que coinciden con los que llevan las comedias impresas: *El hijo de Reduán*, *El sol parado*, *El alcaide de Madrid*, *Pedro Carbonero*, *Los esclavos libres*, *El padrino desposado* y *La divina vencedora*. Encontramos otros que difieren en algo pero no hay motivos para dudar: *El príncipe de Marruecos* corresponde a *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*; *Abindarráez* y *Narváez* a *El remedio en la desdicha*; *Los Fajardos* a *El primer Fajardo*; *El nuevo mundo* a *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*; *La Galiana* a *Los palacios de Galiana*. Sin

*San Diego de Alcalá* no figura en dichas listas. Algunos investigadores han notado que el orden en que Lope enumera los títulos no es aleatorio y puede ayudar a su datación<sup>21</sup>.

### 3.1. ALGUNOS INTENTOS DE DATACIÓN

Hay investigadores que han propuesto fechar alguna obra creyendo encontrar en ella referencias autobiográficas concretas, sobre todo a las circunstancias de la vida amorosa del poeta. Debemos subrayar que en Lope es arriesgado identificar lo biográfico en la literatura y recurrir a los acontecimientos de la vida amorosa del autor para datar sus obras [Pedraza, 2003: 19; Sánchez Jiménez, 2015: 20]. Es verdad que el Fénix vierte su vida en literatura, pero también es verdad que la literatura absorbe la realidad histórica transformándola. El genio creador está siempre presente.

La investigación de Cascardi [1982: 51-61] sobre *Los hechos de Garcilaso* puede ser un buen ejemplo de cómo la obsesión por la identificación de alusiones biográficas en el texto de la comedia puede conducir a hipótesis poco creíbles. Sostiene que para datar la pieza se debe «indagar tanto en el mundo heroico del romancero como en el mundo amoroso que se representa en los primeros actos de la obra» [p. 53]. Aquí cree encontrar ecos de las circunstancias vitales del poeta. El proceso de Lope por libelos parece haber dejado honda huella [p. 56]: se habla del destierro de Tarfe, de la competencia que le hace Gazul; además Juan Renegado cuenta que perdió a su amada por la intromisión de un rico poderoso a quien la entregó su padre, codicia que Juan publicó en la ciudad y que le costó un año de prisión y luego el destierro. Por esto último «podemos suponer que Lope elabora su comedia después del último mes de 1587, cuando él mismo fue tomado preso» [p. 57]. Pero Cascardi cree también encontrar alusiones a acontecimientos anteriores de la vida del poeta: alusiones a los amores con María de Aragón en 1579, a la que abandonó en 1580.

---

embargo cuando Lope escribe *Garcilaso de la Vega* no sabemos si se refiere a *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* o a *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega*. Tal vez, como hace notar Antas [1997: I, 461] puede aludir a ambas, pues en definitiva *El cerco de Santa Fe* sería como una refundición de *Los hechos de Garcilaso*.

En los añadidos en la edición de *El peregrino* de 1618 encontramos: *Prisión de los Bencerrajes*, que sin duda se refiere a *La envidia de la nobleza* (el texto concluye con estos versos: «Aquí acaba la comedia/ prisión de los Bencerrajes/ y envidia de la nobleza»); *Lo que hay que fiar del mundo*, *El Hamete de Toledo*, y *El gallardo Jacobín* que pensamos que se refiere a *El hidalgo Bencerraje* pues un manuscrito copia del XVII titula *El gallardo Jacimín y hidalgo Abencerraje* (BNE, ms. 17.343), «Jacobín» sería una confusión con «Jacimín».

<sup>21</sup> Wilder [1953: 19-25], García Reidy [2007]. Fernández Rodríguez [2014: 277-314] pretende «demostrar que los títulos que contienen los repertorios de los distintos autores de comedias presentes en *El peregrino en su patria* están dispuestos según un orden cronológico, aunque con algunos matices y no pocas excepciones» [p. 279].

En el texto de la comedia Tarfe recuerda que hacía dos años que había abandonado a una dama, por lo que «podemos calcular que la fecha de la acción de la comedia (si no la redacción también) sería alrededor de 1583» [p. 59]. Todo le lleva a concluir, creo que forzando el asunto, que dadas las alusiones a María y el uso del Romancero historiado existiría «una primera versión de *Los hechos* en ese año [de 1579] o poco después», que «volvió a pensar en su obra en 1583, pero la versión estante no puede haberse escrito sino después de los primeros meses de 1588» [p. 60], por las referencias que hemos anotado sobre el periodo de cárcel. Es más razonable fechar la obra atendiendo a factores intrínsecos (versificación, estructura, temas, personajes...) comparándola con el resto de la producción de Lope.

López Fernández [2006: 189-216] pretende ajustar la fecha de composición de *El sol parado* dentro del intervalo en que la sitúan Morley y Bruerton (1596-1603). Piensa que debe datarse en 1600. Sostiene que el personaje de Gazul es «trasunto del mismo Lope» y que remite al poeta casado con Juana de Guardo y la conflictiva situación en que se halla con su suegro. Pero las razones que aporta se limitan a sospechar que las críticas de Gazul en la comedia a su suegro Alí, hombre codicioso, velan críticas de Lope al suyo, al rico comerciante padre de Juana con la que se había casado en abril de 1598<sup>22</sup>. Es verdad que la obra incide más en la postura codiciosa del padre de Zayda que quiere un yerno poderoso, pero creo que no hay motivos para fechar la comedia en 1600, que por su concepción, por su estructura deficiente, por la carencia de gracioso morisco, debemos situarla más cercana a 1596. Otro motivo que nos remite a esta fecha es el protagonismo que en ella adquiere la Virgen de la Peña de Francia, que vertebraba toda la acción de Campuzano. Este santuario se encuentra «en tierra de Salamanca,/ y junto a Ciudad Rodrigo,/ está en una excelsa cuesta,/ en cuyo pie está un lugar/ del duque de Alba...» [Lope, 1994c: 38-39]. Podría ser una comedia escrita durante el destierro en Alba o muy cercana a ese periodo. Además es de las piezas que presentan en primer plano el enfrentamiento entre las dos leyes, como en *Los hechos* y en *El cerco de Santa Fe*, mientras que las obras posteriores a *El Remedio en la desdicha* (1596) destacan la amistad entre personajes moros y cristianos. Por último, el personaje de Gazul tiene connotaciones ariostescas, como el Tarfe de las comedias citadas, que no encontramos en los moros de piezas más tardías. En conclusión, pienso que su composición podría estar cercana a la primera fecha del intervalo que señalan Morley y Bruerton: 1596-1603.

<sup>22</sup> «Pero he aquí que el suegro de Lope se resistió a entregar la cantidad estipulada en las capitulaciones matrimoniales y ambas cosas —el matrimonio con la hija de un carnicero y lo ocurrido con la dote— fue motivo de escarnio por parte de sus enemigos. Por todo ello intuimos que la situación que vivía el Gazul de la comedia no era otra cosa que el reflejo de la que atravesaba Lope, tal y como había ocurrido años atrás» [López Fernández, 2006: 209].

En otras ocasiones los investigadores se fijan en algún elemento del texto que puede ayudar a la datación. Pontón [1997: II, 817-835], al editar *El hijo de Reduán*, llama la atención sobre un romance que Lope pone en boca de las damas moras de Granada y que recuerda al famoso «Mira, Zaide, que te aviso». Si este poema se relaciona con la ruptura de Elena Osorio en 1587, y encuentra eco en el texto de la comedia, esta podría haber sido compuesta en 1588. Sin embargo Wilder [1953: 19-25] pensaba que la comedia fue escrita para la compañía de Baltasar de Pinedo hacia 1599 o más tarde porque en ella intervienen dos niños, que serían los hijos del autor, y aparece un león. Profeti [1992:173-195] cuestiona la tesis mostrando que desde muy temprano Lope recurre a niños actores. Por lo que atañe al león, Ruano [2000: 284-288] opina que se trataba siempre de actores disfrazados con una piel y también se hallan en obras de Lope anteriores a 1599.

Otro dato hallamos en algunas piezas, en las que el dramaturgo se cuela en el texto disfrazado de Belardo y su amada Micaela de Lucinda. Tal ocurre en *Los esclavos libres*. Pero la alusión a Lucinda nos remite a un periodo extenso (1599-1608). Si aparece en *Los esclavos libres*, que puede ser cercana a 1600, también lo hace en *El hidalgo Bencerraje* (1605-1606). Morley y Bruerton [1968: 225] al analizar *El alcaide de Madrid*, señalan que «el nombre del protagonista principal es Luján, que puede o no ser una referencia a Micaela, pero, cuando otras cosas señalan a 1599, probablemente lo sea».

Las alusiones a los monarcas reinantes pueden ayudar a aquilatar mejor algunas fechas. Así para datar *El cerco de Santa Fe*, Morley y Bruerton [1968: 43-44] recurren a un verso en que la Fama augura el futuro: «Espero un Carlos quinto, un gran Filippo» [Lope, 1997a: v. 2023], que nos remite a un tiempo anterior al 13 de septiembre de 1598 en que muere Felipe II. En *El alcaide de Madrid*, sin embargo, también se cita a Felipe II, pero justamente falta el verso siguiente y último de la quintilla que podría referirse a Felipe III. Aún así estas referencias concretas a los monarcas deben tomarse con cautela. En los versos finales de *El padrino desposado*, se predice el nacimiento del futuro Rey Católico y su descendencia: el emperador Carlos y dos Filipos. No obstante, Sánchez Aguilar [1998: III, 1696-1697] sugiere la posibilidad de que «la mención de Felipe III constituya un añadido posterior a 1598» que podría provenir del autor que la escenifica. En *La tragedia del rey don Sebastián* la alusión de la canonización de San Raimundo de Peñafort en abril de 1601 obliga a datar la comedia en fecha posterior. En *San Diego de Alcalá*, Case [1988: 1-50] encuentra una referencia irónica de Lope al autorretrato que Cervantes había estampado en el prólogo a sus *Novelas ejemplares*. La publicación de Cervantes es de 1613 y de este mismo año parece ser la comedia.

De algunas de nuestras obras nos han llegado noticias de representaciones o testimonio documental de transacciones comerciales. Sabemos que *El alcaide de Madrid* fue representada en Toledo el 23 de abril de 1599 [Morley y Bruerton, 1968: 225]. *El padrino desposado* se representó en Granada en el año 1600 o antes, quizá en 1599 al levantarse la prohibición sobre las representaciones el 17 de abril [Sánchez Aguilar, 1998: 1696]. Más tardías con respecto a la fecha de composición son las noticias de representaciones en Salamanca que aporta Girolamo Da Sommaia en su diario [García Martín, 2005: 141-161].

Nos han llegado también algunos documentos sobre operaciones comerciales con manuscritos. Cuando en mayo de 1616 Lope trata de impedir que Francisco de Ávila obtenga permiso para imprimir más comedias suyas, este replica explicando cómo han llegado lícitamente a sus manos las veinticuatro piezas que formarán esencialmente las *Partes VII* y *VIII* [Di Pastena, 2008: VII, 1, 9-66]: un lote, entre las que se encuentra *El primer Fajardo* [p. 13], procede de la compañía de Luis de Vergara; el resto, pertenecieron a Baltasar de Pinedo, y entre ellas se encuentra *Los palacios de Galiana* [p. 14]; aclara que son obras «compuestas por el dicho Lope de Vega Carpio, sacadas de sus originales, ciertas y verdaderas con toda fidelidad, las cuales el dicho Lope de Vega vendió a Baltasar de Pinedo, autor de comedias, de quien yo las compré, y a Luis de Vergara, así mismo autor de comedias» [p. 10]. Aunque el documento es de 1616, la venta en bloque de tantas copias suponía que ya habían sido explotadas en las tablas de los corrales de España. De hecho Francisco de Ávila alega que «dichas comedias se han representado muchas veces en esta Corte con nombre y título del dicho Lope de Vega, además de que en el libro que compuso e imprimió del *Peregrino en su patria*, hace memoria de cómo compuso las dichas comedias entre otras» [p. 10]. Por tanto son composiciones anteriores a 1604.

Fernández Rodríguez [2014: 280-285] al analizar el repertorio de Antonio Granados en el que se encuentra *Los esclavos libres*, remite a un documento firmado por el citado autor el 18 de enero de 1603 cuando fusiona su compañía con la de Pedro de Valdés comprometiéndose a aportar todas aquellas «comedias nuevas» (es decir, los autógrafos de las mismas) de que disponga. En el momento de firmar el acuerdo, Granados aporta cinco comedias «nuevas, e que no se han representado, ni persona alguna tiene de ellas traslado», entre ellas tres de Lope: *El cuerdo loco*, *Los esclavos libres* y *El príncipe despeñado* [p. 281]. Si aún no se han representado quiere decir que han sido adquiridas recientemente; además si de *El cuerdo loco* y de *El príncipe despeñado* nos han

llegado los autógrafos firmados el 11 y el 27 de noviembre de 1602, es lógico pensar que *Los esclavos libres* sea también de finales de 1602<sup>23</sup>.

Teniendo en cuenta el trabajo realizado adopto las conclusiones de Oleza [1986: 300] cuando ha analizado dieciocho piezas de la primera etapa de Lope:

El minucioso análisis a que hemos sometido las comedias de nuestro corpus proporciona algunos indicios razonables para matizar una cronología que, faltos de testimonios directos, sigue encontrando su base más objetiva en los análisis métricos y en las evidencias internas. No pretendemos, por tanto, rectificar la cronología establecida por Morley y Bruerton, pero creemos poseer datos suficientes como para matizarla y precisarla bastante en algunos casos.

A los datos obtenidos por el análisis métrico añadimos los procedentes del estudio de la configuración estructural, de los temas, del tratamiento de los personajes, en definitiva de la consideración global de todos los aspectos dramáticos de cada obra, pues si el dramaturgo evoluciona en el uso de distintos versos y estrofas también lo hará en el resto de componentes que organizan su teatro.

### 3.2. LA CRONOLOGÍA DE MORLEY Y BRUERTON

Por ahora, en la situación en que se hallan los estudios de la obra del Fénix, el criterio más objetivo y más productivo, el que está sirviendo de punto de partida y de referente a todos los investigadores para datar las comedias, sigue siendo el basado en la versificación que llevaron a cabo Morley y Bruerton. Observaron la diversidad métrica usada por el dramaturgo a lo largo de más de cincuenta años (1580-1635) de composición desde una concepción naturalista: «del mismo modo que un botánico explica el desarrollo progresivo de una planta» [1968: 21]. En su método no cuenta para nada la calidad literaria de los versos, porque no están «considerando un arte sino un fenómeno». Así analizando cuantitativamente los tipos estróficos usados en más de trescientas obras, teniendo como base las que pueden datarse con seguridad, intentan descubrir los cambios que el sistema de versificación ha sufrido a lo largo de su extensa etapa productiva y desde ahí pretenden «determinar la cronología de sus obras auténticas no fechadas» [1968: 23].

---

<sup>23</sup> En el desenlace de *El peregrino* (1604), en la fiesta que celebra el final feliz, Granados representó *Los esclavos libres* la octava noche [Lope, 1973: 482].

En la siguiente tabla anoto la datación de las piezas de nuestro corpus según Morley y Bruerton. Añado en la tercera columna la contribución de algunos editores para ajustar el intervalo propuesto. En la cuarta indico si hay o no en la obra presencia del moro gracioso.

TÍTULOS	FECHA Morley y Bruerton (1968)	Editores y otros	Moro gracioso
<i>Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe</i>	1579-1583?	Probable 1581-1583	NO
<i>El hijo de Reduán</i>	1588-1595	Pontón: cercana a 1588	NO
<i>El remedio en la desdicha</i>	1596-1602. Gálvez, 16 de octubre de 1596		NO
<i>El cerco de Santa Fe</i>	a. sept. 1598 ( 1596-1598)		NO
<i>El sol parado</i>	1596-1603	López Fernández: 1598-1600	NO
<i>El alcaide de Madrid</i>	1599, anterior al 23 de abril		NO
<i>Los palacios de Galiana</i>	1597-1602		NO
<i>El padrino desposado</i>	1598-1600	Sánchez Aguilar 1598 o anterior	NO
<i>La divina vencedora</i>	1599-1603		SÍ
<i>La tragedia del rey don Sebastián</i>	1593-1603	Pontón: 1601-1603	SÍ
<i>Los esclavos libres</i>	1599-1603		SÍ
<i>El primer Fajardo</i>	1600-1612 (probable 1610-1612)	García López: anterior a 1604	SÍ
<i>El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón</i>	1598-1603		NO
<i>El cordobés valeroso Pedro Carbonero</i>	26 de agosto de 1603		SÍ
<i>El hidalgo Bencerraje</i>	1599-1608 (probable 1605-1606)		SÍ

<i>El Hamete de Toledo</i>	1608-1612	Madroñal: 1608	NO
<i>Lo que hay que fiar del mundo</i>	1608-1612 (1610)		NO
<i>San Diego de Alcalá</i>	1613		SÍ
<i>La envidia de la nobleza</i>	1613-1618 (probable 1613-1615)		SÍ

Observando la tercera columna constatamos que no hay ningún editor que contradiga los datos de los investigadores americanos. Tan solo en *El primer Fajardo* que, después de dar el amplio intervalo de 1600 a 1612, añaden como probable el de 1610 a 1612 por el elevado porcentaje de verso romance [Morley y Bruerton, 1968: 381-382], mientras que García López [2008: I, 969] la cree anterior a 1604 e idéntica a *Los Fajardos* que cita Lope; al igual que García Reidy [2007: 464].

El moro gracioso es un personaje típico de las estas comedias que puede aportarnos cierta información relativa al orden cronológico. Podemos asegurar que en *Pedro Carbonero*, es decir, en agosto de 1603, el personaje con su jerga propia está plenamente configurado y desarrolla un papel importante en el drama. Por otra parte, en octubre de 1596, fecha de *El remedio en la desdicha*, Lope aún no lo ha creado y recurre al soldado Nuño. Deducimos que debió aparecer entre 1599 y 1602, tal vez como insinuó Montesinos se inicia con *La divina vencedora*, y se consolida en todas las obras que siguen a excepción de *El nuevo mundo*, *El Hamete de Toledo* y *Lo que hay que fiar del mundo* en que no aparece.

Comprobamos con la tabla que gran parte de nuestras piezas fueron compuestas entre 1596 y 1603. Solo dos títulos parecen anteriores a 1596 y cinco posteriores a 1603, aunque entre estos figura *El hidalgo Bencerraje* que los investigadores refieren a un extenso intervalo (1599-1608). En 1596 Lope se halla de nuevo en la corte, con seguridad conocería la buena aceptación que había tenido las *Guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita, impresa en Zaragoza en 1595<sup>24</sup>. En Madrid firma el manuscrito de *El remedio en la desdicha* el 16 de octubre de 1596. El cierre de los corrales a finales de 1597 y durante todo el año siguiente le debió apartar de su labor dramática, que retomaría a partir de abril de 1599. Volvió a ocuparse de comedias historiales moriscas que se verían refrendadas, sin duda, por su viaje a Granada en 1602.

---

<sup>24</sup> Blanchard-Demouge [1913: XCVII-XCVIII] registra las primeras ediciones en Zaragoza (1595), Valencia (1597), Alcalá de Henares (1598 y 1601), Madrid (1598).



En las piezas anteriores a 1604 destaca la intención de celebrar hazañas de héroes particulares, que se acogen a la fuerza salvadora de la Virgen (Garcilaso, Hernán Pérez del Pulgar, el maestre Pelayo Pérez Correa, Gracián Ramírez, Meledón Gallinato, Pedro Carbonero), o la conversión del príncipe de Marruecos, o la gesta de Colón. Obras en las que se funde lo militar y lo religioso muy en consonancia con la mentalidad popular de la época. Sin embargo las comedias posteriores a 1604 buscan más una enseñanza moral. En *El hidalgo Bencerraje* (1605-1606) llama la atención el protagonismo del moro noble con alma cristiana que parece poner de manifiesto la existencia de descendientes de conversos sinceramente cristianos. ¿O simplemente trata el poeta de congraciar ante el pueblo a aquellos que provenían de las familias nazaríes nobles que se habían convertido? La última comedia morisca, que es posterior al decreto de expulsión, parece encerrar en su título una lección moral para los cortesanos de Felipe III: *La envidia de la nobleza*. Igualmente, es evidente la enseñanza que implica *Lo que hay que fiar del mundo*.



## 4. EL CONTEXTO HISTÓRICO Y BIOGRÁFICO

Repasamos la biografía de Lope entre 1580 y 1618 que son los años en los que se fechan las comedias moriscas. Recordamos algunos de los acontecimientos de la historia nacional llevados a cabo durante los reinados de Felipe II y Felipe III, pues en varios de ellos participó el dramaturgo. Tenemos en cuenta el problema de los moriscos: nos preguntaremos si hay alguna relación entre el conflicto real con los cristianos nuevos de moros y el género literario que practica el poeta en romances y comedias. No podemos descuidar el eco social que en estos años alcanzan las representaciones teatrales sobre todo en las grandes ciudades de España y el trasiego de compañías para actuar en sus corrales de comedias, muchos de ellos recién estrenados. Sin duda Lope con su fórmula de la comedia nueva tuvo mucho que ver en todo ello<sup>25</sup>.

### 4.1. EL JOVEN LOPE (1580-1588)

A finales de 1580 Lope cumplía los 18 años. Hijo de un modesto bordador, llevaba ya un tiempo, quizá desde 1576, al servicio de don Jerónimo Manrique obispo de Cartagena. El padre murió en 1578 y si entonces el joven se hallaba estudiando en Alcalá debía ser con el apoyo económico de don Jerónimo, al que siempre recordará con cariño y agradecimiento. Aunque a veces se refiera orgulloso a su hidalguía, esta «estaba más en su imaginación que en los documentos o en la consideración social» [Pedraza, 2009: 26]. Desde esta situación personal debemos entender el que se alistara en algunas

---

<sup>25</sup> Sigo para la biografía de Lope las aportaciones de Castro y Rennert [1969], Pedraza [2009] y Martínez [2011].

empresas militares que generarían sentimientos patrióticos y deseos de medrar socialmente en los jóvenes de la época.

Se hallaba en Alcalá de Henares y un asunto amoroso lo llevó a abandonar sus estudios en 1581. María Goyri [1953: 405] al analizar el ciclo de los romances de Gazul cree identificar este primer amor: «La primera novia (la llamaremos Marfisa, tomando el nombre que lleva en la *Dorotea*) fue una vecinita aún más joven que él». Alvar [1974: 102] recoge el estudio citado. Pedraza [2009: 28] desconfía apuntando «lo novelesco» del motivo, si bien reconoce que «la ceguera de amor no es inverosímil» en nuestro poeta. En cuanto a Marfisa anota que «los esfuerzos por identificarla han resultado vanos hasta el presente» [Pedraza, 2009: 31]. Martínez [2011: 24], siguiendo a Entrambasaguas, sostiene que Marfisa era una tal María, de la misma edad de Lope, que vivía con unos tíos en la calle de Bordadores, que la dejó embarazada y la abandonó marchando a Salamanca a reanudar sus estudios.

Parece claro que a partir de 1580 o 1581 comienza su labor como romancista y en 1583 brilla con el célebre «Sale la estrella de Venus», del que luego se servirá para tejer la intriga morisca de *El sol parado*. No sabemos de quién fue la idea de recurrir al disfraz moro para cantar sentimientos amorosos, pero sí es claro el protagonismo de Lope entre los jóvenes poetas que a partir de 1580 crean el romancero morisco. Desde entonces la fusión de vida y literatura estará siempre presente en el Fénix, no solo los versos dan emoción y color a sus vivencias sino que la misma vivencia y su sentimiento ya están tamizados por su vena literaria. De aquí lo problemático que puede resultar leer alusiones biográficas en sus escritos.

Lope no solo crea romances a principios de la década de los 80, también comedias donde da protagonismo a los antiguos moros granadinos<sup>26</sup>. Al mismo tiempo se halla ligado a los acontecimientos militares del momento. En diciembre de 1580 Felipe II entró en Portugal para ser reconocido como rey heredero del trono que había quedado vacío por la muerte de don Sebastián en agosto de 1578 y la posterior de su sucesor, su tío abuelo Enrique I, en enero de 1580. Presionando con su poder militar, las cortes portuguesas lo reconocen como rey el 15 de abril de 1581 [Fernández Álvarez, 1998: 532]. Con la anexión de Portugal y sus dominios a la corona española el imperio alcanzaba un poderío impensable, debió ser un hecho celebrado por muchos que aumentaría su confianza en la monarquía católica por su protagonismo internacional.

---

<sup>26</sup> Sospecho que *Los hechos de Garcilaso* (1579-1583) es anterior a los romances moriscos que hacen famoso a Lope, porque en ella son muy débiles, muy embrionarios, los elementos que luego definirán los romances nuevos de moros. Sin embargo en *El hijo de Reduán* (hacia 1588) es muy clara la influencia del romancero morisco en temas y estilo.

Aunque no faltaban voces discordantes que intuían un futuro complicado para una nación ya empeñada militarmente en varios frentes. La hostilidad de Francia, la pugna con la Inglaterra de la reina Isabel, la guerra de Flandes, la amenaza turca en el Mediterráneo y la posición de Marruecos que parecía entenderse con los protestantes ingleses, todo ello suponía un enorme gasto militar que Castilla no podía soportar por mucho tiempo. ¿Cómo se vivirían todos estos asuntos en los mentideros madrileños? ¿Cómo sentirían los jóvenes españoles su pertenencia a la potencia del momento? ¿Cuáles serían las opiniones del joven poeta tan aficionado a la historia?

En 1583 Lope se alista como soldado para combatir en la isla Terceira de las Azores. ¿Se inclinaba a la carrera militar? ¿Tendría la mentalidad renacentista del soldado poeta como Garcilaso o Aldana? ¿Buscaba tan solo un oficio? La flota española comandada por don Álvaro de Bazán partió de Lisboa el 23 de junio, derrotó a las tropas francesas y portuguesas que luchaban a favor del prior de Crato por el trono de Portugal, y regresó a Cádiz el 15 de septiembre<sup>27</sup>.

De nuevo en Madrid Lope sirve como secretario a don Pedro Dávila, marqués de las Navas, entrega comedias a Jerónimo Velázquez y celebra sus amores con Elena (Filis) en romances moriscos<sup>28</sup>. Para *Los hechos de Garcilaso* se ha propuesto el intervalo de 1579 a 1583. Ruano de la Haza [1991: 196] cuando estudia esta pieza desde la perspectiva escenográfica, escribe que la obra fue «representada en Madrid seguramente antes de 1583». Tenemos claro que al menos desde este año el joven poeta ya se relaciona con el mundo de los cómicos: su amor, Elena Osorio, es hija de un prestigioso autor de comedias. Sanz y García [1992: 99] explican que Jerónimo Velázquez

fue el autor de comedias de más éxito en Madrid, si nos atenemos a su capacidad de recaudación, durante la década de los ochenta (1579-1586). En este periodo del naciente teatro barroco, las compañías de más éxito fueron las de Jerónimo Velázquez, Alberto Ganassa y Alonso de Cisneros.

En 1582 registran cincuenta representaciones de la compañía de Velázquez en Madrid, treinta y tres en 1583, «veintinueve de ellas en el corral de la Cruz y cuatro en el

<sup>27</sup> Martínez [2011: 27-30] se detiene en narrar detalles de la expedición. Recuerda que en la comedia *El galán escarmentado* (1595-1598) el poeta refiere el acontecimiento militar y la decepción amorosa que recibe Celio al regresar pues encuentra a su prometida en vísperas de casarse. María Goyri interpreta que se trata de la experiencia con Marfisa. Pedraza [2009: 30] pone el interrogante pues «la participación efectiva de Lope [en la empresa militar] no deja de presentar dudas».

<sup>28</sup> Carreño [1979: 71-74] los organiza en torno al eje de este amor en tres etapas: la primera previa al proceso de 1587; la segunda en torno a los acontecimientos del juicio a principios de 1588; la tercera sobre las experiencias de cárcel y destierro.

naciente corral del Príncipe» [Sanz, 1992: 103]. Según DICAT<sup>29</sup> a finales de 1582 está en Sevilla, donde sigue representando a principios de 1583. Al año siguiente «coincidió con Cisneros en Madrid, con el que compartió el teatro de la Cruz» [Sanz, 1992: 104]. Sabemos por un documento fechado el 2 de marzo de 1584 que Jerónimo Velázquez se comprometió a representar tres autos para el Corpus. Tomillo y Pérez Pastor señalan que uno de ellos, *El retorno de Egipto*, es el mismo que *La vuelta de Egipto*, de Lope de Vega<sup>30</sup>. Esto nos confirma que ya en estos años Lope entrega obras dramáticas al padre de Elena. A mediados de año, de junio a octubre, la compañía representó en el corral de la Olivera de Valencia<sup>31</sup>.

Años más tarde, durante el proceso de 1587, un actor de la compañía de Velázquez, Rodrigo de Sayavedra, amigo de Lope, que más tarde sería autor con compañía propia, cuando es requerido a declarar, afirma que conoce bien la grafía personal de Lope, porque tiene muchos papeles de su propia mano, por ello sostiene que es la misma letra de las sátiras contra la familia de Velázquez atribuidas al poeta. Podemos pensar que el actor estaba familiarizado con tal grafía por la necesidad de transcribir y memorizar sus papeles para las representaciones. Lope reconocerá como suya una carta dirigida a Rodrigo de Sayavedra «porque se trataban como hermanos».

Gaspar de Porres aparece representando en Madrid a partir de 1585 (DICAT). Entre los autores de comedias que Lope recordará en *El peregrino* (1604) encontramos a Cisneros y a Porres, pero no menciona a Jerónimo Velázquez, sin duda por el litigio del proceso<sup>32</sup>. Estos datos avalan la declaración del poeta en el pleito: ya desde 1583 entregaba comedias al padre de Elena y es posible que antes de 1587 naciera su amistad con Porres. También en estos años, y seguramente por su dedicación al teatro, debió surgir el afecto con el autor del *Quijote*, liberado en 1580. «Puede que se conocieran, quizás en 1583, en el círculo madrileño de Jerónimo de Velázquez. De esta apacible cordialidad

<sup>29</sup> «Jerónimo Velázquez», *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Teresa Ferrer (dir.), edición digital, Reichenberger 2008.

<sup>30</sup> «La noticia más temprana con la que contamos que relacione profesionalmente a Lope de Vega con Jerónimo Velázquez data del 2 de marzo de 1584, cuando Velázquez firmó una obligación con los comisarios de las fiestas del Corpus de Madrid» [García Reidy, 2009: 255].

<sup>31</sup> Registra también DICAT actuaciones en Burgos y Valladolid. En 1587 representó en Sevilla y a su regreso a Madrid «estalló el escándalo por el que J. Velázquez es más conocido, el pleito con Lope de Vega» [Sanz, 1992: 106].

<sup>32</sup> En la cronología de Morley y Bruerton [1968: 590-591] podemos observar que entre la primera comedia, *Los hechos de Garcilaso*, que datan entre 1579 y 1583, y las siguientes (datadas a partir de 1587-1588) existe un vacío temporal (1583-1587) al que no remiten ningún título. Es la época en que Lope entrega comedias a Jerónimo Velázquez. Puede que esas piezas no nos han llegado, como sucede con algunos de los títulos de *El peregrino*, ¿o acaso Lope no tuvo interés en recuperar e imprimir las obras que le había entregado?

nace la sincera alabanza al talento juvenil de Lope, puesta en boca de Calíope, en la *Galatea*, de 1585» [Martínez Morán, 2011: 3]. Cervantes también buscaría a Velázquez para entregarle sus comedias. Igualmente trabajó para Gaspar de Porres: en escritura fechada el 5 de marzo de 1585, Miguel de Cervantes se compromete a entregarle dos comedias por las que cobraría 40 ducados<sup>33</sup>. En el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (Madrid, 1615), refiriéndose a esta época, reconoce haber compuesto «hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza».

Como vemos en torno a 1585 la actividad teatral estaba muy consolidada. Las compañías de representantes tienen establecidos sus circuitos por los corrales de las ciudades más pobladas: Madrid, por ser la sede de la corte, aunque en estos momentos no es de las más populosas, Sevilla, Valencia, Toledo, Granada... La demanda de textos para representar debía ser importante, lo que hará posible la figura del escritor profesional que trabaja para este mercado ajustándose a los gustos del público que lo sustenta.

El 7 de febrero de 1588 Lope fue condenado a dos años de destierro del reino de Castilla y a ocho de la corte por los versos injuriosos contra Elena y su familia. De su declaración del 9 de enero [Castro y Rennert, 1969: 34-41] nos interesa subrayar que confiesa «que ha hecho algunas [comedias] y las ha dado a Velázquez, autor de comedias, y otros autores para que las representen» [p. 36]. Notemos que dice a Velázquez y otros. Luego, cuando le pregunten por la causa de su enemistad, explicará que «las comedias que le solía dar [a Velázquez] las dio a Porres» [p. 37]. No se presenta como un dramaturgo profesional sino como un aficionado que hace comedias «por su entretenimiento»<sup>34</sup>. Nunca reconoce que el problema surgió por el despecho sufrido ante el nuevo y poderoso amante de Elena. El proceso nos deja ver oscuridades y bajezas del espíritu de Lope: hay un tiempo que acepta compartir a Elena con el nuevo amante e incluso recibe regalos de ella que provienen del rico potentado; la inquina que luego alimenta contra la familia Velázquez; la forma poco noble en que lleva a cabo su primer matrimonio.

En los días previos a la salida de Madrid cumpliendo la sentencia llevó a cabo el rapto de su futura esposa Isabel de Urbina (Belisa), rapto acordado entre la pareja y que terminó negociado con la familia pues Lope se casó por poderes en Madrid el 10 de mayo de 1588. Marchó a Valencia, así lo declaró Gaspar de Porres años más tarde pues

<sup>33</sup> «Gaspar de Porres», *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Teresa Ferrer (dir.), edición digital, Reichenberger 2008.

<sup>34</sup> García Reidy [2013: 108] hace ver que durante el proceso Lope tiene interés en no presentarse como dramaturgo o poeta sino como secretario de la nobleza.

él lo acompañó como amigo [Castro y Rennert, 1969: 42-43; Martínez, 2011: 76]. Este autor debía ser conocido en la ciudad. Según DICAT ya había representado en ella en 1586 (¿Lo habría hecho con alguna obra de Lope?). Tal vez fue él quien introdujo al poeta en los círculos dramáticos valencianos.

Otro acontecimiento militar de carácter internacional despierta el interés de Lope: la invasión de Inglaterra. La corona española seguía sufriendo la guerra de Flandes a pesar de la muerte de Guillermo de Orange (1584) y algunas victorias parciales de Alejandro Farnesio [Fernández Álvarez, 1998: 545-550]. Se recrudece el conflicto con los ingleses por su apoyo a los protestantes de los Países Bajos y las incursiones de Drake en Santo Domingo y Cartagena de Indias [pp. 550-552]. Pero será la ejecución de María Estuardo en febrero de 1587 el hecho que lleve a Felipe II a tomar en serio la invasión de Inglaterra, proyecto que ya había confiado a la consideración de don Álvaro de Bazán. La armada partió de Lisboa el 20 de mayo de 1588 comandada por el duque de Medina Sidonia, don Alonso de Guzmán. Lope iba embarcado en el galeón San Juan.

Por esto, si a finales de febrero o principios de marzo había llegado a Valencia y a finales de mayo se embarca en Lisboa para la campaña en Inglaterra, poco tiempo debió permanecer en la ciudad del Turia. Tampoco debió disfrutar de su desposorio con Isabel. De nuevo se había alistado para una empresa militar. Castro y Rennert [1969: 62] opinan que «obró arrastrado por el soplo heroico que inflamó en aquella ocasión a todos los pechos jóvenes; y ningún ánimo era más propio que el suyo para reaccionar entusiastamente ante una impresión de aquella índole». Desconocemos la participación real que pudo tener Lope en el trágico evento de la Armada Invencible, parece que el galeón San Juan o se quedó en Lisboa o en el puerto de La Coruña [Pedraza, 2009: 35]<sup>35</sup>. En diciembre de 1588 desembarcó en Cádiz o tal vez en Lisboa y, pasando por Toledo, se dirigió a Valencia para cumplir su destierro.

---

<sup>35</sup> En 1602 publicó Lope en Madrid *La hermosura de Angélica*, pero en el prólogo afirma que la compuso «entre las jarcias del galeón San Juan». Los críticos han mostrado que el poema fue compuesto en varias fases [Pedraza, 2009: 104]. Trambaioli [2005], en el estudio introductorio a su edición, hace ver cómo uno de los componentes textuales con que trabaja Lope es el género morisco: «Estrechamente conectada con el clima sentimental y literario que remonta a los años de la pasión por Elena resulta también la ambientación morisca de gran parte de los acontecimientos y de algunos de los episodios amorosos narrados. No hay que olvidar que, en la misma época, el romancero morisco de Lope estaba viviendo su apogeo» [Trambaioli, 2005: 44].



## 4.2. LOS MOROS DEL ROMANCERO Y LOS MORISCOS

El joven Lope recurre a personajes moros para su teatro y más aún para sus romances. Nos preguntamos si tienen algo que ver estos moros literarios con los moriscos españoles contemporáneos. ¿Qué percepción tenía la sociedad española de los moriscos? Domínguez Ortiz y Vincent [2003] dedican un capítulo de su obra a exponer las «tensiones permanentes» en el periodo de tiempo que va de la guerra de Las Alpujarras<sup>36</sup> (1569-1570) a la expulsión (1609). La dispersión de los moriscos de Granada supuso «el recrudecimiento del antagonismo entre las dos comunidades en amplias zonas del reino de Castilla en las que permanecía adormecido desde mucho tiempo atrás» [Domínguez, 2003: 57]. Seguramente estas perturbaciones llegarían también a Madrid que en 1571 ya llevaba diez años como sede de la corte. A Lope, niño y adolescente, le alcanzarían los ecos de estos conflictos. Para muchos cristianos viejos, los moriscos que llegaban a sus territorios debían aparecer como fanáticos enemigos de la religión y de la corona, como un peligro para la nación por la capacidad demostrada de enfrentarse al ejército de don Juan de Austria, como enemigos internos que podían apoyar una posible invasión turca, sobre todo los valencianos, o favorecer al enemigo francés, los aragoneses. ¿Era unánime el rechazo a los moriscos? Conviene recordar las llamadas de atención de Márquez Villanueva [1991] para cuestionar algunos mitos impuestos por los apologistas de la expulsión. En primer lugar el «mito de la unanimidad» [1991: 117-129], pues no es verdad que toda la sociedad española sintiera absoluta aversión a la minoría morisca. Existía un núcleo de opinión moderada que buscaba la conversión sincera de los moriscos y el gran reparo que encontraban para pensar en la expulsión era que se trataba de personas bautizadas. Los apologistas atacan a los que llaman «los políticos», que incluso defendían el respeto a la libertad de conciencia. La nobleza no era partidaria de prescindir de la mano de obra morisca. La Iglesia oficial romana nunca respaldó las medidas violentas.

Por otra parte, la sociedad estamental española establece una clara distinción entre el morisco noble y con poder económico, sobre todo los descendientes en Granada de las poderosas familias musulmanas, que son acogidos entre la nobleza, y el pobre y plebeyo que vive de oficios manuales<sup>37</sup>. La población morisca, por tanto, no puede entenderse como una gran masa uniforme despreciada por todo el pueblo español.

<sup>36</sup> En *Los esclavos libres (Parte XIII)* el morisco gracioso Zulema recuerda esta guerra y sus consecuencias [Lope, 2014b: vv. 1059-1078].

<sup>37</sup> Soria Mesa [1992: 51-64] dedica un trabajo a la integración de la aristocracia nazarí en la oligarquía granadina. Al igual que los Granada Venegas, los Zegrías, los Palacios, los León, De la Reina, Belvís, Dordux, Benajara, Valle, etc., «van a aceptar plenamente la nueva situación adaptándose a los cambios que se producen

Cuando pasan los años y se va tomando conciencia de la lentitud de la asimilación, que algunos ven como un objetivo inalcanzable, y se propaga el miedo a una posible rebelión que apoye la invasión turca o francesa<sup>38</sup>, las voces de los partidarios de acciones violentas se van haciendo oír: «el abanico de propuestas hechas por prelados, consejeros y arbitristas era muy amplia; además de la expulsión, dos temas aparecían con insistencia: la formación de guettos y la extinción gradual de la minoría» [Dominguez, 2003: 69]. La primera vez que el Consejo de Estado aborda el tema de la expulsión y la propone como solución al problema morisco es en septiembre de 1582 cuando Felipe II aún se encuentra en Lisboa. Feros [2002: 363] constata que la vía pacífica de los que proponían evangelización e integración se había agotado, que «a partir de esta fecha son mayoría los que veían la expulsión, cuando no la esclavitud o el asesinato, de la mayoría de los moriscos como la única solución posible». Si Felipe II no tomó en serio la propuesta de expulsión durante su reinado y con Felipe III se llegó a ella en 1609 debió ser porque las ideas de los moderados tenían peso.

Sin embargo resulta llamativo que en este ambiente de hostilidad y confusión los jóvenes poetas de estos años rivalizaran por saltar a los círculos literarios cantando amores identificándose con Gazul, Azarque, Zaide, Muza..., y que fueran aceptados y aclamados por un público bastante amplio y heterogéneo.

El nuevo romancero fue una fórmula literaria que caló rápidamente en la sensibilidad social. [...] un feliz híbrido de convencional fantasía, que propiciaba la evasión soñadora, y unas referencias en clave a amores y amoríos, fervores y desdenes, gustos y disgustos de la actividad erótica que siempre han fascinado a las masas. [Pedraza, 2003: 23]

¿Es que no se relacionaban en absoluto esos moros galantes con los problemáticos moriscos? Alvar [1970: 133] vinculó «el nacimiento del romancero morisco» con la rebelión y derrota de los alpujarreños:

Pienso si el resurgir de la moda literaria [...] no estaría vinculado al prestigio guerrero que los rebeldes habían adquirido. Los moriscos de la Alpujarra sirvieron como chispa

---

tras 1492» [p. 52]. «Así, comienza a mediar un abismo insalvable entre estos «poderosos» moriscos y la gran masa de la población. Este fenómeno lo advirtió el propio pueblo cristiano, que no englobaba a las grandes familias de ascendencia islámica en el desprecio que rodeaba a la minoría» [p. 53].

<sup>38</sup> Márquez Villanueva [1991: 129-166] habla también del «mito del morisco inasimilable» y del «mito conspiratorio».

introdutora, aunque la corriente derivada de ella siguió unos derroteros puramente literarios.

Antes de 1590 aparecieron una serie de romances que parodiaban a los moriscos y criticaban a sus autores [Durán, núm. 244-257]. De 1585 es el de Góngora «Ensíllenme el asno rucio», réplica burlesca al «Ensíllenme el potro rucio» de Lope<sup>39</sup>. En algunos de ellos se presenta como argumento la realidad de la marginación del morisco en los más humildes oficios («¡Ah, mis señores poetas!») en contraste con los nobles e idealizados galanes moros de Lope y sus amigos. Critican la popularidad alcanzada por el género<sup>40</sup> y reivindican los héroes e historias de la España cristiana a semejanza de los romances viejos. No entramos ahora a discutir si en unos u otros romances hay algún tipo de posicionamiento a favor o en contra de los nuevos cristianos de moros,<sup>41</sup> tan solo anotamos que la existencia de los romances burlescos muestra la difusión que alcanzaron los moriscos.

#### 4.3. EL DESTIERRO. DRAMATURGO PROFESIONAL (1588-1595)

Valencia era una gran ciudad, con unos 60.000 habitantes [Domínguez Ortiz, 1988: 153-156]. Por estas fechas es la zona que concentra mayor número de moriscos, si bien son más numerosos en las zonas rurales pues muchos trabajan para los grandes señores<sup>42</sup>. Imposible que Lope no encontrara aquí discusiones en contra y a favor de los moriscos. El arzobispo Juan de Ribera se hallaba muy comprometido en la causa de la evangelización de los nuevos cristianos de moros, pero llegó a la conclusión de que la mejor solución para los cristianos del reino y para la nación era la expulsión. Márquez Villanueva [1991: 210-211] comenta un informe del Patriarca, solicitado por el

<sup>39</sup> Aunque según Pérez López [2012] es de Liñán de Rianza, la crítica en general lo atribuye a Lope [Pedraza, 2003: 27-29], como ha confirmado Sánchez Jiménez [2015: 163].

<sup>40</sup> «Tanta Zaida y Adalifa,/ tanta Draguta y Daraja,/ tanto Azarque y tanto Adulce,/ tanto Gazul y Abenámar,/ tanto alquicer y marlota...» [Durán, núm. 244].

<sup>41</sup> Menéndez Pidal [1968: II, 160] afirmó que «Las principales causas del cambio de gusto no eran todas literarias, sino también políticas y religiosas». En la misma línea se pronunció Alvar [1974: 131] y García Valdecasas [1995: 178]. Sánchez Jiménez [2014] ha abordado el problema, se pregunta por el grado de implicación de Lope, y piensa que se trata de un juego literario sin implicaciones sociales y políticas.

<sup>42</sup> «Los moriscos constituían una importante minoría, pues representaban ya en 1572 el 29 % de la población total del reino de Valencia y el 30,3 en 1609 [...] La inmensa mayoría de los moriscos vivían en medios rurales; solo unos pocos habitaban en ciudades: Castellón, Alcira, Játiva, Valencia» [Domínguez Ortiz, 2003: 76].

inquisidor general cardenal Quiroga, de abril de 1582 en el que defiende la necesidad de limpiar España de los moros por el bien temporal y espiritual de todos. Entre los dramaturgos que conoció Lope estaba Gaspar Aguilar que luego escribiría un poema épico titulado *Expulsión de los moros de España* (Valencia 1610).

Como apunta Frolidi [1973: 155], es posible que Lope «eligiese para su exilio precisamente Valencia por su fama de ciudad rica y culta y, sobre todo, por la curiosidad de conocer aquel ambiente teatral» del que tendría noticia por el propio Velázquez y por su amigo Gaspar de Porres. Cañas Murillo [2001: 78] recuerda la opinión general de la crítica actual, aunque disiente de ella, sobre la importancia de este periodo valenciano: Lope «entraría en contacto con el mundillo cultural y literario. Participaría en las tertulias y Academias que tenían lugar en la localidad. Conocería a los dramaturgos valencianos... Aprendería técnicas dramáticas, recursos de composición...». Aunque no nos ha llegado ningún autógrafo de comedia perteneciente a estos años (1589-1590), tenemos el testimonio de Porres que en 1595 declara que el poeta cumplió el destierro del reino de Castilla en esta ciudad y que allí enviaba él «de dos en dos meses por comedias a la dicha ciudad de Valencia, donde las hacía, y se las traían a esta corte los criados que enviaba por ellas» [Castro y Rennert, 1969: 42]. Y un actor de la compañía de Porres, Juan Bautista de Villalobos, aseguraba que lo había visto en Valencia viviendo con su mujer y «allí vio este testigo que le dio a Quirós, autor de comedias, que estaba en la dicha ciudad en aquel tiempo, una comedia que allí hizo» [p. 43]. Morley y Bruerton [1968] datan unas cuantas piezas que pudieron ser escritas a partir de 1586 y antes de 1595. Frolidi [1973: 151] identifica algunos títulos concretos:

*Las burlas de amor*, *El nacimiento de Ursón y Valentín* denotan la influencia del teatro de Tárrega. Resulta fácil relacionar el evidente cambio producido en el teatro lopesco con su contacto con el teatro valenciano, dado que las dos comedias fueron ciertamente elaboradas durante el periodo de su exilio en Valencia (1588-1589).

Muy cercana a *El nacimiento de Ursón y Valentín* se halla *El hijo de Reduán*. Y no solo lo ve así Frolidi [1973: 152], también su actual editor, Pontón, opina que debe fecharse cercana a 1588. Otras obras, si no están escritas en este periodo, lo recuerdan por desarrollar su argumento en la ciudad del Turia: *El grao de Valencia*<sup>43</sup>, *Los locos de Valencia*. Concluye Frolidi [1973: 153] que Lope dio el paso de unas obras «gobernadas por un gusto eminentemente literario, por no decir libresco, incierto entre lo épico y lo

---

<sup>43</sup> Para Frolidi [1973: 152] esta obra es la que «sin lugar a dudas, revela la decisiva influencia del ambiente y del teatro valencianos sobre Lope de Vega».

lírico», al inicio de la comedia propiamente dicha. Son ejemplos de esa primera etapa de gusto literario *Los hechos de Garcilaso*, *Los celos de Rodamonte* y *Belardo furioso*, entre otras piezas. Mientras que las anteriormente citadas, entre ellas *El hijo de Reduán*, ya apuntan a la configuración de la comedia. Cañas Murillo [2001: 80-81] resta importancia a la etapa valenciana pues fue un tiempo en el que Lope no encontró el sosiego necesario para dedicarse a su labor dramática creativa: estuvo en Toledo, participó en la Armada Invencible, volvió a Toledo... Concluye que Valencia «no supone la llegada a una meta, el final de una etapa, la conclusión de la poética de la comedia, su entrada en la madurez» [p. 82], aunque reconoce que «las enseñanzas obtenidas en la ciudad del Turia hubieron de ser esenciales para perfilar la poética del género» [p. 84].

Cumplidos los dos años de destierro del reino, abandonó Valencia y se instaló en Toledo, donde tenía buenos amigos y estaba más cerca de la corte y de las compañías dramáticas que solicitaban sus obras. Entra al servicio de don Francisco de Rivera Barroso, luego marqués de Malpica, aunque debió ser por poco tiempo pues en 1591 figura ya como gentilhombre del duque de Alba, y se traslada con su esposa Isabel a la villa ducal del Tormes.

Durante esta etapa del destierro, primero en Valencia y luego en Alba, el poeta cultiva más los romances pastoriles que los moriscos. En el fondo pretenden el mismo «exhibicionismo sentimental» cambiando ahora «la fantasía heroica» por «la melancolía pastoril» [Pedraza, 2003: 23]. Castro y Rennert [1969: 66] recuerdan con Wolf que para transformar romances de un género a otro lo único que había que hacer era «cambiar la marlota por el pellico, y Adulce y Gazul por Belardo y Lisardo».

Según Martínez [2011:106-112] que sigue a Entrambasaguas, el poeta de nuevo se halla presente en acontecimientos nacionales. A Felipe II le había explotado el caso de su antiguo secretario Antonio Pérez, a quien tenía en prisión desde 1579. Había logrado escapar y refugiarse en Aragón al amparo de sus fueros. Tras la intervención de la Inquisición, las revueltas en Zaragoza y la represión del ejército, el ex secretario logró pasar a Francia en 1591 [Fernández Álvarez, 1998: 603-610]. Los mencionados autores sostienen que Lope estuvo en estos acontecimientos formando parte de las tropas de Alba acaudilladas por don Diego, hermano bastardo del duque don Antonio que se hallaba relegado en su palacio como castigo por el casamiento que había realizado sin contar con la voluntad regia. Martínez une a esta estancia en Zaragoza los romances de Bravonel, muchos de ellos atribuidos a Lope.

Por la comedia *La tragedia del rey don Sebastián* sabemos que el duque, que desde mayo de 1593 gozaba de libertad, estuvo en El Escorial el 3 de noviembre en que tuvo lugar el bautismo del príncipe de Marruecos don Felipe de África. Belardo, personaje

que aparece en las escenas finales, seguramente encarne al propio Lope. Para Oliver Asín [2008: 143-146] el dato hay que tomarlo en serio a pesar de la orden del destierro de la corte. Del mismo parecer es Pontón [2012: 797] que en el prólogo a su edición de la comedia escribe: «La aparición de Belardo en el tramo final de la comedia parece asentar que el dramaturgo asistió al bautizo de 1593». Añade en nota que esto no debe entenderse «como una transgresión del mandato de alejamiento». La comedia pudo ser un encargo del mismo noble africano para ratificar su incorporación a una sociedad en la que se debatía el problema morisco [Pedraza, 2001], pues muchos de los nuevos cristianos, obligados y reprimidos, seguían con sus creencias musulmanas.

Es un dato constatado la amistad entre don Felipe de África y Lope, y la admiración de aquel por el teatro del Fénix. El poeta le dedicó un soneto en el que alaba a la persona y su decisión de abrazar la fe cristiana, con ello ha secundado los designios de la Providencia trocando un reino efímero por el reino de los cielos. Pedraza [1993: 550-551] lo fecha cercano al bautismo, en noviembre de 1593. Pienso que esta relación personal y de estima mutua entre Don Felipe de África, cristiano nuevo de moro, y el Fénix, nos confirma en la visión de Lope y de la sociedad española contemporánea sobre los nuevos convertidos: hay una distinción radical según la posición social del converso, se admite con naturalidad al noble mientras se desprecia al plebeyo. El primer verso del soneto sitúa al príncipe moro en lo más alto de la nobleza, a pesar de su origen: «Alta sangre real, claro Felipe». El católico Felipe II no duda en ser padrino del moro, celebrar el bautismo en El Escorial y otorgarle todo tipo de atenciones. Así lo habían hecho ya los Reyes Católicos con los moriscos procedentes de la nobleza nazarí<sup>44</sup>.

En Alba, entre 1592 y 1594, escribe la *Arcadia*, novela pastoril. Los amores de Anfriso y Belisarda «recrean episodios de los líos conyugales» del duque [Pedraza, 2003: 52]. Las comedias fechadas que nos han llegado evidencian la regularidad del poeta en su producción dramática. Cañas Murillo [2001: 75-92] ha destacado la importancia de estos años para su consolidación como dramaturgo profesional. Sostiene que es al final del destierro

---

<sup>44</sup> Oigamos de nuevo a Soria Mesa [1992: 53]: «Los grandes linajes que han subsistido disfrutaban de un nivel socioeconómico muy superior al del resto de la población morisca [...] Además, comienzan a establecerse matrimonios entre estas familias y otras cristianas de igual rango. De la misma forma, al mantener un gran patrimonio rural, respetado por la conquista, y sumar las mercedes reales, su posición económica es envidiable. Todo ello lleva a considerar que esta categoría social se va progresivamente asimilando a los grupos nobiliarios cristiano viejos, a ese estrato de «caballeros» que irá conformando la oligarquía rectora de las principales ciudades del reino».

Domínguez Ortiz [2003: 151] señala que era en la clase alta morisca donde se hallaba el «mayor número de cristianos convencidos. Esto se debió sin duda a los efectos de una evangelización dirigida con especial intensidad hacia los que solían llamarse “los principales”, y a la actitud del pueblo cristiano, que no englobaba a las grandes familias de ascendencia islámica en el desprecio de que rodeaba a la minoría».

en Alba cuando el dramaturgo alcanza su madurez y la fórmula básica de la comedia nueva, siempre abierta a nuevas aportaciones, retoques y ampliaciones. En un estudio anterior [Cañas, 1991: 75-96], al hablar de la «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega», presentó un corpus de cuarenta títulos que corresponderían a esta etapa. Debió ser importante la tranquilidad de estos años para la propia formación del poeta, incansable lector que tendría a su disposición la biblioteca del duque<sup>45</sup>.

A finales de 1593 enfermó y falleció Antonia, hija de Lope e Isabel. Esta murió en agosto de 1594 y la recién nacida, Teodora, siguió pronto a su madre. Lope vendió sus pertenencias y se acogió al perdón otorgado por Jerónimo Velázquez por el que se le indultaba de los dos años de destierro de la corte que aún le faltaban para cumplir la sentencia. Por esto pudo regresar a Madrid en el otoño de 1595. De este mismo año debemos recordar la publicación en Zaragoza de la celebrada novela morisca de Ginés Pérez de Hita, *Historia de los bandos de los zegríes y abencerrajes*, más nombrada por el subtítulo de *Guerras civiles de Granada*. En ella aparecían asumidos en la historia de los últimos moros de Granada algunos de los romances moriscos de Lope. ¿Influyó la novela en su quehacer dramático? Tal vez podemos hablar de una influencia indirecta en el sentido de que el éxito de la narración pudo impulsar la creación de dramas moriscos que se concentran por estas fechas. Podría ser que el interés que despertó la obra llevara a Lope a dramatizar la historia de Narváez y Abindarráez que ya hacía tiempo había admirado en la *Diana* de Jorge de Montemayor. Lo cierto es que según el apógrafo de Gálvez, Lope firmó en Madrid, el 16 de octubre de 1596, *El remedio en la desdicha*. De ahora en adelante son varias las comedias moriscas en las que constatamos la influencia del *Abencerraje*, sobre todo en el desarrollo del tema de la amistad entre el héroe cristiano y algún noble moro.

#### 4.4. DE NUEVO EN LA CORTE. MICAELA DE LUJÁN. COMEDIAS MORISCAS

Sabemos que en ese mismo año el poeta fue denunciado y procesado por amancebamiento con doña Antonia Trillo, aunque no parece que fuera condenado. En 1597

<sup>45</sup> «En todo caso, razón no le falta a Cañas Murillo al señalar que el periodo de estancia de Lope en Alba de Tormes como gentilhombre de cámara de don Antonio Álvarez de Toledo, periodo que abarca desde 1591 hasta 1595, fue especialmente productivo. La década de 1590 se corresponde con la etapa en la que Cervantes, al ofrecer su visión de la evolución del teatro comercial en España, situó el triunfo de Lope en los escenarios, tal y como lo describe en el prólogo a sus *Ocho comedias*» [García Reidy, 2013: 113-114].

o 1598 debió empezar su relación amorosa con Micaela de Luján (Camila Lucinda) que estaba casada con el actor Diego Díaz de Castro. En DICAT<sup>46</sup> encontramos la referencia a una escritura de marzo de 1594 en Valladolid por la que Diego Díaz y su mujer Micaela de Luján se comprometen con la compañía de Alonso de Cisneros. Ya he referido la relación de Lope con Cisneros y Porres antes de 1587. Debió ser en el trato con estos autores y compañías como Lope conoció a Micaela. Así había nacido la relación con Elena Osorio y así vendrán más tarde los vínculos con Jerónima de Burgos y Lucía de Salcedo [García Reidy, 2009: 272-273]. Según Pedraza [1999: 38]: «De los sonetos de las *Rimas* parece deducirse que el encuentro [con Micaela] se produjo exactamente el 14 de agosto de 1598».

En noviembre de 1597 había fallecido la hija de Felipe II, la infanta Catalina Micaela, duquesa de Saboya, lo que acarrea la suspensión de las representaciones en los corrales de Madrid. Al hecho luctuoso se unieron las críticas de moralistas y teólogos que consideraban nocivo el teatro, lo que provocó la publicación de una orden en mayo de 1598 que prohibía las representaciones en todos los reinos de España. La muerte de Felipe II en septiembre prolongó la vigencia de esta orden hasta que fue revocada por Felipe III en abril de 1599.

En el mes de abril de 1598, al carecer del apoyo económico que suponían para él la venta de las comedias por el cierre de los corrales, se había casado con Juana de Guardo hija de un rico comerciante que aportó una buena dote, aunque no llegó a la disposición del poeta. El asunto dio pábulo a las burlas de Góngora que encontró en ello más interés económico que amor. Además, por necesidad, recurre al servicio de otro noble, esta vez el marqués de Sarria, primero como gentilhombre camarero, luego como secretario.

El parón de las representaciones propició la dedicación del poeta a revisar, crear y entregar a la imprenta obras que en algunos casos debía tener muy avanzadas: *Arcadia* (Madrid, 1598), *La Dragontea* (Valencia, 1598), *Isidro* (Madrid, 1599), *Fiestas de Denia* (Valencia, 1599). No se conforma con el éxito alcanzado por los romances y las comedias, «quiso abarcarlo todo y experimentó todos los géneros» [Pedraza, 2009: 92]. Con estas publicaciones aspira «a ser no solo un poeta popular, sino también un poeta cortesano, y a lograr un reconocimiento como poeta docto que hasta entonces no había tenido» [García Reidy, 2013: 217]. No obstante recurre a temas y estilo morisco también en alguna de estas obras: en el canto VIII y IX de *Isidro* narra Lope la historia de Gracián Ramírez y sus hijas que dramatiza en *El alcaide de Madrid* (anterior al 23 de abril de 1599). Se-

---

<sup>46</sup>«Diego Díaz», *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Teresa Ferrar (dir.), edición digital, Reichenberger 2008.



guramente los versos del poema son anteriores a la comedia, pero aquí interesa subrayar que el relato presente en el poema está imbuido de las características del género morisco que el poeta maneja con mucha soltura. Igualmente algunas secciones de *La hermosura de Angélica* [Lope, 2005], publicada en 1602, deben pertenecer a esta época: en el canto XV Ardano profetiza la caída de Granada, recuerda las gestas de Martín de Bohorquez («el que al moro traerá con la cestilla/ del mismo muro en que lo halló colgado,/ dando a Isabel la fruta con la hazaña...», vv. 380-384), del conde de Tendilla (la fabricación del papel moneda y el engaño pintando el muro: vv. 404-414), de Pulgar, Tarfe y Garcilaso (vv. 457-480). Podemos conjeturar una dependencia entre los versos de la *Angélica* y los de *El cerco de Santa Fe* (1596-1598) porque aquellos resumen perfectamente las hazañas de los caballeros cristianos dramatizadas en la comedia.

En febrero y marzo de 1599 Lope acompañó al marqués de Sarria a la celebración de las bodas de Felipe III y su hermana Isabel Clara Eugenia, con Margarita de Austria y el archiduque Alberto. Los festejos fueron recogidos en el poema narrativo *Fiestas de Denia* y en el *Romance a las venturosas bodas*<sup>47</sup>. Al regresar a Madrid, con la apertura de los teatros, abandonó el servicio al marqués y volvió a la creación dramática. Según la hipótesis de García Reidy [2009: 279-280] en estos años (1599-1600) el poeta entregó obras a Gaspar de Porres, Antonio de Villegas, Mateo de Salcedo, Luis de Vergara, Melchor de Villalba, Nicolás de los Ríos y Diego López de Alcaráz. Es de suponer que tendría especial dedicación a la compañía en la que trabajaba Micaela de Luján. Para Oleza [1997: XXVII] ahora se inicia una segunda etapa en la dramaturgia de Lope y sostiene que «es probable que el cambio más profundo experimentado en la trayectoria del Fénix a partir de 1599 sea el traslado mayoritario de su dramaturgia, con armas y bagajes, al campo de la historia».

Según Domínguez Ortíz [2003: 164-165] la temporada que Felipe III pasó en Valencia con ocasión de las bodas, le sirvió para conocer de forma directa el problema morisco que seguía presente en la política española<sup>48</sup>. El rey escribió «una carta al arzo-

<sup>47</sup> En el poema de las *Fiestas de Denia* refiere Lope [2002], entre los entretenimientos que los nobles organizan para agasajar al rey, ataques de moros por mar y por tierra: un ataque del pirata Morato a Denia (canto II, octavas 67-72), otro de moros a la comitiva del rey y las damas («para alegrar la tarde y el camino») que se desplazaba de Denia a Oliva (canto II, octavas 75-79). Muestra clara del gusto de la nobleza por estos juegos en que los moros aparecían perfectamente ataviados.

<sup>48</sup> Feros [2010: 363] anota que el Consejo de Estado propone «en febrero de 1599 medidas extremas de represión (una combinación de medidas que incluían mandar a presidio o galeras a los moriscos de edades comprendidas entre los 15 y los 60 años, expulsar a los mayores de 60 años y reeducar a todos los niños moriscos), unos consejos compartidos por otros muchos individuos durante los primeros años del reinado de Felipe III».

bispo de Valencia, Juan de Ribera, en la que le daba instrucciones sobre su evangelización», por lo que concluye el historiador que «al terminar su gira por el país valenciano, el rey no solo no pensaba en la expulsión, sino que hacía planes de largo alcance para obtener una evangelización más eficaz». ¿Qué tenía que ver el valido, marqués de Denia y señor de moriscos, en todo ello? Sabemos que los intereses personales del duque de Lerma marcaron muchas decisiones gubernamentales. El tema de la expulsión nunca dejó de estar presente, sobre todo por los escritos al Consejo del arzobispo de Valencia que, desde finales de 1602 y hasta enero de 1604, asumió además el cargo político de virrey. Pero la respuesta a los que piden la expulsión, suele ser la de intensificar la evangelización, u otras medidas moderadas para conseguir una mayor asimilación.

Por estos años, entre 1599 y 1603 Lope introduce en las comedias moriscas un nuevo personaje, el llamado moro o morisco gracioso. Con características similares al personaje del donaire y con algunos estereotipos con los que la masa popular de los cristianos viejos denigra a los moriscos. Los Zulema de Lope son los únicos personajes con protagonismo en las comedias que no pertenecen a la esfera de los moros nobles idealizados. Nos preguntamos si son solamente figuras dramáticas al servicio de la comicidad o con su presencia en las tablas y su apariencia ridícula encierran un mensaje de apoyo a las tesis de los maurófobos<sup>49</sup>.

En enero de 1601 la corte se traslada a Valladolid. Lope alterna estancias en Madrid con su esposa Juana y en Toledo con su amante Micaela. En 1602 viajó a Sevilla donde se encontraba la actriz representando con la compañía de Baltasar de Pinedo. Llegar aquí «y ser el centro de los corrillos literarios de la ciudad, fue todo uno» [Martínez, 2011: 183]<sup>50</sup>. Pascual [2010] piensa que *La divina vencedora* debió ser compuesta por esta época, por la consideración dada a la ciudad y los versos del rey Fernando III el Santo manifestando su amor que recuerda al romance de Abenámara. Junto con Micaela y la compañía de Pinedo pasó de Sevilla a Granada, que debió ser la primera visita de Lope a la ciudad del Darro<sup>51</sup>. Entró en contacto con los poetas que frecuentaban la Academia

---

<sup>49</sup> Es la postura que sostiene Belloni [2017] en su trabajo y que más adelante discutiremos.

<sup>50</sup> «En Sevilla mantenía Academia literaria el notable poeta y espléndido mecenas don Juan de Arguijo (Sevilla, 1567-1623), regidor de la ciudad, a quien Lope guardó eterna gratitud por sus favores. Allí conoció a los escritores y artistas más destacados de la ciudad del Betis [...]. Pero había otra Academia mantenida por Juan de Ochoa (la de Los Envidiosos) de donde salieron algunas pullas envenenadas contra Lope» [Martínez, 2011: 184]

<sup>51</sup> Así cuenta Celestino López Martínez cómo fue aquel viaje: «Mediado el año 1602, tras representar en Sevilla las fiestas del Corpus, Baltasar de Pinedo, (que con Juana de Villalba, su mujer, eran los empresarios de la compañía en la que trabajaba Micaela de Luján), ofrece dos mil reales al carretero de mulas Juan Rubio por el traslado de la farándula a Granada» [citado por Martínez, 2011: 186]

auspiciada por don Pedro de Granada y Venegas<sup>52</sup>. Aquí interesa apuntar que Lope debió conocer personalmente al anfitrión de la academia, aficionado también a la poesía, descendiente de moros conversos de la nobleza nazarí. Según Osuna [2003: 32] en los primeros años del siglo XVII lucha por conseguir un hábito de la Orden de Alcántara<sup>53</sup>. Me pregunto si *El hidalgo Bencerraje* fechada en torno a 1605, que resulta llamativa por la defensa del hidalgo moro, en una fecha tan cercana a la expulsión de los moriscos, y por las discusiones en torno a la nobleza, no tendrá que ver con las pretensiones de don Pedro de Granada<sup>54</sup>.

Durante este viaje Lope conocería la historia de Pedro Carbonero y concebiría la pieza que firmó el 26 de agosto de 1603 en Ocaña. Pienso que en la obra queda patente el conocimiento directo que de la ciudad de Granada había adquirido. Además la pieza nace de unos versos populares a la vez que acoge tradiciones orales como la de la mancha de sangre de los Abencerrajes en la fuente de la Alhambra. Este mismo año en Sevilla ultima la redacción de *El peregrino en su patria* publicado a principios de 1604.

Unos meses antes, en abril de 1603 había aparecido un *Real Decreto de reforma-ción de comedias* que, entre otras medidas de orden moral, establecía cuáles eran las ocho compañías autorizadas para representar. A excepción de la de Melchor de León, el resto (las de Porres, Ríos, Pinedo, Granados, Alcaraz, Villegas y Morales) figuran ya reconocidas y elogiadas por Lope en la fiesta final que cierra el argumento de *El peregrino* (1604). A todos ellos atribuye el estreno de alguna de sus comedias.

Si volvemos a la cronología de las obras de nuestro corpus constataremos que buen número de ellas las hemos situado entre *El remedio y la desdicha*, fechada en Madrid en octubre de 1596 y *Pedro Carbonero*, en Ocaña en agosto de 1603: doce de los

<sup>52</sup> Osuna [2003] ha trabajado sobre *La Poética silva*, que es probablemente el testimonio más destacado de la actividad de este grupo de poetas, y en ella se encuentran cinco sonetos de Lope que aparecían en las *Rimas* de 1602 (núms. 132, 64, 162, 61 y 126; la numeración corresponde a las *Rimas* y el orden a *La Poética silva*). Además en las *Rimas* aparecen tres sonetos (núms. 159, 165 y 167) de 1602 que muestran «la gratitud de Lope por la acogida que le dispensaron los poetas granadinos» [Pedraza, 1973: I, 542].

<sup>53</sup> «Su prestigio en la vida social granadina se vislumbra en la serie de cargos y distinciones honoríficas que se le van sucediendo. En torno a los años iniciales del siglo XVII, destacados teólogos y juristas apoyan su pretensión de un hábito de la Orden de Alcántara, inicialmente obstaculizada por su ascendencia musulmana, entroncada con la realeza granadina; finalmente ingresa en esta orden militar en 1607» [Osuna, 2003: 32]. También en Soria Mesa [1992: 63]: «El parecer de los teólogos es unánime, afirmando que se debe conceder el hábito al pretendiente. Las razones aducidas, y esto es lo que más nos interesa, se reducen a repetir que el estatuto de exclusión se estableció para descendientes de “moros ordinarios, y cuya sangre no se ennoblezca con tan generosa descendencia, como es la del linaje de los Reyes”».

<sup>54</sup> Podría ser un caso semejante al de don Felipe de África en *La tragedia del rey don Sebastián*: el noble moro recurre al amigo dramaturgo buscando respaldo social a sus aspiraciones.

diecinueve títulos que aquí trabajamos creemos que pertenecen a esta época. Se trata de unos años en que Lope fue pródigo en recurrir al género morisco bien para componer comedias moriscas o comedias en las que este género hace alguna aportación. El listado de obras que coloca en el prólogo de *El peregrino en su patria* de 1604 confirma lo que acabamos de exponer: enumera el poeta los títulos de las piezas que hasta la fecha había puesto en manos de los autores [Lope, 1973: 57-63]. Consultando esta lista encontramos que la mayoría de las obras que aquí consideramos son anteriores a enero de 1604. Aparecen además varios títulos de piezas que no nos han llegado pero que entendemos que pertenecen a este subgénero<sup>55</sup>. Todo nos lleva a pensar que el grueso de las comedias moriscas o con materia morisca fueron creadas entre 1596 y 1603.

#### 4.5. DEFENSA DE SU OBRA DRAMÁTICA. TEATRO IMPRESO. EXPULSIÓN DE LOS MORISCOS

En el prólogo de *El peregrino* se queja de que impriman comedias a su nombre, pues había aparecido en Lisboa en 1603 un volumen titulado *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores*, que claramente incluía su nombre como reclamo publicitario, ya que de las seis comedias solo una era del Fénix. García Reidy [2013: 249] comenta que «es la primera ocasión en que Lope, a través de un texto impreso y, por consiguiente, público, lleva a cabo una defensa explícita de su escritura dramática».

En el mismo año otras comedias pasan del texto manuscrito creado para la representación al texto impreso: en Zaragoza aparece una colección de comedias, la que luego se llamará *Parte I: Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio recopiladas por Bernardo Grassa*. Entre los doce títulos se cuentan *El cerco de Santa Fe* y *El hijo de Reduán*. En el prólogo anónimo se justifica la impresión con la intención de hacerlas llegar a todo el público que «por ocupaciones, o por dificultad de no llegar a sus pueblos representantes, dejan de oírlas en los públicos teatros, para que ya que están privados de lo uno, puedan gozar en lectura lo que le es difícil por otro camino» [Campana, 1997: I, 13-14].

Lope conoce la publicación en Sevilla y alude a ella en la Epístola a Gaspar de Barrionuevo, que incorpora a las *Rimas*, lamentando la manipulación que se lleva a cabo de sus versos:

---

<sup>55</sup> *Sarracinos y Aliatares*, *Muza furioso*, *Zegrías y Bencerrajes* (que podría ser una primera versión de *La envidia de la nobleza*), *La prisión de Muza* y *La toma de Álora*.

Veréis en mis comedias (por lo menos  
 en unas que han salido en Çaragoza)  
 a seis renglones míos, ciento agenos.  
 [Lope, 1993: II, 293, vv. 184-186]

Micaela de Luján se estableció en Toledo en 1604 y Lope alquiló una casa en la misma ciudad para vivir con su esposa Juana de Guardo. Nos han llegado comedias autógrafas fechadas en esta ciudad en septiembre y noviembre de ese año. En mayo nació Marcela, hija de Micaela y Lope.

En Toledo tomó parte muy activa en la vida literaria de la ciudad. En 1605 se convoca un certamen literario para festejar el nacimiento de Felipe IV y es Lope el encargado de su organización. De nuevo en 1608 se celebra una justa poética dedicada al Santísimo Sacramento, dirigida en este caso por Martín Chacón y Baltasar Elisio de Medinilla, dos amigos del Fénix que participó con cuatro poemas [Pérez Priego, 1986: 225-238]. También acudiría a las academias literarias: a la del conde de Fuensalida y a la del conde de Mora del cual era secretario Medinilla. Entre las obras de nuestro corpus Lope escribió por estos años *El Hamete de Toledo*, que dramatiza una historia real ocurrida al regidor toledano Gaspar Suárez Franco con un esclavo musulmán que mató a la esposa del regidor y a otras personas, como venganza por el trato recibido. Madroñal [2013], que investiga un proceso judicial iniciado por los Suárez Franco de Toledo para demostrar su nobleza, pues proceden de ascendencia judía, piensa que la obra es un encargo de la familia a Lope para contribuir a esa finalidad, por esto en la obra «son incontables los versos en que se alude a la nobleza de este caballero, a las buenas partes que tiene, a su riqueza, etc.» [Madroñal, 2013: 46].

En uno de sus viajes a Madrid, en agosto de 1605, conoce a don Luis Fernández de Córdoba, VI duque de Sessa, con el que mantendrá una larga, íntima y a veces problemática amistad. «Extraña relación en la que se mezclan los papeles de secretario, confidente y alcahuete» [Pedraza, 2009: 40], en la que se mantendrá hasta su muerte<sup>56</sup>.

Felipe III y todo el aparato de la corte volvieron a Madrid en marzo de 1606. A finales de mes nació Carlos Félix, hijo del poeta y de Juana. El mismo año «Alonso de Riquelme realizó varios contratos con Lope y puso en escena varias obras del poeta en gira por distintos pueblos de Toledo» [Martínez, 2011: 225]. Micaela que se había

<sup>56</sup> Llama la atención Amezcua [1989: 310] sobre la estrecha amistad de dos personas pertenecientes a jerarquías sociales tan distintas: el duque pertenece «a una de las casas más poderosas y linajudas de España», Lope es un «servidor humilde, hidalgo nacido en modestísima cuna, pupilo en más de una ocasión de las cárceles del reino, de vida tan relajada y disoluta, que su nombre y amoríos corrían en lenguas de la sátira en sonetos, romances y papeles maldicientes».

trasladado a Madrid dio a luz a Lope Félix, apadrinado en su bautismo por la actriz Jerónima de Burgos. Esta famosa cómica estaba casada con el representante Pedro de Valdés y debía tener entonces unos 27 años cuando mantuvo relaciones con Lope que tenía los 44. El poeta también vendió comedias a la compañía de su marido. Ya de 1608 no existen noticias de la relación de Lope con Micaela.

El *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* se imprimió en 1609 en una nueva edición de las *Rimas*, había sido expuesto ante una academia de Madrid posiblemente a finales de 1608 o principios de 1609. Defiende su propio método dramático, jugando con la valoración y la crítica de la preceptiva clásica, porque los tiempos contemporáneos pedían la comedia nueva, que sin olvidar la calidad literaria debe atender a los gustos del auditorio que la recibe y la paga.

Durante estos años (1604-1608) escribe comedias para las compañías más representativas. García Reidy [2009: 279-280] cita entre otras las de Porres, Vergara, Ríos, López de Alcaraz, Granados, Pinedo, Riquelme, Morales... Testimonio muy concreto de la vitalidad del teatro y de que las obras del Fénix se representaban por las ciudades más importantes de España es el del estudiante florentino Girolamo Da Sommaia [Haley, 1977] en Salamanca: entre los años 1604 y 1606 registra un promedio de más de 80 representaciones por año y aunque tan solo especifica el autor de 130 títulos, 60 de ellos corresponden a Lope [García Martín, 2005].

El 9 de abril de 1609 el rey aprueba la propuesta del Consejo de Estado sobre la expulsión de los moriscos, aunque hasta septiembre no se hizo público el primer decreto relativo a los valencianos. Feros [2002] sostiene que la decisión tuvo que ver con la paz sellada ese mismo año con los protestantes de Flandes y no tanto con cuestiones religiosas y las presiones de los apologistas que subrayaban el gran peligro de la minoría morisca. Para la monarquía católica de Felipe III y Lerma la expulsión contribuía a paliar su fracaso como defensores del catolicismo en Europa que tantos recursos había supuesto para Castilla desde tiempos del Emperador<sup>57</sup>.

Pedraza [2010] subraya el silencio que existe en el teatro contemporáneo tanto sobre el supuesto daño y peligro que los moriscos suponían para España como el hecho de la expulsión, sin duda el más importante del reinado de Felipe III<sup>58</sup>. Lope, tan atento

---

<sup>57</sup> «Fue precisamente la expulsión de los moriscos, y no la paz con Francia e Inglaterra o la tregua con los holandeses, la que se convirtió en elemento central en la campaña ideológica que se desarrolló a partir de 1609, dirigida a presentar a Felipe III, y a su valido Lerma, como campeones del catolicismo. La idea, como en otras ocasiones, era presentar la expulsión de los moriscos como una acción divina, y a Felipe III y Lerma como sus instrumentos.» [Feros, 2002: 368]

<sup>58</sup> «¿Por qué los comediógrafos no dedicaron una sola pieza a mostrar monográficamente el peligro que, según muchos tratadistas, suponía la minoría morisca?; ¿por qué no incluyen tiradas de versos henchidos de la

a la historia, no dedica ninguna de sus obras a estos asuntos. En ninguna de las piezas que consideramos se alude o se defiende la expulsión por motivos religiosos o políticos. Tan solo en *San Diego de Alcalá* (probablemente de 1613) encontramos una referencia al tema convertida en alabanza en boca del santo al rey. Cuando el morisco Alí le dice a Diego que ellos tienen profecías de que los moros regirán eternamente Granada, el santo contesta:

Antes ya podría ser  
que algún rey tan santo fuese,  
que desterrar os hiciese  
con absoluto poder,  
    donde no hubiese jamás  
sangre que tanto nos daña;  
y si esto llegase, España  
a este rey debiera más  
    que a todos los que ha tenido  
desde Fernando el primero. (vv. 509-518)

Todo parece indicar que Lope siguió componiendo alguna pieza morisca totalmente ajeno a la realidad de la expulsión. Este es el caso de *La envidia de la nobleza* (probablemente 1613-1615).

En 1609 se publicó en Madrid la *Parte II* de las comedias. Pasará un tiempo hasta que aparezca la *Parte III* (1612) que solo contenía tres obras de Lope. *La Parte IV*, preparada por Gaspar de Porres, con la participación activa de Lope [García Reidy, 2013: 321-325], se imprime en 1613 y en 1615 la *Parte V* y *Parte VI*.

En 1610 el dramaturgo compró una casa en Madrid, en la calle de Francos, cercana a los corrales de comedias del Príncipe y de la Cruz.<sup>59</sup> Así se asentaba definitivamente en la capital con su esposa Juana y sus hijos. En 1612 falleció Carlos Félix y al año siguiente doña Juana, de sobrepardo, aunque sobrevivió la niña, Felicianita. Poco

---

huel que respira el parlamento de Berganza en *El coloquio de los perros*?; ¿por qué el autor de *La desdicha por la honra* no escribió un drama paralelo en reivindicación de los expulsos?

No encuentro más que dos razones para esta inhibición: lo espinoso de la materia y las potencialidades del teatro, único medio de comunicación de masas laico en el siglo XVII. Ambas aconsejaban prudencia y forzaron la suspensión de los cálamos cómicos.» [Pedraza, 2010: 185]

<sup>59</sup> «La gran inversión inmobiliaria en la vida de Lope fue la casa que compró en la calle de Francos [...]. La inversión económica del Fénix en la adquisición de esta casa fue, por lo tanto, elevada, ya que en el plazo de ocho meses tuvo que abonar el equivalente a prácticamente los ingresos que por aquel entonces obtenía por la venta de sus comedias a lo largo de dos años [9.000 reales]» [García Reidy, 2013: 196-197].

después el poeta parte a Lerma para colaborar en unas fiestas organizadas por el duque y allí convive con Jerónima de Burgos, la señora Gerarda.

Los acontecimientos familiares citados desataron en él una profunda crisis religiosa que le llevó a tomar la decisión de ordenarse sacerdote<sup>60</sup>. Recibe las órdenes en Toledo (24 de mayo de 1614), donde reside en casa de su amiga Jerónima. Si por una parte parece creíble la sinceridad del sentimiento religioso, por otra nos muestra su impotencia para renunciar a la relación con la comedianta. Si corta la relación con Jerónima de Burgos es para caer en las manos de otra actriz, Lucía de Salcedo (1615-1616). Conocemos también los problemas que le crea el servicio de alcahuete del duque de Sessa pues su confesor llega a negarle la absolución [Castro y Rennert, 1969: 208-209].

En 1615 publicó Cervantes sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* y en el prólogo reconocía el poder avasallador de Lope: «entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica». Admira su gran producción y que todas sus comedias se han visto representadas. Añade luego los nombres de otros dramaturgos «que han ayudado a llevar esta gran máquina al gran Lope».

Nos ha llegado documentación del pleito que mantuvo el Fénix en 1616 con el impresor Francisco de Ávila por las comedias que este tenía en su poder y pensaba imprimir. El poeta no logró su objetivo de detener la impresión pues el juez dictaminó que una vez vendidas las obras perdía todos sus derechos sobre ellas. Así aparecieron impresas en Madrid las *Partes VII y VIII*. A partir de este momento Lope decidió tomar él la iniciativa de las impresiones y en este mismo año publicará la *Parte IX*.

Viendo imprimir cada día mis comedias, de suerte que era imposible llamarlas más, y que en los pleitos de esta defensa siempre me condenaban los que tenían más solicitud y dicha para seguirlos, me he resuelto a imprimirlas por mis originales, que aunque es verdad que no las escribí con este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentados, ya lo tengo por mejor que ver la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses. Este será el primer tomo, que comienza por esta novena parte, y así irán prosiguiendo los demás en gracia de los que hablan la lengua castellana como nos la enseñaron nuestros padres... [Lope, 2007: I, 35]

---

<sup>60</sup> Entre las razones que Case [1988: 34] encuentra en *San Diego de Alcalá* para fecharla en 1613 escribe: «As further evidence of this date, we can point out his accuracy in Act Three concerning scholastic theology and Biblical passages on angels (vv. 2295-2390). While Lope was an educated man and well versed in religion, he may have in direct contact with the texts of St. Bonaventure, Duns Scotus, Alexander of Hales, St. Thomas Aquinas, and the Bible because of his religious frame of mind at the time, and possibly in preparation for the priesthood, a state he embraced the following year».



En 1617 el maduro sacerdote conoce a Marta de Nevares (Amarilis) que será el último gran amor de su vida. Casada con un comerciante del que no estaba enamorada, debió caer pronto en las redes del poeta, pues ya en agosto tuvo una niña hija del sacrílego sacerdote. A pesar de la activa oposición del marido, de las burlas hirientes de Góngora, de la exposición pública del caso, Lope mantuvo su amor y se alegró de la muerte del marido en 1620. Al mismo tiempo que mantiene su labor creadora sigue dando a las prensas las comedias que ya han sido explotadas en las tablas, así se imprime la *Parte IX* (1617), la *Parte X y XI* (1618), *Parte XII* (1619), *Parte XIII y XIV* (1620).

## CONCLUSIÓN

La actividad literaria, la actividad amorosa y el servicio a la nobleza son las ocupaciones que llenan y configuran la vida de Lope.

Su empleo como secretario de diversos nobles era necesario en un plebeyo que vivía y mantenía a su familia solo con su trabajo. El oficio le servirá para acceder a las bibliotecas ricas en las que adquirirá su caudal de conocimientos y erudición. A la vez buscará el amparo de la nobleza para su labor literaria. De aquí las enumeraciones de familias ilustres que a veces encontramos en los versos de las comedias, halagos del poeta que busca su propio interés. Puede que algunos de los títulos estudiados sean encargos de personajes nobles: don Felipe de África (*La tragedia del rey don Sebastián*), la casa Fajardo (*El primer Fajardo*), don Gaspar Suárez de Toledo (*El Hamete de Toledo*); o simplemente el poeta construye un drama genealógico buscando la simpatía de la familia halagada. Servicio a la nobleza y mecenazgo no son ajenos al teatro de Lope.

Hemos constatado con claridad su actividad y fama como dramaturgo que debió iniciarse siendo muy joven, en torno quizá a sus veinte años, y que no abandonará en toda su vida. Era su fuente de ingresos fundamental. Entrega sus manuscritos a los empresarios pensando en la representación y no en la posibilidad de imprimirlos, porque el texto teatral dirigido a los corrales carece de la categoría de la literatura culta, es literatura popular y se inscribe en una relación comercial. Mantiene desde siempre contacto directo con los autores y compañías más representativos de la época y su vida amorosa se halla con frecuencia ligada a actrices de esas compañías.

Su intensa vida afectiva no es solo un sentimiento íntimo constreñido a la relación personal sino que irrumpe en su vida social y en su obra literaria. En todas las comedias que aquí consideramos, incluso en la hagiográfica de *San Diego de Alcalá*, el tema amoroso desempeña con frecuencia papel importante, aunque ocasionalmente (el

caso de *San Diego* y otras comedias) sirve para construir escenas o cuadros de relleno. Son muchos los versos que encontramos en estas piezas dedicados a la experiencia amorosa en sus más diversos matices, pero resulta difícil y arriesgado identificar tal o cual situación dramática con algún momento de la biografía sentimental del poeta.

He recordado la problemática que plantean los moriscos españoles a lo largo de estos años hasta los decretos de expulsión que se inician en 1609. Hemos podido constatar que la literatura de nuestras comedias parece marchar totalmente ajena a la realidad problemática de los nuevos cristianos de moros que desde los tiempos del emperador aceptaron la conversión a cambio de permanecer en España. Sin embargo existen cristianos nuevos de moros procedentes de la nobleza nazarí o de la realeza de Marruecos que son aceptados e integrados en las capas más altas de la sociedad española. Deberemos tener estos datos muy en cuenta a la hora de enjuiciar la intencionalidad de las piezas moriscas.

## 5. LOS GÉNEROS LITERARIOS

Cuando el canónigo del *Quijote* habla de las comedias que en esos momentos se representaban, para referirse a la totalidad añade: «así las imaginadas como las de historia» (I, cap. 48). Cervantes, por tanto, en 1605, teniendo en cuenta la obra de Lope («muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio de estos reinos»), clasifica todas las piezas en dos grandes apartados: «las imaginadas» y «las de historia». La división se hace desde la primera intervención del dramaturgo que escoge la modalidad del asunto a tratar: un suceso real o algo creado por su propia imaginación<sup>61</sup>.

Bien avanzado el siglo, en 1668 Juan Caramuel publica su *Primus calamus*, en la *Epístola XXI* escribe:

Así pues, la comedia (bajo cuyo nombre podemos entender, así mismo, la tragedia, pues las tragedias son comedias trágicas, y solo se diferencian por el modo en que acaban) es una especie de historia en vivo (sea real o moral) [...]

Esa historia puede ser de dos tipos: o bien real, o bien moral o virtual; esto es, las que el español llama *sucedida* y *pensada*. Es real la que sí ha sucedido, como la historia de Susana, tan llena de avisos políticos y ascéticos... Es moral la que los teólogos llaman *parábola* y los críticos *novela*: es decir, la que nunca ha sucedido, aunque, si hubiera sucedido, habría servido de lección al hombre y corregido sus costumbres desviadas. [Rodríguez Cáceres y Pedraza (eds.), 2011: 285]<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Torres Naharro ya había hecho esta distinción al publicar su *Propalladia* en 1517: «Cuanto a los géneros de comedias, a mí parece que bastarían dos para en nuestra lengua: comedia a noticia, y comedia a fantasía. A noticia se entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como son *Soldadesca* y *Tinellaria*. A fantasía, de cosa fantástica o fingida que tenga color de verdad, aunque no lo sea, como son *Serafina*, *Himenea*, etcétera.» (Edición digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).

<sup>62</sup> El texto de esta «Epístola XXI» se halla también en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, Felipe B. Pedraza Jiménez (ed.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 759-889. El estudio, edición y traducción de la epístola se debe a Pedro Conde Parrado.

Siguiendo la misma óptica de Cervantes, ahora se habla de comedias cuya historia o bien es real o bien es moral, las primeras son las «sucidadas», dramatizan hechos reales, mientras que las «pensadas» refieren una historia imaginada. Continúa Caramuel:

Teniendo eso en cuenta, se puede entender mejor la distinción entre historia y fábula: el objeto de la primera sí ha tenido existencia real; así la *Historia cesárea* trata sobre los emperadores que de verdad vivieron [...] y narra las gestas que llevaron a cabo [...]. La fábula, por el contrario, o trata de una persona que nunca tuvo existencia real [...], o trata de acciones que una persona real nunca llevó a cabo en realidad, aunque sí pudo haberlo hecho o por un milagro o por un encantamiento o por su natural capacidad. [Rodríguez Cáceres y Pedraza, 2011: 285]

Notemos que la historia y la fábula pueden ir unidas en la misma obra, pues a una persona real (historia) podemos atribuirle acciones imaginadas (fábula)<sup>63</sup>.

Hacia finales de siglo (h. 1690), el dramaturgo Bances Candamo [1970] al hablar de «los argumentos de las comedias modernas» expone:

Dividirémoslas solo en dos clases: amatorias, o historiales, porque las de Santos son historiales también, y no otra especie. Las amatorias, que son pura invención o idea sin fundamento en la verdad, se dividen en las que llaman de capa y espada y en las que llaman de fábrica. [p. 33]

Las comedias de historia, por la mayor parte, suelen ser ejemplares que enseñen con el suceso eficazísimo, en los números, para el alivio [...] Entretégese la historia del artificio, pero no es este su lugar. Solo diré que el argumento de una comedia historial es un suceso verdadero de una batalla, un sitio, un casamiento, un torneo, un bandido que muere ajusticiado, una competencia, etcétera. [p. 35-36]

Bances identifica las amatorias con las imaginadas («son pura invención»), especifica el argumento de las comedias historiales y no desarrolla la afirmación que hace de la fusión de lo histórico con lo artificioso, es decir, la historia con la fábula.

---

<sup>63</sup> Por esto mismo se opone Caramuel a distinguir tragedia y comedia apelando solo a que la tragedia se cñe a la historia y la comedia al «fingimiento»: «puesto que puede representarse historia en la comedia y fábulas en la tragedia». [Rodríguez Cáceres y Pedraza, 2011: 294]

### 5.1. COMEDIAS HISTORIALES

Los autores citados, y el propio Lope, entenderían que las comedias que aquí consideramos son comedias históricas, aunque en ellas el grado de presencia de lo histórico varíe considerablemente de unas a otras. Si en unas el poeta quiere dramatizar la historia real de un personaje o de un suceso, siempre entretejido con fábula, en otras lo histórico será solo un marco en el que desarrollar la ficción. Debemos tener en cuenta la mentalidad con que los hombres del siglo XVI y XVII entienden y aplican el calificativo de histórico, lejos de nuestra mentalidad más positivista y restrictiva. En las obras en las que se documentan los autores de teatro para extraer argumentos, se recogen no solo los sucesos que hoy entendemos como históricos, también relatos legendarios referidos a personajes reales, milagros, romances que se prosifican...<sup>64</sup> En este sentido considerarían comedia histórica *Los palacios de Galiana* porque se basaba en un hecho narrado en la *Crónica General*, referido a un personaje real y desarrollado en lugares reales. E incluso *El hijo de Reduán* también lo sería por la referencia al personaje histórico de los romances y el marco de la corte mora de Granada.

Menéndez Pelayo asignó buena parte de nuestras obras al grupo que denominó «Crónicas y leyendas dramáticas de España»; *San Diego de Alcalá* la incluyó entre las «Comedias de vidas de santos» y *Los palacios de Galiana* en las «Comedias novelescas». No emprendió una identificación por géneros de las comedias de Lope sino que las ordenó, pensando en su edición, con diversos criterios. Su organización «resulta externa con respecto a la morfología de los textos» [Profeti, 2003: 795], no atiende a la estructura dramática y por eso «nos revela muy poco de su esencia íntima» [Pedraza, 2009: 180, 189].

Jesús Gómez propone una clasificación genérica de ciento sesenta títulos de obras anteriores a 1604. Distingue tres grandes variedades: «comedias históricas, palatinas y urbanas». Y otras tres «más específicas, de menor importancia cuantitativa: la comedia pastoril, mitológica y de santos» [Gómez, 2000: 22]. Advierte que

<sup>64</sup> Oleza [2013: 152-153] disiente con Meléndez Pelayo porque excluye algunas obras de Lope del grupo de «Comedias de asuntos de la historia patria» ya que las enfoca desde la mentalidad del siglo XIX: «Pero si desde el punto de vista propio del XIX nos trasladamos al propio del siglo XVII, donde los relatos bíblicos y las leyendas hagiográficas tenían una estricta consideración histórica, donde las fábulas sobre los orígenes de España podían entrar en la *Crónica General*, de la mano de un Florián Ocampo, y donde las historias genealógico-nobiliarias se convirtieron en uno de los géneros de moda de la prosa histórica, entonces las cosas comienzan a cambiar». Por esto con Oleza [2013: 155] preferimos comedias «históricas» a «históricas»: «me gusta más usar el adjetivo histórico, propio de la época, que el de histórico, que parece obligarnos a unas condiciones más exigentemente restrictivas.»

dentro de las comedias históricas, hemos incluido tanto las comedias históricas propiamente dichas cuyo asunto principal es algún acontecimiento relevante del pasado, como aquellas comedias fundamentalmente amorosas, pero de ambientación histórica. Este último tipo está más próximo a la comedia palatina. [Gómez, 2000: 21-22]

Más adelante, siguiendo a Bances Candamo, simplifica: «hay dos grandes variedades de comedias: las amatorias (tanto palatinas como urbanas) y las historiales» [Gómez, 2000: 26].

Entre las comedias que maneja<sup>65</sup> se hallan quince de nuestros títulos<sup>66</sup>, catorce clasificadas como históricas y solo una, *Los esclavos libres*, como comedia urbana. Pienso que esta debe ser también considerada historial porque son muchas las referencias que encontramos en ella: la acción se inicia en Perpiñán, alrededor de 1580, cuando ese territorio es español y Felipe II tiene allí destacamentos militares; el protagonista nos contará que participó en Flandes con los tercios de don Juan de Austria que murió en 1578; termina la acción en Nápoles siendo virrey el duque de Osuna (1582-1586); la piratería en el Mediterráneo es propia de esa época. Son elementos más que suficientes para considerarla como comedia historial de historia contemporánea.

En *Artelope*<sup>67</sup> se hallan clasificadas todas nuestras obras siguiendo los criterios marcados por su director, Joan Oleza, en varios de sus trabajos<sup>68</sup>. Parte de una primera distinción fundamental:

---

<sup>65</sup> De las 160 comedias, 76 son históricas, 42 urbanas, 30 palatinas, 4 pastoriles, 1 mitológica y 7 de santos. Por tanto un 47% de las comedias consideradas son clasificadas como históricas [Gómez, 2000: 23].

<sup>66</sup> Los cuatro restantes están fuera de la etapa que trabaja Jesús Gómez.

<sup>67</sup> *Artelope*. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega. Universidad de Valencia. Joan Oleza (dir.). ([Artelope.uv.es/basededatos/index.php](http://artelope.uv.es/basededatos/index.php)). La clasificación genérica de cada obra aparece dentro del apartado «Caracterizaciones».

<sup>68</sup> En «El Lope de los últimos años y la materia palatina» (CRITICÓN, 87-88-89, 2003, pp. 603-620) el autor recuerda los estudios que ha dedicado a los diversos géneros y subgéneros que Lope maneja: en nota a pie de página concreta: para la primera época, que puede extenderse hasta 1599, véase Oleza, 1980 y 2001: «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III-1 y 2, 1980, pp. 153-223 (reimpreso y puesto al día en *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308). «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula*, 658, octubre 2001. Para el Lope del *Arte nuevo* (1600-1614), véase Oleza, 1997: «Estudio preliminar» a Lope de Vega: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, éd. Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 1997. Para el último Lope: «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope», en J.M<sup>a</sup>.Díez Borque y J. Alcalá Zamora eds. *Proyección y significados del teatro clásico español*, Madrid. SEACEX, 2004, pp. 257-276.

parece obvio que la comedia, ya desde su primer momento, organiza su panorama sobre dos poderosos macrotipos, con un papel a cumplir muy diferente. En términos modernos podríamos diferenciar, de un lado las comedias (mitológicas, pastoriles, palatinas, urbanas y picarescas), del otro los dramas (de tema caballeresco o histórico-legendario). Ambos géneros son alternativos no sólo respecto a la propuesta espectacular que ponen en marcha sino también, y sobre todo, en su actitud respecto al público que convocan. [Oleza, 1986: 252]

La comedia está configurada por una intencionalidad lúdica, tejida por la imaginación que lleva al juego del enredo, de las identidades ocultas, de la máscara. Está pensada para ambientes refinados, ambientes aristocráticos donde las sutilezas y las libertades, a veces licenciosas, del juego dramático son más apreciadas, donde el público se entrega a la diversión olvidando las cortapisas ideológicas. El drama está concebido para un espectáculo más llamativo, más aparatoso y más ideológico. «Al drama le es confiada, en la división del trabajo que se impone la institución teatral barroca, la misión trascendente, el proselitismo, la denuncia y el panegírico» [p. 252]. Nace de la tradición espectacular propia del ámbito cortesano y del teatro sacro, donde se aprecia la fastuosidad y el aparato escénico, y produce «toda una mitología moderna de guerreros, reyes, caballeros y damas, de cristianas fuerzas sobrenaturales, capaz de sustituir a las mitologías clásicas» [p. 252].

En otro de sus estudios, cuando considera la dramaturgia de la primera época de Lope, que para el investigador valenciano abarca hasta 1599, afirma que de la historia española a Lope

le atrae sobre todo el subgénero morisco, relacionado con la frontera de Granada, literaturizada ya por el romancero (el joven Lope fue un delicadísimo y experto poeta de romances moriscos) y por la «novela» o la «crónica» moriscas, que practica en comedias como *Los hechos de Garcilaso...*, *El remedio en la desdicha*, *El cerco de Santa Fe*, *El hijo de Reduán...*, confeccionadas con un corte más novelesco que histórico y según un código muy particular, que si alguna rara vez se extiende a otras obras de moros y cristianos, no moriscas (*El padrino desposado*, *El Alcaide de Madrid...*), caracteriza a las moriscas de modo privativo, otorgándoles un sello artificioso y galante. [Oleza, 1997: XVIII]

Nuestras obras son consideradas como «dramas historiales», a excepción de *Los palacios de Galiana*, clasificada como «drama imaginario caballeresco», y *Los esclavos li-*

*bres* como «comedia novelesca». Sobre esta última, que Gómez etiqueta como «urbana», ya he señalado las referencias históricas que la enmarcan<sup>69</sup>. Con respecto a *Los palacios de Galiana* me atengo al parecer de Gómez que la adscribe como historial. Pienso que no puede ser clasificada como drama «imaginario» porque Lope se documenta en la *Crónica general* teniendo quizá por histórico el fondo de la leyenda. Por otra parte no veo necesario introducir los conceptos de drama y comedia como distinciones genéricas dentro del grupo de obras que aquí trabajo.

## 5.2. COMEDIAS HISTORIALES MORISCAS

Las diecinueve piezas consideradas deben ser entendidas en primer lugar como comedias historiales. Dentro de ellas incluimos el subgénero morisco al que, según ya hemos apuntado, pertenecen nueve títulos. Entretejiendo siempre historia y fábula, en unas predomina el elemento histórico de la reconquista y la fábula amorosa sirve de adorno que la complementa para hacer atractivo el drama (*Los hechos de Garcilaso, El cerco de Santa Fe, El sol parado y El primer Fajardo*), en el resto tiene prioridad la fábula, pero siempre enmarcada en la historia nacional, tanto cristiana como musulmana (enfrentamiento entre bandos aristocráticos en Granada).

Es común a todas ellas la figura del noble moro idealizado que ya había fijado *El Abencerraje*, a veces hostil a los cristianos como Tarfe (*Los hechos de Garcilaso, El cerco de Santa Fe*) o Gazul (*El sol parado*), pero con más frecuencia amigo, porque son moros con alma cristiana, como Abindarráz (*El remedio en la desdicha y El primer Fajardo*), Cardiloro (*La divina vencedora*), Cerbín (*Pedro Carbonero*), Jazimín (*El hidalgo Bencerraje*) o Celindo (*La envidia de la nobleza*). Moros enamorados de nobles moras que suelen estar muy presentes en la acción: Tarfe de Fátima y Alhama, o de Alifa (*El cerco de santa Fe*), Abindarráz de Jarifa, Gazul de Zayda, Cardiloro de Guadalara, Jazimín de Daraja, Celindo de Jarifa. El noble moro de estas comedias historiales es siempre un caballero enamorado y es precisamente la fuerza de la pasión amorosa lo que motiva y mueve su acción, a diferencia de los caballeros cristianos que actúan por motivos políticos y

---

<sup>69</sup> Sanz y Treviño [2014: I, 541], editores de *Prolope*, remiten a la clasificación de *Artelope*, pero se ven obligados a matizar: «En cuanto a dicha clasificación, estamos de acuerdo con ella, a pesar de que, siendo novelesca —y por tanto nacida de la ficción o de la pura invención— existen numerosos hechos y lugares que son propios de mundos reales (frente a los universos de irrealidad) como las ciudades donde se desarrollan las acciones, así como los personajes históricos que se han mencionado más arriba [Juan de Austria, El Duque de Osuna, el Marqués de Pescara, el Duque de Alba y Guillermo de Orange]».



religiosos. Entre los moros destacan los abencerrajes, siempre vistos según los ojos de Abindarráez, tal como él se los presentó al capitán Narváez: linaje que destacó en Granada por su valor en la guerra, por su cortesía, por sus galas y trajes, por su delicadeza galante con las damas, por su protagonismo en torneos, fiestas y saraos... En fin, eran la flor de Granada<sup>70</sup>, dechados de virtudes caballerescas.

El morisco gracioso, personaje original y propio de este ámbito literario, se halla presente en cinco de estas piezas por lo que pensamos que las cuatro restantes son más primitivas, anteriores a la creación del personaje. Si en *La divina vencedora* su papel es secundario, en el resto desempeña una presencia muy activa.

El escenario es la frontera de Granada, bien sea en la época de Fernando III el Santo o de los Reyes Católicos. En varias de ellas algunos cuadros se desarrollan en la capital nazarí, siempre admirada por sus bellezas (*Pedro Carbonero*, *La divina vencedora*, *El primer Fajardo*, *El hidalgo Bencerraje* y *La envidia de la nobleza*); en otras el escenario es la vega que la separa de la ciudad campamento de Santa Fe, o diversos lugares fronterizos. Lope sabe recrear el ambiente de fondo de escaramuzas y pillajes de uno y otro bando, de cautivos y rescates, de enfrentamientos y amistades, de envidias y traiciones, que responde a la historia real fronteriza tal como hoy nos la presentan los historiadores<sup>71</sup>.

### 5.3. COMEDIAS HISTORIALES PALATINAS CON MATERIA MORISCA

Tiene razón Gómez [2000: 22] cuando sostiene que las comedias de «ambientación histórica» que están estructuradas en torno a un asunto amoroso, es decir, en las que predomina la fábula, se hallan próximas a las comedias palatinas. Dos de las que clasificamos como historiales moriscas (*El hidalgo Bencerraje* y *La envidia de la nobleza*) contienen elementos de estas.

Frente a lo que sucede en la comedia histórica, en las comedias tanto urbanas como palatinas lo fundamental es el propósito amoroso [...]

<sup>70</sup> Así aparecen en el romance fronterizo «Paseábase el rey moro», cuando el moro viejo culpa al propio rey por la pérdida de Alhama: «Bien se te emplea, señor,/ señor, bien se te empleaua,/ por matar los Bencerrajes,/ que eran la flor de Granada» [Correa, 1999 I: 357-358].

<sup>71</sup> Remito al planteamiento general de García Valdecasas [1995: 17-27], y a los artículos de Rodríguez Molina [1994: 257-290] y Torres Fontes [1997: 63-78].

Los personajes característicos de la comedia palatina pertenecen a la alta nobleza e incluso a la realeza, por lo que la ambientación suele girar en torno a una corte. [Gómez, 2000: 24-25]<sup>72</sup>

Consideramos ahora un grupo de piezas que siendo historiales reciben fuerte influencia del género palatino a la vez que contienen elementos de la materia morisca<sup>73</sup>. El título de nuestro corpus que mejor encarna los rasgos de la comedia palatina es *El hijo de Reduán*. En *Artelope* se la adscribe como género principal al «drama historial» y como género secundario al «drama imaginario palatino»<sup>74</sup>. Se centra en el tema amoroso y en la presencia en palacio del príncipe pastor cuya identidad real solo es conocida por el rey su padre y el alcaide Reduán. En ella encontramos el exotismo geográfico propio de la corte granadina en un tiempo indeterminado. Los personajes pertenecen a la alta nobleza cortesana. Hilo fundamental en la trama es el problema de la identidad del héroe. La atracción amorosa mueve las acciones del rey moro Baudeles, lo que provoca los celos de Reduán que ama a la misma mora, la cual, a su vez, pretende a Gomel. El desenlace trae consigo la recuperación de la identidad del protagonista y el restablecimiento del orden<sup>75</sup>.

Las escenas palaciegas de amor y enredo entre caballeros y damas nobles, cristianos y moros, son también propias de *Los palacios de Galiana*<sup>76</sup>, que además puede

---

<sup>72</sup> «Vendría a identificarse la comedia urbana con la de “capa y espada”, en palabras de Suárez de Figueroa y de Bances Candamo, frente a las comedias palatinas, que serían las de “fábrica” y que se aproximan más a la tragedia. Recordemos la famosa distinción establecida por Bances Candamo sobre las comedias amatorias “que llaman de capa y espada” frente a las “que llaman de fábrica”.» [Gómez, 2000: 25]

<sup>73</sup> El hibridismo genérico es propio de Lope como señala Antonucci [2013: 143] en un artículo en que revisa algunas clasificaciones de *Artelope*: «Me interesaré más bien por lo que prefiero llamar ‘hibridación’ o ‘contaminación’ entre géneros distintos: entendiéndolo con ello, como apuntaba antes, la presencia de motivos o secuencias de intriga en coordenadas espacio-temporales propios de un género en obras que pueden adscribirse con total propiedad a otro género. Se trata de un fenómeno señalado muchas veces por Joan Oleza, ya desde su estudio de 1981 sobre la propuesta teatral del primer Lope de Vega, y con mayor contundencia a partir de su trabajo de 1994 sobre “Los géneros en el teatro de Lope de Vega”».

<sup>74</sup> Oleza [2013: 106, nota 52] recurre a conceptos semejantes para intentar abarcar la complejidad genérica: «Cuando se dice que una obra responde a tal género, “en primera instancia”, quiere decirse que ese es el género que predomina en la obra, aunque puedan estar presentes rasgos de otros géneros. De un género no predominante, que manifiesta algunos de sus rasgos en una obra, sin llegar a caracterizarla terminantemente, se dice que está presente en la obra “en segunda instancia”».

<sup>75</sup> *El hijo de Reduán* es tratada por Gómez [2000: 23, 195] como «comedia historial». Badía [2007: 169] reconoce la dificultad de etiquetarla como comedia o drama. Presotto [1995: 374, 378] la trata como comedia palatina.

<sup>76</sup> Clasificada en *Artelope* como «drama imaginario caballeresco» y en Gómez [2000: 23, 196] «comedia historial». Veo más atinada la opinión de Antonucci [2006: 65]: «el primer plano lo reserva Lope al enredo y a

entenderse como comedia caballerescas del ciclo carolingio, y más aún de *El padrino desposado*<sup>77</sup>. Esta última desarrolla las dos primeras jornadas en el palacio del duque en Toledo, la tercera en el del conde don Pedro en Barcelona. El enredo amoroso se teje en torno a María, una de las hijas del duque de la que está enamorado don Luis y también el recién llegado conde don Pedro, a la vez que es pretendida por Argolán, rey moro de Alcalá. *Lo que hay que fiar del mundo* ofrece «una historia turca de marcado carácter morisco» [Sánchez Lailla, 2013: 342], pero la historia turca se halla configurada como comedia palatina: intriga amorosa entre personajes elevados en la corte oriental de Constantinopla. *Los esclavos libres*<sup>78</sup> posee rasgos de palatina, aunque sus personajes sean hidalgos sin título, la acción se desarrolla en el palacio del moro Arbolán en Biserta y en la residencia del conde de Osuna en Nápoles; por lo que puede ser también entendida como comedia urbana como opina Gómez<sup>79</sup>.

En estas piezas la materia morisca se halla muy presente en el diseño del conjunto de la obra (*El hijo de Reduán*), en el de personajes protagonistas (*El padrino desposado*, *Los esclavos libres*), personajes y escenas (*Los palacios de Galiana*), o bien recurriendo a una secuencia argumental propia del *Abencerraje* (*Lo que hay que fiar del mundo*).

#### 5.4. OTRAS COMEDIAS HISTORIALES CON MATERIA MORISCA

Nos quedan cinco títulos que clasificamos como historiales<sup>80</sup>, aunque la base histórica de algunas, como *El alcaide de Madrid*, le llegue al dramaturgo envuelta en leyenda. La materia morisca se halla muy presente en la obra que acabo de citar<sup>81</sup>, se ma-

las dinámicas de amor y celos propias del macrotipo de la comedia». Por esto corrige a Oleza [1997b: XVIII] que la había incluido entre los dramas de hechos famosos, porque «Los palacios de Galiana no busca el impacto aleccionador y ejemplar de los espectadores, sino la diversión y el recreo» [pp. 65-66].

<sup>77</sup> Tratada como «drama historial profano de hechos particulares» en *Artelope*, aunque añaden que «son notables en ella los aspectos palatinos, de intrigas amorosas imaginarias de palacio». Gómez [2000: 23, 196] la trata de «comedia historial». Sánchez Aguilar [1998: III, 1701] afirma que en esta pieza «el campo de batalla y la contienda por la fe se subordinan al ambiente de palacio y al artificio de lo caballeresco. Menos que en la tenacidad de la guerra, el drama se entretiene en las visiones y discordias que engendra el amor».

<sup>78</sup> Como «comedia novelesca» es registrada en *Artelope*. Parecer al que se unen sus editores Sanz y Treviño [2014: I, 541]. Gómez [2000: 23, 197] la clasifica como «comedia urbana».

<sup>79</sup> «Los protagonistas de la comedia urbana son damas y caballeros sin título y la ambientación del argumento suele tener lugar en la ciudad, dentro de espacios domésticos». [Gómez, 2000: 25]

<sup>80</sup> Recordemos a Bances Candamo [1970: 33]: «porque las de Santos son historiales también». Por tanto *San Diego* debe ser considerada como historial.

<sup>81</sup> Señala *Artelope* (*El alcaide de Madrid*) que la intriga amorosa tiene un peso fundamental en la trama, «que en ocasiones evoca la de las comedias moriscas de la guerra de Granada.»

nifiesta en escenas aisladas con una clara finalidad de adorno y relleno en *La tragedia*, *El nuevo mundo* y *El Hamete*, y a través de la presencia del morisco gracioso en *San Diego*. Resulta difícil adscribir las a algún otro género. En la siguiente tabla consignamos cómo son tratadas en *Artelope*:

<i>El alcaide de Madrid</i>	Género principal: Drama historial religioso, hagiográfico y leyenda. Géneros secundarios: Drama historial profano de hechos particulares
<i>La tragedia del rey don Sebastián</i>	Drama historial profano de hechos famosos públicos: España. Felipe II - Felipe III - Felipe IV.
<i>El nuevo mundo descubierto por C. C.</i>	Drama historial profano de hechos famosos públicos: España, colonización y conquista.
<i>El Hamete de Toledo</i>	Drama historial profano de hechos famosos públicos: España, conflicto racial.
<i>San Diego de Alcalá</i>	Drama historial religioso, hagiográfico y leyenda.

Son obras en las que en general tiene importancia el tema religioso presente en los milagros y en las conversiones al cristianismo. Por otra parte algunas de ellas podrían ser piezas de encargo, lo que influiría en el dramaturgo a la hora de configurar la comedia: *La tragedia del rey don Sebastián* pudo nacer a petición del propio príncipe don Felipe de África [Pedraza, 2001: 591-605]; al igual que *El Hamete de Toledo* pudo serlo del toledano de ascendencia judía don Gaspar Suárez Franco [Madroñal, 2013: 32-66]. *San Diego de Alcalá* parece que fue escrita para celebrar el vigésimo quinto aniversario de su canonización, por lo que pudo ser también un encargo de algún ente público o cofradía religiosa. Lo mismo podríamos pensar de la leyenda de la Virgen de Atocha y las hijas del alcaide<sup>82</sup>.

Como posibles obras genealógicas, sean o no de encargo, han sido consideradas *Los hechos de Garcilaso*, «el carácter genealógico parece indudable» [*Artelope*; Ferrer, 2001: 20] y *El primer Fajardo* [Ferrer, 1998: 224; 2001: 13-51].

<sup>82</sup> En *Artelope* (*El alcaide de Madrid*) leemos esta observación: «Aunque no se trata de un drama genealógico en sentido estricto, Lope da una imagen extremadamente favorecida del apellido Vargas, enraizado en Madrid, y probablemente dramatiza en parte una leyenda genealógica vinculada a esta familia, a la que añade toda la ficción amorosa que da encarnadura a la trama. La obra suma la exaltación religiosa a la propaganda del apellido Vargas, y es posible que fuera pensada para una representación concreta, vinculada a la festividad de la Virgen de Atocha».

## 6. LAS FUENTES

Para elaborar las comedias históricas moriscas y con materia morisca, Lope recurre a diversas fuentes documentales, principalmente a crónicas, obras de historia, romances, narraciones literarias, tradiciones orales e incluso al testimonio directo de protagonistas (como pudo ser don Felipe de África para algunos cuadros de *La tragedia del rey don Sebastián*, o don Gaspar Suárez para *El Hamete de Toledo*). La fábula que adorna la historia en estas comedias está configurada desde la literatura morisca, narraciones y romancero.

### 6.1. CRÓNICAS

La *Crónica general* o *Las cuatro partes de la crónica de España* (1541) editada por Florián de Ocampo, cronista del emperador, le sirve a Lope para conocer la legendaria historia de Maynete, el delfín Carlos, hijo del rey Pipino, base de la comedia *Los palacios de Galiana*. De esta misma obra extraerá las líneas básicas de la actividad de Fernando III el Santo, ya sea para seguir los acontecimientos históricos de las conquistas en Andalucía (*El sol parado*, *La divina vencedora*), ya como telón de fondo para tejer una historia de amor (*La envidia de la nobleza*).

*Crónica de las tres órdenes y caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara* (1572) de Francisco de Rades y Andrada, para narrar las hazañas, milagro incluido<sup>83</sup>, del maestro Pelayo Pérez Correa, muy activo en las conquistas de Fernando III y del infante Alfonso (*El sol parado*).

---

<sup>83</sup> Milagro que procede de las *Cantigas* de Alfonso X pero que también pudo leer Lope en la obra de Gonzalo Argote de Molina, *Nobleza de Andalucía* (1588), Libro II, cap. XVI.

Sobre el reinado de los Reyes Católicos y especialmente la guerra de Granada donde se sitúan los argumentos de *Los hechos de Garcilaso*, *El cerco de Santa Fe*, *Pedro Carbonero* y *El hidalgo Bencerraje*, Lope debió conocer diversas obras:

*Crónica de los muy altos y esclarecidos reyes don Fernando y doña Isabel* (h. 1550, pero escrita a finales del XV) del cronista real Hernando del Pulgar. El capítulo XXVI está dedicado a «las cosas que hizo el conde de Tendilla en Alhama», hazañas que Lope pone en boca de Tarfe en *El cerco de Santa Fe*. Si bien otras crónicas repiten los mismos hechos. Igualmente de esta obra y de las que indicamos a continuación pudo extraer las listas de personajes y familias nobles que participaron en la guerra de Granada y que cita en las comedias. La crónica de Pulgar llega solo hasta 1490.

*Historia de los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel* (hacia finales del siglo XV) de Andrés Bernáldez, cura de Los Palacios. Recoge de forma completa todo lo relativo a los últimos años del reino nazarí y a la fundación de Santa Fe. El autor conoció a Colón y fue el primero en narrar el descubrimiento.

*Sumario de la clarísima vida y heroicos hechos de los Católicos Reyes* (1522) de Lucio Marineo Sículo, cronista real. Al igual que Bernáldez narra la fundación de Santa Fe (*Los hechos de Garcilaso*, *El cerco de Santa Fe*), la presencia activa de la reina y las hostilidades entre caballeros y grupos de uno y otro bando.

Para la historia de los caballeros abencerrajes, el poeta pudo tener presente las *Relaciones de algunos sucesos de los últimos tiempos del reino de Granada* (1510), de Hernández de Baeza, donde se da cuenta de cómo el rey moro degolló a algunos abencerrajes y cómo otros de ellos se pasaron a los cristianos, ya que se habían rebelado contra el rey porque este abandonó a la reina y a sus hijos por el amor de una romía.

*Historia pontifical* (1573) de Gonzalo de Illescas. La presentación que hace de Santa Fe, las nueve ciudades andaluzas que la construyen, la intervención concreta del Gran Capitán en las negociaciones con el rey Chico para la rendición de Granada, la aparición de Colón y la historia que narra del naufrago que murió en su casa de Madeira y le entregó las cartas que señalaban el camino a las Indias occidentales, todo ello está recogido en el acto I de *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*. Los datos sobre Colón que aporta esta obra también pudo encontrarlos Lope en una obra anterior, la *Historia general de las Indias* (1552) de Francisco López de Gómara que los narra en los capítulos XIV y XV. Además tomó Lope de la *Historia pontifical* el argumento para *Lo que hay que fiar del mundo*, la historia de Ibrahim Pachá que llegó a ser visir del Gran Turco.

Sobre acontecimientos del reinado de Felipe II, el dramaturgo conocía la obra del italiano Ierónimo di Franchi Conestagio, *Dell'unione del regno di Portogallo alla corona*

*di Castiglia* (1585), usada para los hechos históricos que precedieron y para la narración de la batalla de Alcazarquivir que ocupa el acto I de *La tragedia del rey don Sebastián*.

De la *Historia eclesiástica de la imperial ciudad de Toledo* (1605) de Jerónimo Román de la Higuera, procede la parte histórica de *El Hamete de Toledo*.

Aunque desconocemos las fuentes concretas a las que recurre para *El primer Fajardo*, los personajes y acontecimientos históricos que aquí se dramatizan deben proceder de algún nobiliario de la familia pues se corresponden con los datos que luego aparecerán en la obra de Francisco de Cascales, *Discursos históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia* (1621). Puesto que esta obra es posterior a la comedia se piensa que ambos bebieron en las mismas fuentes o que tal vez Cascales, que era conocido de Lope, le prestó algún manuscrito.

*Flos sanctorum* (II, 1601) de Pedro de Ribadeneyra, es la fuente que usa el poeta para teatralizar la historia de *San Diego de Alcalá*.

## 6.2. ROMANCERO

Menéndez Pelayo [1968: 42] afirmó que el joven Lope ya en su primera comedia había encontrado «la fórmula generadora de su teatro histórico: la conversión de las rapsodias épicas en drama». Lope conoce muy bien el romancero viejo, recurre con frecuencia a romances fronterizos, y sabemos su protagonismo en la configuración del romancero nuevo aportando romances moriscos y pastoriles. Moore [1940] estudia un conjunto de treinta comedias de las que Menéndez Pelayo clasificó como «crónicas y leyendas dramáticas de España» y va mostrando cómo algunas escenas se tejen a base de poemas, versos o alusiones a diversos tipos de romances. Las numerosas obras impresas, sin contar los pliegos sueltos, en las que Lope pudo leer estos poemas se inician con el *Cancionero de romances* (1550) de Martín Nucio, continúan en las *Silvas*, las *Rosas*, las *Flores*, y desembocan en el *Romancero general* de 1600.

Ecos de romances tradicionales del ciclo carolingio encontramos en *El cerco de Santa Fe*<sup>84</sup> y en *El primer Fajardo*<sup>85</sup>; de los infantes de Lara en *Pedro Carbonero*<sup>86</sup>, de

<sup>84</sup> Moore [1940: 32-38], sobre todo los versos de la reina Isabel en los que equipara a los caballeros cristianos presentes en Santa Fe con los Pares de Francia (vv. 1005-1016).

<sup>85</sup> Moore [1940: 78-82], que también encuentra alusiones al romance de Gaíferos («Caballero, si a Francia ides») en el de Fátima (vv. 1881-1897).

<sup>86</sup> Cuando el alcaide moro muestra al rey las cabezas de los ajusticiados (vv. 1492-1502), Moore [1940: 58] recuerda el romance «Sacóme de la prisión/ el rey Almanzor un día», en el que al prisionero Gonzalo Gustios le muestra el rey las cabezas de sus hijos sobre una mesa.

Mudarra, el rey don Sancho y Fernán González en *El sol parado*<sup>87</sup>; del conde citado, de Diego Ordoñez y su reto a la ciudad de Zamora en *El remedio en la desdicha*<sup>88</sup>. El muchacho Pelayo que amenaza a su madre para que le revele quién fue su progenitor (*El sol parado*), es calco de la escena que desarrolla el romance «Sentados a un ajedrez» en que el joven Mudarra hace lo propio con la suya por el mismo motivo.

Romances fronterizos típicos como «Jugando estaba el rey moro», «Reduán, bien se te acuerda», «Caballeros granadinos», «La mañana de San Juan», «Santa Fe, cuán bien pareces», «Cercada está Santa Fe», le sirven a Lope como piezas fundamentales en algunas de las comedias moriscas. Varios de ellos vienen recopilados ya en el *Cancionero* y en la *Silva* de 1550.<sup>89</sup>

Romances fronterizos recogidos de la tradición o reelaborados, o simplemente creados imitándolos, encontró Lope en *El romancero historiado* (1579) de Lucas Rodríguez; en la *Primera parte del romancero y tragedias* (1587) de Gabriel Lasso de la Vega; en las *Guerras civiles* (1595) de Pérez de Hita, entre otras obras de autores concretos. Por ejemplo, la unión de la hazaña de Hernán Pérez del Pulgar, el reto de Tarfe y su muerte a manos de Garcilaso, parece ser creación de Gabriel Lasso y sirve a Lope para el argumento de *El cerco de Santa Fe*. Del mismo modo un romance de Lucas Rodríguez, «Críose el Abindarráez», es el que inspira al poeta la secuencia argumental de *El remedio en la desdicha* con la que Lope modifica, con criterio muy acertado, la secuencia de la historia tal como la había leído en la *Diana*. Otras veces parece que es el mismo Lope quien crea imitando romances antiguos, como el que entona el cautivo cristiano sobre la conquista de Jaén («El rey don Fernando el Santo/ desde Córdoba partía») en *La envidia de la nobleza* [Lope, 1968c: 185b-186a]; o sobre el mismo rey que parte a la conquista de Sevilla («Salió el rey Fernando, a quien/ apellida santo España,/ de Jaén después de misal ...») en *El sol parado* [Lope, 1994c: 844-848].

El romancero nuevo, sobre todo el morisco, se halla muy presente en nuestro corpus en el diseño de situaciones y personajes, muy especialmente a la hora de urdir las tramas amorosas entre caballeros y damas moras.<sup>90</sup> La influencia de romances concretos es patente en una comedia temprana como *El hijo de Reduán* donde resuenan los versos

---

<sup>87</sup> Moore [1940: 64-73].

<sup>88</sup> Moore [1940: 46-51].

<sup>89</sup> En la obra de Correa [1999: I y II] encontramos los romances citados y las ediciones en que fueron apareciendo durante el siglo XVI.

<sup>90</sup> Antonio Carreño publicó en 1982 un artículo con el título: «Del Romancero Nuevo a la Comedia Nueva de Lope: constantes e interpolaciones». Expone que en 1589, en Valencia, se difunden series de romancerillos en pliegos sueltos, aquí se encuentra Lope y alterna la producción de romances y comedias. «Valencia se constituye en las últimas décadas del siglo XVI, en activo centro de impresores de romances y pliegos sueltos (ya lo había



del «Mira, Zaide, que te aviso». La historia de amor de *El sol parado* es la dramatización del famoso «Sale la estrella de Venus». En la obra más tardía del género, *La envidia de la nobleza* (1613-1615), cuando ya el romance morisco ha desaparecido como moda literaria, encontramos referencias a los romances de Albenzaydos y Tarifa, y otros elaborados por Lope con el espíritu de los moriscos como el que entona Jarifa «En las torres de la Alhambra». Carrasco Urgoiti [1996: 308] entiende esta pieza como «un caleidoscopio de motivos romancísticos».

### 6.3. NARRACIONES LITERARIAS

Son varios los textos literarios narrativos que hemos detectado presentes en la configuración de las comedias moriscas.

En primer lugar *El Abencerraje*, la historia de Abindarráez y Jarifa que Lope leyó en *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor, no solo le sirvió para elaborar *El remedio en la desdicha* sino que tuvo repercusiones argumentales y temáticas en otras piezas. El dramaturgo sabe explotar la trama de prisión y libertad, entre cristianos y moros, condicionada por la palabra comprometida de volver al cautiverio tras la celebración de la unión amorosa. Si en la historia original es el cristiano Narvárez quien otorga la libertad y el moro Abindarráez quien cumple fielmente la palabra dada, en *El alcaide de Madrid* es la princesa mora Celima quien en Toledo cede a los requerimientos de su cautivo don Fernando para que pueda celebrar su desposorio con Leonor en Madrid, del mismo modo que Tarife recibe la petición de libertad de su cautivo don Lope para casarse con la citada Leonor y regresar a prisión. Es la misma trama que encontramos en *Lo que hay que fiar del mundo* cuando Leandro obtiene del Gran Turco libertad para ir a Génova a casarse con Blanca y regresar a su cautividad con ella como hizo Abindarráez. Como vemos el papel liberador de Narvárez lo ha trasladado Lope a una dama mora, a un caballero moro y al mismísimo Selím.

En otras obras notamos la impronta del *Abencerraje* en el papel que juega la amistad entre caballeros de bandos opuestos, siempre al servicio de la causa amorosa. La encontramos en *La divina vencedora* donde el fuerte y rudo Meledón es capaz de entregarse como cautivo al noble moro Cardiloro para favorecer su desposorio con Guadalara. Y de nuevo hallamos la amistad entre cristiano y moro como elemento fundamental en

---

sido en el primer tercio) a la vez que de comedias. La conjunción de ambos géneros (romancero nuevo – comedia nueva) no es, por lo tanto, casual». [Carreño, 1982: 36]

la acción en *El primer Fajardo*, en *El padrino desposado*, en *Pedro Carbonero* y en *La envidia de la nobleza*. Especialmente se halla resaltada en *El hidalgo Bencerraje*: Jacimín se empeña en proteger a la pareja cristiana que ha pedido amparo al rey moro de Granada.

Por otra parte es claro también que la visión idealizada, caballeresca y galante, de los nobles moros presente en las comedias procede de los libros de caballerías y sobre todo del *Abencerraje*.

Otro relato, en este caso una novela corta del italiano Mateo Bandello [1995: 247-249], le sirve al poeta para construir el desenlace de *El padrino desposado*.

Es difícil constatar el influjo concreto que las *Guerras civiles de Granada* (1595) tuvieron en las comedias de nuestro corpus. Sabemos que Pérez de Hita usó para su obra romances moriscos de Lope. Tal vez este recogió del murciano el impulso que dio con el éxito de su obra a la temática morisca y la visión del noble moro abencerraje con alma cristiana que encontramos sobre todo en *El hidalgo Bencerraje*.

La novelita de *Ozmín y Daraja* que Mateo Alemán incluyó en *Guzmán de Alfarache* (1599) parece hallarse evocada en la trama que la esposa de Jacimín, Daraja, sufre en poder de un alcaide cristiano (*El hidalgo Bencerraje*). También relaciona Case [1993: 88] la dama mora Daraja que aparece fugazmente en *El sol parado* [Lope, 1994c: 54-57; 60-61] con la protagonista de la citada novela.

Algunas narraciones bíblicas originan secuencias en el desarrollo argumental. Lope conoce muy bien la historia de David. Ya en *Los hechos de Garcilaso* se comparaba al novel caballero con el joven David; en *El cerco de Santa Fe* la comparación se amplifica: Garcilaso apela a la juventud de David para alcanzar el permiso del rey [Lope, 1997a: vv. 1931-1932]; este alaba al joven vencedor identificándolo con el bíblico, recordando el hecho de que el rey Saúl le otorgó a su hija Micol como esposa y el gozo con que lo celebraron por todo el territorio de Israel (vv. 2097-2106). En otro momento Garcilaso ha relacionado los higos obtenidos por Martín Galindo con «la cisterna de David» (v. 1744)<sup>91</sup>. Las figuras de Gedeón (v. 585) y Sansón (v. 2088) son invocadas para alabar a los adalides cristianos. La reina Isabel relaciona al rey Fernando con Salomón (v. 1559). En *El primer Fajardo* se estructura todo el cuadro del reto, batalla, victoria y huida del poderoso ejército moro teniendo en cuenta la secuencia bíblica del reto de Goliat al ejército israelita, su derrota y la huida de los filisteos. En

---

<sup>91</sup> En el segundo libro de *Samuel* leemos: «David sintió sed y exclamó: “¿Quién me diera a beber agua de la cisterna que hay a la puerta, en Belén?”. Aquellos tres héroes se abrieron paso por el campamento filisteo, sacaron agua de la cisterna que está a la puerta de Belén, la llevaron y se la ofrecieron a David» (2Sam 23, 15-16). Lope, por tanto se ha servido de un texto que narra un antojo de David, manteniendo un claro paralelismo con el antojo de la reina Isabel, por esto los higos que traen a la reina, que proceden de territorio enemigo, son equiparados con el agua de la cisterna de David.

esta misma comedia, la trama que urde el rey David para apoderarse de Betsabé, mujer de su general Urías, es la misma que usa Almanzor que quiere apoderarse de Jarifa, la prometida de Abindarráez<sup>92</sup>. La hazaña de Gedeón deteniendo el sol para culminar así el triunfo en la batalla es recordada en *El sol parado*<sup>93</sup>.

#### 6.4. OTRAS FUENTES

La receptividad y el aprecio de Lope por todo lo tradicional y popular le lleva a incluir en sus comedias leyendas, cuentos, canciones que recopila de la tradición oral. A veces una comedia puede proceder de un relato que ha escuchado, como puede ser el caso de *El alcaide de Madrid* sobre la leyenda de Gracián Ramírez, sus hijas y el milagro de la Virgen de Atocha. La recoge también en el *Isidro* (1599) y no sabemos qué texto es el más antiguo, aunque debieron nacer bastante cercanos. La leyenda que surgió en torno al monasterio de Tentudía (Calera de León, sur de la provincia de Badajoz) la pudo leer en la historia de Pelayo Pérez Correa, pero también circulaba popularizada en una sintética frase proverbial. Es la historia que cierra *El sol parado*<sup>94</sup>.

*Pedro Carbonero* pudo originarse, a semejanza de *El caballero de Olmedo*, de un cantarillo que pervivía en alguna tradición local y que Lope puso en boca del protagonista al final de la pieza<sup>95</sup>. Sabemos también que existía un dicho popular que citaba

<sup>92</sup> La historia de David y Goliat se encuentra en 1Sam 17, 1-58 y sobre ella organiza Lope [2008] los vv. 65-356 y 533-705 de *El primer Fajardo*. La historia de David y Betsabé en 1 Sam 11, 2-17.

<sup>93</sup> Josué invoca al sol cuando va persiguiendo a los amorreos (Jos 10, 10-13) al igual que hace Pelayo Pérez Correa con los moros [Lope, 1994c: 93-94].

<sup>94</sup> Pedrosa [2006: 141-142] hace ver que el recuerdo de la batalla y el milagro protagonizado por Pelayo Pérez Correa no solo fue recogido en la *Chronica* de Rades sino que formaba parte de la tradición condensado en una frase proverbial, «Sancta María, detén tu día», y de ello dan cuenta Sebastián de Horozco, *Libro de los proverbios glosados*, escrito hacia 1580, y Gonzalo Correas en su *Vocabulario de refranes*, 1627

<sup>95</sup> Menéndez Pelayo [1968: 21] lanzó la idea de que Pedro Carbonero debió ser personaje histórico y que «Su nombre hubo de ser celebrado en alguna canción popular, de la cual parece que quedan rastros en la última escena del drama de Lope»:

Virgen sin mancilla,  
 hoy, mueren, y muero,  
 Pedro Carbonero  
 con la su cuadrilla. [Lope, 2015: vv. 2741-2744]

el caso de Pedro Carbonero para subrayar el extremado peligro de una situación sin aparente salida.<sup>96</sup>

De la tradición oral granadina tomó el cuentecillo del antojo de la reina Isabel cuando en Santa Fe oyó hablar de una frondosa higuera que crecía junto a la muralla de Granada [Lope, 1997a: vv. 1310-1321]. Lo mismo cabe decir de las manchas de sangre en la fuente de la estancia de la Alhambra donde fueron degollados los abencerrajes, que recuerda en *Pedro Carbonero* [Lope, 2015: vv. 1835-1842].

Alín y Barrio [1997] han recopilado las canciones que encuentran en el teatro de Lope. Es difícil identificar las auténticamente populares pues el propio dramaturgo a veces las crea o las recrea. Encuentran piezas en *El sol parado* [Alín y Barrio, 1997: 121-122; 182-183]: «Velador que el castillo velas» [Lope, 1994c: 22] y «Justa fue mi perdición» (p. 70); *Pedro Carbonero* [Alín y NBarrio, 1997: 151-152; 363]: «Recuerda, Juan, por tu fee» [Lope, 2015: vv. 427-429], «Ribericas hermosas» [vv. 843-846]; *El remedio en la desdicha* [Alín y Barrio, 1997: 240-241]: «a la perra mora» [Lope, 2014a: v. 519]; *La envidia de la nobleza* [Alín y Barrio, 1997: 322-323]: «Maestre Santiago, bon caballero» [Lope, 1968c: 170a]; *El cerco de Santa Fe* [Alín y Barrio, 1997: 325-326; 371-372]: poema en árabe vulgar [Lope, 1997a: vv. 1471-1472] y «Si venir por la Granada» [vv. 1157-1170].

Una serranilla popular («Yo me iba, mi madre,/ a Villa Reale»)<sup>97</sup> es usada para elaborar el cuadro erótico-amoroso que cierra el primer acto de *El sol parado* [Lope, 1994c: 30-35].

---

En la misma idea abundó Montesinos [1929: 204-205]: «La concepción de *Pedro Carbonero* siguió, con toda probabilidad, un proceso análogo al que *El caballero de Olmedo* documenta e ilustra. Un cantarillo o letra cualquiera ofrece un nombre y una situación que el poeta desarrolla».

<sup>96</sup> En 1953, Bataillon [1964: 310-328] publicó un artículo con este título, «Pedro Carbonero con su cuadrilla». Lope de Vega ante una tradición», en el que confirmaba que el Fénix trabajaba basándose en una tradición existente. Presentaba un texto de Hernán Cortés de 1520, dando cuenta al emperador Carlos V de la expedición en México, en el que el conquistador exponía el miedo de sus hombres al ser conscientes de que se internaban en unas tierras extrañas, en las que no podían esperar ayuda de nadie, y recurría a la figura de Pedro Carbonero, como ejemplo ya proverbializado, de un capitán que se había metido con sus hombres en un lugar del que no podría salir vivo: «de tal manera que ya a mis oídos oía decir por los corrillos y casi público, que había sido Pedro Carbonero que los había metido donde nunca podrían salir». [Cortés, 1987: 95-96]

<sup>97</sup> Rozas [1990: 401-426] le dedica unas páginas en su trabajo «Ciudad Real y su provincia en el teatro de Lope de Vega».

## 7. EL FONDO HISTÓRICO

Si los contemporáneos de Lope clasificaban las obras de teatro en comedias imaginarias e historiales, son muchas las piezas del Fénix que se adscriben a este segundo grupo. Debemos tener en cuenta, como ya he señalado, que la variedad de obras históricas que manejaba el poeta tenían en común una concepción de la historia más amplia de la que nosotros tenemos hoy, en ellas tenían cabida narraciones bíblicas, relatos de milagros y leyendas. La comedia historial así entendida se vio reforzada por las polémicas en torno al teatro. Algunos censuraban los excesos de las «amatorias» mientras defendían las de historia por los ejemplos y lecciones que aportaban (la historia como *magistra vitae*).<sup>98</sup> Pero además, coincidiendo con los años de la producción de Lope, hay una creciente sensibilidad histórica unida a la consolidación de la conciencia nacional de los españoles contemporáneos.<sup>99</sup>

El dramaturgo tiene claro que el poeta es distinto al historiador, pero en su labor no falsifica la historia, tiene libertad para adornar, para recrear, y así realiza otra presentación de los hechos:

---

<sup>98</sup> «En el Memorial que la villa de Madrid dirige a Felipe II en 1598, solicitándole el levantamiento de la prohibición, puede leerse: “Sirve también la comedia de memoria de las historias y hechos heroicos loables, que si bien pueden los doctos tenerla por lo que está escrito, no se debe defraudar de tanto bien a los indoctos ni usurpar la fama de los pasados que tanto se repite y celebra en las comedias”. En este sentido “la comedia es más necesaria y conveniente que la historia”, no porque le sea contraria sino porque la sirve mejor, pues llega a audiencias que no llega la historia, y como defiende el padre Ferrer, en 1613 “persuade más... pues nadie puede igualar la distancia que hay de un libro muerto a un libro vivo”». [Oleza, 1997: XXIX]

<sup>99</sup> «Al Lope que se arroja a dramatizar la historia de España hay que situarlo en este doble contexto, el de la utilidad de la historia en el teatro, tal como se suscita a partir sobre todo de las controversias sobre la licitud de las comedias, y el de la emergencia de una conciencia histórica nacional, posthumanista, espectacularmente impulsada por los historiadores de la época de Ocampo a Mariana». [Oleza, 1997: XXXV]

Que aunque es verdad que no merecen nombre de cronistas los que escriben en verso, por la licencia que se les ha dado de exornar las fábulas con lo que fuese digno y verosímil, no por eso carecen de crédito las partes que sirven a todo el poema de fundamento (dedicatoria de *La piedad ejecutada*, Parte XVIII, 1623).

Es más, está convencido de que la historia, al ser representada adquiere más fuerza persuasiva. Así lo dice en la dedicatoria de *La campana de Aragón*: «La fuerza de las historias representada es tanto mayor que leída, cuanto diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato» [Lope, 1994b: 619].

En el *Arte nuevo* [Lope, 2016], tras recordar lo que afirmaba Cicerón de la comedia, las coloca a la misma altura de la historia:

Por eso Tulio las llamaba «espejo  
de las costumbres y una viva imagen  
de la verdad», altísimo atributo,  
en que corre parejas con la historia. (vv. 123-126)<sup>100</sup>

## 7.1. HISTORIA Y FÁBULA EN LAS COMEDIAS MORISCAS

Teniendo en cuenta la concepción de la historia y el modo en que la usa el poeta, podemos agrupar las comedias moriscas en tres niveles según el mayor o menor grado de presencia de lo histórico. En primer lugar, aquellas en las que predomina la historia nacional oficial, los hechos de la reconquista con los que se funden las hazañas de un héroe o héroes particulares: *Los hechos de Garcilaso*, *El cerco de Santa Fe*, *El sol parado* y *El primer Fajardo*. En estas piezas queda clara la realidad histórica de la importancia estratégica de la fundación de Santa Fe, la presencia activa de la reina Isabel y los caballeros de la nobleza cristiana, la hazaña de Pérez del Pulgar, la de Garcilaso tal como la transmitía el romancero, la historia del maestro de Santiago Pelayo Pérez Correa que se mantuvo al lado de Fernando III durante sus campañas en Andalucía, la presencia de la casa Fajardo en Murcia<sup>101</sup>. Los sucesos, tomados de las crónicas y del romancero, son el

<sup>100</sup> Pedraza [2016: 237] comenta: «El verso 126 («en que corre parejas con la historia») revela que Lope asoció las dos definiciones supuestamente ciceronianas y se sintió autorizado a equiparar las dos realidades definidas: la comedia y la historia, lo que le da ocasión para elogiar con entusiasmo a la comedia, a todas las comedias, sin distinguir entre las antiguas y las modernas».

<sup>101</sup> Las investigaciones modernas confirman los hechos: «Santa Fe representa un hito en la historia por innumerables motivos de sobra conocidos» [García Pulido, 2005: 23-24], por lo que bien mereció la atención

fundamento de estas piezas, a los que se añade el adorno de la fábula que es una historia de amor protagonizada por un caballero y una dama moros. En la nota «Al lector» de *El valiente Céspedes* (Parte XX, 1625), escribió:

Adviértase que en esta comedia los amores de don Diego son fabulosos y solo para adornarla, como se ve el ejemplo en tantos poetas de la Antigüedad [...] Con este advertimiento se pueden leer sus amores como fábula, y las hazañas de Céspedes como verdadera historia.

La fábula no anula la historia pues el texto permanece fiel a lo que el autor conoce de las hazañas de Garcilaso, de Hernán Pérez del Pulgar, del maestre Pelayo y de los Fajardo. Pero como poeta se siente autorizado a modificar ciertos parámetros, por ejemplo, concentra las historias de Garcilaso y de Hernán Pérez del Pulgar durante la estancia en el campamento de Santa Fe (*El cerco de Santa Fe*), sabiendo que no se realizaron en ese momento<sup>102</sup>, o atribuye diversas hazañas de distintos miembros de la familia Fajardo a un solo personaje.

Es en estas comedias donde puede aplicarse plenamente la tesis de Diego Marín [1958: 31] sobre la intriga secundaria:

Cuando Lope dramatiza el material de una fuente histórica o legendaria con el propósito serio de (digámoslo parafraseando el dicho clásico) «enseñar deleitando» y no meramente de «deleitar», se suele atener estrictamente al asunto dado, superponiéndole una intriga secundaria de su invención, pero sin mezclarla con aquel.

En segundo lugar situamos las comedias en las que Lope se centra en un protagonista histórico particular del que posee escasas noticias y, por tanto, elabora con libertad sus hazañas, a la vez que lo sitúa en un marco histórico verosímil. El poeta presenta su versión de un héroe histórico: Rodrigo de Narváez (*El remedio en la desdicha*), Meledón Gallinato (*La divina vencedora*) y Pedro Carbonero. En *La divina vencedora* aún se encuentra muy presente el fondo histórico de las conquistas de Fernando III, el mismo

---

de los romances. Mata Carriazo [1969] refrenda la actividad de la reina Isabel y de los nobles. Menéndez Pelayo [1968] y Buceta [1922] descubren la confusión de personajes y hazañas que se da en el romancero sobre Garcilaso de la Vega. Cuevas y Montero [2008] recogen la documentación que nos ha llegado sobre la hazaña de Pérez del Pulgar que no figura en las crónicas. Torres Fontes [1978; 2001] investiga sobre los Fajardo.

<sup>102</sup> La hazaña de Pérez del Pulgar es fechada en 1490, antes de la existencia de Santa Fe. En el romance de Lasso de la Vega, «En espantoso silencio», tiene lugar cuando Hernán Pérez, alcaide del Salar, reside en Alhama. Correa [1999 II: 722] insiste en la fidelidad de Lasso a la historia.

periodo que dramatiza *El sol parado*; pero si en esta última vamos siguiendo las hazañas del héroe que marcaba la *Crónica* [Rades y Andrada, 1572], en el caso de Meledón solo conocemos su papel en la entrega de la villa de Morón<sup>103</sup>, acción a la que Lope dedica poca atención, y se centra en atribuir a Gallinato una serie de hazañas totalmente ficticias. Algo muy parecido es lo que ocurre con Pedro Carbonero, figura histórica<sup>104</sup> a la que el poeta pone rostro y da vida, respetando la historia legendaria de los abencerrajes y aludiendo, al final de la obra, a la presencia expectante de los Reyes Católicos que desde Córdoba preparan su intervención. *El remedio en la desdicha* ofrece la versión de la historia de Abindarráez y Narváez acogiendo a las líneas fundamentales de la novela y señalando en la dedicatoria a su hija Marcela que se trata de un suceso «que nos calificaron por verdadero las crónicas de Castilla en las conquistas del reino de Granada» [Lope, 1991: 79]<sup>105</sup>. En estas dos últimas piezas encontramos claramente una intriga secundaria, de tema amoroso en *El remedio* (es la historia de Narváez con la mora Alara) y de tema político en *Pedro Carbonero* (las intrigas entre zegríes que llevan a la condena de los abencerrajes), lo que demuestra, según Marín, que Lope las trata como obras históricas<sup>106</sup>.

En el tercer y último grado de intensidad histórica situó *El hidalgo Bencerraje* y *La envidia de la nobleza*, en ellas el poeta conserva el marco histórico de la frontera en la guerra de Granada con la alusión a los Reyes Católicos y a Fernando III el Santo<sup>107</sup>. Además, si bien el protagonismo no está acaparado por personajes históricos concretos, sí hay una referencia vaga a ellos en el Mendoza de la primera comedia o en el maestro de Santiago de la segunda. Son comedias en las que el dramaturgo propone una enseñanza moral (se alaba la virtud como fuente de la hidalguía y se critica la envidia como vicio de la nobleza) y se siente muy libre a la hora de manejar la historia. El fondo histórico de *La envidia* nos remite a la época de Fernando III el Santo (siglo XIII), mientras que el conflicto entre los nobles de Granada parece propio del siglo XV. Además los ze-

---

<sup>103</sup> Pascual [2010] hace ver cómo el personaje no es un héroe salido de la fantasía de Lope, como creyeron Cotarelo [1917: XXV-XXVI] y Case [1993: 89-90], pues los hechos del infanzón Melendo Rodríguez Gallinato están recogidos en la *Primera crónica general* [Menéndez Pidal, 1977: 740].

<sup>104</sup> Menéndez Pelayo pensaba que se trataba de «un personaje probablemente histórico» [1968: 20]. Avallé Arce [1971] descubrió una biografía que sobre el héroe realizó un historiador de Écija hacia 1630.

<sup>105</sup> Para los datos históricos sobre Rodrigo de Narváez puede verse López Estrada [2009: 43-44] y la explicación histórica de su presencia en el romance «De Granada partió el moro» en Correa [1999: I, 280-283].

<sup>106</sup> «Lo que distingue a las comedias que tienen intriga secundaria de las otras es, evidentemente, su historicidad, la cual no consiste meramente en el asunto dramatizado o en la fuente de que proceda, sino que depende del propósito con el que el autor dramatiza el asunto» [Marín, 1958: 28].

<sup>107</sup> Estos son los versos finales de *El hidalgo Bencerraje*: «Belardo dice que halló/ esta historia en los anales/ de los Reyes de Granada./ Ella es cierta: perdonalde» [Lope, 1968: 276b]



grías se mofan de los bencerrajes describiéndolos como los «lindos»<sup>108</sup> contemporáneos de Lope de principios del XVII.

El resto de comedias compaginan la materia morisca, que aparece como fábula que adorna, con verdadera historia, sobre todo aquellas que dramatizan sucesos recientes: *El nuevo mundo*, *La tragedia del rey don Sebastián*, *El Hamete de Toledo*, o la hagiográfica *San Diego de Alcalá*. En las demás las referencias históricas son más vagas aunque conservan marco histórico (*Los esclavos libres*, *Lo que hay que fiar del mundo*), o se pierden en una nebulosa de historia legendaria (*El alcaide de Madrid*, *El padrino desposado*, *Los palacios de Galiana*, *El hijo de Reduán*).

Con respecto a los musulmanes granadinos, Lope ambienta la ficción con ciertas coordenadas históricas y legendarias, especialmente la degollación de los abencerrajes, caballeros que eran «la flor de Granada» como cantaba el romancero, las luchas internas de las grandes familias nobles, la personalidad del Rey Chico...<sup>109</sup> Es notorio cómo un mismo motivo es usado en obras diversas que remiten a periodos históricos distintos. Tenemos el ejemplo claro de la muerte de los abencerrajes: se recuerda en *El hijo de Reduán*, comedia que no presenta datos para situarla en un momento histórico concreto; en *El remedio en la desdicha* Abindarráez recordará el suceso primero como oyente ante Alborán [Lope, 2014a: vv. 326-395] y luego contándolo a Narváez [vv. 1937-2000], personaje histórico de la primera mitad del siglo XV; en *Pedro Carbonero* se dramatiza el motivo que luego narrará Hamete [Lope, 2015: vv. 1767-1842], la comedia se sitúa en tiempo de los Reyes Católicos (bien avanzado el siglo XV); sin embargo, de nuevo aparece el asunto en *La envidia de la nobleza* [Lope, 1968c: 209-211] cuya acción transcurre durante el reinado de Fernando III el Santo (primera mitad del siglo XIII).

108

Sus golillas, sus vestidos,  
y sus cabellos rizados;  
sus manos blancas, que apenas,  
por no verlas lastimadas,  
los puños de las espadas  
tocaron de afeite llenas... (p. 182b)

<sup>109</sup> Carrasco [1998a] sostiene que la leyenda de los abencerrajes se erige sobre un núcleo histórico que hoy nos resulta difícil reconstruir. El testimonio más preciso que conservamos es el de Hernando de Baeza [1868] que vivió en la Alhambra como intérprete y escribió en 1510 sus *Relaciones de algunos sucesos de los últimos tiempos del reino de Granada*. Cuando el rey moro abandonó a la reina por una cristiana, algunos nobles se alzaron contra él, por lo que prendió y degolló a algunos abencerrajes. Baeza los presenta siempre de forma positiva y como aliados de los cristianos. Es significativo que en la *Historia de la guerra de Granada* Mata Carriazo [1969: 402] dedica un epígrafe a los abencerrajes y en él se limita a copiar el texto de Baeza. Según Fosalba [2002] estos hechos debieron ocurrir en torno a 1482 y son los mismos a los que aludiría el romance de la pérdida de Alhama, «Passeáva se el rey moro».

## 7.2. RECREACIÓN Y ACTUALIZACIÓN DE LA HISTORIA

¿Cómo logra el poeta dar vida y fuerza a la historia en las tablas del corral ante un público heterogéneo? En la dramatización de acontecimientos históricos Lope no deja de pensar en su auditorio, por eso la necesidad de recurrir a la fábula, por eso también es necesario actualizar personajes y sucesos para que el espectador se sienta implicado. Es este afán del poeta el que lo lleva a acercar la historia al espectador y este a la historia. ¿Qué sentido tienen si no las escenas costumbristas que encontramos en estas comedias? Soldados jugando a los naipes, a los dados, apostando y enfrentándose entre ellos hallamos en *El cerco de Santa Fe* [Lope, 1997a: vv. 224-304], *El remedio en la desdicha* [Lope, 2014a: vv. 1015-1132], *El primer Fajardo* [Lope, 2008: vv. 759-885]; las quejas sobre la vida militar, el recuerdo nostálgico de la vida del campo, el retraso de las pagas, las carencias en el suministro, el hambre en *El cerco* [Lope, 1997a: vv. 305-318], *El sol parado* [Lope, 1994c: 22-23; 27-28], *La divina vencedora* [Lope, 1994d: 783-785]<sup>110</sup>; la religiosidad popular, la devoción mariana en *El sol parado* [Lope, 1994c: 93-94], *La divina vencedora* [Lope, 1994d: 814-817, 828-829, 867-868]; el grupo de moras que salen a por agua, la recogida de higos, las prácticas adivinatorias en *El cerco de Santa Fe* [Lope, 1997a: vv. 1157-1170, 1139-1472], *La envidia* [Lope, 1968c: 165b-167a]; las zambras de la noche de san Juan o de una boda en *Pedro Carbonero* [Lope, 2015: vv. 843-862], *El primer Fajardo* [Lope, 2008: vv. 1358-1367]; los músicos que actúan en el drama entonando romances o canciones conocidas de los espectadores, como la zambra citada de *Pedro Carbonero* y de *El primer Fajardo*; también en esta última el romance «Jugando estaba el rey moro» [Lope, 2008: vv. 2694-2701].<sup>111</sup>

Entre la comedia más primitiva, *Los hechos de Garcilaso* (1579-1583), y *El cerco de Santa Fe* (1596-1598) han transcurrido unos 15 o 18 años, hemos pasado del poeta adolescente al hombre de 34 o 36 años, las dos piezas versan sobre el mismo tema, la hazaña de Garcilaso, pero la elaboración dramática cambia mucho de una a otra. En *Los*

---

<sup>110</sup> «Para aligerar la materia histórica Lope utiliza también multitud de escenas de ambiente o de costumbres que, sin ser funcionales de cara a la acción, buscan impactar al público: las más características son las soldadescas, pero también las de ambiente morisco (bodas, bailes o escenas de hechicería podemos encontrar en *El primer Fajardo* o *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*), y las de ambiente indígena en *El Arauco domado*, que incluye desde bailes y ofrendas a ceremonias de canibalismo. Con todo, el lugar más importante lo ocupan en este grupo las escenas de costumbres castrenses.» [Ferrer, 2001: 25]

<sup>111</sup> «El objetivo primordial de las canciones y de la música instrumental en las obras de Lope y de sus contemporáneos era contribuir a la plena integración del público asistente en el espectáculo que se está desarrollando en el escenario; en suma, se trata de reducir en la medida de lo posible el distanciamiento entre espectador y representación, y lo consigue al otorgar a esta el máximo de realismo y credibilidad» [Caballero, 2003: 683]

*hechos* el dramaturgo recababa lo histórico de dos romances fronterizos: los versos iniciales del romance de la muerte de Albayaldos («¡Santa Fe, cuan bien pareces/ en los campos de Granada!») le sirven para presentar la ciudad militar en el cuadro II de la jornada III, mientras que la jornada IV, la hazaña de Garcilaso, se configura exclusivamente con el romance «Cercada está Santa Fe». Los nobles cristianos que aparecen son solo los que cita el romance: Galindo, Portocarrero, Garcilaso y el rey don Fernando. Las jornadas I y II desarrollaban un asunto de amor y celos entre los moros Tarfe, Fátima y Gazul, al que más tarde se une Alhama, con final feliz por la unión de las dos parejas, Fátima y Gazul, Alhama y Tarfe. En *El cerco de Santa Fe* tanto la intriga histórica como la amorosa cobran vitalidad. Aquí nos interesa destacar el tratamiento de la historia. Ahora las fuentes son más diversas: a los romances citados hay que añadir los de Gabriel Lobo Lasso sobre Pérez del Pulgar y Garcilaso. Aumenta el número de personajes históricos cristianos: el Gran Capitán, el conde de Cabra, Martín Fernández, la reina Isabel, fundamental en la obra, y la referencia a otros nobles y familias aristocráticas [Lope, 1997a: vv. 67-86, 1589-1605] que realmente participaron en la guerra de Granada. Lope ha leído las crónicas que narraban la contienda. De ellas provienen también las curiosas argucias que cuenta Tarfe del conde de Tendilla, Íñigo López de Mendoza, en Alhama [vv. 394-409]. Pero además Lope utiliza motivos que toma de la tradición, como el antojo de los higos que tiene la reina, canciones tradicionales, una de ellas en árabe vulgar, ampliación de las referencias bíblicas que aparecían en *Los hechos*. Es claro el interés por crear impresión de vida: el cuadro II de la jornada I nos muestra el deambular de la reina y Pulgar por el campamento encontrando soldados que juegan, apuestan, discuten... Un soldado portugués compite en osadía con los españoles (I, 4). En Granada se escuchan las voces del juego de cañas (I, 5). Un grupo de moros y moras salen cantando de la ciudad a buscar agua (II, 3). El moro que baja por el muro a recoger higos (II, 7). Aquí vemos ya muchos de los recursos que usa Lope para recrear la historia.

En otras comedias se entretiene en escenas que, o bien conoce por lecturas, o las inventa con verosimilitud y gracia. Pedro Carbonero en el monte recibe las solicitudes concretas de hombres y mujeres que buscan la liberación de un pariente o persona querida que se halla cautivo en Granada. Pedro exige el memorial en el que figuran los datos del cautivo, cuándo y dónde fue hecho prisionero, y el lugar de Granada, calle, barrio o familia mora, en que se halla. Recibe los papeles y se los coloca en la pretina.

A través de acciones sencillas y cotidianas sabe recrear el ambiente fronterizo<sup>112</sup>. Un cristiano en unas treguas ha quedado prendado de una mora; un moro que iba a sus

<sup>112</sup> Como señalan los estudios actuales, no podemos entender la frontera granadina a lo largo de estos siglos [desde 1246 en que se entrega Jaén, hasta 1492] como sinónimo de “confrontación bélica”. García

campos ha sido cautivado y su esposa al enterarse recoge las joyas que tiene y marcha a liberarlo (es parte de la segunda acción de *El remedio en la desdicha*)<sup>113</sup>; los trueques entre cautivos de uno y otro bando (entre doña Elvira y Daraja en *El hidalgo Bencerraje*); los moros cautivos, al igual que los cristianos, trabajan en tareas duras (*La divina vencedora*, *El sol parado*); el que cautiva a una persona en una escaramuza tiene derecho sobre ella, pero no el rey o poderoso que quiere disponer de la vida de aquel al que ha ofrecido asilo (*El hidalgo Bencerraje*).

En las comedias con materia morisca encontramos también este tipo de escenas cotidianas que funden lo histórico con la vida corriente: la distribución de esclavos en el puerto de Nápoles con las graciosas intervenciones del morisco (*Los esclavos libres*), la romería de la Virgen de la Cabeza de Andújar para insertar en ella la conversión del príncipe moro (*La tragedia del Rey don Sebastián*), la celebración de la noche de san Juan en una playa de Orán (*El Hamete de Toledo*), la reunión del Concejo municipal para preparar una romería (*San Diego de Alcalá*)<sup>114</sup>.

La misma intencionalidad guía al poeta en el tratamiento de los personajes. Lo podemos ver muy claro en el Rodrigo de Narváy propio de Lope (*El remedio en la desdicha*) comparado con el original que había encontrado en la novelita de la *Diana*. Aquí el capitán cristiano es mitificado, admirado por sus hombres, por los moros y por el propio rey de Granada que no puede negarse a sus peticiones. Por supuesto que está

---

Valdecasas se ha fijado en su "singularidad" [1995: 17-27]: se trata de una frontera inestable dentro de extensos periodos de paz, en la que hay relaciones pacíficas, de respeto mutuo a pesar de las distintas leyes, de amistad y apoyo, de cortesía y caballerosidad, relaciones comerciales, relaciones de vecindad, tolerancia religiosa... Pero hay también enfrentamientos armados entre grupos de uno y otro lado, además de las esporádicas conquistas de ciudades y territorios, hay correrías y algaradas, razzias por tierra enemiga buscando obtener un buen botín, conseguir cautivos, hacer daño en los campos del enemigo, o simplemente se busca acrecentar la honra militar o el heroísmo personal. En la misma línea Rodríguez Molina [1997] y Torres Fontes [1997].

<sup>113</sup> Asegura Carrasco [1998a: 572] que los fronterizos de las comedias de Lope tienen su base real en lo que fue la frontera granadina: «La tregua, que no la paz ni la guerra, fue la condición más frecuente de la coexistencia fronteriza, que estaba regulada por normas específicas y vigilada por personas con cargo de hacerlas cumplir. Hay comunicación, tratos, intercambio comercial, visitas oficiales de dignatarios, e incursiones clandestinas, en que se trata de pasar inadvertido, adoptando la vestimenta, la característica gestualidad y tal vez la lengua del estado vecino.»

<sup>114</sup> En *San Diego de Alcalá* Lope es muy fiel a la historia del santo tal como la narra el padre Rivadeneyra en el *Flos Sanctorum* (1601) pero la recrea añadiendo escenas referentes a la vida ordinaria: la obra se abre con una reunión del concejo de la villa que prepara la procesión a la ermita en un día de romería (vv. 1-132). Aprovecha Lope para mostrar las pullas entre labradores que se sienten cristianos viejos y un hidalgo cristiano nuevo con ascendencia judía. El cuadro II (vv. 133-204) presenta a tres labradoras que hablan de cómo vestirán para la fiesta y de sus amoríos. Más adelante aparecen cazadores y el morisco Alí que cantará con su guitarra el romance de «La mañana de San Juan». Escenas de campesinos que llevan en brazos a uno que lo ha tirado la mula (II, 1) o que en un día de viento van a aventar el grano (II, 6); de cantos y bailes de los indígenas canarios (II, 3).

muy por encima de los conflictos amorosos. El Narváz de Lope lo encontramos mucho más cercano: entra en escena poniendo orden entre sus soldados que se enfrentan por asuntos del juego, necesitado de recursos económicos, enamorado, y a merced de la pasión amorosa por una mora. El maestro de Santiago es también vencido por los encantos de una serrana, e incluso el infante Alfonso queda cautivado por la belleza de la mora Daraja (*El sol parado*).<sup>115</sup> La Reina Católica pasea por el campamento de Santa Fe llamando la atención a los soldados que apuestan, socorriendo al que pasa hambre, recriminando al que perjura y alentando a los caballeros nobles (*El cerco de Santa Fe*)<sup>116</sup>.

El morisco gracioso, con su jerga peculiar, imitación de una forma de hablar que los espectadores conocerían, era otro recurso muy concreto de actualizar lo histórico: el personaje actuaba en una historia perteneciente al siglo XIII, XIV o XV, pero remedaba el habla popular del morisco del XVI. A veces recurre a anacronismos muy del gusto popular que provocan la risa. Como cuando en la Granada mora (*Pedro Carbonero*) Lope le hace hablar apelando a situaciones propias de las ciudades castellanas muy conocidas por los espectadores: cuando al amanecer Rosela vestida de hombre llega a la casa del moro en el Albaicín, este la amenaza con verterle el orinal, se queja de lo temprano que es, pues todavía no ha oído gritar «agardente e letuario» [Lope, 2015: v. 1121]. O como le recuerda Zulema a Fajardo, que se entrega en manos del delegado del rey, los engorros de la burocracia de la corte para lograr luego la libertad:

¿Saber que es prisión de corte,  
que estar que importe o no importe?  
¡Tener siglos Vosancé!  
Andar sombrerilio en mano  
tras el calde y el fiscal,  
dar al Rey el memorial,  
hablar secretario en vano,  
que veremos respondelde  
e no lo ver en so vida,

<sup>115</sup> Comenta Rozas [1990: 471]: «Las dos acciones de *El sol parado* explican perfectamente cómo la historia se ve comprometida en Lope por deseos de agradar al público de los corrales. Para ello busca potenciar dos elementos, a primera vista antagónicos: lo milagroso y lo erótico».

<sup>116</sup> Vossler señalaba esta peculiaridad de los personajes de Lope: «Mucho antes de que la moderna ciencia histórica utilizase el moderno concepto de medio ambiente, atisbó Lope la vinculación del hombre a su contorno, a su ascendencia y a sus usos y costumbres. Si consideramos hasta qué punto se inclinaba la producción dramática del Renacimiento a representar a sus héroes como criaturas desarraigadas, inflexibles y sublimes hasta lo sobrehumano, ha de parecernos más extraordinario aún el sentido genial de Lope para la significación psíquica de ambientes de toda clase». Citado por Gilman [1989: 184].

e, despox de estar berdida,  
sentencialde el querelde. [Lope, 2008: vv. 2195-2205]

En *El hidalgo Bencerraje* Zulema se burla del cuello de lechuguilla que viste don Juan y que el auditorio conocía bien:

Mucho mirándole espanta.  
¿Cómo sufrir el garganta  
lo que no traer un berro?  
A un buey poner un cencerro;  
vos traer aquí cincuenta. [Lope, 1968b: 233b]

Oleza, analizando *El príncipe perfecto*, encuentra escenas que representan momentos de la vida cotidiana del rey, y escribe:

Este tipo de escenas [...] tienen una función capital, que es nueva en esta época en la representación de los grandes personajes y de sus acontecimientos, la de insertar lo histórico en una dimensión de vida corriente, [...] la de entretener los grandes asuntos públicos con el vivir cotidiano de sus protagonistas. [2013: 168]

La fusión de lo histórico con lo cotidiano lleva a una peculiar presentación de la historia que la hace atractiva para el espectador porque se siente implicado en ella. Decía Gilman [1989: 191] que en el romancero aprendió Lope esta libertad poética frente a la historia y su capacidad para sentir lo pasado como algo contemporáneo que generaba la identidad colectiva. Por eso afirmaba que «cada comedia de Lope es un romance amplificado».

## 8. LA ESTRUCTURA

Para componer una pieza el poeta de comedias piensa primero en el asunto, en la historia o historias que va a desarrollar. Como escribió Lope [2016] en el *Arte nuevo*: «Elíjase el sujeto» (v. 157)<sup>117</sup>. El sujeto puede ser la historia del capitán Narváez, la del maestre de Santiago Pelayo Pérez Correa, la de Pedro Carbonero o los Fajardo. Y sigue el poeta indicando: «El sujeto elegido escriba en prosa,/ y en tres actos de tiempo le reparta» (vv. 211-212)<sup>118</sup>. Se trata de diseñar las líneas fundamentales del argumento. Unas veces el dramaturgo ajustará la trama al orden secuencial de los hechos tal como lo lee en el documento fuente o lo recibe de la tradición, así recogerá, por ejemplo, los elementos principales de la vida del maestre Pelayo Pérez desde que fue investido como tal hasta el milagro de Tentudía. Otras veces modificará la secuencia argumental del documento fuente persiguiendo intereses dramáticos, como lo hará con la novelita del *Abencerraje*, o acumulará acciones de varios personajes en uno, como hizo en *El primer Fajardo*. Si la noticia histórica del personaje protagonista es mínima tendrá que suplirlo con su imaginación pero respetando el ambiente histórico, es el caso de Meledón Gallinato o Pedro Carbonero. En una ocasión toma un cuento de Bandello (*El padrino desposado*) o una legendaria tradición madrileña (*El alcaide de Madrid*), los reserva para el desenlace de la obra e inventa la ficción argumental que los precederá.

Es evidente que al decidir dramatizar el sujeto elegido en un género y subgénero particular ya está aceptando ciertas marcas estructurantes. La opción genérica, en nuestro caso, la opción por una comedia historial morisca, inscribe en el texto características

---

<sup>117</sup> «En este contexto el orador parece referirse más a la sustancia argumental que a la ideológica, moral o intencional del drama» [Pedraza, 2016: 274]

<sup>118</sup> En nuestro corpus el término más usado es el de «acto», en trece títulos. Seis piezas usan el término de «jornada».

de espacio, tiempo, personajes (cristianos y moros nobles; con una visión del moro peculiar del género), acción y estilo.

Nos fijamos ahora en algunos de los pasos que da el autor para estructurar sus obras: la organización de la trama, el uso del tiempo y espacio, el manejo de las unidades dramáticas (cuadros) y la aportación de la polimetría. Como ha escrito Ruano [2007: 130]: «Un análisis superficial de los textos teatrales áureos revela que hay un mínimo de tres elementos estructurantes en una comedia. Los textos claramente están divididos en jornadas, cuadros y secuencias dramáticas escritas en un determinado metro».

Atenderemos sobre todo a las comedias propiamente moriscas aunque sin olvidar a aquellas que tratamos como comedias con materia morisca.

## 8.1. LA ESTRUCTURA ARGUMENTAL

Como reconocen los críticos, «en la Comedia Nueva el principio estructurante básico reside en la acción» [Vitse, 2003: 743; Antonucci, 2007: 11]. El argumento debe ser organizado convenientemente atendiendo a las tres partes de la narración y distribuyéndolo en los tres actos del drama:

«En el acto primero ponga el caso,  
 en el segundo enlace los sucesos  
 de suerte que hasta el medio del tercero  
 apenas juzgue nadie en lo que pasa». [Lope; 2016: vv. 298-301]

### 8.1.1. EL PLANTEAMIENTO

Conviene distinguir entre las comedias que Lope construye sobre una doble intriga y las que lo son sobre una sola intriga compleja. En las primeras el planteamiento pone en marcha las dos acciones que se inician en dos lugares diferentes, una con personajes cristianos, la otra con personajes moros:

—Abindarráez confiesa la pasión amorosa que lo embarga hacia su supuesta hermana Jarifa y la liberación que siente al saber que no son hermanos. Al mismo tiempo se inicia la historia de amor de Narváez: aquí el obstáculo es que ella es mora y él cristiano. La obra (*El remedio en la desdicha*) desarrollará estas dos historias de amor.

—La reina Isabel alienta a los caballeros de Santa Fe a emprender hazañas. A ellas se lanzan el conde de Cabra, don Martín, Pulgar y Garcilaso. Sin embargo en Granada



asistimos a las desavenencias entre Tarfe y Alifa. El moro quiere realizar grandes gestas para ganar su afecto (*El cerco de Santa Fe*).

—Pelayo Pérez Correa acaba de ser proclamado maestre de Santiago y se incorporará al ejército cristiano de don Fernando. Por otra parte, en la villa mora de Medina Sidonia, Gazul se despide de Zaida, quiere merecerla ante los ojos de su padre demostrando el valor de su espada. Buscará y retará al maestre (*El sol parado*).

—Meledón Gallinato, un Hércules popular, acosa maza en mano a los moros de la villa de Morón. Así logrará que se rindan. Pero en la corte de Granada varios caballeros disputan entre sí por la bella Guadalajara. El rey la promete a aquel que venza o cautive a Meledón (*La divina vencedora*).

—*Pedro Carbonero* recibe en la sierra donde habita la petición de la liberación de Rosela, esclava en Granada. Aquí varios moros, despechados porque las damas solo aprecian a los caballeros abencerrajes, pondrán en marcha un complot para que sean aniquilados. En estas circunstancias Pedro entra en la ciudad aprovechando la fiesta de San Juan y tramará amistad con el abencerraje Cerbín.

—Juan Gallego, en Lorca, ha sido nombrado caballero con el apellido de Fajardo porque ha vencido al capitán moro Abenalfajar. Es el inicio de una vida plagada de hazañas y del desarrollo de una personalidad peculiar. En Granada el rey moro quiere deshacerse de Abindarráez para apoderarse de su prometida Jarifa. El destino llevará a Juan Fajardo a salvar la vida de Abindarráez (*El primer Fajardo*).

Hasta aquí, como hemos podido comprobar, estas obras se inician con una doble intriga. Lo mismo ocurre en *La tragedia del rey don Sebastián* y en *El nuevo mundo*<sup>119</sup>, si bien en estas la materia morisca queda reducida al acto I. *El Hamete de Toledo* muestra la misma apertura: don Juan Castelví y su criado rondan en Valencia a doña Juana, mientras en una playa de Orán un grupo de moros celebra la noche del Bautista. Pero en esta última pieza el moro protagonizará todo el argumento. Por otra parte, solo *El remedio en la desdicha* se abre con dos historias de amor, en el resto se presenta una historia militar protagonizada por cristianos frente a la historia de amor de los moros. En varias piezas encontramos expresamente el móvil caballeresco de servicio a la dama como fuerza que impele al moro noble (Tarfe, Gazul, Cardiloro, Tarife) a emprender hazañas.

<sup>119</sup> *La tragedia del rey don Sebastián* I.1 (acto I, cuadro 1): en Lisboa el rey y sus consejeros deliberan sobre la conveniencia de la empresa en el norte de África; I.2: en un lugar de Marruecos Lela Fátima recurre a su criada Celinda para averiguar el futuro de su prometido Hamet. *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* I.1: Colón y su hermano ante el rey de Portugal solicitan ayuda para sus proyecto; I.2: en Granada el rey Mohamed con Dalifa hablan de amor y de la guerra con los cristianos.

En las comedias de acción compleja es una historia de amor la que unifica la intriga: en *El hidalgo Bencerraje* don Juan y su hermano don Luis son acogidos por el rey moro de Granada que pronto descubre que don Luis es la bellísima doña Elvira y, prendado de ella, ordena eliminar a don Juan. El noble Jacimín se opondrá al deseo injusto del monarca. *La envidia de la nobleza* presenta al rey moro enamorado de Jarifa por un retrato y quiere hacerla su esposa. Ella está enamorada de Celindo, que recurrirá al maestre de Santiago para liberar a su amada.

Notemos la importancia que otorga Lope al comienzo *in medias res*, recurso dramático al servicio de la captación desde el inicio de la atención del espectador<sup>120</sup>. Llamamos la atención aquellas obras en que los personajes irrumpen en el tablado con cierta brusquedad señalada por la primera didascalía: «Salen doña Inés y doña María huyendo y Argolán tras ellas» (*El padrino desposado*); «Salen dos moros como huyendo de Gallinato» (*La divina vencedora*); «Salen Arbolán, moro, y Lucinda, cautiva cristiana, en los brazos» (*Los esclavos libres*).

### 8.1.2. EL NUDO

A la hora de enlazar los sucesos o tejer el nudo de los dramas con doble intriga, Lope adopta diversas formas. En *El remedio en la desdicha* los espectadores debían conocer la historia de Abindarráez y Jarifa, había sido difundida en prosa por la *Diana* y cantada en los romances, por lo que el poeta respeta la historia de la pareja mora y busca crear enredo con la de Narváez y Alara, complicada por el celoso esposo de la mora. En algunas de nuestras piezas no hay propiamente nudo sino acumulación de hazañas de caballeros de uno y otro bando: de los caballeros cristianos y de Tarfe en *El cerco de Santa Fe*; del maestre de Santiago, de Gazul y del soldado Campuzano en *El sol parado*; de Juan Fajardo en *El primer Fajardo*. Frente a la acumulación de hazañas en estas piezas, la ficción amorosa sigue un desarrollo lineal complicado por los intereses de la dama o la intromisión de un poderoso. Con frecuencia se producen desajustes entre ambas intrigas por lo que respecta al tiempo de la acción. Por otra parte, en *La divina*

---

<sup>120</sup> «En la construcción de la acción, por otra parte, tienen un papel destacado diversos recursos. Uno de ellos es el comienzo *in medias res*. Consiste en presentar la historia en la mitad de su asunto con la intención de generar desde el primer momento en el auditorio expectación y tensión. Permite, además, introducir a éste directamente, sin preliminar alguno, en materia» [Roso, 2010: 912]. Y recuerda Roso el comentario de Caramuel al *Arte nuevo*: «La disposición pide ingenio, pues presentar los acontecimientos en el orden que sucedieron daría una larga y tediosa representación. Deberá tenerse en cuenta el tiempo, y como no puede representarse todo en dos horas (los españoles no desean permanecer más tiempo en el teatro), se comienza por el medio y después, en el tiempo oportuno, se narra lo primero.»

*vencedora* y en *Pedro Carbonero* la historia del héroe cristiano queda pronto fundida con la del protagonista moro y se logra así una mayor unidad y coherencia en el desarrollo de la acción.

En las comedias con una sola intriga compleja, Lope logra la unidad de acción con más facilidad. Teje el nudo con enredos forjados a base de engaños y confusiones (*El hidalgo Bencerraje*), o sobre el fondo legendario de las envidias entre familias nobles de Granada y la identidad oculta de un moro hijo de un hermano del maestre (*La envidia de la nobleza*). En *El hijo de Reduán*, para crear el enredo, a la acción de Gomel enfrentándose con cortesanos y cortesanas se añade la del rey que busca el amor con Celora y que provocará la ira de la reina. En *Los palacios de Galiana* además de los dos contendientes que aspiran a casarse con la princesa mora, el rey Galafre pretende a Celima. La acción final parece llegar a su fin cuando el rey despidе a Audala y acepta a Carlos como esposo de su hija, pero la despechada Armelina será la encargada una y otra vez de redirigir la acción oponiéndose a los deseos de Carlos y del conde Arnaldo. Acciones y reacciones a veces poco congruentes. *El alcaide de Madrid* complica la historia de amor entre Tarife y Celima porque la princesa mora se halla enamorada de su cautivo don Fernando, que a su vez es el prometido de Leonor, la hija del alcaide de Madrid; el enredo amoroso lleva a una mayor implicación de las acciones<sup>121</sup>. *El padrino desposado* crea la trama propia de una comedia palatina en torno a María, sus pretendientes y las aspiraciones de su hermana Inés.

Lope tiene claro el principio de la unidad de acción:

Adviértase que solo este sujeto  
tenga una acción, mirando que la fábula  
de ninguna manera sea episódica,  
quiero decir, inserta de otras cosas  
que del primero intento se desvíen. [Lope, 2016: vv. 181-185]

Pero hemos visto que no siempre consigue esa unidad debido a la acumulación de historias de diversos protagonistas y, a veces, algunas de ellas ajenas al hilo principal. De ejemplo puede servir la parte central de *El sol parado*<sup>122</sup> y de *El primer Fajardo*. Pero

<sup>121</sup> Según Marín [1958: 66] la trama está desarrollada con técnica francamente novelesca, «en que la intriga secundaria queda inseparablemente entretrejada en una trama general muy compleja».

<sup>122</sup> Es un buen ejemplo de drama deshilvanado por la excesiva materia que Lope acumula. Es desmesurado el tiempo y los hechos de la vida del maestre que quiere dramatizar, además lo hace siguiendo el orden narrativo en que lo conocía: elección e investidura en Mérida; acompañando al príncipe Alfonso reciben en Toledo al rey moro de Murcia; de camino a Ciudad Real para reunir tropas vive la historia de la serranilla; acompaña al rey don

incluso en la obra más tardía de las que aquí estudiamos, *La envidia de la nobleza*, Lope no quiere dejar de recordar el famoso romance de Reduán sobre Jaén y no logra que quede bien encajado pues aparece como una reacción caprichosa del rey al canto del cristiano cautivo. De hecho, más adelante el monarca mandará que Reduán olvide la empresa sobre Jaén para dedicarse a pacificar Granada.

En la configuración del nudo el poeta recurre con frecuencia al recurso del engaño, esencial para la complicación de la acción. Lo encontramos muy presente en *La divina vencedora*, *Pedro Carbonero*, *El primer Fajardo* y, sobre todo, en *El hidalgo Ben-cerraje*.<sup>123</sup>

### 8.1.3. EL DESENLACE

Las obras construidas por acumulación de hazañas no tienen propiamente un desenlace, terminan con una nueva gesta que encumbra al héroe y de la que toma el título la comedia. *El cerco de Santa Fe* se cierra con la hazaña de Garcilaso que hasta entonces no había saltado al primer plano del drama. El título incorporará su nombre (*e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega*) obviando al resto de caballeros. En *El sol parado* la historia de Gazul termina ya avanzado el acto III con su muerte a manos del maestro Pelayo. El cierre de la obra es la dramatización del milagro de Tentudía debido a la oración del maestro, por tanto, una forma de encumbrarlo. Y de nuevo esta hazaña es

---

Fernando en la toma de Jaén; de aquí marchan sobre Sevilla y cuando prácticamente la ciudad se ha entregado el rey lo manda a pacificar a los moros de Sierra Morena. Además el soldado Campuzano tiene una historia propia totalmente prescindible: apresado dos veces por los moros, las dos será liberado por la Virgen y realiza su promesa de visitar el santuario de la Peña de Francia. El rey Zaro de Murcia que había aparecido en I.4, vuelve mediado el acto II para morir a manos de Gazul. Al final de este acto II acontece además la fugaz historia de Daraja, la mora que aparece solicitando la ayuda del maestro para recuperar su honor y que provoca la pasión del príncipe Alfonso. Hemos de añadir que en el acto III entra también en la acción primera el joven Pelayo, hijo del maestro y la serrana, que recrea la acción de Mudarra para enterarse de quién es su padre. ¿Por qué acumula Lope tantas digresiones? Sin duda que busca ganarse al auditorio, no aburrirlo con la escenificación de la historia, por esto recurre a secuencias populares bien conocidas como la serranilla o el romance de Mudarra, o al campesino que abandonó el campo para hacerse soldado y ahora arrepentido lo recuerda con nostalgia (Campuzano). Mucho más sencilla resulta la acción secundaria que tiene como centro la escenificación del romance «Sale la estrella de Venus», aunque es difícil acoplarla a la extensa historia del maestro.

<sup>123</sup> Roso Díaz [2010: 912] resalta la importancia de este recurso en el teatro de Lope en general: «Al citar Lope el engañar con la verdad y el hablar equívoco en el *Arte nuevo* está mostrando únicamente la punta de iceberg de un recurso que tiene una gran rentabilidad dramática y resulta fundamental para construir el enredo de las piezas. Se trata del engaño. Este elemento, que incide no sólo en la elaboración de la acción, sino también en el desarrollo de casi todos los temas y la caracterización de los personajes, se sustenta en una amplia técnica teatral donde entran en juego los elementos más variados y se estructura a partir de una tipología muy fijada ya en estas comedias.»

la que da título a la pieza. También de *El primer Fajardo* podría decirse algo parecido, aunque el desenlace, la reconciliación entre el héroe y el rey don Enrique, está más en consonancia con la acción precedente.

En general Lope tiene muy presente el principio propio de su teatro popular de mantener la intriga hasta el último momento:

pero la solución no la permita  
hasta que llegue a la postrera escena. [Lope, 2016: vv. 231-232]

Solo en los últimos cuadros del acto III concluyen las historias de amor de *El remedio en la desdicha*: Narváz ha salvado a Alara de las manos de su vengativo y celoso marido. La mora decide hacerse cristiana y quedarse en Álora, abriendo así la imaginación del espectador a un posible final feliz con el capitán cristiano. Al mismo tiempo este logra apaciguar al enfurecido Zoraide que perdona a su hija y aprueba su unión con Abindarráz.

También se recurre al milagro en el desenlace de *La divina vencedora*, que de nuevo sirve para titular la obra. Por los engaños de Guadalajara el rey moro da la orden de asalto al castillo de Chincoya donde se han refugiado Meledón y Cardiloro. El cristiano recurre a la Virgen que realiza el portentoso. Los moros reconocen el poder divino y abandonan Chincoya.

En *Pedro Carbonero* todo auguraba un final feliz: Cerbín había sido reconocido y acogido de nuevo en la corte granadina, el monarca le había entregado la mano de Fidaura. Pedro había recibido carta del rey don Fernando y había decidido con los suyos salir de la sierra y acogerse a una vida más tranquila. Pero en el último momento todo cambia. El cristiano no ha recibido el mensaje del amigo abencerraje Cerbín para que abandone la sierra a la que él se dirige al frente de un poderoso ejército. Pedro muere aceptando la honradez del moro que sirve a su rey.

*El hidalgo Bencerraje* presenta en el último cuadro a don Juan y doña Elvira que, junto con Jacimín y Daraja, han logrado salir de Granada y se encuentran con la comitiva de los Reyes Católicos. Por la intercesión de don Luis se alcanza el perdón de los reyes para la joven pareja cristiana. Los moros serán bautizados. También en el último momento llega el final de *La envidia de la nobleza*: el maestre de Santiago logra la liberación de Celindo cuando iba a ser ajusticiado. En Jaén se reencontrará con Jarifa y serán bautizados.

Algunos desenlaces presentan claras estridencias a nivel estructural. En *El hijo de Reduán* el ansia de poder que momentáneamente despierta en Gomel la reina, la muerte

del rey y la aceptación del héroe para ocupar el trono (por la escena simbólica del león) son acciones poco justificadas, demasiado rápidas y carentes de fuerza dramática. De «catástrofe casi ridícula» tildaba Menéndez Pelayo [1968: XXIII, 20] este desenlace. *Los palacios de Galiana* se cierra con el torneo caballeresco que celebra el acceso al trono francés de Carlos en el que los antagonistas, Armelina y Audala, dejan de serlo inesperadamente para aceptar y favorecer el final feliz del rey y Galiana. En *Los esclavos libres* es llamativo como en un momento delante del virrey todo se aclara: Leonardo se identifica como cristiano sin que nadie lo trate de renegado, lo mismo ocurre con Lucinda, y el antagonista, Arbolán, reconoce ingenua e inocentemente su culpa.

En mi opinión la pieza mejor estructurada de los dramas moriscos es *Pedro Carbonero*<sup>124</sup>. El acto I está formado por tres cuadros: presentación de Pedro y su cuadrilla en la sierra; el rechazo de algunos caballeros por las damas de Granada por no ser bencerrajes que inicia la dramatización de la leyenda; la amistad de Pedro con Cerbín y el complot contra los bencerrajes durante la fiesta. De ahora en adelante las acciones se imbrican y se condicionan mutuamente. Es verdad que la amistad que nace entre el cristiano y el moro no se halla muy justificada; tampoco resulta del todo verosímil la denuncia de los bencerrajes<sup>125</sup> y la inmediata reacción del rey para ajusticiarlos<sup>126</sup>; en otro momento, en el inicio del acto III, puede verse el empeño de Lope por encajar algunos versos de un conocido romance fronterizo, por esto de forma inesperada el rey llama a la movilización general de sus tropas y su alcaide Reduán le echará en cara la falta de los caballeros bencerrajes, «la flor de Granada» (vv. 1909-1920), aunque la escena no se halla desconectada de la trama general pues Lope aprovechará para que otros caballeros abunden en su visión negativa de los bencerrajes. Pienso que la concentración de lugar (Granada y la sierra cercana) y tiempo (unas fiestas de San Juan), el avance de la doble acción bien entretejida y el trágico desenlace dramatizado con sencillez, acentuando el corte abrupto de las ilusiones que la carta del rey acababa de generar en el grupo cristiano, otorgan solidez a la pieza. Todo provocado porque el mensaje de Cerbín no ha

---

<sup>124</sup> Así lo veía también Montesinos [1929: 210-211]: «Lo mejor de *Pedro Carbonero* —extraña en una comedia de esta época— es la habilidad del plan que Lope sigue sin divagar ni desviarse. Una perfecta coherencia caracteriza todo lo episódico. [...] El desenlace, cosa también rara en Lope, sobreviene después de una serie de peripecias bien trazadas».

<sup>125</sup> Se halla mejor elaborada en *La envidia de la nobleza* donde los caballeros zegrís presentan al rey pruebas reales que pueden interpretarse como traición de los bencerrajes.

<sup>126</sup> Montesinos [1929: 183-185] señala estas carencias: «El punto flaco está en la pequeñez de los móviles incapaces de explicar por sí solos tanta calamidad. Las palabras displicentes de una dama pronunciadas en un tono que hace sonreír, no parecen motivo bastante para desencadenar todas las furias sobre las cabezas de los abencerrajes... las insidias de Sarracino y Almoradí son demasiado burdas para obrar con trágica necesidad...»

llegado a los cristianos y un poderoso ejército rodea al grupo que no tiene escapatoria. Pedro recita el poemita originario («Virgen sin mancilla,/ hoy mueren y muero/ Pedro Carbonero/ con su cuadrilla», vv. 2741-2744) y acepta todo con la conciencia de la nobleza de Cerbín que dirige el ejército moro pero que ha intentado salvar la vida del grupo y que una vez muertos hace a los suyos rendirles honores. La escena debía provocar un silencio emotivo en el corral y el aplauso al dramaturgo y al autor por su buen hacer.

## 8.2. TIEMPO Y ESPACIO DRAMÁTICOS

Aunque Lope no respeta la unidad de tiempo defendida por los neoaristotélicos, sí tiende a su concentración como proponía en el *Arte nuevo*:

No hay que advertir que pase en el período  
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,  
porque ya le perdimos el respeto  
cuando mezclamos la sentencia trágica  
a la humildad de la bajeza cómica.  
Pase en el menos tiempo que ser pueda,  
si no es cuando el poeta escriba historia  
en que hayan de pasar algunos años. [Lope, 2016: vv. 188-195]

En general el poeta busca comprimir el tiempo dramático y a la vez distingue la libertad que necesita la comedia historial. Aún dentro de las comedias historiales el tiempo dramático será muy distinto cuando la pieza represente la historia de un personaje o se centre en alguna hazaña<sup>127</sup>. Cuando Lope quiere dramatizar la vida del maestro Pelayo Pérez Correa (*El sol parado*), de don Felipe de África (*La tragedia del rey don Sebastián*), de los Fajardo, de *El Hamete de Toledo* o *San Diego de Alcalá* le resulta difícil la comprensión temporal y se producen desajustes cuando existe la segunda acción que es una historia de amor. Al fin y al cabo era como querer ensamblar en una pieza la dilatación del tiempo de la comedia histórica con la concentración propia de las amatorias.

En *El sol parado* sostiene de alguna manera la unidad de tiempo adecuando la acción al progresivo avance de la reconquista. Siguiendo la *Crónica* de Rades, desde el

<sup>127</sup> «Lope se permitió representar largos periodos en sus comedias históricas, mientras que tendió a la concentración temporal en otro tipo de piezas, especialmente en las amatorias (urbanas y palatinas)» [Pedraza, 2016: 334].

nombramiento de Pelayo Pérez Correa como maestre en 1242, hasta la caída de Sevilla en 1248, hecho que está a punto de producirse cuando finaliza la comedia, han transcurrido seis años. Por supuesto que Lope no da estas fechas, pero las conoce y debía cuidar la integración de todo el contenido del argumento en este periodo. Sin embargo, en la intriga secundaria Gazul mata a Albenzayde cuando ya el rey don Fernando y el maestre están en Martos e irán a tomar Jaén (1245), y resulta que antes de la toma de Sevilla le pregunta a Zayda: «¿Cómo tu padre te tuvo/ doce años de viudez/ tan encerrada en Jerez?» (p. 82). Despiste de Lope, pues lo lógico es que Gazul hablara de tres o cuatro años de viudez. Más llamativo resulta el hecho de que, en la acción principal, el maestre tuvo un hijo con la serrana Filena, que en el acto III se hace presente, el muchacho Pelayo, del que se afirma «catorce años ha cumplido» (p. 67).

Las deficiencias, desde el punto de vista estructural, que encontramos en *El primer Fajardo*, la sensación de obra «deslavazada e inconexa» [García López, 2008 II: 969], proceden de la sobreabundancia de acciones narradas o meramente aludidas, aunque no dramatizadas, debido a la intención de Lope de fusionar en un Fajardo varias generaciones del mismo linaje. Es el factor tiempo el que con frecuencia pone en tela de juicio la verosimilitud de la acción restando así consistencia a la trabazón de la fábula. Esto ocurre en ambas acciones y, sobre todo, en el acto II. Cuando el capitán cristiano roba la novia en Vera, los alcaides moros deciden pedir ayuda a Almanzor y atacar al mismo tiempo Cartagena, Murcia y Lorca, pero cuando el rey moro recibe la carta, lee que ya han tomado esas ciudades, que Lorca ha caído tras días de cerco en que «Fajardo y sus soldados/ han comido las hierbas, los caballos,/ las correas, los antes, las adargas,/ y dejado la villa finalmente» [Lope, 2008: vv. 1637-1640], y en esos momentos el cristiano se halla buscando organizar un ejército en el marquesado de Villena [v. 1642]. Poco más adelante apenas se hace notar que ha reconquistado esas mismas ciudades [v. 1931], que en Murcia puso a Lasa de alcaide en nombre del rey, que se ha rebelado apropiándose de la ciudad, y solo se dramatiza su apuñalamiento a cargo del protagonista. Mientras cantidad de acontecimientos históricos se suceden, la historia de amor de Jarifa y Abindarráz con la interferencia del rey moro acontece en un tiempo más ajustado. Ni siquiera los entreactos de la pieza sirven para sugerir saltos temporales.

Cuando es el caso de una sola acción, como se da en *El Hamete de Toledo* y en *San Diego*, el tiempo se dilata pero no percibimos esos desequilibrios. Los entreactos cumplen su función de hacer «pasar algunos años»: Diego termina el acto I siendo admitido como lego en el convento de Córdoba; cuando se inicia el II está evangelizando en Canarias, vuelve a Córdoba e irá a Roma; el acto III ya se desarrolla todo él en Alcalá. Como ocurre claramente en *La tragedia del rey don Sebastián*: en el acto I narra la prepa-



ración y el desastre de Alcazarquivir, cuando el Jeque tiene doce años, mientras que el II y el III narran la conversión y el bautismo siendo ya un hombre maduro<sup>128</sup>.

En otro tipo de comedias historiales Lope tiene pocos datos del héroe protagonista, no está obligado a seguir los pasos que va dando la crónica, tiene que inventar y le resulta más fácil adecuar las hazañas del héroe y la historia de amor. Es lo que sucede en *La divina vencedora* y en *Pedro Carbonero*.

Con el tratamiento del lugar ocurre algo muy parecido: cuando los acontecimientos históricos desbordan la estructura dramática nos resulta difícil seguir el itinerario de los personajes. Así ocurre sobre todo en *El primer Fajardo*. Sin embargo la mayoría de las comedias moriscas con doble intriga se desarrollan en dos lugares y los cuadros dramáticos van alternando los espacios: Granada y Santa Fe (*Los hechos, El cerco*), Cártama, Álora y Coín (*El remedio*), Chincoya y Granada (*La divina vencedora*), la sierra y Granada (*Pedro Carbonero*). Otras, con acción compleja, se desarrollan fundamentalmente en Granada: *El hijo de Reduán, El hidalgo Bencerraje* y *La envidia de la nobleza* (con algún cuadro en Cártama y en Jaén). Así el espacio dramático contribuye a cohesionar la pieza.

### 8.3. EL VESTIDO Y OTROS ACCESORIOS COMO MARCAS DEL ESPACIO DRAMÁTICO.

En muchas ocasiones, como vemos sobre todo en las comedias de doble intriga, el cambio de cuadro implica cambio de lugar, de acción, de personajes. Esto queda muy claro en los esquemas precedentes elaborados desde la lectura del texto, pero no resultaría tan fácil la identificación del espacio dramático para el espectador del corral. A veces Lope lo marca expresamente: en *Los hechos de Garcilaso* de las estancias del rey moro, donde dialoga con Tarfe y recibe la información de la nueva ciudad que los cristianos han emplazado en la vega (III.1), pasamos a Santa Fe, mediante el descubrimiento de un lienzo que representa la ciudad comentado por los caballeros cristianos (III.2). El recurso escenográfico marca claramente el cambio de unidad dramática situándonos en un nuevo espacio. No es esto lo normal en nuestras comedias. En *El remedio en la*

<sup>128</sup> Pedraza [2016: 335] señala que la apreciación de Menéndez Pelayo sobre esta pieza de la que dijo que era un texto en que se fundían «dos obras diversas», se debe a no tener en cuenta el proceder del poeta: «Creo que ese tratamiento del tiempo dramático (que se dilata a lo largo de tres lustros) responde a la índole de la pieza: una obra, posiblemente de encargo, que necesitaba mostrar los orígenes del conflicto y los antecedentes familiares del protagonista». Más desarrollado en Pedraza [2001].

*desdicha* por las alusiones de los personajes sabemos que I.1 transcurre en el jardín de la casa donde viven Abindarráez y Jarifa. Solo en el verso 282 un personaje nos informa de que estamos en Cártama. Cuando el tablado queda vacío, entran dos personajes (II.2), uno muestra su pasión amorosa por una mora de Coín, el otro hace de confidente, trata como señor al anterior, luego nos dice que es Rodrigo de Narvárez. Nada sabemos del lugar donde nos encontramos. En I.4 escuchamos a un criado moro que informa a su dueña de la visita de un morisco de Álora. Desde aquí el espectador atento sabe que la acción se desarrolla entre Cártama, Álora y Coín. No obstante hay otro recurso, que nos puede pasar desapercibido y que resultaba fundamental para el espectador del teatro de corral donde lo escenográfico era bastante pobre. Se trata de la denotación espacial que los vestidos de cristianos o de moros tienen en las piezas moriscas.

Trabajando sobre comedias de la primera época de Lope (1579-1597), Lara Garrido [1989: 117] habla de una «espacialidad» organizada «sobre el código de los accesorios (objetos y vestidos)», del «intenso papel de configuración topológica que juega el vestuario» [p. 119]. Distingue entre la «ostensión icónica de los vestidos para determinar espacios» y la «ostensión indicial» [p. 120]. Encontramos en nuestras obras los dos tipos. Se da ostensión icónica cuando los vestidos de los personajes remiten a un espacio dramático particular: la salida de Abindarráez y Jarifa (*El remedio*, I.1) nos sitúa en territorio moro, alguna villa de la frontera en poder de los moros, tan solo porque los vemos vestidos de moros. Cuando se inicia I.2 nos hallamos ante personajes cristianos, por tanto en territorio cristiano. A esta primera información general seguirán los diálogos que concretarán de qué villa se trata. El procedimiento lo podemos constatar en todas nuestras comedias. Lope lo suele marcar en la acotación: «Éntranse todos, y salen Tarfe y Celimo, moros» (*El cerco*, I.3); «Vanse, y salen Jarifa, mora, y Zulemilla, moro jardinero» (*El primer Fajardo*, I.3)... Los personajes citados deben salir a escena caracterizados de moros. Así el espectador va siguiendo la doble intriga, una desarrollada entre moros, en un territorio concreto de la frontera, otra entre cristianos. O avanzamos en la única acción: si en *La envidia de la nobleza* (I.1) Zaide aconseja a Celindo que pida ayuda al maestre de Santiago que está en Jaén, cuando en I.3 el espectador ve en escena a un actor caracterizado de maestre acompañado de soldados cristianos se sitúa en Jaén.

En *Pedro Carbonero* [Lope, 2015] el cambio de atuendo registrado en las acotaciones nos indica si se halla en su hábitat propio, la sierra donde se esconde con su grupo, o en Granada:

«Pedro Carbonero con montera, capote de dos haldas y ballesta...» (*Pedro Carbonero*, v. 110+): en la sierra.

«Vestido de moro» (v. 618+): en Granada.

«... y entran Pedro Carbonero en su hábito y Tadeo [...], y Cerbín de moro, y Rosela muy gallarda, en hábito de hombre, capa de monte y ballesta y montera» (v. 1582+): en la sierra.

La «ostensión indicial» ayuda a concretar el espacio dramático en que se mueve el personaje y va unida a distintos accesorios. He aquí algunas muestras:

*Los hechos*: «Sale Fátima con un arco» [Lope, 1968a: 402a]: escena de caza, previamente anunciada, en un monte.

*Los hechos*: «Entra Tarfe, sin espada» [Lope, 1968a: 406b]: en la prisión pues sabemos que había sido apresado.

*El remedio*: «Sale Narváez y siete soldados, todos con adargas, lanzas y acicates» [Lope, 2014a: v. 1741+]: en campo abierto vigilando el territorio.

*El hidalgo Bencerraje*: «Sale don Juan vestido de hortelano, con su azadón» [1968b: v. 248a]: se halla en una huerta fuera de Granada.

#### 8.4. LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA: LOS CUADROS Y SU SINTAXIS

Para dramatizar el argumento el poeta recurre al cuadro como unidad referencial. Ruano [2000: 68] afirma categóricamente: «Un aspecto esencial de la representación teatral, sin el cual no será posible reconstruir la escenificación original, es la división del texto dramático en cuadros». Esta segmentación es necesaria «para comprender no solo la estructura de la comedia sino, como veremos, su escenificación». Se trata de «una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados» [p. 69]. Secuencia textual y de representación delimitada entre dos momentos de tablado vacío, con cambio de lugar y tiempo, y a veces con la introducción de un nuevo decorado y cambio métrico.

En las comedias en las que el autor ha decidido trazar una doble intriga habrá cuadros referidos a la principal y cuadros referidos a la secundaria. En la obra más primitiva de Lope, *Los hechos de Garcilaso* [Lope, 1968a], hallamos en primer lugar los que desarrollan la historia de amor entre personajes moros, son los cuadros pertenecientes a las jornadas I y II, luego los correspondientes a la intriga principal, jornadas III y IV, ligadas superficialmente a las anteriores. No obstante, la jornada III se halla configurada por tres unidades en las que se alterna una y otra intriga sirviendo así de ligazón:

III.1: Granada: el rey Almanzor y Tarfe reciben de Juan Renegado la noticia del cerco de los cristianos sobre la ciudad desde el nuevo campamento donde se han establecido.

III.2: Santa Fe: los caballeros cristianos celebran la fundación de esta ciudad campamento. Garcilaso aspira a la fama con grandes hazañas.

III.3: Granada: Juan Renegado propone a Tarfe desprestigiar el Avemaría como forma de provocar al enemigo. El moro se despide de su amada y con la fuerza de su amor parte a retar a los cristianos.

Esta sencilla alternancia de cuadros que constituyen la jornada III de *Los hechos* será lo habitual en las comedias de doble intriga. Notemos que en III.1 los personajes moros hablan de la amenaza que supone la fundación de Santa Fe, a la que nos trasladamos en el cuadro III.2, es decir, las dos unidades se coordinan por las alusiones que los personajes de la primera hacen sobre lo que vamos a ver en la segunda. El III.3 es continuación de la acción del III.1.<sup>129</sup>

La misma forma de ir ligando las acciones desde cuadros distintos la encontramos en *El sol parado* [Lope, 1994c]:

I.1: Mérida. Investidura del nuevo maestre.

I.2: Burgos. El rey don Fernando encomienda al infante Alfonso la defensa de Córdoba, para ello llamará también al maestre.

I.3: Medina Sidonia. Gazul se despide de Zayda, quiere hacer grandes hazañas por lo que buscará en primer lugar desafiar al maestre.

Si bien los tres cuadros que inician la obra son independientes, los tres se refieren a la figura del maestre Pelayo que es el protagonista del drama. Gazul seguirá buscándolo, vivirá sus propias aventuras y no se enfrentará con el cristiano hasta el III.4.

El primer cuadro de *La divina vencedora* nos presenta a Meledón persiguiendo moros a las puertas de Morón. El segundo nos lleva a Granada. El rey moro propone a varios caballeros que pretenden el amor de Guadalara la captura de Meledón. Las referencias al protagonista, por tanto, es forma habitual de engarzar distintos cuadros. En el acto I de *La tragedia del rey don Sebastián*, los dedicados a la pareja mora (I.2 y I.4) hacen referencias a la batalla que se va a desarrollar y que se va preparando en los cuadros centrados en don Sebastián (I.1, I.3, I.5). En *El nuevo mundo*, la unidad que refiere

---

<sup>129</sup> Weber de Kurlat [1983: 330] habla, con razón, de la estructura bímembre de esta obra primitiva, recordaba que Menéndez Pelayo ya lo había señalado, luego añade que «Lope-Lope habría alternado adecuadamente los dos elementos constructivos de la sustancia hasta enfrentar a Tarfe con el joven Garcilaso». Pero no precisó que esta alternancia ya está presente en estos cuadros de la jornada III.

los amores del rey Chico y Dalifa (I.2) remite a los Reyes Católicos y al Gran Capitán al que llama el rey moro para acordar las capitulaciones.

Los cuadros referidos, ensamblados por alusiones a los protagonistas o a la acción principal, se emplazan en lugares distintos y distantes, pero remiten a un tiempo impreciso por lo que el espectador puede situarlos en un tiempo idéntico o relativamente cercano. En alguna ocasión Lope introduce cuadros yuxtapuestos con la mención expresa de que sus acciones son contemporáneas. Nos recuerda la técnica narrativa del contrapunto, la alternancia de acciones simultáneas que avanzan en paralelo. *El Hamete de Toledo* se inicia (I.1) con don Juan Castelví y su criado rondando a una dama en una calle de Valencia la noche de San Juan. El cuadro 2 nos lleva lejos, a una playa de Orán donde un grupo de moros celebra también la noche del Bautista.

Ya hemos visto como en algunas piezas Lope acumula hazañas diversas protagonizadas por distintos héroes. Así compone buena parte del acto II de *El cerco de Santa Fe* [Lope, 1997a]:

- II.1: Escaramuza de moros y cristianos junto a Santa Fe.
- II.2: Granada: Alifa tacha de cobarde a Tarfe que decide emprender hazañas temerarias.
- II.3: El conde de Cabra, junto al muro de Granada, rapta a Alifa.
- II.4: En el sosiego del real de Santa Fe dialoga la reina con algunos caballeros.
- II.5: Tarfe arroja su lanza hasta la tienda de la reina doña Isabel.
- II.6: Pulgar indignado quiere responder, idea su hazaña.
- II.7: Al amanecer, junto al muro de Granada, don Martín apresca al moro que recogía los higos.
- II.8: Al mismo tiempo, en el interior de Granada, Pulgar clava el pergamino en la puerta de la mezquita mayor.
- II.9: Tarfe, que ha visto salir a Pulgar, se prepara para ir a retarlo.

Hay continuidad en los cuadros referidos a Tarfe (2, 5, 9). El resto es una acumulación de hazañas en unidades yuxtapuestas que dan viveza por el movimiento y la acción que presentan y muestran, en definitiva, el ánimo caballeresco de los paladines de Santa Fe. En III.1 se recogen todas las gestas: Garcilaso narra para el rey la proeza de Pulgar, el conde de Cabra llega con la pareja mora cautivada y Martín Fernández con el moro y los higos para la reina. La función de III.1 es unificar la dispersión dada en el acto II y a la vez iniciar la hazaña que cierra la obra.

No es normal la yuxtaposición absoluta de unidades que Lope adopta en buena parte de *El remedio en la desdicha*. I.1, I.3 y I.5 desarrollan el asunto de Abindarráez y Jarifa; I.2 y I.4 el de Narváez y Alara. Ninguna mención se hace en los cuadros de una

historia con respecto a la otra. La misma técnica sigue en el acto II hasta II.4 en que los protagonistas se encuentran y el moro queda prisionero del cristiano. En el acto III la historia del capitán cristiano y la mora (III.2 y III.3) sigue ajena totalmente a la de Abindarráez, mientras que este en III.3 tiene que confesar a Jarifa que es prisionero de Narváez. El desenlace de las dos intrigas solo llega al final de la obra (III.6). Pienso que Lope adopta esta técnica de yuxtaposición de intrigas y cuadros porque cuenta con que su público conoce muy bien la historia del *Abencerraje*. Lograría así una forma sorprendente de presentar dramáticamente la novelita.<sup>130</sup>

En las comedias de una sola intriga los cuadros no implican cambio de acción sino que van presentando las secuencias de una historia en continuidad. También aquí suele suceder que en los diálogos de un cuadro se nos anticipa el lugar donde transcurrirá el siguiente. Lo comprobamos con *El hidalgo Bencerraje* [Lope, 1968b]:

I.1: don Juan y doña Elvira en un lugar indeterminado de la frontera; don Luis de Vivero los encuentra, no quiere apresarlos y les anima a que se acojan al amparo del rey de Granada.

I.2: el rey moro, su esposa, Jacimín y Daraja. Acoge gustoso a don Juan y don Luis (doña Elvira); les invita a que salgan a contemplar la ciudad.

I.3: «¿Qué te parece Granada?», es la pregunta de don Juan a su amada que abre el cuadro. Jacimín apresa a la pareja en nombre del rey.

I.4: «Sale el rey y Elvira de dama» (p. 234a).

Vemos perfectamente como un cuadro nos anticipa el lugar dramático donde se desarrollará la acción del siguiente: la pareja que huye se dirige a Granada. Cuando la escena queda vacía y aparecen el rey y la reina caracterizados de moros sabemos dónde estamos. Y así se van encadenando los cambios de espacio dramático. En II.1 entran a escena un grupo de moros nobles criticando al rey y llega este acompañado de Jacimín. De nuevo nos encontramos en los aposentos reales donde transcurre un largo cuadro. Cuando este se cierra, la acotación indica (II.2): «Sale don Juan vestido de hortelano, con su azadón» (p. 248a). Ahora es la nueva caracterización de don Juan la que nos remite a un lugar distinto del palacio real donde se encuentra Elvira, pero ya sabíamos por Zulema que lo había dejado en una huerta (p. 239b) fuera de la ciudad. Cuando don

---

<sup>130</sup> No es de extrañar que Picoche [1980: 421-424], insistiendo en la independencia de los dos argumentos del drama, sostuviera que las historias habían sido escritas por separado y luego unidas para lograr una obra más extensa. Darst [1994: 48] rechaza esa idea destacando el acierto de Lope «que crea una magnífica sensación temporal de simultaneidad entre ciertos segmentos dramáticos (I,1 y 2; I,3 y 4; II,1 y 2; III,1 y 2; III,3 y 4) cuyo espejismo de escenas y lugares de acción es tan simétrico que refuta dicha hipótesis».

Juan y Zulema abandonan la escena, aparecen personajes cristianos (II.3), un alcaide y soldados, y pronto Medrano, uno de ellos, se encarga de informarnos: «Señor Sancho de Cárdenas, alcaide/ de Iznatorafe, y capitán famoso/ desta frontera...» (p. 250b).

## 8.5. ESTRUCTURAS RECURRENTES

Marín [1958: 17-18] al constatar el uso que hace Lope de la doble intriga en muchas comedias historiales hablaba del «automatismo profesional de Lope en el uso de ciertos recursos técnicos». Se sorprendía de la «regularidad casi matemática» con que utilizaba la intriga secundaria en comedias de tema histórico. Concluía que esto confirmaba «el uso metódico que hacía Lope de ciertos recursos dramáticos, forzado a ello por la apremiante necesidad de su gigantesca producción». Como escribió Pedraza [1996: 205-206] no podemos entender el teatro de Lope desde los parámetros románticos de la genialidad creativa, porque se trata de un teatro comercial y el poeta trabaja «a destajo y en serie». Por esto es normal encontrar una misma fórmula usada en distintas piezas. Quiero ilustrar esta idea con algunas de esas fórmulas o estructuras recurrentes que encuentro en las obras trabajadas.

En primer lugar corroborar con Marín el recurso a la intriga secundaria como fórmula estructural recurrente en las piezas que contienen mayor contenido histórico. Hay un mecanismo claro preconcebido para estructurar estas obras: la acción principal atenderá a la historia militar, a través de un personaje o personajes reales (Garcilaso, la reina Isabel, Pelayo Pérez Correa, Meledón Gallinato, Pedro Carbonero, Juan Fajardo) mientras la secundaria presentará una historia ficticia de amor entre moros. Pero no ocurre lo mismo con *El Hamete de Toledo* y *San Diego de Alcalá* a pesar de que son obras centradas en la historia real del personaje del título.

Otras veces encontramos cuadros o escenas con idéntica organización. En *La tragedia del rey don Sebastián* (1593-1603) hallamos esta secuencia en I,2: Lela Fátima pide a su criada Celinda que con su espejo le muestre el futuro de su amado Hamet; mientras la mora sale a buscar el espejo, Lela Fátima recita un soneto sobre el amor; regresa la criada y le muestra el futuro: Hamet será rey. Años más tarde, en *La envidia de la nobleza* (1613-1618) I.2: Jarifa dialoga con su criada Alima, quiere ver su futuro y cuando sale a buscar el espejo recita un soneto sobre el amor, regresa Alima y se ve en el espejo coronada como reina. Otra fórmula que ya aparece en *Los hechos de Garcilaso* (1579-1583) consiste en diseñar una escena de encuentro de amantes haciendo salir primero a la dama («Sale Fátima con arco») siguiendo a un ciervo herido monologando

(«¿Adónde estampas la ligera planta,/ ciervo gentil...»), luego sale el amante, que puede ser aceptado o rechazado, también expresando su sentimiento amoroso. Esta misma fórmula de *Los hechos* I,2, se repite en *San Diego de Alcalá* (1613) II.3: «salga una bárbara toda coronada de plumas con un arco» e inicia su monólogo apelando al ciervo («Detente ciervo, si acaso/ mis ligeros pies conoces»), luego sale igualmente Tanildo manifestando sus sentimientos por Clarista, hasta que ambos se encuentran y comienza el diálogo. Otra estructura recurrente para construir una escena la tenemos en *Los esclavos libres* (I.2-3): Zulema ha sido apresado y el capitán Luján ordena a sus hombres que lo fusilen, el moro recurre al ardid de hablar de un tesoro escondido para despertar la codicia de los soldados que esperan que les revele su ubicación; mientras llegará el alférez Leonardo y se llevará a Zulema. La misma secuencia encontramos en *Lo que hay que fiar del mundo* (I.2): Leandro ha sido condenado a ser empalado y para dilatar la ejecución le dice al encargado Zidán que una mujer turca le había entregado unas joyas para su rescate, le indica dónde las guardó para que el turco las aproveche; este detiene la ejecución y sale a buscarlas; mientras llega un emisario de Selín con la orden de que desaten al reo y lo lleven a su presencia.

La representación de los sueños se lleva a cabo con el personaje dormido en escena y la actuación de figuras alegóricas. En *Los hechos de Garcilaso* leemos esta acotación: «Échase a dormir y sale la Fama por encima del muro tocando una trompeta» [Lope, 1968a: 416b]. De forma parecida en *La tragedia del rey don Sebastián* el príncipe de Marruecos se queda dormido y entran las figuras de la Ley Evangélica y la Secta Africana que disputan por el que duerme [Lope, 2012: vv. 2723-2800]. En *El nuevo mundo*, Colón, que se ha sentado al pie de una encina, dialoga con su imaginación que lo levanta en el aire y lo lleva al otro lado del teatro «donde se descubra un trono en que esté sentada la Providencia y a los lados la Religión Cristiana y la Idolatría» [Lope, 2002a: v. 712+].

## 8.6. POLIMETRÍA Y ESTRUCTURA DRAMÁTICA

Vitse [1998: 57] ha reivindicado la importancia del uso de las distintas formas métricas en la estructuración de la comedia. Defiende que el poeta organiza

primigeniamente el itinerario dramático en unidades o fases dramáticas que son perceptibles gracias al incomparable instrumento de la polimetría, para luego inscribirlas en coordenadas espaciotemporales.



Ello le lleva a revisar la importancia otorgada al cuadro, tal como lo entiende Ruano, en la segmentación de una obra porque «no presta suficiente atención a la marca material del componente métrico» [Vitse, 2003: 743]

Antonucci [2007: 14] reconoce la importancia de la tesis de Vitse, pero recomienda «desechar cualquier tipo de dogmatismo» y aconseja tomar criterios diversos que atiendan a «todos los elementos que constituyen la estructura de la obra teatral áurea». Opina que las unidades espaciales propias del cuadro y las métricas podrían estar presentes «en la mente del dramaturgo, ya en el momento de plantear el esquema de la pieza» [2007: 18]. En un trabajo posterior, tras reseñar algunos estudios que han investigado en el tema, reconoce que las propuestas de Vitse no han tenido gran acogida entre los críticos [Antonucci, 2010: 77-97].

Atendiendo a las obras concretas que aquí manejamos resulta difícil encontrar algún criterio objetivo que lleve a Lope a decidirse por un tipo u otro de verso y estrofa y que sirva a la estructuración de la obra.

Veamos esquemáticamente el uso métrico que hace el poeta en los cuadros del acto I de *El remedio en la desdicha* [Lope, 2014a]:

I.1: en Cártama, en el jardín de la casa de Zoraide.

ESTANCIAS: soliloquios alternativos de Abindarráez y Jarifa que han salido a escena por puertas distintas.

REDONDILLAS: Abindarráez y Jarifa se encuentran y dialogan.

QUINTILLAS: entra Zoraide, padre de Jarifa, con Alborán. Luego abandonan la escena padre e hija. Dialogan Alborán y Abindarráez.

TERCETOS: Abindarráez pide seriamente a Alborán que le aclare si es Bencerraje o es hijo de Zoraide.

SEXTINAS: soliloquio del moro haciendo partícipe a la naturaleza de su gozo pues no es hermano de Jarifa, puede ser su esposo.

I.2: en Álorá, en las dependencias del capitán Narváez.

SONETO: reflexión de Narváez sobre la pasión amorosa.

REDONDILLAS: diálogo con Nuño que propone llevar un mensaje a la mora. Un cautivo, Arráez, copia el texto en árabe. El capitán lo libera tras oír su historia de amor y celos.

I.3: en Cártama, en el mismo jardín.

REDONDILLAS: Abindarráez y Jarifa se declaran amor y prometen fidelidad mutua.

I, 4: en Coín, casa de la mora Alara.

REDONDILLAS: Nuño entrega el mensaje. Alara reconoce la letra de su marido y decide ir a Álorá a liberarlo.

I.5: en Cártama, de nuevo en el jardín.

ENDECASÍLABOS BLANCOS: Zoraide comunica a Abindarráez que ellos deben marchar a Coín.

ESTANCIAS: cuando sale Zoraide, Abindarráez confiesa su dolor a Jarifa, pero esta promete que pronto se entregará a él como esposa.

Al abrirse el primer cuadro, con la diversidad métrica que presenta, los cambios rítmicos parecen ajustarse a las escenas o a cambios significativos en la misma secuencia escénica. En la salida al tablado por puertas distintas, sin verse, los amantes moros se expresan en estancias, sin embargo, cuando se encuentran dialogan en redondillas. La llegada del rey y Alborán produce el cambio a quintillas. En este metro siguen dialogando Alborán y Abindarráez, pero cuando este quiere preguntar algo trascendental, como es su propia identidad, cambia de quintillas a tercetos. Luego, al quedarse solo, utiliza las sextinas. Para el espectador del corral que todo lo percibe por los ojos y oídos, los distintos ritmos le están segmentando el texto según la acción dramática y el contenido de los diálogos. Pero al observar cómo sigue avanzando el acto podemos comprobar que en ocasiones el poeta no se molesta en modificar el ritmo para marcar el cambio de cuadro: si I.1 terminaba en sextinas, I.2 comienza en un soneto y sigue en redondillas, queda así claro que hemos pasado de una intriga a otra y de un lugar a otro. Sin embargo I.2 acaba en redondillas, y así empieza y termina I.3 y I.4. Es decir, ni siquiera el cambio de cuadro, que supone cambio de intriga y de lugar, viene marcado por el cambio métrico. Podemos pensar que Lope solo ve necesario subrayar sonoramente el paso entre el cuadro primero y el segundo y que a partir de aquí los espectadores ya identificarían perfectamente las dos intrigas con sus personajes correspondientes. ¿Será el recurso métrico un apoyo para la reconstrucción estructural por parte del espectador?

El ritmo de las redondillas en los tres primeros cuadros podía inducirnos a pensar que van unidas al diálogo sobre el amor o al diálogo amoroso entre amantes. Pero también las encontramos al servicio de la acción como cuando Nuño se presenta en casa de Alara con el mensaje (I.4), en los diálogos de Narváez con sus soldados poniendo orden en sus pendencias; en la broma de Nuño que vestido de moro reta a su capitán; o en los gritos de los soldados que celebran la llegada de la paga (II.1). En III.1 en redondillas celebra la pareja mora su encuentro en Coín, pero en el mismo metro Arráez ultraja a Alara y amenaza con quitarle la vida (III.4). No parece que el uso de este metro responda a un contenido o tema concreto.

De *Pedro Carbonero* nos ha llegado el autógrafo firmado en 1603, siete años después de *El remedio en la desdicha* (1596). Veamos la distribución de la versificación [Lope, 2015]:

I.1: en la sierra donde se refugia Pedro.

REDONDILLAS: Pedro recibe encargos para liberar cautivos.

ROMANCE: Hamete cuenta la fiesta de San Juan en Granada.

REDONDILLAS: deciden entrar en Granada esa tarde.

I.2: en Granada.

REDONDILLAS: dos nobles moros rondan a las damas. Estas los rechazan.

I.3: en Granada.

REDONDILLAS: Pedro se entrevista con Rosela. Sarracino y Almoradí preparan su complot.

CANCIÓN: la zambra.

OCTAVAS: reacción del rey a la noticia de la trama de los abencerrajes.

QUINTILLAS: orden del rey, intervención de la reina, reacciones de Pedro y los suyos.

II.1: en Granada.

REDONDILLAS: Pedro libera a Cerbín.

II.2: en Granada.

REDONDILLAS: Rosela llega a la casa de Hamete. Aquí se reúne todo el grupo.

II.3: Granada, Puerta de Elvira.

ENDECASÍLABOS BLANCOS: dialogan los guardas de la puerta sobre la vigilancia especial que deben montar hasta que se ejecute la sentencia.

REDONDILLAS: llega el grupo de Pedro disfrazados de jornaleros a las órdenes de Hamete.

ENDECASÍLABOS BLANCOS: vuelven los diálogos de los guardas.

II.4: Granada. Alhambra.

REDONDILLAS: Fidaura y Dalifa hablan sobre la ejecución que va a tener lugar.

II.5: Granada. Alhambra.

OCTAVAS: el rey comprueba la consumación de la sentencia. Solo Cerbín ha logrado escapar.

II.6: en la sierra donde se refugia Pedro.

REDONDILLAS: dialogan Pedro, Rosela, Cerbín, llega Hamete.

ROMANCE: Hamete narra la degollación. Breve diálogo.

III.1: en Granada.

REDONDILLAS: Almanzor llama a la movilización contra los cristianos. Entra Alí herido que denuncia el complot contra los abencerrajes.

III.2: en la sierra.

REDONDILLAS: Pedro engaña y cautiva a un grupo de moros.

III.3: en Granada.

REDONDILLAS: Cerbín con Tadeo y Hamete se enteran del perdón del rey y el moro marcha a la Alhambra.

III.4: en Granada. Alhambra.

OCTAVAS: el rey y el alcaide Rustán dialogan sobre la reacción de la ciudad al perdón. Llega Cerbín. El rey le encarga que traiga prisionero a Pedro. El moro lamenta su suerte.

III.5: en la sierra.

REDONDILLAS: Rosela y Pedro.

ENDECASÍLABOS BLANCOS: voces de moros disponiendo el combate.

QUINTILLAS: batalla. Diálogo de Pedro con Cerbín, al que cree traidor.

ENDECHAS: oración de Pedro. Cerbín le insta a que se haga moro.

QUINTILLAS (solo 2): respuesta de Pedro; nueva intervención de Cerbín.

OCTAVAS: Pedro moribundo. Último diálogo con Cerbín. Honras del moro al cristiano.

Observando estos datos aquí sí podemos hablar de la redondilla como forma englobadora, sobre todo en los actos I y II, mientras que las octavas, romance, quintillas y endecasílabos blancos son formas englobadas. Las octavas van unidas a las intervenciones del rey con respecto a la intriga de la prisión y ejecución de los abencerrajes (I.3; II.5 y III.4). Sirven también para cerrar solemnemente la acción con las últimas palabras de Pedro y las honras que le dispensa Cerbín. Los romances de Hamete son relaciones de la fiesta de San Juan (I.1) y de la degollación de los abencerrajes (II.6), si bien a este segundo le sigue un breve diálogo en el mismo metro. Los endecasílabos blancos marcan secuencias de transición: los guardas en la Puerta de Elvira (II.3) y las voces de combate en la sierra (III.5). Las quintillas son usadas para la orden del rey (I.3) y para algún momento de la batalla (III.5).

Tampoco en *Pedro Carbonero* los cambios de cuadro vienen rigurosamente marcados con cambio métrico. Ni siquiera entre los primeros del primer acto: I.1 se desarrolla en la sierra con personajes cristianos; I.2 se desarrolla en una calle de Granada con personajes moros. Ambos en redondillas. A pesar del cambio total de lugar, de personajes, de acción, Lope no ve necesario el cambio métrico. ¿Qué ocurre a la vista de los espectadores para que no haya confusión posible? Seguramente el vestuario en primer lugar, la indumentaria de los personajes situaba al espectador. Pienso que en nuestras obras también debemos tener en cuenta el criterio escenográfico que Ruano incluye en

la definición de cuadro, pero no se trata tanto de decorados sino del vestuario de los personajes. Luego el diálogo terminaba de acotar el espacio y tiempo de la acción. El ritmo métrico aportaría otros matices.

Podríamos citar otras obras de nuestro corpus en que en los primeros cuadros, cuando aparentemente sería más necesario señalar el paso de una intriga a otra, el metro no se altera: del campamento de Santa Fe donde se halla la reina y los caballeros cristianos pasamos a Granada donde Tarfe acaba de matar a un sabio importante, se usan redondillas (*El cerco de Santa Fe*); de las puertas de la villa de Morón donde ha llegado Meledón Gallinato persiguiendo a moros pasamos a la Alhambra donde varios nobles disputan por el amor de una dama, todo en redondillas (*La divina vencedora*); en el mismo metro se dramatiza el diálogo entre Juan Gallego y Abenalfajar antes del combate y sin cambio pasamos a Granada donde Jarifa lamenta la ausencia de Abindarráez (*El primer Fajardo*)<sup>131</sup>.

Para Antonucci [2007: 15] tener en cuenta la segmentación métrica como factor estructurante ayuda, entre otras cosas, a delimitar secciones en los casos en que se da coincidencia entre acto y cuadro. En las piezas que manejamos esto solo ocurre en el acto I de *El hijo de Reduán*. El verso no marca cambios de escena, la obra se inicia en quintillas y en ellas se desarrolla más de la mitad del acto sobre la presentación de Gommel en la corte, las burlas de los caballeros jóvenes y las damas, la furia del héroe que los hace huir y gana la admiración femenina. El ritmo cambia a endecasílabos blancos cuando regresa Gommel comentando con Ardano la cobardía de los cortesanos. Luego se usan redondillas para los diálogos con las damas y la entrada del rey que viste al pastor de cortesano en escena. Se recurre a las octavas para el juramento del protagonista sobre la nueva espada que le entrega el rey y volvemos a los endecasílabos blancos para la despedida del monarca y el nuevo enfrentamiento con los jóvenes nobles y su huida que cierra el acto. Aparentemente no encontramos razones estructurales que justifiquen los cambios métricos.

De estas calas en el uso de la polimetría en las comedias moriscas debemos concluir con Ruano [2007: 135]:

<sup>131</sup> Sostiene Antonucci [2007: 18-19] que hay «muchos casos en los que, a un momento significativo de tablado vacío con cambio total de personajes y de lugar, no corresponde un cambio de forma métrica. Se trata de una característica que el teatro de Lope, aun el de su madurez o de su edad más tardía, comparte con la producción dramática de las últimas dos décadas del siglo XVI [...]. Por otra parte, los casos de desfase entre deslindes espaciales y métricos parecen ir disminuyendo según nos adentramos en el segundo cuarto del siglo XVII».

Como podemos comprobar en *Algunas hazañas*, y en la gran mayoría de las comedias áureas, la división estrófica, al igual que la división en cuadros y en jornadas, es de importancia capital como elemento estructurante. La única diferencia es que mientras que, con las consabidas excepciones, el investigador moderno percibe sin dificultad la lógica que determina la división en jornadas y cuadros, la asignación de una estrofa a una secuencia dramática es algo que, si exceptuamos el uso de romances, décimas y sonetos, todavía escapa a nuestra comprensión.

## 9. TEMAS RECURRENTES, MOTIVOS, FÓRMULAS Y SECUENCIAS DE LA MATERIA MORISCA

Debemos tener muy en cuenta la condición de «producto comercial» del teatro de Lope [Pedraza 1996] y la abundancia de su producción<sup>132</sup>. La venta de sus comedias sustenta su modo de vida<sup>133</sup> y ello implica condicionantes en su trabajo literario. Necesitaba el poeta adoptar un sistema con el que poder producir con agilidad las obras que demandaban los autores y que el público aplaudía, un sistema de taller artesano en el que tuviera cabida algún tipo de trabajo «en serie». La imagen de Pedraza [1996: 205] es muy elocuente:

El poeta actuaba como un alfarero. Sabía perfectamente cómo tornear el barro, cómo ejecutar asas, pitorros, adornos varios, y cómo ensamblarlos a gusto del consumidor. Sus comedias se construyen a base de fórmulas dramáticas, es decir, secuencias, motivos y estructuras que se repiten en varias obras.

Por lo mismo debe buscar agradar a un público amplio puesto que «las paga el vulgo»<sup>134</sup>. Si durante cierto tiempo manejó admirablemente la creación de romances moriscos y tanto agradaron, ¿por qué no llevar esos temas y formas a las comedias?

---

<sup>132</sup> Las cifras son elocuentes: si a finales de 1603 tiene escritas 219 comedias, si fijamos como inicio de su actividad el año 1583, obtendríamos una media de 11 comedias anuales. Pero si tenemos en cuenta la temporada de cierre de los corrales, que seguramente hasta 1588 no escribe con regularidad para las compañías, que compagina la composición dramática con los romances y con otras obras poéticas de carácter culto, la actividad de Lope aparece inmensa.

<sup>133</sup> «Las comedias no eran arte celestial de espíritus desocupados, sino un *modus vivendi*. Lope lo dijo muchas veces» [Pedraza, 2016: 175]. Cita textos del Fénix en que deja claro que escribe «por dinero» y tacha sus versos de «mercantiles».

<sup>134</sup> Comentarios de Pedraza [2016: 174-177].

Creo que en las piezas del corpus que estudio puede observarse ese trabajo artesanal de Lope. En este apartado intento acercarme al depósito de material, en cierta manera prefabricado, con el que compone las comedias moriscas. Pero no solo en este apartado constataremos esta forma de trabajar, lo hemos visto ya al hablar de la estructura, y lo veremos al analizar el diseño de personajes y el lenguaje y estilo.

### 9.1. EL AMOR COMO TEMA NÚCLEO DE LA MATERIA MORISCA

En todas las piezas de nuestro corpus hay historia de amor protagonizada por moros (berberiscos o turcos), a excepción de *San Diego de Alcalá* donde la protagonizan nativos canarios. En esto el drama es continuador del romancero morisco que tiene como núcleo argumental el sentimiento amoroso [García Valdecasas, 1987: 57]. Diversas son las circunstancias en las que se desarrolla cada historia, aunque por lo general suelen ser conflictivas. No obstante encontramos parejas de moros que declaran su amor y no sufren la intromisión de un tercero que plantee el conflicto. Hamete y Fátima, en *La tragedia del rey don Sebastián* se nos presentan simplemente declarando su amor y celebrando los buenos augurios de que Hamete será rey. Se trata de una escena muy tangencial dentro de la obra y que tan solo sirve para crear el tópico ambiente morisco. A otra pareja, berberiscos de Orán, Hamete y Argelina (*El Hamete de Toledo*), el conflicto les llega por la situación de cautiverio y separación, ella en Valencia, él en Toledo. Separación que será uno de los detonantes de la tragedia. Cerbín y Fidaura (*Pedro Carbonero*), Jarifa y Abindarráez (*El remedio en la desdicha*) sufren también otras circunstancias que complican la realización de su amor, el decreto de la muerte de los abencerrajes en la primera obra, y la prisión que padece Abindarráez por el alcaide de Álora en la segunda.

Lo frecuente es que la dicha amorosa se vea amenazada por un tercero. En *Los hechos de Garcilaso* la pareja mora, Fátima y Gazul, ve perturbada su fortuna por la injerencia de Tarfe que con medios violentos quiere lograr el amor de Fátima. A veces es el rey moro el que apasionado por una dama de la corte quiere gozarla, aún a costa de la vida de la reina, como sucede en *El hijo de Reduán* con el rey Baudeles y Celora, o el rey Galafre de Toledo con Celima (*Los palacios de Galiana*) aunque aquí no aparece la reina. Almanzor irrumpe en la pareja formada por Jarifa y Abindarráez (*El primer Fajardo*) buscando la muerte del noble moro para gozar de la dama; o el rey del mismo nombre apasionado por otra Jarifa, la prometida de Celindo en *La envidia de la nobleza*.

En otras ocasiones es un cristiano el oponente o generador del conflicto, pero entonces este se tiñe con otros matices pues el dramaturgo cuida más las implicaciones



morales de la historia. En *El remedio* el capitán cristiano alcaide de Álora, Rodrigo de Narváez, desea apasionadamente a la mora casada Alara, pero será capaz de dominarse para respetar la honra del marido a quien él mismo ha dado libertad. Carlos, delfín de Francia, se enamora de la princesa mora Galiana, esta lo acepta plenamente, aunque se hallaba prometida a Audala, y se convertirá al cristianismo (*Los palacios*). Sánchez de Cárdenas, el cristiano alcaide de Iznatorafe, quiere gozar de su cautiva Daraja, esposa del noble Jazimín, pero al final acepta las circunstancias que impiden su deseo recordando los ejemplos clásicos de continencia (*El hidalgo Bencerraje*).

También encontramos al moro poderoso apasionado por una cristiana, como el alcaide de Biserta, Arbolán, por la cristiana Lucinda a la que ha cautivado (*Los esclavos libres*); o al rey Mohamat por doña Elvira de Vivero prometida de don Juan de Mendoza (*El hidalgo Bencerraje*); el sultán Selín por Blanca, la esposa de su Visir, el cristiano Leandro de Espínola (*Lo que hay que fiar*). Asimismo se da el caso de la dama mora enamorada de un cristiano, como Celima, princesa de Toledo, por don Fernando de Luján, su cautivo (*El alcaide de Madrid*); Galiana, enamorada de Carlos (*Los palacios*); Guadalajara de Meledón Gallinato (*La divina vencedora*); Fátima de Fajardo (*El primer Fajardo*); Marbelia, la esposa del sultán Selín, de Leandro (*Lo que hay que fiar*). Nunca encontramos el caso de una cristiana enamorada de un noble moro.

El protagonismo de la dama mora viene aún más subrayado cuando se opone abiertamente al amor que se le ofrece y persigue tenazmente su propio deseo. Esa es la situación de Alifa (*El cerco de Santa Fe*) que busca la muerte de su enamorado Tarfe y persigue a Celimo. En *El alcaide de Madrid* es Celima quien ofrece hacerse cristiana y entregar el trono de Toledo a su cautivo Fernando de Luján, rechazando el amor de Tarife e incluso deseando su muerte. Guadalajara, casada ya con Cardiloro, quiere a toda costa lograr el amor de Meledón (*La divina vencedora*).

En varias de nuestras obras aparece el tema caballeresco del enamoramiento por fama. Así nace el amor de Guadalajara por Meledón: «¿No es amor pequeña palma/ de tu poder insolente,/ que la fama de un ausente/ me haya cautivado el alma?» en *La divina vencedora* [Lope, 1994d: 806]; el de Fátima por Fajardo que «enamorada/ por fama, muere por él» [Lope, 2008: vv. 1614-1615] y Almanzor por Jarifa en *La envidia de la nobleza* [Lope, 1968c: 163b; 165b]. En otras ocasiones es la visión de un retrato, como le ocurre a Carlos que en un naípe le enseñan un dibujo de Galiana y, en estrecho paralelismo, lo mismo le ocurre a ella con respecto a Carlos pues un cristiano cautivo le ha mostrado una imagen del príncipe francés: «que hay amor sin ver:/ hizo a la fama aposento/ por el oído el recato,/ y cuando llegó el retrato/ quedose el huésped de asiento» [Lope, 1994a: 411]. Al rey Almanzor, además de la fama de la belleza de Jarifa que

ha despertado su amor, «un cautivo, gran pintor,/ que ha dado en hacer retratos,/ ha encendido más su amor» [Lope, 1968c: 165b].

Tema menor y más accesorio es el de la dama que se enamora de un supuesto paje que realmente es otra mujer disfrazada de hombre. Así ocurre en *Los palacios* en que Celima, dama de la protagonista, queda prendada de Armelina que se ha presentado como paje de Carlos; en *Los esclavos libres* es Celia, la hermana de Leonardo, la que se siente atraída por Zaide, que es Lucinda disfrazada de moro.

Si es típico del romancero morisco el conflicto amoroso entre personajes moros, en los dramas, como vemos, se abre a la participación de los cristianos fronterizos. En algunos casos estos serán los que ayudarán a que la pareja mora encuentre su dicha, como hacen el capitán Narváez, Meledón Gallinato, Fajardo, don Juan de Mendoza y el maestro de Santiago. Pero no solo son los cristianos los que favorecen el amor de una pareja mora, también los caballeros moros ayudan a los cristianos siguiendo el ejemplo de Narváez en *El Abencerraje*. Sin duda es Jacimín, el hidalgo Bencerraje que da título a la comedia, el modelo más completo, pues hace todo lo posible por salvar a la pareja cristiana de la intromisión del apasionado rey de Granada Mohamat. También el sultán Selín otorga libertad provisional a Leandro para que celebre su matrimonio con Blanca. En *El alcaide de Madrid*, Tarife da libertad a don Lope de Mendoza para unirse a Leonor, al mismo tiempo que Celima dará libertad a Fernando de Luján para que alcance el mismo fin.

## 9.2. EJEMPLOS CLÁSICOS DE CONTINENCIA

Como un motivo más dentro del tema amoroso, el poeta acude en varias ocasiones a las figuras clásicas de Alejandro Magno y Escipión para resaltar la virtud del dominio propio ante la fuerza impetuosa del deseo erótico. Rodrigo de Narváez ha reprimido su pasión por Alara y reflexiona exaltando la virtud de los que fueron capaces de vencerse a sí mismos y no gozar de las bellas damas cautivadas [Lope, 2014a: vv. 1303-1316]. Más tarde, cuando Alara padezca la violencia de su marido, Nuño le recuerda a Narváez con gracia: «Tú tienes la culpa de esto,/ por hacer alejandrías» (vv. 2305-2306)<sup>135</sup>. Meledón Gallinato, avergonzado de haber tenido un hijo con la esclava mora, recuerda también

---

<sup>135</sup> Aclara López Estrada [1991: 129, nota a los versos citados] que los casos de Escipión y Alejandro son los más citados «en los siglos de Oro como ejemplos de esta virtud», que ya aparecen unidos en el *Cortesano* de Baltasar Castiglione: «Escipión devolvió una hermosa señora a su marido, cuyas tierras había conquistado; Alejandro respetó la mujer e hija del vencido Darío».

la actitud del general griego: «Si dio a Alejandro alabanza/ la mujer que cautivó,/ porque honrada la volvió,/ gran vituperio me alcanza» [Lope, 1994d: 850]. Fajardo responde a Gonzalo de Saavedra, delegado del rey castellano, que le ha inquirido acerca de la novia mora que robó: «Como otro Cipión,/ la volví a su esposo honrada» [Lope, 2008: vv. 2181-2182]. Luego le recordará estos ejemplos de continencia al rey Almanzor para que abandone su pasión por Jarifa y la entregue a Abindarráez, pues «Alejandro hízolo así,/ hízolo así Cipión» [vv. 2550-2551]. Sancho de Cárdenas, alcaide de Iznatorafe, quiere gozar a su cautiva Daraja, pues aunque es una mora de la alta nobleza ahora es esclava; pero al final tiene que entregarla y entonces, como para consolarse a sí mismo, piensa que está mal que un cristiano ponga su corazón en una mora, así, perdiéndola, imitará a los clásicos: «Alejandro y Escipión/ no forzaron sus cautivas/ en otra igual ocasión» [Lope, 1968b: 263a].

### 9.3. EL CONTRASTE MARTE/VENUS

La materia morisca tiene como fondo histórico la realidad de la frontera cristiano musulmana, no solo en el reino de Granada o en el resto de España (Toledo, Madrid), también en los conflictos en Berbería o con el imperio turco. Un tópico al que recurre Lope para conformar literariamente esta situación es el del clásico Marte-Venus, que tanto puede referirse a la cambiante situación de guerra y paz, como a un personaje concreto al que a veces se le reprocha su dedicación al amor cuando el enemigo está a la puerta. El motivo sirve para contextualizar el tema amoroso en lugares y situaciones concretas típicas de la materia morisca.

Son bellos los versos en que Alborán (*El remedio*) anuncia las treguas, tras mencionar ilustres apellidos cristianos, continúa:

truecan las armas por galas,  
por música el atambor,  
y por las plazas las salas;  
a Belona por Amor  
a quien nacen nuevas alas. [Lope, 2014a: vv. 311-315]

En paralelismo, tras la lista de ilustres linajes moros:

dejan lanzas, toman varas,  
 juegan cañas, corren yeguas;  
 que se escuchan a dos leguas  
 los relinchos y algarazas  
 con que celebran las treguas. [Lope, 2014a: vv. 321-325]

Narváez se había enamorado de Alara porque la vio en Coín durante unas treguas (vv. 520-521). En un soneto reflexionaba sobre los amores de Venus y Marte («...cuando Venus lasciva y tierno Marte», v. 440) para concluir que «...armado Marte,/ le vence desnudo amor» (vv. 470-471): el invencible Narváez se siente vencido por una mora (vv. 564-569).

En *El primer Fajardo*, los moros de Vera descuidan las armas y la defensa de la villa para celebrar unas bodas, se produce así una situación semejante a la anterior que Ardinelo expresa en su romance [Lope, 2008: vv. 1253-1276]: los moros abandonan las armas, «y los jacos y las lanzas,/ por música y tocas truecan» para entregarse a la galantería, «ya con el amor lascivo,/ sobre alcatifas de seda,/ requiebran noches y días/ las moras de Cartagena».

Cuando el sultán Selín está enojado por la derrota que acaba de sufrir su ejército, los músicos para distraerlo cantan en romance (*Lo que hay que fiar*): «En el regazo de Venus/ el airado Marte estaba» [Lope, 2013: vv. 1340-1353].

El maestro de Santiago (*La envidia de la nobleza*), en un periodo de calma, evoca también el sosiego de la tregua que abre al amor, en unos versos que siguen de cerca a los del capitán Narváez antes citados:

juega con la celada el niño ciego,  
 y en el regazo de Acidalia Marte [...]  
 Ahora juega amor con la celada,  
 mientras el fiero Marte se despoja  
 de las doradas armas ... [Lope, 1968c: 167ab]

En *Pedro Carbonero* el rey Almanzor había ordenado continuar con las fiestas de San Juan para olvidar la tragedia de los abencerrajes que había cubierto de luto a Granada, pero al inicio del acto III se siente cercano el peligro cristiano y pide la movilización de sus tropas: «Haced sacar mis banderas... Dejad las zambras y galas... Hable Marte y calle Amor...» (Lope, 2015: vv. 1881-1900).

El recurso a este tópico como reproche a un personaje que se entretiene en el amor lo encontramos en *El cerco*. Celimo reprocha a Alifa que le hable de amor:

En tiempo de guerra y armas,  
cuando Marte nos gobierna, [...]  
Cuando está el león Fernando, [...]  
cuando asienta su real [...]  
¿Quieres que trate de amor,  
y más con mujer de amigo? [Lope, 1997a: vv. 514-535]

Más adelante, Tarfe que regresa ensangrentado de enfrentarse a los cristianos y encuentra a los granadinos jugando cañas, exclama: «¿agora cañas y en la plaza toros/ cuando el cristiano mimbra espada y asta?/ Agora, cuando.../ Agora, cuando...» (vv. 755-764). Es típica esta construcción: los versos anafóricos con «cuando» subrayan el peligro inminente que acecha y que contrasta vivamente con el solaz amoroso o festivo de los personajes.

En *La divina vencedora* Zoraide explica al rey el origen de su pretensión por Guadalajara: él ha luchado en múltiples ocasiones al lado del rey, pero «luego que paces se tratan» se enamoró de Guadalajara [Lope, 1994d: 772-773]. Cuando ha escuchado a sus tres caballeros que pelean por la dama, el rey Benalhamar se queja: «Cuando está Fernando el Santo,/.../cuando temblando Sevilla/.../ cuando su puente de barcos/.../ ¿queréis que con mucho espacio/ juzgue quién ha de llevar una mujer...?» [pp. 775-776].

También el rey Muley Maluco recrimina a su hermano Hamet que esté entretenido con su dama (*La tragedia del rey don Sebastián*): «Fátima, cuando el cristiano/ rompe el mar de espumas cano,/.../ no es razón que esté mi hermano,/ de tu hermosura cautivo...» [Lope, 2012: vv. 526-536]. Y en Granada el alcaide Celín al rey Mahomet (*El nuevo mundo*): «¿ahora es tiempo de amiga/ que el enemigo combate?/ Ahora en su vil regazo/ como el griego Alcides yaces/ cuando con la lanza mide/ torres, murallas y adarves.» [Lope, 2002a: vv. 293-298].

En *San Diego*, en el cuadro que dedica Lope a los nativos, cuando están bailando y cantando aparece «un bárbaro» increpándolos: «¿Qué hacéis en bailes ociosos,/ caballeros de Canaria.../ ¿Qué hacéis, que un fuerte navío/ lleno de españolas armas...» [Lope, 1988: vv. 1358-1365]. Termina la escena con la queja de Lisoro a la reina Clarista: «¿Así me dejas», a lo que responde ella: «Qué quieres,/ los españoles lo causan,/ que es infamia hablar de amores,/ en tiempo de guerra y armas» [vv. 1382-1385]<sup>136</sup>.

<sup>136</sup> Pedraza [1996: 210-211] indica la presencia de este tópico en *Las paces de los reyes* y en *La tragedia del rey don Sebastián*, y recuerda que «la anáfora, la interrogación retórica, el paralelismo y contraste son medios obligados en este género de discursos».

#### 9.4. EL RETO CABALLERESCO

Motivo muy presente en la materia morisca es el del moro que por ganar fama y servir a su dama desafía a nobles cristianos en general o en particular a uno concreto. En algunos dramas el reto se tiñe de tonos épicos pues va unido a los motivos políticos y religiosos de la reconquista, otras veces es el tema galante del servicio a la dama u otros motivos, incluso se da en situaciones paródicas al servicio de la comicidad. El cauce normal de expresión es el romance.

El reto épico aparece ya en *Los hechos de Garcilaso*. Tarfe, hermano del rey Chiquito, reta a alguno de los caballeros cristianos o al mismo rey ante el muro de Santa Fe. Para provocar lleva a la cola del caballo el texto del Ave María. El poema del reto es una glosa en redondillas de un conocido romance. Es en *El cerco* donde el romance del reto, «Cristianos de Santa Fe» [Lope, 1997a: vv. 1837-1912] adquiere las características propias del tipo: improperios a los cristianos, presentación del que reta mostrando su nobleza que lo capacita para ello («soy Tarfe,/ el sobrino de Almanzor/ y del Alhambra el alcaide;/ las Alpujarras son mías/ ...»), se citan ilustres linajes moros («quisieron salir Zegríes,/ Gomeles, Abencerrajes,/ Albenzaides, Albenyucas,/ ...») y se exige que salga alguno de los grandes nobles cristianos o el mismo rey, lo que da ocasión también para recordar apellidos de nobles cristianos («Salga ese Gran Capitán,/ los Girones y Aguilares./ Salgan aquí esos Manriques,/ ...»).

Gazul, de los famosos Gazules de Medina Sidonia, reta ante el muro de Écija al maestre de Santiago (*El sol parado*) y como este no está se niega a enfrentarse al capitán Pimentel. Más adelante volverá a buscar al maestre llevando a la cola del caballo el retrato del rey don Fernando [Lope, 1994c: 62-63], pero el cristiano de nuevo está ausente. Al final será el propio maestre quien lo desafíe llevando un Mahoma a la cola de su caballo [pp. 84-85].

Tarife (*El alcaide de Madrid*), ante el muro de Madrid, provoca al caballero al que había dado libertad, don Lope: después de presentarse con sus títulos de nobleza, amenaza con trocar la cruz de la venera de Santiago que aquel le entregó por un Mahoma, cita igualmente linajes cristianos ilustres [Lope, 1993a: 81-84].

El romance del reto de Abenalfajar ante el muro de Lorca (*El primer Fajardo*) recuerda en su inicio al de Tarfe ante Santa Fe: «Cristianos del rey don Pedro» [Lope, 2008: vv. 65-160]; desafía a un caballero cristiano para dirimir el cerco. Al presentarse Juan Fajardo el moro en principio no reconoce su nobleza y se niega a combatir con él, porque «ha de ser/ noble, hidalgo y caballero» [vv. 255-256], puesto que él descende de Almanzores y Miramamolines [vv. 267-268].

En otras ocasiones el desafío no va unido a la guerra de frontera sino que persigue otros fines: Arráez, el marido de Alara, reta ante el muro de Álora al capitán Narváez pues piensa que le ha deshonrado robándole a su esposa [Lope, 2014a: vv. 1527-1586]. El desafío de Argolán (*El padrino desposado*) es de los más típicamente caballerescos pues se ha apoderado de un guante de doña María, la bella hija del duque, y con él viene a provocar a los nobles cristianos: «Caballeros de Toledo,/ servidores de las damas»; exhibe el guante en la punta de la lanza: «Argolán soy, caballeros;/ tres, cuatro, seis y diez salgan,/ que aquí os aguardo, en la vega/ que el dorado Tajo baña» [Lope, 1998: vv. 558-605].

Meledón Gallinato, que ha salido de Granada con su tío don Lorenzo vestidos de moros, se presenta ante los muros de Écija y reta, haciéndose pasar por el moro Cardiloro, amigo del héroe cristiano, al difamador Tello que ha deshonrado la persona de Meledón [Lope, 1994d: pp. 831-832]. Esta situación del caballero moro o cristiano que se bate en lugar de un amigo la encontramos también en la historia de Argolán (*El padrino*) que sustituirá a su amigo el conde que ha sido retado por don Luis [Lope, 1998: vv. 1922-1977], y en *La envidia* [Lope, 1968c: 191b-193b] donde el maestre de Santiago y Tello suplen a Celindo y Zayde ante los cegríes Lucindo y Hamete.

Jacimín (*El hidalgo Bencerraje*), que se hace pasar por un moro cegrí, recurre al desafío como ardid para lograr separar a don Luis de Vivero de los reyes y otros nobles y a solas con él proponerle el plan que cierra la pieza:

Es costumbre entre nosotros  
que a quien el rey ciñe espada  
alguna hazaña le pida  
de la reina cualquier dama.  
Lucinda, bella entre muchas, [...]   
me pidió que le trajese  
(y cuerpo a cuerpo en batalla)  
la cabeza de un Vivero  
de la cruz de Calatrava. [Lope, 1968b: 272a]

Y no podemos olvidar el reto de Guadalajara (*La divina vencedora*) que, de hombre y haciéndose pasar por Zulema, desafía a Meledón para lograr que salga de su castillo y ofrecerse a él [Lope, 1994d: 836-840].

En dos ocasiones hallamos una situación de reto que busca la comicidad. Nuño, soldado de Narváez, se ha vestido de moro para ir a Coín llevando una carta de amor para Alara; al volver utiliza su disfraz para plantar cara a su propio capitán: «Soy el moro

Marfuz/.../ Soy sobrino de Mahoma» [Lope, 2014a: vv. 1157-1194]. Lo mismo hace Meledón que llega a su castillo vestido de moro, pues le ha sido necesario para huir de Granada, y desafía a sus soldados [Lope, 1994d: 835-836].

## 9.5. EL RECURSO AL DISFRAZ

Consideramos ahora este recurso no como elemento escenográfico sino como un motivo más para tejer, crear complejidad y hacer más atractivo el hilo argumental. A veces resulta exigido por la verosimilitud de la historia pues en nuestras obras siempre hay moros y cristianos (a excepción de *El hijo de Reduán* donde solo aparecen moros) en relación y confrontación, por lo que resulta totalmente lógico y verosímil el acudir al disfraz de moro o de cristiano, aunque Lope no prodiga disfrazar a los moros de cristianos, solamente encontramos a Tarife de cristiano en *El alcaide de Madrid* acompañando a don Luis, y a Jacimín en una escena muy rápida en *El hidalgo Bencerraje*.

Desde el inicio de su teatro Lope recurre a la mujer disfrazada de hombre. En *Los hechos de Garcilaso* Alima se vale del disfraz de hombre para requerir de Tarfe ayuda para una supuesta hermana que ha sido deshonrada [Lope, 1968a: 408b-409a]. En principio ni la situación ni los parlamentos nos desvelan la verdadera identidad de Alima, solo cuando vuelve para enfrentarse con el noble moro conocemos con Leocán que es una mujer, mientras que Tarfe lo sabrá después, cuando ha empezado la lucha y ella está en el suelo [p. 413b]. El dramaturgo juega con el disfraz para despertar curiosidad e interés. En muchas de nuestras obras Lope seguirá usando este disfraz que debía resultar atractivo para los espectadores<sup>137</sup>. La princesa Celima (*El alcaide*) se disfraza de moro para acompañar a don Fernando [Lope, 1993a: 45]. Armelina (*Los palacios*), que ha llegado a Toledo acompañando al delfín Carlos, también se disfraza de hombre, cristiano en este caso [Lope, 1994a: 416]. Lucinda (*Los esclavos*), para salir de Biserta con Medoro (Leonardo), se viste de moro y como tal será hecho esclavo y vendido en Nápoles [Lope, 2014b: v. 2237+], si bien los soldados españoles lo encuentran afeminado. Guadalajara (*La divina vencedora*), a caballo y en hábito de moro [Lope, 1994d: 836] se planta ante los muros de Chincoya para retar a Meledón. Fátima y Jarifa (*El primer Fajardo*), sencillamente porque el dramaturgo quiere que se luzcan las actrices, pues el recurso al disfraz es totalmente gratuito, se suman como soldados («¡Qué gallarda

---

<sup>137</sup> Viene muy bien el comentario de Pedraza [2016: 482-488] a los versos del *Arte nuevo*: «Y si mudaren traje, sea de modo/ que pueda perdonarse».



infantería») al ejército de Abindarráez y Fajardo [Lope 2008: vv. 2748-2753]. Rosela (*Pedro Carbonero*) viste hábito de moro porque así puede salir de Granada [Lope, 2015: v. 933+], pero luego, ya en la sierra con Pedro y los suyos, aclara la acotación: «Rosela muy gallarda, en hábito de hombre, capa de monte y ballesta y montera» [v. 1582+], por lo que resulta muy atractiva para Hamete que daba voz al auditorio: «¡Qué bona andar e qué fresca!» [v. 1696]. Doña Elvira de Vivero (*El hidalgo Bencerraje*) llega de hombre a Granada, el disfraz le ha servido para huir de la corte cordobesa, y es presentada por don Juan como hermano suyo para preservar su honor [Lope, 1968b: 222b], pero Jacimín, en aparte, opina y pregunta al rey: «Mucho parece mujer/ ¿Suelen hacer cada día/ disfraces de aquesta suerte/ los cristianos?» [p. 223a]; luego el rey dirá: «Si es mujer, ¡por Alá santo!/, que no vi cosa más bella» [p. 223b]. Más adelante Elvira viste hábito de moro para poder escapar de la prisión y de Granada [272a].

En las mismas obras encontramos a cristianos de moros: Narváez para ir a socorrer a Alara [Lope, 2014a: v. 2751+]; don Fernando para salir de Toledo (*El alcaide*); Leonardo para entrar en Biserta (*Los esclavos*) aunque luego el traje le crea problemas en Nápoles, su ciudad, pues cree que si dice que es cristiano lo tomarán por renegado; Meledón Gallinato para salir de Granada (*La divina vencedora*); Fajardo y algunos de sus hombres para robar la novia de Vera: «que pues de aquestos alarbes/ sabemos todos la lengua,/ disfrazados con marlotas/ hemos de entrar en las fiestas» [Lope, 2008: vv. 1301-1304]; Pedro Carbonero y los suyos para poder entrar y salir de Granada; don Juan de Mendoza para vivir cerca de la ciudad donde el rey retiene a doña Elvira y luego poder entrar y salir de ella (*El hidalgo*); el maestre de Santiago y alguno de sus hombres para poder acompañar en Granada a Zelindo (*La envidia*).

Ya he mencionado dos ocasiones en que el recurso al disfraz sirve también para crear una situación cómica de reto. Es el caso de Nuño [Lope, 2014a: vv. 1157-1194] y de Meledón [Lope, 1994d: 835-836]. Parece que el poeta quiere rellenar escenas aprovechando la indumentaria que ya lleva un personaje, así el actor correspondiente aprovecha más el disfraz. Y sin duda, como siempre, para ganarse la simpatía del público pues son acciones que no tienen en sí razón dramática pero provocan la risa.

## 9.6. LAS ESCENAS DE BALCÓN

El amor y la galantería que encontramos en estas piezas llevan también incorporadas como parte de su desarrollo argumental y escénico los encuentros al balcón, rejas

o ventana de las damas. Tópico muy presente en el romancero morisco<sup>138</sup> y fácil de ser escenificado en el corral.

En *El hijo de Reduán* los jóvenes nobles granadinos, Fatimán, Alboín y Jafer, acaban de conocer a Gomel y no salen de su asombro pues buscaban a uno «muy gentilhombre,/ muy discreto y muy galán» [Lope, 1997b: vv. 397-398] y encuentran un «grosero villano» [v. 423]. Al momento Lizara y Celora aparecen en su ventana y se unen a los nobles de abajo para mofarse de Gomel. Cuando este hace huir a los tres galanes despierta el interés de las damas, porque «el moro que no es valiente/ no merece ser querido» [vv. 604-605]. Ahora la situación resulta fuera de lo común, no es Gomel quien desde la calle o plaza se dirige a las damas, son ellas desde su balcón las que solicitan la atención del rudo moro y le piden alguna de las bandas que ha ganado a los nobles que han huido [vv. 647-650]. Incitan a Gomel a que escoja entre ellas: «Escoge, fuerte Gomel,/ de las dos la que te agrada» [vv. 728-729]. El joven responderá más tarde con un escrito («Constituciones de amor,/... / de cierto amante muy frío», vv. 1046-1088) en que se burla de estos tópicos: no rondará la calle y balcón («Si me mandare rondar/ de noche, digo que no,/ porque a un tiempo el sol y yo/ nos hemos de ir a acostar», vv. 1046-1049), ni peleará con nadie por una dama, ni tendrá celos, será libre para gozar con todas, exigirá que le labren camisas y bandas... Celora en nombre de las damas de la Alhambra responde a Gomel en un precioso romance («Al hijo de Reduán,/ al de la Sierra Nevada», vv. 1258-1293) desterrándolo del terrero, privándolo de conversar en balcones, rejas y ventanas, de los juegos de toros y cañas... y declarándolo libre para las moras bajas. Como vemos, Lope al mismo tiempo que usa el tópico galante de las escenas de balcón, hace que alguno de sus personajes se burle del motivo. Volverá a aparecer la situación en esta misma comedia, pero ya en su presentación normal, la noche en que el rey Baudeles se cita con Celora [vv. 2141-2284].

A veces la escena de balcón sirve de despedida del héroe que marcha a la guerra. Tarife (*El alcaide de Madrid*) se despide de su amada, la ingrata Celima, que sale al balcón para solicitar un servicio que le interesa [Lope, 1993a: 5-9]. También Cardiloro (*La divina vencedora*) sale de Granada para acometer la empresa que les pide el rey y se despide de la fría Guadalajara que ha salido a su balcón [Lope, 1994d: 778-779]. Más tierna y emotiva es la despedida que Jarifa y Fátima dedican a Abindarráez en *El primer Fajardo* [Lope, 2008: vv. 1781-1928]. En esta misma obra volverán las dos damas al bal-

---

<sup>138</sup> «En el Romancero morisco el balcón, ventana o mirador, se convierte en un tópico recurrente, pues a través de él se comunican los amantes, y desde él las damas, siempre en espacios interiores, observan el mundo exterior [...]. En sesenta romances —de los 233 analizados que constituyen el género morisco en las *Fuentes*— está presente el tópico del balcón, que confiere un amplio abanico de posibilidades a la relación sentimental entre héroes y heroínas» [García Valdecasas, 1987: 133-134].

cón para hablar con el moro y con Fajardo [vv. 2470-2586]. Aún más se acentúa el tono emotivo en el encuentro entre Jarifa (*La envidia*), ya esposa del rey de Granada, y su amado Celindo, ella en un balcón del palacio, él en el jardín [Lope, 1968c: 194b-197a].

En una ocasión la escena sirve para crear una situación que la misma Galiana califica de «notable enredo» (*Los palacios*): en el balcón están Zelima visible y Galiana escondida, en el jardín el rey Galafre y Rugero (el delfín Carlos): el rey moro viene a galantear a Zelima acompañado del francés, pero Galiana quiere aprovechar la ocasión para hablar con Rugero y lo que ella dirá a Carlos será lo que Zelima diga como dirigido al rey que contestará a través de Carlos [Lope, 1994a: 427-430].

Las hermanas Inés y María (*El padrino desposado*), desde el balcón, dialogan con el atrevido Argolán que está en la huerta [Lope, 1998: vv. 24-180], a doña María se le cae un guante del que se apodera muy feliz el moro y se niega a devolverlo a su dueña.

Sirve además el balcón para que las damas que a él salen rechacen a los pretendientes que esperan en el terrero. Es lo que les ocurre a Sarracino y Almoradí (*Pedro Carbonero*), moros de la alta nobleza granadina, pero que son rechazados por Dalifa y Fidaura por no ser bencerrajes [Lope, 2015: vv. 431-530].

### 9.7. TÓPICOS DE GALANTERÍA

Una presentación general de lo que supone la galantería para nuestros moros lo podemos encontrar en unas escenas de *El hijo de Reduán* [Lope, 1997b]: Gomel ha llegado para incorporarse a la corte de Granada, llega con su atuendo de pastor («Entra Gomel con un alquicel de alarde y bonete colorado y unas abarcas de pellejos», v. 260+), por lo que es burlado y rechazado. Sin embargo pronto manifiesta su origen noble por su valentía y fortaleza, por esto las damas comienzan a admirarlo y desean hacer de él un auténtico galán. Celora le aconseja (vv. 728.751): lo primero es tener una dama a la que servir, que estará presente en todas las actividades de su galán (la guerra, las cañas, los torneos, las danzas...) a través de las prendas que le labre (la toca, la manga, la banda, el mote...) y saldrá al mirador para encontrarse con él. Más adelante, cuando Gomel rechaza a las damas con sus irónicas «constituciones de amor», las moras lo relegan de la función de galán: no debe acudir al terrero, ni aspirar a conversar en balcones y ventanas, no rondará la calle con música, ni exhibirá prendas de dama, ni participará en toros ni cañas y solo podrá relacionarse con las moras bajas (vv. 1258-1293). Entre las

primeras recomendaciones y estas últimas prohibiciones se nos presenta el panorama de la galantería tal como se ofrece en las comedias moriscas<sup>139</sup>.

También el enfurecido Gazul (*El sol parado*) desea a Zaida que su esposo le sea infiel en estas expresiones galantes:

que en las zambras y en las fiestas  
no se vista tus colores.  
Tu favor, tu cinta o liga,  
ni la ponga ni la nombre,  
y si la plaza le obliga,  
que se ponga el de su amiga  
con la cifra de su nombre. [Lope, 1994c: 50]

Por lo que atañe a la apariencia externa del moro galán la encontramos muy viva en la estampa de Argolán, rey de Alcalá (*El padrino desposado*), tal como lo presenta don García cuando viene a retar a los caballeros toledanos [Lope, 1998: vv. 482-511]: caballo, traje y armas son elementos esenciales del retrato. De la elegancia de la indumentaria también nos da buena cuenta Abindarráez (*El remedio*) cuando ha recibido el aviso de Jarifa y se dispone a vestirse para marchar al encuentro; tampoco olvida el caballo [Lope, 2014a: vv. 1473-1506]. Sin embargo apenas aparecen en nuestras obras referencias al atuendo de las damas. Solo Hamete (*Pedro Carbonero*), que presenta a los cristianos la fiesta de San Juan en Granada, habla de cómo las damas se acicalan para la fiesta [Lope, 2015: vv. 363-378].

El galán, cuando no está ocupado en la guerra, vive dedicado a su dama. Así lo hace Zoraide (*La divina vencedora*), enamorado de Guadalajara:

...vestíme de sus colores,  
verde, naranjado y nácar.  
Yo, que miraba sus rejas  
y merecí sus palabras,  
que a pagar mis suspiros  
de las ventanas bajaban... [Lope, 1994d: 773]

---

<sup>139</sup> Hablando de las *Guerras civiles de Granada* afirma Carrasco Urgoiti [1996: 287] que «la sociedad mora queda retratada como una corte de caballeros y damas que hacen del juego ecuestre y la galantería la razón de su existencia».

Porque como le dice Jarifa a Celindo (*La envidia*):

que quien de su dulce amiga  
la casa o calle pasea,  
las puertas del alma pisa. [Lope, 1968c: 195a]

Mucha importancia tienen para el galán las prendas que recibe de su amada. Rosarfe se congratula de que Gaudalara (*La divina vencedora*):

...me dio un tocado, con quien  
traigo el adarga partida,  
quitado de su cabello,  
que al sol, si le tiendo, eclipsa... [Lope, 1994d: 774]

Por eso dejarse arrebatar estas prendas es algo grave, pero muy valioso para el que las arrebató. Gomel (*El hijo de Reduán*) no mata a sus rendidos adversarios:

pero quité una banda a cada uno,  
que son las tres que atadas tengo al brazo...  
[Lope, 1997b: vv. 633-634]

En *La envidia* [Lope, 1968c: 193ab] el maestre y Tello han vencido en desafío a Hamete y Lucindo. El maestre exige al rendido Hamete algún trofeo: «¿Qué prenda quieres? – Bastan esas plumas». Lo mismo hace Tello con Lucindo: «Toma esa banda». Trofeos que luego el maestre entrega a Zelindo y este a su amada: «Xarifa, ciertos trofeos,/ ciertas plumas, cierta banda/ un amigo, aunque secreto,/ a vuestro balcón consagra». Y dice la dama: «Por ser vuestras las recibo;/ echo el listón, y por paga/ quiero que os quedéis con él» [p. 197a].

Fátima se ha enamorado por fama de Fajardo, «sus colores ha sabido/ y se viste sus colores» (vv. 1619-1620). Luego le encarga a Abindarráez:

...si viéredes a Fajardo...  
Decidle...  
y que le labro un pendón,  
de seda, oro, plata y perlas,  
que le daré de mi mano,  
si quiere Alá que le vea... [Lope, 2008: vv. 1914-1917]

Fajardo se disculpa ante Fátima porque no puede corresponder a su amor pero sí guarda las formalidades del galán:

Abindarráez me habló  
de vuestra parte, señora:  
las que tenéis me contó;  
pero no sé cómo agora  
pueda agradecerlo yo,  
si no es con ser un galán  
de colores y favores [...]  
Pues yo cristiano y vos mora,  
¿qué os puedo querer, señora?  
Solo Fajardo se carga  
a que corone su adarga  
vuestro nombre desde agora;  
efes y vuestra color,  
Fátima, serán la fe  
de mi agradecido amor. [Lope, 2008: vv. 2497-2519]

El rey Baudeles (*El hijo de Reduán*) se defiende de los celos de la reina Alzira alegando que él no hace de galán de nadie:

¿A qué balcón me incliné?  
¿A qué dama le escribí?  
¿En qué calle paseé?  
Decid, ¿qué toros corrí  
o qué cañas inventé?  
¿Qué cifra trae mi bonete  
o qué pluma, en seis o siete,  
que no sea vuestra color? [Lope, 1997b: vv. 196-203]

El juego de toros y cañas es la ocupación de los moros nobles. Muzarque (*El cerco de Santa Fe*) propone el juego para que los ciudadanos de Granada no estén medrosos por la cercanía inquietante de los cristianos: «salgamos a la plaza en diez cuadrillas,/ y cinco a cinco jugaremos cañas» [Lope, 1997a: 438b]. El rey de Granada las proclama para festejar la llegada de Fajardo: «Y porque Granada entienda/ cuánto tu venida estimo,/ corran toros, hagan fiestas» [Lope, 2008: vv. 2394-2396]. Pero es Hamete (*Pedro Carbonero*) quien presenta el desfile de las cuadrillas:

...e los nobles, por so parte,  
jogar canias a cuadrilias.  
La que sacar Cencerrajes,  
morada, blanca e pajiza...  
Leonada sacar gomeles,  
también blanca e amarilia...  
Zegríes sacar azol,  
oro y encarnado a listas;  
Almoradíes de verde,  
con mil esmaltadas cifras;  
naranjado Reduanes,  
con soles de argentería;  
los Aliatares, rosado,  
donde mil esferas pintan... [Lope, 2015: vv. 339-354]

El cristiano don Lope (*El alcaide de Madrid*) cuenta a Tarife que por alcanzar el amor de Leonor:

Servila desesperado  
de su favor muchos días  
con fiestas y encamisadas,  
con torneos y sortijas. [Lope, 1993a: 23]

## 9.8. MOTIVOS Y SECUENCIAS DE AMBIENTACIÓN MUSULMANA

Nos preguntamos ahora por los patrones que utiliza Lope para dar ambientación musulmana a las obras de materia morisca. Por supuesto que no busca el dramaturgo una caracterización realista, pero sí recurre a tópicos simples que podemos encontrar en todas las piezas referidos a elementos culturales y religiosos.

En primer lugar los nombres moros que usa para los personajes y que son numerosos. Revisando los repartos de las 19 comedias tal como aparecen en la obra de Morley y Tyler [1961: II] y contando solo aquellos que entran en la escena y no los aludidos en los diálogos, computo unos 126 nombres moros de hombres, de los cuales 35 son repetición de otros (el que más Zulema, 8 veces, seguido de Almanzor, 6 veces), por tanto al menos 91 nombres distintos para personajes moros masculinos usa Lope en estas piezas.

Nombres femeninos hay unos cuarenta, de los que 10 son repeticiones (Fátima 5 veces, Jarifa 3), por tanto 30 distintos.

Si en el teatro europeo, sobre todo en la comedia italiana, era común el empleo de nombres convencionales para los criados, para los amantes, para los viejos... Lope

No empleó una nomenclatura tan rígidamente dividida. No esperamos encontrarla en sus comedias. Su teatro, espontáneo y popular, no estaba constreñido por las convenciones. Era el desatado torrente de la creación sin trabas, vertido con escasa preocupación por la lógica o por sistema alguno. Sería opuesto a todo el espíritu del genio español el que le bastaran unos cuantos nombres típicos. De este modo aún el simple bautismo de los personajes resultaba una tarea considerable en semejante aluvión de comedias. [Morley y Tyler, 1961: I, 16]

Aunque Lope no crea personajes con entidad sólida, tantos nombres diversos, con su poder individualizador, debían contribuir a producir en los espectadores la ilusión de que se hallaban realmente en ámbito moro. Y junto al nombre el vestido. Las descripciones del atuendo del moro noble refieren prendas típicamente moriscas. Se repiten en los textos: marlota, alquicel, capellar, bonete, toca, aljuba, albornoz, borceguí, acicate...

Si entre los soldados cristianos son típicos los juegos de naipes, entre los moros es el juego del ajedrez, aunque solo aparece en dos obras. En *El primer Fajardo* se escenifica el famoso romance que cantan los músicos mientras el rey y Fajardo mueven sus piezas y dialogan: «Jugando estaba el rey moro/ en rico ajedrez un día...» [Lope, 2008: vv. 2694-2701; 2706-2709]. También en esta misma obra el soldado que anuncia a Fajardo la llegada del moro Ardinelo le aclara que es «aquel travieso morillo/ que suele jugar las tablas/ contigo» (vv. 1179-1181)<sup>140</sup>. En otra escena de *El hidalgo*, Zulema y Don Juan escuchan las voces de algunos soldados moros que dentro de la torre donde han encerrado a doña Elvira juegan al ajedrez: «Jaque de aquí... Guardad la dama... El caballo apercibí...» [Lope, 1968b: 268ab-269a].

La zambra como típica manifestación festiva morisca con canto, música y danza, aparece en varias de nuestras obras. En *El hijo de Reduán* es solo citada pero no llega a ser escenificada. El rey quiere que Reduán concierte su cita con Celora en la zambra de esa noche [Lope, 1997b: vv. 1352-1353]. Fiesta que se suspende por el enfrentamiento de Gomel con los nobles y con el mismo Reduán [vv. 1994-1995]. En *El primer Fajardo* se escenifica una zambra dentro de la fiesta de la boda que se celebra en Vera. Moros con instrumentos

---

<sup>140</sup> El editor aclara que según *Autoridades*, «Tablas es un juego de mesa parecido al de las damas» [García López, 2008: II, 1073, nota verso 1180]



cantan y bailan: «Dancen y canten esta zambra entre cuatro», [Lope, 2008: v. 1357+]. Y viene un bello y sensual canto: «Durmiendo estaba Jarifa...» [vv. 1358-1367; 1373-1382]. Luego Ardinelo anuncia la llegada de «cuatro moros disfrazados», que son Fajardo y sus hombres, que «una zambra danzar quieren» [vv. 1383-1384]. La acotación indica que deben entrar haciendo «el paseo de la morisca o de la danza del hacha» [v. 1392+]. En *Pedro Carbonero* los moros de Granada celebran la noche de San Juan también con una zambra («Una zambra bailada... Canten», v. 842+). La letra es muy bella: «Ribericas hermosas/ de Dauro y Genil...» [Lope, 2015: vv. 843-862]. También los berberiscos de Orán celebran en la playa la noche de San Juan (*El Hamete de Toledo*). Brazaida anima a Argelina que dance una zambra para animar a Hamete [Lope, 2007: v. 348]: «Danzan los dos cantando los músicos al son de la zarzuela» [v. 356+]: «Cristianos de Orán/ de gentil persona...» [vv. 357-418]. En *La envidia* el rey pide la zambra que estaba preparada para festejar a Jarifa, pero le responden que «no es para de día;/ que con hachas ha de ser» [Lope, 1968c: 185a]. Por esto mismo también debe referirse a una zambra la acotación que encontramos en *El sol parado* cuando Gazul llega a Jerez dispuesto a matar a Albenzayde: «Suene la música, y salgan de dos en dos hasta ocho moros, con hachas encendidas...» [Lope, 1994c: 51].

Lope conoce la prohibición musulmana sobre la representación de la figura humana, por esto en dos ocasiones en que el retrato de una persona llega al personaje moro ha sido realizado por un cautivo cristiano. Galiana (*Los palacios*) contempla el retrato de Carlos que en un naípe ha realizado el cautivo Nizado [Lope, 1994a: 411]. El rey Almanzor (*La envidia*) se ha prendado de Jarifa por «un cautivo, gran pintor,/ que ha dado en hacer retratos» [Lope, 1968c: 165b].

Otro motivo recurrente en las piezas moriscas es la aparición de astrólogos o hechiceras que pronostican el futuro: «Los moros siempre en dos ciencias/ famosos, don Pedro, somos:/ la una es astrología, /... / y la otra en medicina», afirma Argolán en *El padrino desposado* [Lope, 1998: vv. 1723-1726]. En *El cerco* Tarfe entra en escena envainando el alfanje con el que acaba de matar al astrólogo Ardano, el «moro más sabio/ que jamás Granada tuvo», porque le había anunciado su muerte a manos de un joven cristiano [Lope, 1997a: vv. 358-389]. La bella Galiana escucha de Zelima la revelación de un astrólogo alfaquí que examinó su nacimiento y vaticinó que se casará con un francés, será reina cristiana y madre de reyes [Lope, 1994a: 407-408]. El rey moro de Alcalá, Argolán, lucha para que no se cumpla la predicción de un astrólogo sobre doña María: que un rey se la quitaría a su prometido y de ella nacería un príncipe que ganaría Granada a los moros [Lope, 1998: vv. 1731-1750]; al final de esta obra Zulema recuerda a Argolán cómo la profecía se cumple y la amplifica citando al gran Carlos y a los dos Filipos [vv. 2901-2924]. En *La tragedia*, Lela Fátima pide a su dama Celinda que

le muestre el espejo que predice el futuro [Lope, 2012: vv. 272-346]: en él ve la batalla, la muerte del rey de don Sebastián y cómo su amado Hamete es proclamado rey. En una playa de Orán (*El Hamete*), la noche de San Juan, un grupo de moros escuchan a la hechicera Dalima [Lope, 2007: vv. 430-514]: usa un libro que cada personaje abre por donde quiere y en el que ella interpreta las imágenes que aparecen. Hamete señala lo extendido de estas creencias: «¿Quién de toda Berbería/ no cree, como en Alá,/ en cualquier hechicería?» [vv. 440-442], y lo califica de falsa ciencia: «Los cristianos se riyeran/ desta vana hechicería» [vv. 475-476]. En *La envidia* encontramos una escena muy paralela a la de *La tragedia*: Jarifa consulta el espejo mágico de su dama Alima [Lope, 1968c: 166ab] y se ve con corona de oro, es decir, que será lo que no desea, esposa del rey de Granada. En *San Diego* no aparece astrólogo pero el morisco Alí le recuerda al santo «que tenemos provecía» de que algún día volverán a mandar en España [Lope, 1988: vv. 505-508].

Sorprende también en los textos lo que podríamos llamar una estética del agua: jardines, fuentes y acequias, tan propios de la cultura nazarí, aparecen con frecuencia engalanando el paisaje o en las escenas de amor, como testigos y confidentes de los amantes. Jarifa (*El primer Fajardo*), en la Alhambra, mienta «las aguas del Genil», «el agua con que moja/ cuadros de Generalife», las aves que cantan «entre estas acequias» [Lope, 2008: vv. 361, 366-367, 370]. Carlos ha escuchado la declaración de amor de Galiana en el jardín, las fuentes como testigo: «ya, de oír razones tales,/ aquestas fuentes serenas/ vierten sus blancas arenas/ por sus helados cristales./ Parece que con su risa/ no murmuran, sino dan/ gracias a los que se van/ a Francia con tanta prisa» [Lope, 1994a: 444]. La zambra de *Pedro Carbonero* canta a las «riberitas hermosas/ de Darro y Genil» [Lope, 2015: vv. 843-844]. Don Juan (*El hidalgo Bencerraje*) alaba «el cristal del Genil que riega la vega», las acequias que bañan los cármenes y bajan hasta el Darro [Lope, 1968b: 225b]. Reduán (*La envidia*) destaca «las fuentes de Dinadamar,/ mares de cristales puros,/.../ y en jaspes verdes, Genil,/ quebrando vidrios helados» [Lope, 1968c: 171ab]. Cardiloro (*La divina vencedora*) pinta esta estampa del invierno: «luego que enero/ de estas Alpujarras peine/ cabellos de plata helados/ con las uñas de sus fuentes» [Lope, 1994d: 803].

El recurso a la personificación acerca la fuente a la situación humana: Abindarráez (*El remedio*) proclama que «dirán que esto es verdad las sordas fuentes»; «riendo lo murmuran estas fuentes» [Lope, 2014a: vv. 414, 525]. Jacimín (*El hidalgo*) miente al rey comentando que ha degollado a don Juan en la fuente de los leones, y esta, ya lavada, «volvió a correr murmurando/ el cruel imperio tuyo;/ que lo mal hecho hasta el agua,/ y los mismos aires mudos,/ lo murmuran y reprueban» [Lope, 1968b: 235ab]. Para Ha-

mete (*La envidia*) el río Genil «es más Zegrí que Bencerraje», por eso «murmura» de la tardanza de estos al reto [Lope, 1968c: 192b]; Jarifa, que en el balcón del jardín espera a su amado, escucha los ruidos nocturnos, entre ellos «de las fuentes la risa» (p. 194b), y los confunde con voces; a Tello, en el mismo lugar, le ocurre algo parecido: «Por aquí he sentido gente,/ o es la lengua de esta fuente/ que forma en piedra razones» (p. 196a).

Resulta curioso el desliz que comete Guadalajara (*La divina vencedora*). Como Meledón no ha cedido a su deseo, miente a su esposo Cardiloro diciéndole que el cristiano intentó forzarla junto a «los jaspes de una fuente» [Lope, 1994d: 842]. Es como si la mora no pudiera inventar una escena de amor sin la fuente. Cardiloro se lo echa en cara a Meledón: «¿Eres el que en una fuente/ de alabastro, en tu jardín,/ quiso a mi mujer...?» [p. 863]. Y es precisamente la fuente la que sirve de motivo a Meledón para su defensa: para que el moro vea claro el engaño de su mujer «y que en fuente de alabastro/ jamás la vi ni me vio,/ yo haré que te abran el fuerte,/ y si tal fuente se hallare,/ quiero que me des la muerte» [p. 864]. Y es que la fuente siempre presente en el jardín moro no lo es en el cristiano.

La dimensión religiosa musulmana no podía faltar, aunque sea solo mencionada de forma superficial. Es un elemento caracterizador importante. Por esto en los parlamentos son frecuentes las apelaciones al profeta y a la divinidad usadas como muletillas para subrayar sorpresa, admiración, enfado: ¡Por Mahoma! ¡Ah Mahoma! ¡Ay, Santo Alá! ¡Por Alá! ¡Vive Alá! ¡Válame Alá! A veces también se cita el libro sagrado: ¡A pesar del Alcorán! ¡Reniego de mi Alcorán!

Se mienta mucho al profeta para expresar sentimientos religiosos en peticiones, deseos, bendiciones y maldiciones. En *Los hechos de Garcilaso* encontramos: «Dame favor Mahoma esclarecido,/ no acabe Tarfe en ocasión tan alta» [Lope, 1968a: 401a]. «Mahoma, de su trono soberano,/ dará suceso próspero a tus cosas» (414b), asegura el rey Almanzor a Tarfe. «Mahoma, con su poder,/ aquesa mi vida guarde» (420a), es la despedida de Alhama a su amado Tarfe que marcha a retar a los cristianos. En *El cerco* hallamos esta maldición de Alifa a Celimo: «Pues Mahoma te maldiga;/ que del la venganza espero» [Lope, 1997a: 438a]; y esta graciosa bendición de Alí a los higos celebrando su sabor: «¡Oh, bendígalos Mahoma!» (453b).

Más seriedad revisten los juramentos. Cuando el noble Cardiloro (*La divina vencedora*) quiere refrendar la fidelidad que promete a Meledón habla de «un juramento solemne/ por Mahoma y por Alá» [Lope, 1994d: 803]. Abenalfajar (*El primer Fajardo*) ofrece el compromiso de retirarse si le ganan en el torneo o de respetar la vida de los cristianos si gana él: «por el alto profeta/ cuyo cuerpo en Meca asiste,/ con mil lámparas de plata/ y cuatro mil alfaquies,/ de cumplir el juramento,/ luego que podáis rendirme...» [Lope, 2008: 149-155]. Zulema (*Los esclavos libres*), que quiere asegurar a Leonardo su firme

compromiso, resalta la seriedad del juramento aunque con su tono burlesco: «De me hacer un juramento/ que estar, vive Alá, cumplido./ Que no poder asolver/ el faquí mayor de Meca,/ .../ Por la más alta costilia/ del profeta.../ .../ E por todo el Alcorán/ ...» [Lope, 2014b: vv. 651-664].

Otra situación es aquella en que el caballero cristiano pide al moro que jure, lo cual implica otorgar cierto valor a la fe religiosa del contrario pues le exige nobleza basándose en ese valor. Así el conde de Cabra le pide a Celimo » (*El cerco*): «Júrame aquí por Alá/ que me guardarás secreto»; el moro contesta: «Por Mahoma te prometo,/ y por Meca donde está» [Lope, 1997a: 449b]. Cuando Narváez deja libre al marido de Alara, Arráez, le dice: «Vuelve a Coín; pero primero jura que no has de dar a Alara pesadumbre». El moro replica: «Yo te doy la palabra, y por Mahoma/ te juro de quererla y regalarla» [Lope, 2014a: vv. 1675-1681]. Aún más significativo parece la promesa de mutua amistad entre el cristiano don Luis y el moro Argolán (*El padrino*):

DON LUIS. Yo hago testigo a Dios  
que esta fe y lealtad guarde.  
ARGOLÁN. Y yo lo juro a Mahoma  
sobre su mismo Alcorán.  
[Lope, 1998: vv. 2608-2611]

En *Los esclavos libres* refiere Lope la leyenda sobre «el zancarrón de Mahoma», de donde proceden los mayores insultos al profeta. La recuerda uno de los pajes que se están burlando de Zulema: Mahoma fue asesinado y descuartizado por los familiares de una judía de la que se había enamorado, pero reservaron una pierna e inventaron que cuando subía al cielo la judía le agarró de ella y la dejó como reliquia; los moros creyeron la versión de los judíos y «tomaron, pues, la pierna y allá en Meca,/ entre piedras imanes la pusieron,/ cuya virtud la tiene y la sustenta,/ aunque ellos piensan que es milagro» [Lope, 2014b: vv. 2785-2789]<sup>141</sup>. Fajardo, cuando trata de dejar claro

<sup>141</sup> Ceballos [2009] recuerda que los textos medievales sobre Mahoma escritos por cristianos (Pedro el Venerable, Mateo de París, Vicente de Beauvais, Ramón Martí o Pedro Pascual) aunque citan fuentes musulmanas están lejos de ofrecer «una visión mesurada», en realidad acaban mostrando «un retrato hostil de la vida de Mahoma». Además, las fuentes con frecuencia son «leyendas, invenciones e injurias para vilipendiar a los enemigos o vecinos (según el caso) musulmanes». El motivo, según Ceballos, que da origen a la leyenda del zancarrón es el siguiente: «Mahoma intenta seducir a una judía, que lo cita una noche en su casa; mientras tanto, la judía se ha confabulado con su familia, que se siente ofendida por las pretensiones de Mahoma, y les ha animado a que se oculten en su casa y le maten cuando llegue; así lo hacen, y echan su cuerpo a los cerdos para que se lo coman, excepto el pie izquierdo, que embalsaman y muestran a los seguidores de Mahoma como prueba de que ascendió a los cielos, aunque la judía intentara detenerlo agarrada a su pierna; los musulmanes lo

que cumple lo que promete aunque parezca imposible añade: «Cuando prometiera allí/ los huesos que en Meca están,/ rompiera su piedra imán,/ y dellos lo fuera aquí» [Lope, 2008: vv. 1075-1078]. En otro lugar exclama el burlón Zulema (*El hidalgo*): «¡Por Mahoma, eso zancajo/ que lleno de telaranias,/ como perril en bodega,/ colgar en Meca, so casa» [Lope, 1968b: 249b].

Motivo y secuencia típica en nuestras comedias son las burlas sobre el precepto musulmán que prohíbe el vino y el tocino y que van unidas a la presencia del morisco gracioso. Resulta llamativo que en *La divina vencedora* aparezca el morisco gracioso y sin embargo no encontramos las mentadas burlas. Tan solo Fátima, la cautiva mora que se ocupa de la cocina de Meledón, cuando le preguntan por lo que tiene en la despensa dice: «Unas costilias/ de garnero, una soloma/ y el nemigo de Mahoma,/ con otras zarandajilias» [Lope, 1994d: 784-785]. Notemos la expresión para referirse al tocino.

En el resto de comedias en que figura el morisco gracioso, exceptuando *San Diego*, hay burlas y chistes en torno a la prohibición del vino y tocino que Zulema elude continuamente: pide vino y jamón a los soldados cristianos (*Los esclavos*) y empina bien la bota [Lope, 2014b: vv. 247-327]. Cuando saborea «el cazalia» añade (*La tragedia*): «Algo tenelde bueno los cristianos./ ¡Ah bon hijo del uva, llevar diablo/ al poto que hacelde pasa» [Lope, 2012: vv. 2539-2541]. Al lado de Fajardo se prepara para ser cristiano: «principio habemos tomado». «¿Qué principio? ¿Te santiguas?», le pregunta Trillo, «No, mas comemos tocino,/ y bebemos dos gotilias» [Lope, 2008: vv. 2787-2793]. Hamete (*Pedro Carbonero*) llega a emborracharse y hace chistes con Noé [Lope, 2015: vv. 399-430], inventor del vino, que debería ser «Sié»; además dice que se esconde para no ser visto por Mahoma [vv. 707-710]. Si beber vino es cometer pecado, como le dice Zaide (*La envidia*), Zulema responde: «yo deseo/ ser gran becador, senior» [Lope, 1968c: 178ab], y más adelante alaba la ley de los cristianos: «agua en la iglesia, vino en casa» [p. 198a] y se siente fuerte cuando viene de Jaén porque «comer bon toceno aliá» [p. 202b].

El apelativo degradante más usado con que unos y otros se refieren a personajes del bando contrario es el de «perro» o «galgo»: Meledón (*La divina vencedora*) llama «perros» a los moros que va persiguiendo [Lope, 1994d: 770]; él y sus hombres tratan a los dos cautivos, Fátima y Zulema, de «perros» [p. 783]; pero también Zulema presenta al moro noble que llega: «Aquí fora estar un galgo» [p. 789]. Los moros de Granada tratan de «pe-

---

creen, toman el pie (de ahí el zancarrón) y construyen un santuario para adorarlo; además, en ocasiones se relata que este zancarrón estaba sostenido en el aire por medio de unos imanes, lo cual los creyentes lo tomaban por milagro» [2009: 306]. Explica además Ceballos que «El ejemplo más citado por todos los críticos de esta leyenda en los Siglos de Oro es ineluctablemente el pasaje del acto III de la comedia *Los esclavos libres*, de Lope de Vega, que reproduce, en términos parecidos, lo narrado por Pedro Pascual» [2009: 307]. El tratado de Pedro Pascual lleva por título *El obispo de Jaén sobre la seta musulmana* y se data en torno a 1300.

ro» al cristiano cautivo [p. 814]. El mismo trato da Alquindo (*El sol parado*) a los cautivos cristianos que tiene a su cargo [Lope, 1994c: 40]. Cuando Narváz declara a Nuño que está enamorado de una mora, este le recuerda la letra del baile «¡A la perra mora!» [Lope, 2014a: v. 519], luego le dice que él logrará «que venga esa galga aquí» [v. 541]. También el soldado Ortuño llama «galga» a su esclava, la mora Zara [v. 1095].

## 9.9. TÓPICOS DEL ABENCERRAJE

No solo Lope dedicó una comedia a dramatizar la historia de Abindarráez y Jarifa que había leído en la *Diana*, sino que hay otros motivos en las piezas moriscas estrechamente relacionados con la novelita.

Los moros protagonistas de nuestras historias suelen ser caballeros abencerrajes. Gazul, el moro enamorado de Fátima en *Los hechos de Garcilaso* es de este linaje y Leocán se ve obligado a recordarle a Tarfe que su «virtud excede/ la del más venturoso abencerraje», a lo que responde más realista: «Amigo, ya que en eso me aventaja/ mi contrario Gazul, yo me consuelo,/ que no es de los más pobres mi linaje» [Lope, 1968a: 399b]. Más detalles sobre la historia legendaria de estos caballeros que recibe Lope encontramos en *El hijo de Reduán*: Fatimán quiere que caiga Gomel como cayeron los Bencerrajes, que siempre fueron envidiados por el renombre que alcanzaron y llegaron a ser casi reyes, pero un moro denunció «que el más galán andaba/ con la reina» y así se originó la tragedia que lloró toda Granada [Lope, 1997b: vv. 2306-1323]. Por supuesto que es en *El remedio* donde Lope recoge la estampa del caballero que había presentado la novela: «Hubo en Granada otro tiempo/ este famoso linaje...» [Lope, 2014a: vv. 1949-1996]; Abindarráez encarna las cualidades de estos caballeros. Cardiloro, coprotagonista de *La divina vencedora*, se presenta como «hijo de un moro de Vélez,/ por la sangre Abencerraje,/ que fue desdichada siempre» [Lope, 1994d: 800]. De nuevo aparece Abindarráez en *El primer Fajardo*: el cristiano le pregunta si es noble, le responde: «Mi linaje/ de Granada es el mejor» Y cuando Fajardo se entera de que es Abencerraje, asegura: «Quién duda que por amor/ te ha hecho el rey este ultraje?» [Lope, 2008: vv. 984-988], porque la valentía y el amor son los rasgos esenciales de estos caballeros.

Pedro Carbonero sentencia refiriéndose a Celín: «Es Bencerraje, que, en fin/ todo lo adorna y compone» [Lope, 2015: vv. 271-272], y Hamete lo subraya: «no haber Granada linaje/ como ser el Cencerraje» [vv. 274-275]. Las damas Dalifa y Fidaura desprecian a todo galán que no sea de ese linaje, porque «son de Granada la flor» [v. 464 +], y manifiestan las cualidades de los Bencerrajes [vv. 508-519]. En esta obra Lope escenifica

buena parte de la leyenda: por el aprecio del pueblo y la fama de galanes son envidiados por el resto de caballeros granadinos que traman un complot contra ellos haciendo creer al rey que quieren alzarse y arrebatarle el trono [v. 878+], y que la reina ama a uno de ellos [vv. 1291-1295], por lo que son degollados. Más tarde, el alcaide Rustán echará en cara al rey la muerte de los nobles: «bien se te emplea buen rey» [v. 1911], «por matar los Bencerrajes,/ que era la flor de Granada» [vv. 1919-1920].

*El hidalgo Bencerraje* es Jacimín que ayuda a don Juan y a doña Elvira para evitar las pretensiones del rey de Granada que quiere la muerte del noble cristiano para gozar de su dama. Declara Jacimín a don Juan otro detalle de la leyenda: «Los Abencerrajes son/ hombres que han dado remedio/ a muchos de tu nación,/ y también le han recibido» [Lope, 1968b: 226b-227a], y eleva su nobleza a la misma altura que la del castellano: «porque si tú eres Mendoza/ yo soy, don Juan, Bencerraje» [p. 227a].

*La envidia* vuelve a escenificar la historia en conjunto: los cegríes actúan por envidia, porque «no se tiene por mujer/ la que no ama Bencerraje» [Lope, 1968c: 176a], y continúa: «Si un Bencerraje se viste/ de un color, este alabáis.../ la buena fiesta consiste/ en que salga Bencerraje;/ hasta el caballo y el paje/ del Bencerraje es mejor...» Curiosamente los cegríes degradan a los abencerrajes tratándolos de afeminados y lindos: «Sus golillas, sus vestidos,/ y sus cabellos rizados; sus manos blancas.../ aquel escucharse hablando.../esto del tierno mirar» [p. 182b]; los acusan ante el rey implicando a la reina, que ahora es Jarifa, la prometida de Celindo; el rey manda prenderlos y ajusticiarlos y destierra de Granada a Jarifa.

La amistad entre el caballero cristiano y el moro surge en *El Abencerraje* a raíz del encuentro armado, así lo escenificó Lope. Pero el tópico pasó a otras obras. En algunas se repite la secuencia: la amistad entre Argolán y el conde don Pedro (*El padrino*) es fruto del combate:

...los que igualmente en el campo,  
cuerpo a cuerpo riñen, como  
los dos reñimos, iguales,  
de un sol a otro sol y solos,  
cuando escapan con las vidas,  
de suerte pierden el odio  
que no hay mayores amigos,  
y así lo somos nosotros. [Lope, 1998: vv. 1695-1702]

Y siguiendo la estructura de la secuencia en la novela, más tarde Argolán manifestará a don Pedro su problema interior, el por qué persigue a doña María.

De la misma manera nace la amistad entre el abencerraje Cardiloro y Meledón (*La divina vencedora*): «Y yo, con probar tu espada te quiero bien» [Lope, 1994d: 800], afirma el rudo Gallinato, y a continuación del combate el moro explica al cristiano su intimidad amorosa para solicitar su ayuda.

La amistad entre los caballeros llega por otras vías en *Los esclavos* (Leonardo – Zulema), *El primer Fajardo* (Fajardo – Abindarráez), *Pedro Carbonero* (Pedro – Cerbín), *El hidalgo* (don Juan de Mendoza – Jazimín) y *La envidia* (el maestre de Santiago – Celindo). Amistad que siempre tiene como objeto, aunque no de forma directa en *Pedro Carbonero*, la dicha de la pareja mora o cristiana (*Los esclavos* y *El hidalgo*, aunque en esta no es solo Jacimín quien ayuda a don Juan, también éste ayudará al moro a conseguir la liberación de su esposa Daraja).

La secuencia típica del *Abencerraje* de la libertad que Narváez otorga a Abindarráez para unirse a su amada bajo la promesa de volver a prisión, la escenifica Lope [2014a] en *El remedio* (vv. 2059-2062), pero también es clara su presencia en *El alcaide* [Lope, 1993a: 20-25]: a don Lope le ha sido concedida la mano de Leonor y viene a casarse con ella (su monólogo en quintillas recuerda el canto de Abindarráez de camino), sin embargo cuando ya se veía en los brazos de su amada es apresado por Tarife; el cristiano narra la historia de su desdicha al moro y más tarde le pide la libertad:

Lo que podemos hacer  
es que yo tu esclavo sea  
y que me dejes volver  
a donde mi esposa vea  
y mi casamiento hacer.  
Y en estando casado  
vuelva a tu prisión... [Lope, 1993a: 61]

En esta misma obra don Fernando, que era el primer prometido de Leonor, al que dan por muerto, pero que se halla cautivo en Toledo, pide a la princesa Celima libertad para ir a Madrid a desposarse con la hija del alcaide y promete. «Yo volveré a tu prisión;/ palabra te doy de hidalgo» [p. 39].

*Lo que hay que fiar del mundo* escenifica de nuevo la secuencia que estamos comentando, aunque acentuando otros aspectos presentes en la novelita. Por diversas circunstancias Leandro ha llegado a ser esclavo en Constantinopla del sultán Selín, le cuenta cómo fue cautivado cuando iba a casarse con Blanca y el sultán reacciona como Narváez:



Si yo te diese, por piedad, licencia  
 para ir a casarte con tu esposa,  
 mas con este concierto y conveniencia:  
 que acabada la boda en la famosa  
 Génova, patria tuya, a mi presencia  
 volvieres tan esclavo como irías,  
 ¿daríasme palabra y volverías? [Lope, 2014b: vv. 594-600]

Leandro manifiesta la firmeza con que los cristianos cumplen su palabra y le recuerda al sultán lo que hizo el moro Abindarráez que «volvió preso a Rodrigo de Narváez» [v. 611]. Cuando Leandro en Génova se ha casado con Blanca, Lope da protagonismo a la dama tejiendo la escena como lo hizo el anónimo autor del *Abencerraje* con Jarifa: Leonor observa la tristeza profunda que invade a Leandro una vez que se han casado, se lo reprocha, hasta que el caballero confiesa la causa de su angustia: debe volver a prisión; Leonor se embarca con él para Constantinopla [vv. 1053-1220].

En varias comedias de nuestro corpus aparece el motivo de los regalos que un personaje moro o cristiano ofrece a otro. En la versión del *Abencerraje* que Lope manejó (en la *Diana*) pudo leer que, aunque Narváez no quería rescate, el rey moro dio a sus hijos «cuatro mil doblas zahenes» [Fosalba, 1990: 34] para que se las enviaran. A ello añadió Abindarráez «seis muy hermosos y enjaezados caballos, con seis adargas y lanzas», y Jarifa «una caja de aciprés muy olorosa, y dentro de ella mucha y muy preciada ropa blanca para su persona» [p. 35].

En el desenlace de *El remedio* vuelven a aparecer estos motivos [Lope, 2014a: vv. 3006-3011], pero ya antes el moro Arráez cita los presentes que pensaba enviar al alcaide agradeciendo su puesta en libertad: «Imaginaba caballos,/ atados en los arzones/ ricos alfanjes de Túnez,/ con mochilas de colores,/ alfombras, frenos, estribos...» [vv. 1559-1566]. Alara le envía también un pequeño presente: unas «camisas labradas» [v. 2282].

Don Lope refiere a Tarfe (*El alcaide*) los regalos que en Burgos le han hecho los reyes cuando ha salido para su boda con Leonor en Madrid: «Mandome dar dos caballos/ con jaeces y mochilas,/ y la Reina, mi señora,/ cuatro alcatifas moriscas» [Lope, 1993a: 24]. Por dos veces expone Audala los regalos que trae desde Zaragoza para Galiana en Toledo: «ricas aljubas llevo de colores,/ de plata y oro, naranjado y pardo./ Los caballos más lindos y mejores...» [Lope, 1994a: 405]. Impresiona la lista que luego exhibe ante la mora: cien alfombras muy adornadas, diez aljubas, doscientas alcándaras, tres palafrenes, dos pabellones de campaña, seis arcas de ciprés... [p. 413]. También Argolán trae para su amigo

don Pedro (*El padrino desposado*) que se va a casar con doña María: diez caballos ricamente enjaezados, veinticinco alfombras, diez almohadas... [Lope, 1998: vv. 2544-2573]. Cardiloro promete a su amigo Meledón (*La divina vencedora*) que le enviará «Cuatro yeguas alheñadas.../ con dos mallas jacerinas/ y dos alfanjes de Gelves;/ dos alfombras mequesinas/ y dos bordados jaeces...» [Lope, 1994d: 803]. El cristiano Pedro Carbonero promete regalos a su amigo Bencerraje: tres caballos, «un morcillo,/ un melado y un rosillo.../ con tres hojas de Toledo» [Lope, 2015: vv. 776-780]. En *La envidia* conocemos por Zulema los presentes que el maestre de Santiago recibió del padre de Celindo cuando estuvo en Cártama: dos copas de cristal y oro, dos sortijas de diamantes, un bayo, un alfanje con su tahalí... [Lope, 1968c: 178b]. Luego el maestre regala a Celindo seis caballos muy buenos y adornados [p. 181b]. Incluso en *San Diego* en una escena breve, el indígena Tanildo ofrece regalos a Clarista a quien quiere conquistar: «...a darte en arras me obligo/ dos mil plumas de colores.../ Darete otras tantas pieles.../ Diez tocados con joyeles/ de inestimable valor.../ Una cama te daré.../y dos vasos...» [Lope, 1988: vv. 1250-1275].

En *El Abencerraje* Abindarráez cuenta a Narváez un encuentro con Jarifa en el jardín cerca de una fuente donde con jazmines y arrayanes teje una guirnalda que se pone él mismo y luego Jarifa [Fosalba, 1990: 17]. Lope escenifica el pasaje en *El remedio* [2014a: vv. 216-251]. Pero el motivo vuelve a aparecer en *La tragedia*: Lela Fátima teje una guirnalda para su amado Hamete a quien corona como rey [Lope, 2012: vv. 437-478]; y en *La envidia*: el rey Almanzor se halla con Jarifa, su nueva esposa, en el jardín y quiere hacer para ella «una guirnalda hermosa» [Lope, 1968c: 183b].

Si después de todo lo que acabo de exponer en este capítulo abrimos la obra de García Valdecasas [1987] en que analiza los romances moriscos, veremos cómo Lope ha importado a sus dramas lo que él mismo había contribuido a crear como parte del romancero nuevo. La investigadora se propone «establecer los elementos caracterizadores de este conjunto romanceril» [p. 57]. Se fija en el sentimiento amoroso como tema central [pp. 57-75], en la exaltación del caballero moro [pp. 75-76], en las fiestas y juegos: la sortija, el ajedrez, encamisadas, alardes [pp. 76-82], en la descripción de indumentaria y emblemas [pp. 82-93]; también en la amistad entre moros y cristianos [pp. 93-94], en la guerra, y en el tema del *Abencerraje* [pp. 93-95].

## 10. LOS PERSONAJES

Estudiando los personajes que aparecían en un conjunto de comedias de autores contemporáneos de Lope de Vega, Juana de José Prades [1963] descubrió que en cada uno de ellos existían un conjunto de rasgos que se repetían en otros que desempeñaban las mismas funciones. Abstrayendo esos rasgos obtuvo los que llamó «personajes tipo», que no son sino un conjunto de «atributos permanentes», «un canon estricto para cada uno de ellos» [1963: 251]. Los «personajes circunstanciales» de cada comedia fueron elaborados teniendo como base los «personajes tipo». Estos vendrían a ser como retratos robots a los que recurre el dramaturgo para construir rápidamente la pieza sin preocuparse por elaborar individualidades. Así el «galán» y la «dama», el «criado» y la «criada», el «padre» y el «rey», sirven de cliché para la elaboración de los protagonistas de la trama amorosa de multitud de comedias. El personaje circunstancial más simple sería aquel que se identifica sencillamente con el tipo correspondiente, pero lo normal es que el dramaturgo edifique sobre el tipo sin renunciar a la creatividad literaria. Es una muestra más de la forma de proceder propia de los dramaturgos profesionales de la época que trabajan para el teatro comercial, ajustándose a los gustos del público y al sistema de trabajo artesanal y en serie que les permite elaborar piezas al ritmo que exigen las compañías de representantes.

La investigadora concluía su estudio aceptando la existencia de excepciones, sobre todo en las comedias históricas:

damos por cierta la existencia de excepciones, de comedias en las que sea difícil rastrear una convención de personajes y atributos; sobre todo en las obras de índole rigurosamente histórica. Pero ello no es incompatible —creemos— con la existencia de una convención artística en los personajes de la Comedia Nueva. [José Prades, 1963: 263]

Cañas [1991] analizó la tipología de los personajes de Lope en las comedias del destierro (1588-1595). Asegura que el dramaturgo se sirve de la convención de los tipos pues con mucha frecuencia sobre ellos elabora sus agonistas, pero también puede prescindir de ellos:

El personaje se puede diseñar sobre un tipo al que se añaden, o no, otra serie de rasgos de caracterización y funciones, o sobre un conjunto de tipos que son acumulados y a los que, igualmente, se añaden, o no, otra serie de caracteres y funciones, además de las propias. Del mismo modo, un personaje se puede construir *ex novo*, sin utilizar ningún tipo, e incluso ser hecho sin otorgarle caracterización, simplemente con el fin de cumplir una determinada función, o funciones.» [1991: 85]

Son los galanes y las damas de las comedias de esta época los tipos o funciones más socorridos para la construcción de personajes, mientras que el resto (criado, criada, rey, padre) son usados muy secundariamente, porque Lope aún no ha fijado las parejas galán-criado, dama-criada.

Jesús Gómez [2000], atendiendo a las obras del Fénix fechadas entre 1580 y 1604, insiste en la entidad relacional de los personajes tipo que «establecen relaciones dramáticas de acuerdo con la extracción social de cada uno de ellos» [p. 44], porque predominan «las funciones dramáticas sobre los caracteres individualizados» [p. 44]. Nos interesa aquí destacar con Gómez que entre esa red de relaciones que constituyen los personajes no solo se encuentran las de clase social, también las de pertenencia a una nación y religión, pues estas juegan importante papel en nuestras piezas<sup>142</sup>. La adscripción al género morisco deja su impronta sobre el elenco de personajes utilizados clasificándolos en grupos enfrentados: españoles y granadinos, cristianos y moros. El pertenecer a uno u otro credo no es que otorgue individualidad al personaje (el galán moro tendrá de base las mismas características que el cristiano), es una relación más que viene a unirse a las que crea el status social. Si el galán es caballero noble, de buena presencia, enamorado, celoso, preocupado por el honor, valiente y generoso, es también moro.<sup>143</sup>

<sup>142</sup> «Por último, conviene advertir, con respecto a la milicia, que las oposiciones entre personajes pertenecientes a distintas patrias y religiones son fundamentales. Además de por motivos políticos, las guerras se justifican en las comedias de Lope por motivos religiosos. Desde esta perspectiva, aparecen más de 400 personajes catalogados en la categoría de MOROS, más de 100 en la de TURCOS, aunque tan solo 7 en la de ÁRABES.» [Gómez, 2000: 48]

<sup>143</sup> En *El hidalgo Bencerraje* (230b) discuten Jacimín y don Juan de Mendoza si el ser moro es o no una cualidad que minimiza el valor de ser noble, es decir, el credo religioso es sentido como algo que marca al resto de las cualidades de la persona.

Para la presentación de los personajes que sigue he optado por considerar de forma separada moros de cristianos, pues los primeros son los protagonistas de historias amorosas y en general se construyen sobre la base de los personajes tipo, porque son personajes creados por el poeta, mientras que los cristianos suelen referirse a personajes históricos involucrados en la empresa militar de la reconquista y a los que Lope diseña respetando lo que recibe de los documentos fuente en que se inspira.

### 10.1. PERSONAJES MOROS

En la gran mayoría de nuestras piezas se halla presente alguna pareja de galán y dama moros. De los diecinueve títulos solo se excluyen *El padrino desposado*, *Lo que hay que fiar del mundo* y *San Diego de Alcalá*. Al mismo tiempo los citados tipos escasean en el bando cristiano.

Si nos fijamos en las piezas en que aparece la corte de Granada el elenco de personajes con relevancia es con frecuencia muy similar en todas las obras: los reyes, el alcaide, algunos nobles moros y algunas damas. Solo *El cerco de Santa Fe* prescinde de reyes moros y alcaide para centrarse en las figuras de los nobles Tarfe, Celimo y Alifa. Los protagonistas de la acción en la corte mora son siempre parejas de la alta nobleza:

	Damas	Galanes
<i>Los hechos de G.</i>	Fátima, Alhama	Tarfe, Gazul
<i>El hijo de Reduán</i>	Alcira, Celora, Lizara, Alcima	Baudeles, Reduán, Alboín, Benalme, Jafer, Fatimán
<i>El cerco de Santa Fe</i>	Alifa	Tarfe, Celimo
<i>El nuevo mundo</i>	Dalifa	Mohamed
<i>La divina vencedora</i>	Guadalara	Zoraide, Rosarfe, Cardiloro
<i>El primer Fajardo</i>	Jarifa, Fátima	Almanzor, Abindarráez, Zaide
<i>Pedro Carbonero</i>	Fidaura, Dalifa	Sarracino, Almoradí, Cerbín
<i>El hidalgo Bencerraje</i>	Fátima, Daraja	Mohamad, Jacimín
<i>La envidia de la nobleza</i>	Jarifa, Lindaraja	Celindo, Almanzor, Hamete

Y lo mismo sucede en otras comedias que desarrollan su acción lejos de Granada<sup>144</sup>:

<sup>144</sup> En *El alcaide de Madrid* y en *Los palacios de Galiana* encontramos la corte mora de Toledo con cierto parecido a la de Granada. El mismo esquema encontramos exportado al norte de África en los dos cuadros de *La tragedia del rey don Sebastián* que nos sitúan en la corte marroquí (vv. 237-380; 437-636): el rey Muley Maluco,

	Damas	Galanes
<i>El remedio en la desdicha</i>	Jarifa	Abindarráez
<i>El sol parado</i>	Zaida	Albenzaide, Gazul
<i>El alcaide de Madrid</i>	Celima	Tarife
<i>Los palacios de Galiana</i>	Galiana, Celima	Audala, Galafre
<i>Los esclavos libres</i>	Belaida	Arbolán
<i>El Hamete de Toledo</i>	Argelina	Hamete

### 10.1.1. EL GALÁN

El noble moro responde en general a las características del caballero morisco, pero nunca se esclerotiza en un esquema rígido. El Tarfe de *Los hechos* y el de *El cerco de Santa Fe* se halla cercano al tipo aristotésco<sup>145</sup>, orgulloso, colérico y enemigo declarado de los cristianos, aunque termina convirtiéndose y reconociendo a «María, vencedora» [Lope, 1997a: 464b]. Tarfe no es caballero abencerraje, en cambio Cardiloro, Abindarráez, Cerbín, Jacimín y Celindo, pertenecen a ese famoso y desgraciado linaje y todos ellos son amigos de cristianos y coprotagonistas en estas piezas: Cardiloro y Meledón, Abindarráez y Fajardo, Cerbín y Pedro Carbonero, Jacimín y Don Juan de Mendoza, Celindo y el maestro de Santiago. La identidad de abencerraje arrastra consigo en los dramas conflictos de envidias con el resto de linajes moros, al mismo tiempo que amistad con los cristianos.

Se trata de personajes elaborados partiendo de las características del tipo del galán. No se los describe físicamente, pero se hace con frecuencia referencia a su apariencia gallarda, a su prestancia, su valentía y, por supuesto, su identidad de enamorados, que luchan por alcanzar la realización de su amor. Como cortesanos pertenecen a la más alta nobleza, siempre dispuestos a servir a su rey, aunque no toleren sus injusticias, como el caso de Jacimín o de Celindo. Muy sensibles a la elegancia y al refinamiento propios de la corte granadina. Pero partiendo de estas características generales, típicas del moro ga-

---

el alcaide Reduán (su «proveedor general», v. 517+) y la pareja Hamet y Fátima. Sin embargo en la corte turca de *Lo que hay que fiar del mundo* los protagonistas, el sultán Selín y la sultana Marbelia, exceden en sus rasgos como personajes los cánones moriscos. Son dos figuras crueles apasionadas por la pareja cristiana: Marbelia por Leandro está dispuesta a quitar la vida a su esposo Selín, mientras este para gozar a Blanca falta a la palabra dada al cristiano de no atentar contra su vida degollándolo mientras duerme.

<sup>145</sup> Chevalier [1968] muestra «la seducción que ejercieron lo relatos aristotésco» sobre los poetas españoles del siglo de Oro [1968: 15]. Comenta el parecido que existe entre personajes del romancero morisco, como Gazul o Muza, y el africano Rugero [1968: 19-20]. Recuerda como Rodamonte figura en varias comedias del joven Lope y que otras veces lo menciona como ejemplo de valentía [1968: 90].

lante, cada uno de ellos adquiere cierta identidad propia, aunque configurada de forma rápida y siempre a través del curso de la acción y a su servicio.

Tarfe es rechazado por Fátima (*Los hechos*), lo que desata su violencia y su odio a Gazul vertido en amenazas de muerte, pero todo quedará pacificado por su encuentro con Alhama, a la que antes había amado. Se siente el caballero más destacado de Granada y por eso va en solitario a retar a los cristianos. Este mismo personaje en *El cerco de Santa Fe* desarrolla su acción centrado en el rechazo amoroso de Alifa que le empuja a acometer hazañas imposibles. Tampoco Cardiloro (*La divina vencedora*) es correspondido en su amor por Guadalajara, aunque con la ayuda de Meledón logrará desposarse con ella; su itinerario vital lo lleva a la amistad con el cristiano al que permanecerá fiel, a pesar de los engaños de la dama, y terminará al lado de Meledón, enfrentado al ejército moro, confesando como Tarfe, la grandeza de la Virgen y prometiendo su conversión («¡Virgen, Cardiloro os habla.../ que de volverme cristiano/ os doy palabra, Señora!», Lope, 1994d: 870). Abindarráez (*El primer Fajardo*) sí es correspondido plenamente por Jarifa, pero acata las órdenes de su rey que lo aleja de la corte y procura eliminarlo para arrebatarle la dama. Por su amistad con Fajardo logrará la realización de su amor. Cerbín (*Pedro Carbonero*), como abencerraje, sufre las consecuencias de los nobles envidiosos y salva su vida por la amistad con Pedro. Su amor con Fidaura permanece más en segundo plano. La amistad con el cristiano se convierte en drama cuando por orden de su rey se ve obligado a marchar contra Pedro y a ser agente activo en su muerte. Aunque monologa sobre esta desgraciada contrariedad pasa muy rápido al deseado encuentro con la amada [Lope, 2015: vv. 2393-2432]. Jacimín (*El hidalgo Bencerraje*) que confiesa un amor intenso y tierno por su esposa Daraja, es muy sensible a la injusticia del rey con la pareja cristiana que ha solicitado su amparo y pone todo su empeño en defenderlos, de ahí el título que recibe y que da nombre a la comedia. Celindo (*La envidia de la nobleza*) busca la ayuda del maestre de Santiago para recuperar a su amada Jarifa, desposada, por decisión paterna, con el rey Almanzor. Situación singular puesto que Jarifa ya es reina y se halla casada<sup>146</sup>. Los amigos del Bencerraje reconocen que es culpable de «verla después de casada» [Lope, 1968c: 204a], pero él siente como deshonor abandonar a Jarifa en manos del rey cuando ella está dispuesta a huir con él. Más tarde la situación cambia pues al ser Jarifa destituida de reina y desterrada, Celindo la recupera, ya en el ámbito cristiano.

<sup>146</sup> Esta circunstancia de la dama mora forzada a casarse y que casada sigue amando a su antiguo amor aparecía en los romances moriscos. Recordemos «Gallardo pasea Zaide» (Durán, RG, nº 66) y «El eco de las razones» (nº 196).

Como vemos, la historia a la que Lope somete a cada uno de estos agonistas es la que los va marcando como personajes, si bien todos participan de los rasgos propios del tipo del galán en general y del morisco galán en particular. No obstante hay varios protagonistas moros que trascienden el esquematismo del tipo. Uno de ellos es Argolán que irrumpe con fuerza en una obra en la que el resto de personajes, a excepción de un criado del moro, son nobles cristianos (*El padrino desposado*). Ajustado al prototipo del moro galante, aunque carece de la correspondiente dama mora, su interés por una cristiana no se debe a la pasión amorosa sino que busca el bien para los suyos: quiere impedir el casamiento de doña María con un rey cristiano, pues le han vaticinado que de ahí vendrá la ruina de Granada. Moro noble, tramará una amistad firme con el cristiano conde don Pedro y luchará para que él sea el esposo de la dama. Terminará aceptando el dominio cristiano y el trágico destino de su pueblo. Otro personaje moro que desborda el tipo es Hamete (*El Hamete de Toledo*) porque se refiere a un individuo real, que vivió en Toledo como esclavo en el siglo XVI, y al que Lope configura teniendo en cuenta el documento que le sirve de fuente. Por esto en los primeros cuadros de la obra nos parece que estamos ante un berberisco galán, noble, enamorado, valeroso, un personaje más de ficción, pero conforme avanza el drama encontramos la realidad de la esclavitud y la personalidad orgullosa de Hamete, desesperado por hallarse fuera de la relación con su amada y herido por el trato deshonoroso de su amo. También Jacimín (*El hidalgo Bencerraje*) supera el esquematismo del galán. La primera nota que resalta de la personalidad con que lo diseña Lope es su sentido íntimo, sencillo, doméstico de su amor a Daraja, que en la obra contrasta con la ciega pasión del rey por Elvira. Rasgo fundamental de su personalidad es su cordura, su sensatez, su prudencia («¡Qué cuerdo es Jazimín»; Lope, 1968c: 237a). Esta cualidad la muestra en todas sus actuaciones, tanto en los consejos que da al rey para que respete la vida de quien ha solicitado su amparo y no se deje llevar de la pasión erótica, como a la pareja cristiana. Su idea de la justicia y su oposición a los abusos de poder del monarca mueve toda la acción y declara su motivo: «las obligaciones cumpló/ de Bencerraje y de noble» (p. 235b). Es el personaje que mejor muestra la implicación entre nobleza y virtud.

Gomel, el protagonista de *El hijo de Reduán*, no está elaborado sobre el tipo del galán sino desde la convención literaria de un personaje propio de la comedia palatina: el hijo de rey que desconoce su identidad. No es Gomel un galán, más bien el personaje se halla forjado en contraste con los galanes oficiales de la corte granadina<sup>147</sup>.

---

<sup>147</sup> Afirma Pontón [1997 II: 819] que la comedia debe, entre otras cosas, «la caracterización de los personajes» a la «ficción morisca». No es verdad que Gomel esté configurado desde esos parámetros. Estoy de acuerdo con Carrasco Urgoiti [1996: 297] que sostiene que «este protagonista no se ajusta al modelo del moro sentimental,



## 10.1.2. LA DAMA

De la misma forma trabaja Lope con las damas moras. No encontramos descripciones físicas<sup>148</sup>, aunque son frecuentes las imágenes embellecedoras en boca de los amantes que remiten al ideal femenino propio de la lírica renacentista. Algunas damas son más pasivas y permanecen muy en segundo plano, como Fidaura y Dalifa (*Pedro Carbonero*) o Daraja (*El hidalgo Bencerraje*), mientras Jarifa y Fátima están más presentes en la acción de *El primer Fajardo* y de nuevo Jarifa en *La envidia de la nobleza*. Otras son más activas pues se oponen abiertamente al caballero que las pretende y buscan su propio deseo, como Fátima y Alhama (*Los hechos de Garcilaso*). Esta última disfrazada de hombre llega a enfrentarse a Tarfe porque quiere recuperar su amor; Alifa (*El cerco de Santa Fe*) que rechaza a Tarfe y le empuja hacia la muerte porque persigue el amor de Celimo; o la princesa mora de Toledo, Celima (*El alcaide de Madrid*), dispuesta a entregar la ciudad a los cristianos para conseguir el amor de su cautivo don Fernando.

Más compleja es Guadalajara (*La divina vencedora*). No es la tópica dama mora enamorada, fiel y celosa, de otras comedias. Desde el inicio aparece fría y antojadiza, incapaz de comprometerse. Por eso los tres galanes se creen correspondidos por ella y exhiben sus pruebas. Ante el rey Benalhamar declara no sentirse enamorada, ni afectada por la posible muerte de Cardiloro: «No soy tan tierna» [Lope, 1994d: 805]. Pero a continuación ella misma se extraña de la fuerza con que el nuevo sentimiento de aprecio hacia Gallinato ha penetrado en su interior: «¿Quién es este Meledón,/ que ha venido a ser ladrón/ de mi desdén y recato?» [p. 806]. Acepta la disposición del rey que la entrega a Cardiloro pero sigue empeñada en satisfacer su pasión por el cristiano. Disfrazada viene a retarlo a su castillo y a solas con él le exige saciar su deseo («¡Paga, alcaide, mi afición!», p. 839). Al ser rechazada engañará a su esposo con la invención de que Meledón la llamó y la quiso forzar. Es la figura de Guadalajara la que provoca toda la acción de la obra<sup>149</sup>.

---

que sí representan los personajes secundarios. Más bien tenemos en él una variante del caballero salvaje o del salvaje que accede al nivel de caballero». Presenta las cualidades del «príncipe salvaje» [Arata, 2002: 169-189]: se trata de un personaje de sangre real pero que, por diversas circunstancias, ha perdido la propia identidad y se ha criado en ambientes alejados de la corte, bien entre pastores o incluso entre fieras. No es precisamente a través de un carácter sensible y refinado como el personaje manifiesta su oculto origen sino al contrario.

<sup>148</sup> Una excepción podría ser la descripción que realiza Zulema al maestre de Santiago de Jarifa (*La envidia de la nobleza*, pp. 168b-169a), pero se trata de una graciosa ironía.

<sup>149</sup> Fernández Rodríguez [2014: 304] incluye *La divina vencedora* entre las obras que estrenó Baltasar de Pinedo. Es probable que Lope pensara para el papel de Guadalajara en la actriz Juana de Villalba, esposa del empresario, «célebre por sus papeles de mujer varonil y de armas tomar» [Pedraza, 2016: 81-84].

Con frecuencia el dramaturgo se detiene algo más en manifestarnos la intimidad de estas damas en conversaciones y monólogos. Jarifa (*El primer Fajardo*) entra en escena mostrando su desazón a Zulema por la ausencia de Abindarráez [Lope, 2008: vv. 357-452] y más tarde en sus diálogos con Fátima y con su propio amado. En *La envidia de la nobleza* también Jarifa nos abre su interior dialogando con su dama Celima sobre la injusticia de su padre que la entrega al rey, monologando en el camino cuando marcha con Reduán para Granada, y dialogando en el balcón de la Alhambra con Celindo y con el maestre de Santiago.

### 10.1.3. EL REY

El rey moro en las obras que estamos considerando es un personaje más secundario. A veces es sencillamente el encargado de impartir justicia. Almanzor (*Los hechos de Garcilaso*) destaca en este sentido pues juzga y envía a prisión a su propio hermano Tarfe por la amenaza que supone para Gazul y Fátima. En esta misma línea de agonista sensato y justo se presenta Benalhamar (*La divina vencedora*) y el Almanzor de *Pedro Carbonero* que tiene como nota añadida la fidelidad de su amor a la reina a la que desea que no se halle involucrada en el complot de los abencerrajes; por ello se alegra sinceramente cuando todo se aclara, arrepentido de haberla encerrado: «¡Que como a persona baja/ la tratase yo aquel día!/ ¡Ay, Alindaraja mía!/ ¡Ay, mi hermosa Alindaraja!» [Lope, 2015: vv. 2069-2072].

En otras piezas el rey moro asume el papel de galán, tema muy presente ya en el romancero morisco. Baudeles (*El hijo de Reduán*) persigue encontrarse con Celora a la que, abusando de su poder, promete la muerte de la reina Alcira, lo que le llevará a la suya propia a manos de Gomel. Almanzor (*El primer Fajardo*) desea poseer a Jarifa por lo que busca la muerte de Abindarráez, lo que a su vez propiciará el encuentro del abencerraje con Fajardo. Mohamad (*El hidalgo Bencerraje*) apasionado por doña Elvira ordena la muerte de su prometido don Juan de Mendoza, ocasionando así la acción clave sobre la que se urde la comedia. Finalmente el Almanzor de *La envidia de la nobleza* se nos muestra como galán a la vez que como rey justo. Enamorado de Jarifa por fama relega a segundo plano a Lindaraja que entrega sus insignias a la nueva reina. Cuando descubre el complot de los bencerrajes y sentencia su muerte, a Jarifa tan solo la destierra de Granada quejoso de no haber sido correspondido por su amor: «Si yo te he tenido amor/ bien lo puedes tú juzgar./ ¿Qué cosa jamás quisiste/ que no la hiciese por ti?» [Lope, 1968c: 207a], y de nuevo entrega las insignias reales a la fiel Lindaraja [p. 208a].

## 10.1.4. LA REINA

La reina ni siquiera aparece en algunas piezas. En *Los hechos de Garcilaso* desfila con su corte e interviene en una escena para poner orden en el enfrentamiento entre Tarfe y Gazul por Fátima [Lope, 1968a: 405b-406ab], ligada a la función real de impartir justicia. Alcira, la esposa de Baudeles (*El hijo de Reduán*) encarna a la reina celosa que sospecha de la infidelidad del rey y que luego planea matarlo cuando escucha de su esposo que la eliminará para hacer reina a Celora. En el desenlace entra con sus dos hijos pidiendo piedad a Gomel [Lope, 1997b: vv. 2774-2826]. Es la reina mora con más protagonismo en esta serie de comedias. Alindaraja (*Pedro Carbonero*) y Lindaraja (*La envidia de la nobleza*) son las reinas sensatas que aconsejan prudencia al rey ante la denuncia presentada contra los abencerrajes.

## 10.1.5. EL ALCAIDE

Los agonistas que asumen el cargo de alcaides de Granada o de la Alhambra a veces dejan de ser meras funciones para adquirir voz propia. Así ocurre con Reduán, nombre que arrastraba los ecos del romancero, que pasa por ser el padre de Gomel (*El hijo de Reduán*) y como tal el consejero que intenta frenar sus ímpetus y le instruye luego en normas de gobierno. Enamorado de Celora sufre porque el rey está empeñado en gozarla y es precisamente él quien tiene que concertar la cita. Los jóvenes nobles lo critican porque está más pendiente de mujeres que de las armas. También en *La envidia de la nobleza* aparece como alcaide, encargado de llevar a Jarifa de Cártama a Granada; se compadece de la tristeza de la joven a la que trata de animar refiriéndole la belleza de la ciudad [Lope, 1968c: 171ab]. Luego será recriminado por el rey por no haber cumplido la promesa de que recuperaría la ciudad de Jaén. Cuando se dispone a ello el rey lo requiere para que resuelva la insurrección de los abencerrajes. Al ir a llevar a Jarifa a Cártama será hecho prisionero por don Juan de Mendoza que reconoce ante el rey cristiano que el alcaide «ha peleado valeroso» (p. 213a).

## 10.1.6. EL PADRE

Aparece la figura del padre en algunas comedias moriscas: Zoraide padre de Jarifa (*El remedio en la desdicha*), Alí padre de Zayda (*El sol parado*), Galafre, padre de Galiana (*Los palacios de Galiana*) y el padre de Jarifa en *La envidia de la nobleza*. Figura honesta que vela por el bien de la hija pero que se convierte en obstáculo, en antagonista de la

pareja de amantes al otorgar la mano de su hija buscando la mayor honra sin contar con los sentimientos de la dama. Su valoración objetiva del casamiento desde el criterio del honor choca con la aspiración apasionada de su hija amante. Jarifa está enamorada y prometida con su primo Celindo (*La envidia de la nobleza*), pero su padre le ha dado el sí al rey de Granada que la solicita por esposa. Zaide, criado confidente, le dice a Celindo: «En lo que toca al viejo,/ no ha errado en dar su hija al rey» [Lope, 1968c: 164a], pues es normal que quiera ver a su hija coronada como reina. Lo mismo le dice Alima a su señora Jarifa: «Tu padre hacerte procura/ reina de Granada, cosa/ que tu grandeza asegura» [p. 165b]. Alí, padre de Zayda (*El sol parado*), se disculpa por haberla casado sin su consentimiento: «Perdona que he dado el sí/ sin pedirte parecer» [Lope, 1994c: 18], pero le informa que no se trata de un cualquiera, «porque es alcaide en Sevilla/ del alcázar y la torre» [p. 17]. Galafre, rey de Toledo, padre de Galiana, la ha prometido a Audala, príncipe de Zaragoza, pero escucha la petición de su hija de esperar algún tiempo en que le cobre amor [Lope, 1994a: 414]. En definitiva el padre es una función dramática que obstaculiza en estos casos el recorrido natural de la historia de amor.

#### 10.1.7. LOS CRIADOS

Aunque aparecen criados al servicio de los moros cortesanos de Granada son figuras con poca relevancia. Ardano es criado de Reduán y luego de Gomel al que acompaña, aconseja y sirve de correo (*El hijo de Reduán*). Caracterizado con ciertos atisbos cómicos pues manifiesta su miedo ante el fuerte Gomel y parodia y ridiculiza a las damas que pasan de confesar su amor al héroe a rechazarlo. Zaide escucha los lamentos de Celindo y le aconseja (*La envidia de la nobleza*), lo mismo que hace Alima con respecto a su señora Jarifa: primero la vemos actuar como hechicera mostrando a la joven el espejo mágico en que ve su futuro, luego actúa de correo para llevar a Celindo la cita de la dama. En general son figuras muy secundarias pero necesarias para realzar la nobleza de los personajes protagonistas.

#### 10.1.8. EL MORISCO GRACIOSO

Como criado debemos clasificar en principio al morisco gracioso tan típico de algunas de estas comedias. Zulema es un cautivo que sirve como esclavo a Meledón Gallinato en su fuerte de Chincoya junto con la mora Fátima (*La divina vencedora*). Según el soldado Carpio desde que Meledón ha hecho «mayordomo» a ese «galgo» la despensa está pobre [Lope, 1994d: 783]. Sigue la macabra broma de Gallinato sobre las «perdi-

ces» que trae al arzón y que son cabezas de moros [p. 785]; humillado por Carpio que le dice, aludiendo a las perdices (cabezas), «tus parientes son» [p. 785]. El amo le pide que le ensille el caballo. A solas con Fátima, esta se queja de su falta de amor, lo que él desmiente, pero la rechaza cuando le comunica que está embarazada de Meledón: «¡Ay, Mahoma te maldiga!» [p. 799]. Realiza un chiste con la cólera del moro embozado (Meledón) que quiere matar para aplacarse: «si quiere/ cortar cólera, tome dos naranjas» [p. 835]. Gallinato busca casarlo con Fátima, él pone sus reparos por el niño y sospecha que el amo quiere seguir gozando de la mora. En la escena final interviene para reconocer su aprecio a la Virgen. Zulema aparece aquí como criado esclavo, despreciado por los soldados, manipulado por el amo, con escasas intervenciones cómicas y nunca recurre al tópico asunto del vino y el tocino.<sup>150</sup> Lo más novedoso es su lenguaje, su aljamía, pero recordemos que en esta obra no es solo Zulema el que así habla, también lo hacen Fátima y el niño moro de Granada que ha sido catequizado por un cristiano cautivo [pp. 815-816].

En *La tragedia del rey don Sebastián* Zulema es también un criado de la corte que acompaña al príncipe de Marruecos en Andújar. En su única y breve intervención aparece ridículamente caracterizado como fanfarrón que alardea de su valentía y hace chistes con el vino [Lope, 1012: vv. 2494-2542].

En el resto de obras el personaje adquiere más identidad y un claro protagonismo. En *Los esclavos libres* los soldados del capitán Luján, padre de Lucinda, que acaba de ser raptada por Arbolán, lo capturan en la playa de Perpiñan, se identifica como soldado y reconoce que él no tiene el valor necesario para ser trocado en rescate por Lucinda. Se resalta su astucia frente a los soldados españoles pues cuando va a ser ejecutado empieza a hablar de tesoros en la playa, los entretiene cavando en la arena, come vino y jamón y se hace el borracho. Lo que visto por el alférez Leonardo y apreciando sus cualidades se lo lleva y con él concibe su plan: irá a Biserta a liberar a Leonor ayudado por Zulema que le ha prometido fidelidad. En la ciudad africana presenta a Leonardo como Medoro y ya no se separará nunca de él. Interviene con frecuencia en el enredo amoroso del acto II, es el encargado de decirle a Lucinda que Leonardo no quiere reconocerla porque «él pensar que estar pota,/ vosancé del gabatán» [Lope, 2014b: vv. 1611-1612] y le propone a la dama que se haga la muerta para provocar el interés del joven. En Nápoles, acto III, Leonardo y Zulema son cautivos al servicio del virrey duque de Osuna. Sufrir las burlas de los soldados a la hora de reconocer su físico pues dice sentirse como un caballo puesto en venta, bromas sobre el vino y el tocino [vv. 2358-2391], burlas y chistes sobre

<sup>150</sup> Por estas características creo acertada la opinión de Montesinos de que *La divina vencedora* puede ser la primera obra en que aparece la figura del morisco gracioso.

Mahoma y el zancarrón [vv. 2754-2809]. Cuando todo se aclara en el desenlace dice que quiere ser cristiano [vv. 3281-3282]. En esta obra Zulema ya no es un simple criado despreciado que hace gracia con su peculiar lenguaje, es el compañero inseparable del protagonista, el que le saca a veces de situaciones complicadas y que nunca le falla. Es caracterizado con algunas notas de lo que será el criado gracioso o figura del donaire: le gusta el vino, es astuto, fiel a su amo. Se trata en general de rasgos positivos pues no aparece como materialista, ni cobarde, ni fanfarrón, ni expone la visión degradante de la mujer.

En *El primer Fajardo* entra en escena como moro jardinero [Lope, 2008: v. 356+] en Granada, interlocutor de Jarifa en sus cuitas amorosas, dispuesto a llevar a Abindarráez el mensaje de su amada. Ante el rey, que lo ha descubierto como correo de los amantes, sabe disimular. Recurre a dichos populares cuando entrega a Tarife la carta del monarca con la orden de ejecutar a Abindarráez, para explicar la causa que mueve al rey moro: “Dos hijos dicen en mi tierra/ que tuvo el diablo.../ Amor y celos...” [vv. 722-724]. Al inicio del acto II, al ser liberado por Fajardo pasa a ser su criado, lo acompaña en la hazaña del robo de la novia [1392+], es el medio para que el cristiano entre y gane Murcia [vv. 1759-1780]. De él había dicho Fajardo que «es mi privanza y favor» [v. 1737]. Cuando el cristiano se entrega al representante del rey Gonzalo de Saavedra, Zulema le insta a rebelarse y ante su negativa hace burlas de su sumisión: «¡Viva el gallina Fajardo,/ e viva con so pepita!», [vv. 2220-2221]. Más tarde, cuando acompañando al héroe esté ante el rey moro, este lo tratará de «caro amigo» [v. 2385]. Las damas, sobre todo Fátima, recurren a él para que les hable de Fajardo. Es quien informa a Trillo de cómo ha logrado el cristiano que el rey entregue Jarifa a Abindarráez, y quien le presenta la escena del ajedrez que dramatiza el romance. Hace gracias cuando dice que se prepara para ser cristiano comiendo tocino y bebiendo vino [vv. 2787-2793]. En la escena final el rey don Enrique reparte dádivas y Zulema interrumpe pidiendo algo para él. El monarca pregunta: «¿Quién es aqueste morillo?», a lo que responde Fajardo: «Es, señor, un hortelano/ que vino a ser mi privanza/ habiendo sido mi esclavo» [vv. 2965-2968]. Subrayemos la trayectoria de Zulema: de hortelano y esclavo a «privanza» del protagonista.

El morisco Hamete de *Pedro Carbonero* sigue en la misma línea. Andrés uno de los hombres de Pedro explica a Fidelio cómo el moro es el ayudante de Pedro, que fue cautivado por él y ahora es un fiel criado que le encubre y ayuda, aunque sugiere que tal vez lo hace por las ganancias que adquiere y porque le gusta el vino [Lope, 2015: vv. 79-108]. Presenta a Pedro la fiesta del Bautista que va a tener lugar en Granada, buena ocasión para entrar en la ciudad; luego pide la bota, bebe y hace

chistes sobre Noé hasta caer borracho [vv. 395-430]. Se halla presente en el emotivo encuentro de Pedro con Rosela, ironiza burlón sobre los conceptos amorosos, es recriminado por el cristiano que le pide decoro ante Rosela, a lo que responde que ella «ser pota como yo moro» [v. 690]. De madrugada recibe a Rosela en su casa en una graciosa escena [vv. 1099-1123]. Aquí se reúne todo el grupo cristiano con Cerbín y trazan el plan: por Hamete el grupo puede salir de la ciudad disfrazados de moros jornaleros. La entrevista con Fidaura, a la que lleva un mensaje de Cerbín, deja ver su interés materialista y, no conforme con las joyas que le da la dama, luego engañará al galán para conseguir un nuevo anillo [vv. 1704-1842]. Admira el porte de Rosela vestida como uno más de la cuadrilla y pícaro y grosero se le ofrece como «camarada de cama» [vv. 1701-1702]. Narra para todos la ejecución de los bencerrajes y termina remedando paródicamente el pesar de Cerbín empuñando la bota de vino. Al final acepta el ofrecimiento de Pedro de ir con ellos a servir al rey castellano, pero morirá con todo el grupo negándose a dejarlos para pasarse a los moros de Cerbín. Vemos cómo el interés materialista y el lenguaje a veces grosero son también características del personaje, que no deja de ser el mayor aliado del protagonista.

Zulema vuelve a adquirir protagonismo junto a Jacimín, *El hidalgo Bencerraje*. A él recurre el noble moro para poder sacar vivo de Granada a don Juan de Mendoza y ante el cristiano afirma que es «para este caso un tesoro» [Lope, 1968b: 231b], que ha estado cautivo de cristianos y sabe la lengua, es astuto, «Es otro Sinón/ para cualquier invención» [p. 231a]. Muestra sus gracias burlándose de los apellidos ilustres castellanos, de las insignias de las grandes órdenes [p. 232a], de las ropas del noble don Juan [p. 233b]. Sostiene que la dama, doña Elvira, pronto será «pota» del rey y le espeta al cristiano que para qué la quiere «después de estar refregada». Es el personaje que usa este lenguaje crudo y chabacano. Orgulloso de su oficio de alcahuete cuando el rey le regala un anillo [p. 242a], pero temeroso ante la furia de don Juan [p. 250a]. Parodia el romance «Paseábase el rey moro» [p. 248] y muestra valentía y decisión a la hora de urdir el rescate de Daraja [pp. 261b-262a] y el de doña Elvira [pp. 268-270]. En la escena final, como ya hemos visto en *El primer Fajardo*, el rey don Fernando pregunta: «¿Quién es aqueste morillo?», pero ahora es él mismo quien responde: «Creado del Bencerraje,/ yo ser del todo el caboto» [p. 275b]. Ante la pregunta de la reina de si quiere ser cristiano responde afirmativamente interesado por el vino y el jamón [p. 257b].

Poco más podemos añadir fijándonos ahora en el Zulema de *La envidia de la nobleza*. Es criado y confidente del abencerraje Celindo, encargado de solicitar la ayuda del maestre de Santiago, conocedor de lo popular y de fábulas que maneja para explicar razones [Lope, 1968c: 170ab]; hace reír con sus apreciaciones sobre el vino y el tocino,

parodia los sentimientos amorosos de su amo [p. 178b] y de Jarifa [p. 195b]. No cree en la fidelidad de la mujer [179b], fanfarrón que aparenta valentía pero que sabe muy bien que es cobarde [pp. 194ab; 196a]. También en la escena final interrumpe el diálogo del rey con Celindo por lo que el monarca pregunta «¿Quién es aqueste?», y el maestre de Santiago responde: «Es Zulema./ Moro de grande lealtad,/ que en todas estas tragedias/ a don Álvaro acompaña» [p. 213b].

Distinto de estos Zulemas y de Hamete, aunque conserve algunas de sus características, es el Alí de *San Diego*. Hace algunas gracias, canta un romance sobre la fiesta de san Juan, pero es respetuoso con las prescripciones sobre el vino, deambula solitario y sin rumbo a lo largo de la comedia, criado de diversos amos, termina pidiendo limosna a las puertas del convento de Diego en Alcalá. Parece estar más cercano a la figura de un morisco real que a la literaria del morisco gracioso.

Montesinos [1929], en su estudio sobre *Pedro Carbonero*, afirmaba que Lope «procede con sus moros exactamente lo mismo que con sus cristianos» [p. 186], que paralelamente al galán y gracioso de las comedias de capa y espada tenemos al moro noble y al morisco. El Hamete de *Pedro Carbonero* «se legitima como figura del donaire». Repasa características comunes a estos personajes: su conducta viene determinada por intereses materialistas, por su actitud ante el amor y la mujer, por su ingenio, por su fidelidad al amo, sea moro o cristiano, por su oficio de tercería. El dramaturgo asume en todo ello «exigencias del gusto popular, al que podemos atribuir cuanto en ellos hay de cliché» [p. 194]. Pero, al mismo tiempo, reconoce Montesinos [1929: 194] los esfuerzos de Lope por dar voz a estos personajes:

Es de notar que las figuras de moriscos que Lope sacó a la escena son extraordinariamente vivas y simpáticas, y generalmente dejan una impresión de realidad vista —a pesar de repetirse rasgos y situaciones— que no siempre conseguimos de los otros moros de comedia.

Case [1981] subraya el dialecto aljamiado como característica fundamental del personaje y sostiene que «es difícil clasificarle como un gracioso en el sentido estricto del término» [p. 789]. El personaje es admitido y aplaudido porque por «su posición de tipo inferior al lado del cristiano viejo, por contraste, exalta la superioridad de la sociedad cristiana tradicional» [p. 790].



Belloni [2012] dedica un estudio a «La construcción de la imagen estereotipada del morisco» en las comedias de Lope<sup>151</sup>. Sostiene que «el autor forja una criatura teatral inédita realizando una superposición de dos sujetos distintos: incorpora, por una parte, la entidad estereotipada del morisco real y, por otra, recoge algunos rasgos del retrato del gracioso tradicional» [p. 82]. Centra su estudio en el análisis de cuatro parámetros con los que el dramaturgo configura el personaje: «la elección del nombre de origen árabe, el proceso de conversión al cristianismo, las referencias al consumo de vino y tocino y el uso de la jerga morisca» [p. 89]. En seis de las ocho comedias recibe el nombre de Zulema, lo que sugiere su diseño como personaje tipo, al mismo tiempo que nos hace pensar que el cambio de nombre (Hamete en *Pedro Carbonero*; Alí en *San Diego*) arrastra alguna novedad en su configuración. Con respecto a la dramatización de las conversiones, Belloni apunta que la rapidez y la comicidad con que las despacha Lope se deben al sentir popular que sospechaba de la falsedad de los moriscos. Comicidad de la conversión unida frecuentemente al interés del morisco por los placeres del vino y del tocino.

Pienso que Belloni [2012: 108-109] carga demasiado las tintas en acentuar la identidad «ridícula» del personaje<sup>152</sup> con el que Lope pretende mostrar «una visión cómica, bufonesca y ridiculizante del mundo de los “morillos”». Recientemente esta investigadora ha publicado un estudio [Belloni, 2017] sobre la figura del morisco en el que sostiene que el personaje es en manos de Lope un recurso al servicio de la ideología del poder, figura que sirve para avivar a nivel popular la tesis del rechazo y de la expulsión. Más adelante volveremos sobre el tema al hablar de la intencionalidad de las comedias moriscas. Es verdad que el gracioso asume los estereotipos degradantes con que eran vistos los moriscos en el ámbito popular, pero a partir de ahí el dramaturgo da vida a su criatura que con frecuencia es alabada por los protagonistas cristianos de las comedias.

## 10.2. PERSONAJES CRISTIANOS

La dicotomía que establece Lope entre moros y cristianos ya en su primera comedia permanece con mayor o menor incidencia a lo largo de nuestro corpus y arrastra

<sup>151</sup> La investigadora italiana trabaja sobre nueve comedias de Lope. Ocho de ellas pertenecen a nuestro corpus. No estudio *El arenal de Sevilla* porque en ella no aparece propiamente materia morisca. Tampoco aparece el morisco gracioso sino unos moros que hablan en aljamía y que con su astucia engañan a un soldado cristiano.

<sup>152</sup> «El dramaturgo construye, por tanto, un personaje esencialmente divertido y ridículo que el público puede reconocer fácilmente como símbolo de diversidad y alteridad» [Belloni, 2012: 82].

consigo el tratamiento de los personajes. Si en *Los hechos de Garcilaso* la visión de Granada está presidida por el tema del amor y la galantería, en Santa Fe reina el espíritu épico de la empresa nacional de la reconquista. En esta obra solo hay caballeros que, por tanto, no desempeñan la función de galán, el móvil de sus acciones son el servicio a la nación y a la religión. En *El cerco* es la presencia de la reina la que estimula a los caballeros a sus hazañas. Su galantería no está dirigida por el amor pasión sino por el servicio a su reina. Incluso se da la galantería a lo divino en el servicio a la Virgen como lo entienden Garcilaso y Pulgar<sup>153</sup>. La distinción entre Tarfe, que todo lo hace por ganar el amor de Alifa (*El cerco*), y los cristianos dirigidos por los intereses nacionales y religiosos es clara y permanece en las obras que aquí estudiamos.

En general, si el personaje es histórico, Lope respeta los datos del documento fuente y sobre ellos elabora la figura. Si esta es creación propia, el poeta construye partiendo del esquema tipo.

#### 10.2.1. GALANES Y DAMAS

Como personajes protagonistas contruidos sobre ciertos patrones del galán podríamos citar al conde don Pedro (*Los palacios de Galiana*) que corteja a doña María, lo que le lleva a aceptar el reto de Argolán por el guante de la dama; a don Fernando y don Lope que también se enfrentan por alcanzar a Leonor (*El alcaide*); a don Juan de Mendoza que huye con doña Elvira de la corte de Córdoba y se refugia en la de Granada porque el rey castellano no acepta el enlace (*El hidalgo*). En ellos a semejanza de los galanes moros, podemos ver la importancia que dan a las prendas de las damas, a los retos, a la participación en juegos y torneos: «Servila desesperado/ de su favor muchos días/ con fiestas y encamisadas,/ con torneos y sortijas», dice don Lope en *El alcaide* [Lope, 1993a: 23]. En *El padrino* don Luis le dice al duque que es la ocasión de ejercitar las armas lo que lleva a «que en fiestas, justas y torneos/ se ocupen los hidalgos castellanos», a lo que objeta el duque: «También serán de amor esos trofeos» [Lope, 1998: vv. 194-198]. Gaspar Suárez prepara en Toledo su participación en un juego de cañas donde vestirá los colores de su esposa Leonor (*El Hamete*). Pero, como ya hemos visto con los moros, son personajes con una caracterización muy general, poco individualizada y que se lleva a cabo a través de la acción.

---

<sup>153</sup> Como respuesta a la osadía de Tarfe que ha arrojado su lanza hasta la tienda de la Reina, Pulgar reacciona mostrando su mentalidad caballeresca a lo divino (*El cerco de Santa Fe*, vv. 1371-1418): así como el moro trae una cinta de su dama, él lleva al pecho la medalla de la Virgen, «Pues sea mi dama aquella Virgen pura/ que excede a toda angélica criatura» (vv. 1385-1386); su mote será el Ave María.

La pieza en que aparecen con más entidad las figuras del galán y la dama es *El alcaide de Madrid*. Don Fernando y don Lope procuran el amor de Leonor, pero no lo hacen a la manera de Tarife y Celima, capaces de todo por conseguir el objeto de su pasión (la mora promete traicionar al rey su padre y entregar Toledo al cristiano). Si el dramaturgo hace moverse a los personajes moros por el valor absoluto del amor, los cristianos saben posponerlo al interés de la fe y de la nación.

No están configurados sobre el tipo del galán los protagonistas de *Los hechos y El cerco*: Garcilaso y los caballeros de Santa Fe; tampoco Pelayo Pérez Correa (*El sol parado*) aunque Lope añade al relato cronístico el cuadro del encuentro con la serrana; ni Juan Fajardo que rechaza a la mora Fátima que se le ofrece como dama (*El primer Fajardo*); ni el maestre Pacheco de *La envidia de la nobleza*.

Con respecto a las damas, solo tenemos un atisbo de ellas en la corte de la reina católica (*El cerco de Santa Fe*) en una breve escena en que Garcilaso dialoga con doña Ana y doña Juana [Lope, 1997a: 430a-431a] mostrando su afición por la primera que luego el rey le otorga como esposa [466a].

Entre las damas cristianas del corpus que trabajamos la más activa es la francesa Armelina (*Los palacios*) cuyo empeño por lograr el amor de Carlos va trazando la accidentada trama de la comedia<sup>154</sup>. Doña María (*El padrino*), aunque acepta la imposición paterna para unirse al conde don Pedro, manifiesta siempre en la intimidad su oposición hasta que el rey don Juan le ofrece su mano. Igualmente Leonor (*El alcaide*) participa activamente en la acción para lograr su amor con don Fernando. Como hace doña Elvira (*El hidalgo*) para evitar caer en los brazos del rey moro y Lucinda (*Los esclavos libres*) para zafarse de Arbolán, alcaide de Biserta, y volver con Leonardo.

### 10.2.2. EL PADRE Y EL REY

Muy en segundo plano aparece la figura del padre protector y custodio de sus hijas: el duque, padre de Inés y María, en *El padrino*; el capitán Luján, padre de Lucinda, en *Los esclavos*. Más llamativo resulta el particular Gracián Ramírez, padre de Leonor y Elvira en *El alcaide*. Encarna el valor supremo del honor y no quiere permitir que sus hijas caigan en poder de los moros. La noche antes de la batalla las lleva a la

<sup>154</sup> Fernández Rodríguez [2014: 300] registra *Los palacios de Galiana* como pieza correspondiente a la compañía de Pinedo. Al igual que he apuntado del papel de la mora Guadalajara (*La divina vencedora*) que, por su tipo de «mujer varonil», podría estar pensado para Juana de Villalba, lo mismo podemos pensar del papel de Armelina, que es la dama que va originando la acción por su empeño en conseguir el amor de Carlos [Pedraza, 2016: 81-84].

ermita y allí les razona: es probable que los moros tomen la villa y una vez muerto él y sus caballeros más querrán «gozaros que daros muerte» [Lope, 1993a: 92]. Para evitarlo quiere matarlas él delante de la Virgen de Atocha. Las hijas aceptan la decisión paterna. Luego, tras la victoria frente a los moros con la ayuda de la Virgen, lamenta su falta de fe [pp. 101-102].

En otras ocasiones son tíos los que asumen la figura del padre que vela por el honor familiar: don Lorenzo Juárez, tío de Meledón, le ayudará a lavar su honra frente a Tello (*La divina vencedora*); don Luis de Vivero, tío de doña Elvira (*El hidalgo*), se siente deshonrado por el rapto que ha llevado a cabo don Juan de su sobrina y les indica la solución de acogerse al rey de Granada; el maestre de Santiago, tío de Celindo (*La envidia de la nobleza*), ayuda al joven porque sabe que es sobrino suyo y le prometió a su hermano que lo buscaría y protegería.

En ningún caso los reyes cristianos adquieren en su caracterización funciones del galán. Tan solo don Juan de Aragón (*El padrino desposado*) se debate interiormente entre secundar la pasión que ha despertado en él María, sin excluir el abuso de poder eliminando al conde, o sacrificarse por respeto al amigo. Por supuesto que se trata de un monarca soltero y que piensa en el matrimonio con la dama, además solo decide dar el paso final cuando conoce que María lo prefiere a él. Debemos recordar que Lope está dramatizando fielmente el argumento de un cuento de Bandello.

El rey Fernando III el Santo aparece en escena en su función de dirigir la reconquista (*El sol parado*): envía a su hijo Alfonso al reino de Murcia, decide tomar Jaén y lo hace, luego marcha sobre Sevilla. Acompañado de la reina doña Juana entran en escena (*La divina vencedora*) prodigándose mutuas alabanzas [Lope, 1994d: 779-780] y muestras de cariño [pp. 819-821]. La reina es caracterizada «con vaquero, espada y sombrero» [p. 779; 830] para dar a entender su participación activa en la empresa guerrera. Interviene para insinuar a don Fernando que no se fie de las malas informaciones que le dan de Meledón y don Lorenzo Juárez [p. 820]<sup>155</sup>. El rey ordena al ejército que parta de Écija para Sevilla. Vuelve a escena Fernando III en el típico cierre de una obra (*La envidia de la nobleza*) acompañado de los maestros de Calatrava y Santiago para rubricar la admisión de Celindo, Jarifa y Zulema en el grupo cristiano. Igualmente ve Lope necesaria la presencia del rey don Enrique en los cuadros finales de *El primer Fajardo* para celebrar el reconocimiento a las hazañas y nobleza del héroe superando así los desencuentros y tensiones que entre ellos habían acontecido [Lope, 2008: vv. 2901-2948]. Con la misma función real de ratificar y celebrar al héroe entra en escena Fernando el Católico

---

<sup>155</sup> Esta misma función de consejeras prudentes ya la hemos encontrado en algunas reinas moras: Alindaraja (*Pedro Carbonero*) y Lindaraja (*La envidia*) con la denuncia y sentencia sobre los abencerrajes.

en la jornada IV de *Los hechos*, además de que lo pedía la dramatización del romance [Lope, 1968a: 420-423]. En el cuadro final de *El hidalgo* [Lope, 1968b: 271-276] es la pareja real la que perdona a don Juan de Mendoza y a doña Elvira y celebran la admisión cristiana de Jacimín, Daraja y Zulema, escena que sirve para enaltecer a los reyes: «Vivid, Católicos Reyes,/ Mil años el cielo os guarde» [p. 276ab], proclama don Luis Girón.

Felipe II hace su aparición en dos cuadros de *La tragedia del rey don Sebastián*, las vistas de Guadalupe con don Sebastián [Lope, 2012: vv. 380-436] y el abrazo final a Muley Jeque que simboliza su aceptación y entrada en la fe católica [vv. 3021-3041].

El personaje real más destacado es sin duda la reina Isabel en *El cerco de Santa Fe*. Las escenas en que aparece recorriendo el campamento [Lope, 1997a: vv. 230-357] acompañada de Pulgar la muestran cercana y atenta a los problemas de los soldados, al mismo tiempo que corrige sus desmanes, ordena con autoridad a los cristianos que detengan la escaramuza que han trabado con los moros de Tarfe [vv. 803-816] y dialoga con los nobles y capitanes [vv. 817-1020; 1291-1338]. Cuando en la jornada III aparece el rey don Fernando es para elogiarla [vv. 1537-1563]. Lope ha sabido recoger notas generales sobre la peculiar personalidad de la reina muy apreciada por sus contemporáneos<sup>156</sup>.

### 10.2.3. CRIADOS, SOLDADOS, ESCLAVOS.

Agonistas de rango social bajo a los que Lope dedica cierta atención son algunos soldados. Nuño (*El remedio en la desdicha*) sirve para contrastar en escena su visión del amor y de la mujer con la del capitán Narváez; al idealismo de este se contraponen el hedonismo y la desconfianza de aquel que solo cree en sus armas y en su caballo. Nuño ha escuchado el soneto sobre Venus y Palas que Narváez ha recitado, y ambos discuten sobre el amor. El capitán defiende su fuerza, su nobleza, la fidelidad en la mujer, mientras Nuño critica todo, porque el amor es inconstante, es viento, y la mujer es mudable.

<sup>156</sup> Ladero Quesada [2006: 225-286] tiene un artículo sobre «Isabel la Católica vista por sus contemporáneos». Trabaja con las crónicas de finales del siglo XV, entre las que destaca la de Hernando del Pulgar, y otros textos de principios del XVI. Escribe: «De todas las referencias que Pulgar y Bernáldez hacen a la actividad de la reina, las más expresivas son las que se refieren a su presencia en los campamentos o “reales” del ejército cristiano, cosa que ocurrió en cuatro ocasiones: después de la conquista de Loja, en 1486, durante el durísimo cerco de Málaga, en 1487, en la fase final del asedio de Baza, en 1489, y a lo largo de la campaña de 1491, cuando se aisló la ciudad de Granada hasta conseguir su capitulación y, con ella, el fin de la guerra: Isabel estuvo presente durante todo el asedio, hubo de sufrir incluso el incendio del real o campamento, y participó directamente en las negociaciones para la capitulación de la ciudad [pp. 282-283]. Entre sus conclusiones leemos: «nos hallamos ante una personalidad excepcional y fuerte, diligente y trabajadora, extraordinaria en muchas de sus cualidades humanas» [2006p. 285].

Cuando se entera de que don Rodrigo está enamorado de una mora, él recuerda el baile de «la perra mora», cuando aquel ensalza a la mujer hablando de «serafín», él alega que «en el cielo de Mahoma/ son bajos los serafines» [Lope, 2014a: vv. 530-531], pues todas las moras «son lascivas». Es decir, a la visión ennoblecedora se une la visión degradante. El contraste entre uno y otro llega a su culmen con la presencia de la mora Alara, pues Nuño no puede dar crédito a lo que hace el capitán: rechaza el ofrecimiento de la mora porque no quiere manchar la honra de su marido a quien ha dado libertad. La insta a que la goce, le llama «majadero» e incluso «impotente», y la pide para sí, «Gózala, ¡pesia a mi vida!;/ y si no, dámela a mí» [vv. 1275-1276]. En fin, con Nuño, se introduce «la cosmovisión bipartita, tan propia del barroco» [López Estrada, 1991: 63]. Si en algunos rasgos se acerca a la figura del gracioso en otros no, porque no es cobarde y es hidalgo.

Llamativa es también la figura del soldado Campuzano (*El sol parado*) que viene a protagonizar como una tercera acción ligada a las del maestre Pelayo y a la del moro Gazul. Entra en escena en el muro de Écija recordando una conocida canción («Vela-dor que el castillo velas») y maldiciendo su oficio de soldado («Esto es guerra, y siempre en ella,/ mal sueño y mala comida») con nostalgia de la vida del campo que abandonó [Lope, 1994c: 23]; miedoso y cobarde cuando el capitán lo manda seguir al moro Gazul, al que le resulta gracioso por las respuestas que le da cuando lo hace prisionero [pp. 29-30]. Devoto de la Virgen de la que obtiene su liberación porque promete peregrinar a su ermita de la Peña de Francia. Más tarde protagoniza una ridícula escena ante Gazul pues es incapaz de sacar la espada de la vaina y el moro se lo lleva cogido del cuello como si fuera un niño [pp. 63-64]. Vuelve a ser liberado por la Virgen y ahora cumplirá su promesa. Hasta tres sonetos coloca Lope en boca de Campuzano: en el primero declara dichoso al campesino frente al soldado [pp. 27-28]; en el segundo invoca a la Virgen de la Peña y promete peregrinar a su casa [p. 41]; en el tercero da gracias por haber cumplido el voto [p. 88]. Vemos que asume rasgos del gracioso, al igual que Nuño, a la vez que de la religiosidad popular, con la función de provocar momentos del agrado del gran público, pero no responden totalmente a las características del tipo: aunque muestran algunas gracias y gustan de una vida placentera, no son el compañero fiel del galán al que secundan en sus iniciativas.

Entre otros personajes, moros y cristianos, que sirven de comparsa y realizan alguna función accidental, suelen hacer acto de presencia los cautivos en uno y otro bando. Se trata de figuras anónimas y pasivas que sin duda contribuyen a contextualizar la acción en territorio fronterizo y en una situación histórica que recuerda el enfrentamiento de las dos facciones. Dos cautivos cristianos en Granada (*Los hechos*) aparecen

portando el estrado del rey [Lope, 1968a: 409b] y enfrentándose con Juan Renegado<sup>157</sup>. Arráz es cautivo de Rodrigo de Narváez y una mora se queja del maltrato que recibe de uno de los soldados por lo que es comprada por el capitán y puesta en libertad (*El remedio*). Cautivo se halla don Fernando de Luján en Toledo (*El alcaide*) al igual que el jardinero pintor de *Los palacios*. Campuzano se halla entre un grupo de cautivos cristianos en territorio moro (*El sol parado*). En el puerto de Nápoles (*Los esclavos libres*) asistimos al reparto de los recientes cautivos moros entre las casas nobles. Meledón Gallinato tiene como esclavos a su servicio a Zulema y a Fátima (*La divina vencedora*). En esta misma obra un cristiano cautivo en Granada ruega que no le arrebaten su imagen de la Virgen. Pedro Carbonero vive del negocio de apresar moros y venderlos como esclavos a los cristianos, al mismo tiempo entra disfrazado en Granada para rescatar a aquellos que le han sido solicitados por sus familiares, así conoce y libera a Rosela. Daraja, la noble mora esposa de Jacimín, es cautivada por el alcaide cristiano de Iznatorafe; el rey don Fernando pide al de Granada el canjeo de Daraja por doña Elvira de Vivero (*El hidalgo*). Un grupo de cristianos son cautivos de Amurates, general del Gran Turco, que espera cobrar por su rescate; entre ellos se encuentra Leandro de Espínola (*Lo que hay que fiar*). Un cristiano cautivo músico canta para el rey de Granada y su corte un romance sobre la conquista de Jaén por los cristianos (*La envidia*). El único cautivo protagonista es Hamete, moro procedente de Orán, que ha sido vendido varias veces antes de llegar a la casa de Gaspar Suárez en Toledo (*El Hamete*); por ser noble, por la separación que sufre de su amada, esclava en Valencia, y por la deshonra que siente por los latigazos del amo, protagonizará escenas muy violentas aunque terminará, terriblemente torturado, asumiendo el bautismo cristiano.

#### 10.2.4. PERSONAJES ALEGÓRICOS

Entre los llamados personajes alegóricos, tipos que representan conceptos, encontramos la Fama en *Los hechos de Garcilaso* [Lope, 1968a: 416b-417a; 422b-423a]; idea plenamente renacentista, con la función de enaltecer al héroe y, en este caso, narrar el combate. De nuevo la Fama acompañada de España (*El cerco*) que manifiestan la unión de lo personal y lo público pues no solo se encumbra al héroe particular sino a la nación y a su rey: «Fama hermana,/ yo soy hermana de Fernando quinto» [Lope, 1997a: vv. 2005-2006].

<sup>157</sup> Como su nombre indica es un renegado y en escena le explicará a Tarfe el motivo de su abandono de la fe cristiana (*Los hechos*, p. 407). No hay ninguna historia más de renegados en nuestras piezas, si bien en *La tragedia del rey don Sebastián* se dice de Reduán que es «renegado portugués» (v. 517+)

Más figuras alegóricas aparecen en *El nuevo mundo*: la Imaginación lleva al dormido Colón a presenciar, ante el trono de la Providencia, una querrela entre la Religión cristiana y la Idolatría por la posesión de las tierras que van a ser descubiertas. También se presenta el Demonio defendiendo sus derechos [Lope, 2002a: vv. 689-920].

En *La tragedia del rey don Sebastián* la Ley Evangélica y la Secta Africana [Lope, 2012: vv. 2737-2794] escenifican la lucha interna de Muley Jeque: abandonar la fe musulmana supone renunciar a la corona del reino de Marruecos, pero es optar por el reino celestial.

#### 10.2.5. PERSONAJES CRISTIANOS MÁS SOBRESALIENTES

Tres agonistas destacan en estas piezas: Rodrigo de Narváez, Meledón Gallinato y Pedro Carbonero.

La figura del capitán Narváez (*El remedio en la desdicha*), hidalgo que había destacado en la conquista de Antequera, le llega a Lope idealizada en *El Abencerraje*<sup>158</sup> y él se esfuerza por darle un baño de realidad haciéndole protagonista de la historia de amor con la mora Alara, que no es la figura de la dama morisca. Aunque el capitán intenta gozarla por medios pocos galantes, las circunstancias le hacen reflexionar y se conformará con favorecerla y ayudarla desde el respeto. Lo vemos cercano a sus hombres, nada idealizados, a los que debe apaciguar y corregir por sus disensiones en el juego, por los abusos sobre la mora esclava o por la cólera que despierta en ellos el reto del inseguro Arráez. Lope humaniza a Rodrigo de Narváez sometiéndolo a situaciones verosímiles y haciéndolo reaccionar como hombre virtuoso, pero en lucha contra la propia pasión. Los sonetos que recita monologando [Lope, 2014a: vv. 438-451; 1303-1316] sin duda le otorgan cierta identidad personal.

Meledón Gallinato (*La divina vencedora*) es un infanzón que destaca por su fuerza y su osadía, de tal manera que es temido por los moros que lo presentan como el «coco» para sus niños. Un noble cristiano lo critica porque no pelea atendiendo a los cánones caballerescos sino de forma ruda y vulgar. Su vida en el castillo de Chincoya es la de un frontero que pasa necesidad, porque la ayuda real es escasa, que se deja llevar de pasiones

---

<sup>158</sup> En el primer párrafo de la novelita inserta en la *Diana* Lope había leído las alabanzas al capitán cristiano, «cuya virtud y esfuerzo fue tan grande, que así en la guerra como en la paz alcanzó nombre muy principal entre todos los de su tiempo. [...] un ánimo muy entero, un corazón invencible, y una liberalidad, mediante la cual el buen capitán no solo es estimado de su gente, más aún la ajena la hace suya» [Fosalba, 1990: 1-2]. La narración, y más la versión de Villegas, comienza encumbrando al capitán y sus hombres hasta la altura del mito con la finalidad de presentar una figura ejemplar, plenamente idealizada: «Este es un vivo retrato de virtud, liberalidad, esfuerzo, gentileza y lealtad» [López Estrada, 2009: 129].



primarias y por esto fuerza a la mora cautiva, de lo que se avergüenza ante su tío don Lorenzo, y que no parece tener otra inquietud que matar moros. Pero según avanza el drama va sumando otras notas y adquiriendo otros modales. Se nos muestra en primer lugar como amigo noble y generoso con Cardiloro. Luego, en Granada, donde se halla cautivo para ayudar al amigo y liberar a su tío, muestra su religiosidad popular en el cariño a la Virgen cuya imagen quieren destruir unos moros. Evidencia su dominio propio al rechazar el ofrecimiento personal de Guadalajara y su confianza en Cardiloro que, aunque moro, es noble; acaba protagonizando el milagro de la Virgen que salva a sus hombres y a su castillo. Aunque las características que Lope acumula sobre el personaje no encajan perfectamente, pues parece disonante el interés por encumbrarlo con la figura mitológica de Hércules<sup>159</sup>. El público llano de los corrales debió sentirlo cercano.

En mi opinión, es precisamente el personaje más bajo en el estrato social al que Lope más cuida (*Pedro Carbonero*). Ha leído o recibido de la tradición oral algún dato sobre un carbonero que ejerció como bandolero en la sierra y murió peleando contra los moros, pero recrea el personaje a su gusto. «Un hombre humilde, solo un hombre,/ tan humilde que Pedro Carbonero/ tiene por nombre» [Lope, 2015: vv, 2353-2355], pero astuto y valiente, se ha instalado en la sierra cercana a Granada desde la que hostiga a los moros de la vega, los apresa y los vende como esclavos, al mismo tiempo que entra disfrazado en Granada para liberar a cristianos cautivos por lo que es querido y requerido por las gentes de la comarca. Su carácter religioso le ha llevado a llamar a sus hombres con los nombres de los apóstoles y sigue la norma de que si él es generoso con los pobres Dios lo será con él. Capaz de trabar profunda amistad con el humilde Hamete a la vez que con un noble abencerraje y de enamorarse con sencillez de Rosela, a la que por encargo ha liberado en Granada pero cautivado por el atractivo de su persona. Lo vemos muy humano cuando le confiesa que se encuentra cansado de la vida que lleva en el monte y anhela la vida en familia y en la aldea. Deseos que adquieren realidad por la invitación del rey que le ofrece un puesto de capitán en la corte pero que no son sino preludeo de la tragedia. Se niega a aceptar las ofertas de su amigo Cerbín que, obedeciendo a su legítimo rey, lo cerca con un potente ejército, y le pide que se

<sup>159</sup> Pascual [2010: 105-130] centra su estudio en la «Caracterización del protagonista como Hércules y como otros personajes míticos de la antigüedad y la Biblia». A los rasgos populares el poeta superpone alusiones continuas a personajes míticos, fantásticos o históricos: «Lope presenta a Gallinato como un nuevo Hércules, de aspecto rudo y corpulento, al colocarle en las manos la tosca maza o clava característica del héroe clásico como arma favorita» [Pascual, 2010: 117]. Él mismo, ante los nobles moros que vienen a retarle, se identifica con Hércules y con Milón [Lope, 1994d: 795]. Polidamante, Alejandro y Jerjes [p. 802], Anibal y Semíramis [p. 841], los nueve de la fama [p. 806, 808] son también personajes históricos mitificados con los que el dramaturgo relaciona a su héroe. Con el recurso a estas continuas referencias Lope sitúa a su personaje en el aurea mítica, aunque resulta un tanto artificioso y lo que realmente queda de Meledón es su talante popular.

haga moro para salvar su vida y la de los suyos. Pedro muere luchando, invocando a la Virgen y besando la cruz.

## CONCLUSIÓN

Hemos constatado una clara diferencia a la hora de construir los personajes moros y los cristianos. Aquellos son figuras de ficción creados sobre los personajes tipo, a los que se unen notas procedentes del romancero morisco, que venía a ser una buena cantera de donde extraer estas figuras surgidas de la literatura caballeresca, el romancero fronterizo y las ideas platónicas y petrarquistas del Renacimiento<sup>160</sup>. Para el teatro comercial del que vive Lope era un medio excelente recurrir a estos clichés para la rápida creación de personajes. Aunque en su labor dramática no hay un particular interés por elaborar personajes redondos, tampoco el autor se abandona en la repetición mecánica del tipo. Este es siempre la base sobre la que se construye el agonista particular: Tarfe, Abindarráez, Cardiloro, Gazul, Tarife, Argolán, Cerbín, Jacimín, Celindo... Todos ellos adquieren cierta vida y palabra propia a través de las situaciones y acciones por las que los hace pasar el poeta. De este afán surge la creación original del morisco gracioso al que Lope dota de una expresión peculiar.

Los personajes cristianos son diseñados partiendo de las noticias que el dramaturgo recibe sobre ellos de las fuentes históricas o literarias en que se inspira. Notamos una atención especial del poeta hacia las figuras humildes que protagonizan algunas comedias: Rodrigo de Narvárez, Meledón Gallinato y Pedro Carbonero, son los personajes más elaborados, precisamente porque de ellos Lope recibe referencias mínimas que dan pie a la actividad de su imaginación creadora.

---

<sup>160</sup> García Valdecasas [1987: 97-116] dedica un capítulo de su estudio a los personajes del romancero morisco.

## 11. LENGUAJE Y ESTILO

Según la norma del decoro a la que apela Lope en el *Arte nuevo* el lenguaje de la comedia debe adaptarse a la situación y al personaje.

No gaste pensamientos ni conceptos  
en las cosas domésticas [...]  
Mas cuando la persona que introduce  
persuade, aconseja o disuade... [Lope, 2016: vv. 247-251]

De forma rápida en estos versos alude a la coyuntura dramática y refiere dos tipos que contrastan y que exigen distinto lenguaje. Las escenas que dramatizan circunstancias más domésticas y familiares piden un tipo de expresión distinta de aquellas otras más formales y solemnes. De modo semejante, el personaje debe hablar conforme a su propia identidad: el lenguaje del rey debe transparentar «la gravedad real», el del viejo la «modestia sentenciosa», el de los amantes los «afectos», y los criados no deben tratar «cosas altas» [Lope, 2016: vv. 269-288].

### 11.1. PERSONAJES, SITUACIÓN DRAMÁTICA Y LENGUAJE

En general el habla de los personajes se configura en dos registros: uno culto y elevado correspondiente a los nobles (galanes, damas, caballeros y reyes), otro llano, incluso a veces vulgar, hablado por criados y soldados. Hemos de añadir el registro peculiar del morisco gracioso en varias de nuestras obras.

La comedia más primitiva (*Los hechos de Garcilaso*) solo presenta el registro culto, tanto en los nobles moros de las jornadas ambientadas en Granada con tema amo-

roso, como en los cristianos en las que se desarrollan en Santa Fe con asunto militar y religioso. Vulgar, sin embargo, es el lenguaje de Gomel (*El hijo de Reduán*), propio de villanos, que contrasta con el de los reyes y los personajes de la corte de Granada, dado que se ha criado como pastor y desconoce las fórmulas propias del saludo, de la presentación, de la cortesía, del respeto (vv. 261-350). Ardano le advierte: «Bien es que de hablar te guardes;/... / Si a la corte habitar vienes,/ áspero lenguaje tienes» [Lope, 1997b: vv. 379-382].

Hay comedias en las que Lope recurre al contraste de personajes, situaciones y lenguaje para presentarnos las distintas intrigas. Frente al ambiente fino y exquisito del ámbito moro y al lenguaje artificioso que lo acompaña, Lope está interesado en destacar el ámbito más realista y popular de los grupos cristianos con los que muchos espectadores se sentirían identificados. Los que asistían en el corral a la representación de *El remedio en la desdicha* eran ubicados por los versos de Abindarráez y Jarifa en un jardín de Cártama, donde la naturaleza acompasaba con su belleza las lamentaciones de los protagonistas. Todas las circunstancias de la acción giraban en torno al conflicto amoroso. Los personajes del cuadro son moros nobles y en sus diálogos encontramos diversas formas métricas relacionadas con las distintas situaciones comunicativas: estancias para los soliloquios iniciales de los amantes, redondillas para su diálogo, quintillas para la información que trae Alborán sobre las treguas entre moros y cristianos, tercetos para la revelación de la verdadera identidad de Abindarráez y la sextina que cierra el cuadro con la que el amante proclama su amor a Jarifa. Se trata de un lenguaje culto y a veces artificioso por el retoricismo cortesano de sus versos.

Del jardín de la casa del alcaide de Cártama, pasamos en el cuadro II a las modestas estancias del alcaide cristiano de Álora donde no hay ningún atisbo de presencia de dama cristiana. Narváez dialoga con Nuño, uno de sus soldados. La escena se centra también en el tema del amor, pero contrasta vivamente con la anterior, sobre todo porque las declaraciones del capitán Narváez son contrarrestadas por el soldado Nuño que asume ya en esta obra rasgos de la figura del donaire. El lenguaje del soldado es vulgar y degradante: todo el sufrimiento de la pasión amorosa del capitán lo reduce a un «dolor de muelas» [Lope, 2014a: v. 515]; al conocer que se trata de una mora, recuerda el humillante cantar de «a la perra mora»; si Narváez la trata de «serafín», él corrige alegando que las moras son lascivas y fáciles de gozar. Propone que hará el oficio de tercero: «iré a Coín/ a traerte el serafín/ que aquesta noche regales» [vv. 545-547]. Nuño se ríe de la locura de su capitán y nos presenta una forma muy distinta de concebir el amor. Frente a la delicada poesía de los moros de Cártama aquí encontramos el lenguaje grosero y soez de un soldado confidente.

El mismo contraste se halla en *La divina vencedora*. Varios moros se enfrentan en la Alhambra por el amor de Guadalajara. Cada uno de ellos se justifica ante el rey recordando sus servicios con las armas y su galantería con la dama: han frecuentado su balcón y sus rejas, han vestido sus colores, han recibido prendas y favores [Lope, 1994d: 770-779]. El cuadro siguiente nos presenta la austeridad regia de la pareja de don Fernando y doña Juana en su empeño por la reconquista. Las redondillas y romances del cuadro anterior son interrumpidas por los endecasílabos blancos con que se expresan los monarcas, se alaban mutuamente con lenguaje claro pero solemne, cargado de reconocimiento y respeto [pp. 779-783]. Cuando el poeta vuelve a las redondillas es para mostrarnos el ámbito doméstico en que se mueve Meledón Gallinato y sus soldados. Nos encontramos en Chincoya y presenciamos las dificultades que sufre el frontero y sus hombres que apenas tienen para comer; los insultos del soldado a los esclavos moros; el acoso a la mora cautiva Fátima, que luego informa a Zulema que se halla embarazada de Meledón; este, a su vez, quiere casarla con el esclavo moro y continuar sus relaciones con ella. El lenguaje conversacional, popular, vulgar, del cuadro sirve para expresar necesidades primarias muy lejos del refinamiento moro de Granada.

*Pedro Carbonero* inicia su acción en la sierra donde se esconde Pedro y su grupo. Con un lenguaje natural y realista los distintos personajes nos presentan la ocupación del héroe. Termina el cuadro con la borrachera de Hamete [Lope, 2015: vv. 1-430]. Bruscamente pasamos a Granada donde dos galanes están pendientes del balcón de sus damas: las metáforas sobre el sol que aparece y el cielo que se abre nos transportan al ámbito de la ficción amorosa del romance morisco [vv. 431-440]. Más adelante presenciamos el desfile de caballeros de la noche de San Juan: exhibición de prendas, los motes conceptuosos que lucen en las adargas, siempre con referencias al tema amoroso. Sin embargo, el amor que ha surgido entre Pedro y Rosela se nos presenta con mucha naturalidad [vv. 619-718].

Para contrastar el lenguaje artificioso, poético, de los nobles moros, con el popular de los cristianos, el poeta recurre a escenas costumbristas, protagonizadas por soldados, que usan términos y expresiones propios de la situación en que se hallan. Cuando la reina Isabel (*El cerco*) pasea por el campamento de Santa Fe encuentra soldados que juegan a los naipes y les recrimina sus juramentos [Lope, 1997a: 431a-434b]. Los soldados de Gallinato recurren a la burla y al insulto en relación con los esclavos Zulema y Fátima (*La divina vencedora*). Narváez tiene que poner paz entre algunos de sus hombres que se han enfrentado porque en el juego uno de ellos se ha sentido ofendido [Lope, 2014a: vv. 1015-1152]. En *El primer Fajardo* [Lope, 2008: vv. 759-918] tenemos un cuadro en que los soldados en el cuerpo de guardia juegan a los naipes. Pa-

checo está enfadado porque pierde y su lenguaje lo refleja, «¡Válgate el diablo!», exclama, y «¡Reniego/ del puto que me trujo a ser soldado!», y contesta irónicamente a los que le llaman la atención por su lenguaje: «No, sino hablemos como monja al torno,/ con la voz delicada, enferma y tierna» [vv. 807-808]. Reivindica así un lenguaje propio para el soldado, muy distinto del que puedan usar otro tipo de personajes. Luego Garcijofre debe poner paz entre el alférez, que ha ganado, y Pacheco, que ha perdido, y discuten por la actitud de Fajardo que ha jugado moros sin tenerlos. El léxico que pone Lope en boca de los personajes es el propio del un juego concreto de naipes.

El acto III de *El sol parado* se inicia con los diálogos de la serrana Filena, su esposo Mengo y Pelayo, joven de catorce años hijo del maestro de Santiago y la serrana. El padrastro y el joven se enfrentan, se insultan, y a punto están de llegar a las manos, uno empuñando su cayado, el otro amenazando con cuchillo o con piedras [Lope, 1994c: 65-70]. En la escena en que Pelayo acompañado de Sancha, otra joven villana, se encuentran con el maestro [pp. 75-78] utilizan algunos términos que manifiestan su rango social. Pelayo recurre al vocablo «perliquitencia» como título de respeto atribuido al maestro, y cuando este se identifica como tal, ellos asocian el cargo de «maestre» con el oficio de sastre («porque allá, en nuestro lugar,/ al sastre llaman así», p. 76). El joven Pelayo recurre a imágenes propias de su mundo rural para referir su relación filial con el maestro: trueno, rayo, cuajada, queso... («Ese Pelayo es el trueno/ de donde nació este rayo», p. 77). Su llamada a Sancha, que viene disfrazada de hombre, para que se acerque a saludar al maestro, dista mucho del refinamiento cortesano: «¡Aol, Minguilla,/ llega, no tengas empacho» [p. 77].

## 11.2. EL REGISTRO PARTICULAR DEL MORISCO GRACIOSO

Lope cuida especialmente la expresión del morisco gracioso al que dota de un registro propio. En su estudio de *Pedro Carbonero* recordaba Montesinos [1929: 218] que «el uso de lenguas y dialectos extraños como recurso cómico» ya se dio en el teatro primitivo y también en el teatro antiguo castellano. No se trata de aportar realismo a la figura de los personajes sino de favorecer la comicidad, y el uso de la «lengua morisca no es una excepción. Solo la oímos en boca de figuras del donaire de caracterización más o menos lograda» [pp. 219-220]. Si exceptuamos *La divina vencedora*, donde además de Zulema se expresan en aljamía la esclava Fátima y el niño Almanzor, en el resto de obras analizadas es solo el morisco gracioso quien siempre se expresa así, ya hable con cristianos o con moros en la misma ciudad de Granada. El efecto cómico del actor que hacía el

papel debió de ser muy bien aceptado. Montesinos deja claro que aunque ciertos rasgos de esta habla debían corresponderse con el lenguaje real de los moriscos, no podemos entenderlo como una imitación fiel:

Por supuesto, al transcribir la jerga de los moriscos, y transcribirla con propósitos puramente cómicos, Lope está bien lejos de aquella exactitud que un filólogo exigiría. El árabe explica muchos rasgos fonéticos y morfológicos que podemos suponer bien oídos y transcritos. Pero además encontramos vulgarismos comunes en varias regiones dialectales y deformaciones puramente arbitrarias... [Montesinos, 1929: 222]

Analiza el habla del morisco anotando rasgos fónicos, morfológicos, sintácticos, y palabras inventadas por Lope. Case [1981: 788-789; 1993: 146-149] en sus trabajos también ha señalado estos rasgos. Belloni [2012: 80-113], al estudiar la construcción del personaje en algunas comedias de Lope, dedica un espacio a la jerga morisca [pp. 105-108] «que el autor elabora con gran habilidad» y en la que encuentra «el preciso propósito loresco de acentuar el aspecto paródico del lenguaje utilizado por los moriscos españoles» [p. 106]<sup>161</sup>. Sanz y Treviño [2014: 544] en el prólogo a su edición de *Los esclavos libres* subrayan que «el rasgo mediante el que Lope busca la risa del auditorio a través de Zulema es su particular modo de hablar, que resulta ser un castellano plagado de rasgos arabizantes, sobre todo en lo que a las características fonéticas se refiere».

Lope no se conforma con que el morisco participe en la acción y en los diálogos (es lo que ocurre en *La divina vencedora*) sino que con frecuencia lo coloca en el centro de la escena acaparando protagonismo con sus relatos, contruidos con los recursos del romancero tradicional (anáforas, paralelismos...) y del morisco (enumeraciones de oficios, de familias nobles; descripciones de trajes, colores; lugares de Granada...), con toques paródicos y humorísticos. Un buen ejemplo es el extenso romance de Hamete en *Pedro Carbonero* [Lope, 2015: vv. 281-382]:

<sup>161</sup> Belloni [2017: 257] interpreta que el uso de esta jerga no solo lleva asociada la comicidad sino la intencionalidad discriminatoria y denigrante hacia los moriscos que el dramaturgo quiere potenciar entre su público: «La parola assume, quindi, un valore piuttosto rilevante nell'azione di marginalizzazione e discriminazione che viene messa in atto sul palcoscenico. Lope parte dall'osservazione della realtà per poi riproporla in chiave comica; realizza, in definitiva, un'operazione di mimesis del linguaggio reale, proponendosi un duplice obiettivo: divertire il pubblico screditando, allo stesso tempo, la figura sociale. Lo spettatore è così portato a ridere della rappresentazione comica del soggetto emarginato, sentendosi accontentato nell'assistere alla sua denigrazione e nello scoprire che la stratificazione sociale è riconfermata anche sul palcoscenico.»

Para el noche venturosa  
del celebrado Bautista,  
brofeta de vuestra ley  
y de la nuestra alegría...

Sacar so locida gente  
el mañana de aquel día  
con gabatanes al vega,  
balestas, lanzas e picas...

Sacamos todos los cefios  
moy locidas gompañas,  
con sos férez e sos cabos  
e otras mil zarandagilias...

e mal haya la desdicha,  
que por no haber taberneros,  
no salir so compañía...

En otro [vv. 1767-1842] da noticia de la degollación de los abencerrajes en una sala de la Alhambra: «Un martes, cuando ya el sol/ bordando los Alijares/ desde las Torres Bermejas/ iba a Genil a bañarse,/ mandar rey Checo Manzor»...).

En *El hidalgo Bencerraje* Zulema parodia elementos del tradicional fronterizo sobre la toma de Alhama: «Passeava se el rey moro/ por la ciudad de Granada»:

Paseábase el rey moro  
por la vega de Granada:  
la barba tener crecida,  
quitársela procuraba.  
Al barbero que tenelde,  
aguardalde en horamala,  
porque también los barberos  
andar al rey con las barbas. [Lope, 1968b: 248ab]

Más adelante recuerda otro romance tradicional, el del asalto de Baeza: «Moricos, los mis moricos,/ los que ganays mi soldada»:



Preguntaba a sos morecos  
 los que ganar so soldada,  
 cuántos son tres veces tres,  
 que el rey no saber contalias. [p. 248b]

En *La envidia de la nobleza* [Lope, 1968c: 168b-169a], en el romance que dirige al maestre de Santiago, le describe en tonos jocosos la hermosura de Jarifa:

Porque ser mora doncella,  
 e más virtuosa e casta  
 que estar la mojer de Olises  
 la que Pereloper liaman.  
 Tener lo primero on frente  
 de marfil tan lisa tabla,  
 que el amor e la fortuna  
 podelde jugar al damas...

En otra escena remeda el «Caballeros granadinos»:

Cabalieros zenzerrajes,  
 que estar bonos cabalieros,  
 todos prender Almanzor,  
 todos Alhambra tenemos.  
 Porque los potos zegríes,  
 con envedeosos ententos,  
 decer que están conjurados  
 de dar a Hernando so reino... [p. 208]

En *El primer Fajardo* [Lope, 2008: vv. 408-428] define para Jarifa lo que son los celos con una acumulación de enunciados típica de la lírica culta:

Son celos  
 del maginación, espanto;  
 de la voluntad, aumento;  
 zorriaga del memoria  
 e de la amorosa gloria,  
 inferno, pena e tormento;  
 ser nobla del corazón,

desmayo de la brosona;  
 del corpo, eterna tahona,  
 e fogo del corazón...

Basten estas citas para señalar el protagonismo del morisco gracioso en nuestras comedias.

### 11.3. LA POÉTICA DE LAS COMEDIAS MORISCAS

El estilo de estas piezas se nutre fundamentalmente de tres corrientes poéticas: la lírica renacentista heredera del petrarquismo y de los cancioneros, el romancero viejo, sobre todo el fronterizo, y el romancero morisco. Esquematizando podemos decir que la lírica amorosa que ocupa diálogos de galanes y damas recurre para su expresión a la primera corriente. La segunda alimenta diálogos y narraciones de tema militar y carácter épico que remiten a hechos y personajes de la Reconquista. A ambas corrientes se une el romancero morisco con sus notas de brillantez, colorido, ligereza, imprimiendo su sello distintivo.

No siempre las corrientes aludidas se hacen notar con la misma fuerza. El joven Lope de *Los hechos de Garcilaso* (1579-1583) demuestra que conoce bien la poesía garcilasista con la que compone las dos primeras jornadas de tema amoroso, mientras que las jornadas III y IV nos patentizan su conocimiento del romancero<sup>162</sup>. En esta primera comedia solo encontramos insinuaciones de las características que desarrollarán los romances moriscos, cuya marca queda clara en *El hijo de Reduán* (1588?) y en el grueso de nuestras piezas, las fechadas entre 1595 y 1604. Sin embargo, en los títulos posteriores a 1605 (*El hidalgo Bencerraje*, *La envidia de la nobleza*) ya no se encuentran las notas más llamativas (descripciones de caballo y caballero...) de los citados romances.

---

<sup>162</sup> «Hacia 1550 están en pleno vigor dos corrientes poéticas: la tradicional (*Cancioneros y Romanceros*) y la petrarquista. El *Cancionero de romances*, los villancicos del gran vihuelista Juan Vázquez, coinciden con la primera edición de las obras de Garcilaso y Boscán, llevándose muy pocos años de diferencia.[...] El hecho heroico y amoroso, convertido en melodía y tonada, se difundía por plazas y caminos. Era la época previa a la generación de 1580, aficionada a Garcilaso y a Petrarca, a sentimentales cancioneros y al sonar de la guitarra» [Carreño, 1979: 24].

## 11.3.1. RECURSOS DE LA LÍRICA CULTA

Desde la primera escena de *Los hechos de Garcilaso* encontramos un sistema metafórico para designar a la dama que se halla presente a lo largo de todas las obras consideradas desarrollándose de formas diversas. La dama es «estrella», «celestial belleza», «luna bella», «sol del cielo» [Lope, 1968a: 399a, 400b, 401b]. Con la luz de sus ojos prende el fuego de amor que embargará al amante. Si de esta primitiva comedia saltamos a la última de nuestro corpus (*La envidia de la nobleza*), separadas por más de treinta años, oímos la queja de Celindo por la marcha forzosa de Jarifa; entre exclamaciones e interrogaciones retóricas se mantiene el mismo fondo metafórico:

¡Ay sol que te vas de mí,  
aunque me abrasas el pecho!  
¿Cómo antípoda me has hecho  
hoy que amaneciste en mí?  
¿Cómo te vas a poner  
en la noche de mis celos?  
¿Cómo permiten los cielos  
que te puedas esconder,  
cuando me estás abrasando? [Lope, 1968c: 171a]

El desdén y la dureza de la dama hacen que sea designada como peña, roca, hielo y nieve (*Los hechos de Garcilaso*), y así la antítesis entre el rechazo y la pasión es la de hielo y fuego [Lope, 1968a: 400b]. Almanzor (*El primer Fajardo*) implora la mediación de Fátima para rendir a Jarifa:

dile que si ella nació  
en esta Sierra Nevada,  
a mí el Etna me engendró;  
si Jarifa es nieve helada,  
fuego elemental soy yo [...]  
y mire que si me hiela  
me ha de obligar que la abraze.  
[Lope, 2008: vv. 2292-2296; 2300-2301]

Normalmente es el galán quien expresa su pasión con la imagen del fuego, pero en ocasiones también la dama, como Gaudalara (*La divina vencedora*) que, olvidando la norma del decoro, manifiesta su pasión por Meledón Gallinato:

... Espera  
y no te hieles, pues por ti me enciendo;  
que en hombre no ha de haber alma tan fiera  
que, amándole, rogando y persuadiendo,  
no se convierta de diamante en cera. [Lope, 1994d: 823]

Se establecen correlaciones entre las metáforas embellecedoras y los términos reales: «Los soles, hebras y sellos,/ son las prendas de mi alma,/ y gozan eterna palma/ ojos y boca y cabellos» [*Los hechos de Garcilaso*, Lope, 1968a: 404a]; si un verso trimembre de metáforas abre la redondilla, otro trimembre de las realidades correspondientes la cierra.

Don Lope fue invitado a la mesa por Gracián de Vargas, ahí conoció a Leonor y así lo narra más tarde:

Sentada estaba a la mesa,  
de dos que tiene, una hija  
que se para el sol a vella  
cuando por Madrid camina.  
Yo, sin saber si eran buenos  
los manjares que comía,  
di en miralla y di en comer  
sus ojos, boca y mejillas.  
Comí estrellas, comí perlas,  
oro y coral de las Indias,  
y, al fin, por decirlo en breve,  
mi muerte en forma de vida. [Lope, 1993a: 23]

Aquí encontramos ya el uso del verso romance apto para narrar, la acertada fusión de realidad cotidiana y metáforas, aunque estas resulten absolutamente tópicas cobran frescura en el texto de Lope; correlación de términos reales y metafóricos, versos bimembres y trimembres, y la antítesis final que remite al sufrimiento del enamorado.

Otras veces las metáforas atañen al rostro de la dama. Cuando esta aparece alterada (*La divina vencedora*): «¿Quién en tus rosas ha puesto/ nieve tan pálida y fría?» [Lope, 1994d: 822]. Don Juan de Vivero se siente como Tántalo (*El hidalgo Bencerraje*)

que, rodeado de fruta y agua, muere de hambre y sed. Le dice a Elvira que él no puede gozar «las manzanas de tu cara/ y el cristal de tu blancura» [Lope, 1968b: 226a]. En esta misma obra cuando el rey Mohamad contempla la mano de Elvira que escribe afirma: «parece que una azucena/ iba bruñendo la plana» [p. 244b].

Volviendo a *Los hechos de Garcilaso*, porque es significativo que ya en ella encontremos los recursos de la lírica renacentista que nunca abandonará Lope, son recurrentes las paradojas, antítesis, oxímoron, que muestran el conflicto sentimental de los amantes. Cuando una mujer se apasiona pasa a ser «la más honesta liviana,/... /la más discreta es más necia,/ y la de más ser, sin ser» [Lope, 1968a: 412a]. Antítesis y paradojas acentuadas por el poliptoton:

es tan largo el esperar,  
que esperando desespero. [p. 402b]

No me parto, aunque os partáis,  
pues vamos juntos los dos,  
ni tampoco os partís vos,  
que si voy, conmigo vais. [p. 403b]

Abundante adjetivación: «no menos rigurosa, airada y fuerte» [p. 400a]. «¡Oh rara, noble y celestial belleza!» [p. 400b].

Enumeraciones: «Rinde, cautiva, prende, quita el sueño»; «la plata, el oro, el bronce, rompe y labra» [p. 400b]. Correlaciones. Exclamaciones en cláusulas bimembres («¡Oh dura y desigual naturaleza,/ nacida y engendrada por mi daño!», p. 400b) e interrogaciones retóricas. Alegorías (la caza, caza de amor). Referencias mitológicas.

Uso de fórmulas de carácter afectivo: «Gazul de mi vida y alma» [p. 403a], «¿Es posible, Tarfe mío...?», «Dulce esposa de mi vida» [p. 418ab].

No es necesario insistir en que en todo el corpus trabajado encontramos los procedimientos expuestos propios de la poesía culta y que luego veremos asumidos e intensificados por los romances moriscos.

### 11.3.2. RECURSOS DEL ROMANCERO VIEJO

Son muchos los versos de nuestras obras que están configurados con los procedimientos del romancero tradicional. Lope a veces introduce romances viejos: «Santa Fe, cuán bien pareces», «Cercada está Santa Fe», «Jugando estaba el rey moro», «La mañana

de San Juan», «Caballeros granadinos», «Paseábase el rey moro»... Otras los imita, aunque lo más frecuente será encontrar sus recursos incorporados a todo tipo de versos y estrofas y, sobre todo, a los romances nuevos.

El uso de la anáfora y el paralelismo lo advertimos ya en *Los hechos de Garcilaso*:

tanto bizarro cristiano,  
tanto pendón y divisa;  
ver tanto caballo atado... [Lope, 1968a: 416a]

El reto de Tarfe [pp. 420b-421a], compuesto en redondillas, imita los romances viejos. Comienza con la apelación («Bando cristiano...»), recoge algún verso de otros romances famosos («¿cuál será aquel caballero...?»), insiste en las repeticiones («salga uno, salgan dos,/ salgan tres o salgan cuatro./... /o salga.../ o salga...»).

A imitación de los romances tradicionales y su función noticiosa es el de don Lorenzo sobre la conquista de Sevilla (*La divina vencedora*). Lope [1994d: 844-848] versifica los datos históricos de la *Crónica*:

Salió el rey Fernando, a quien  
apellida santo España,  
de Jaén después de misa,  
un martes por la mañana...

Enumeración de apellidos ilustres que participaron en la conquista [p. 845]. Sí-miles hiperbólicos: «Campos de trigo parecen/ las multitudes de lanzas,/ cuando el manso viento ondea/ las espigas y las cañas» [p. 845]. Y sobre Sevilla: «Decirte sus edificios,/ calles, jardines y plazas,/ sus muros y torres fuertes,/ sus fosos y barbacanas,/ sería contar la arena/ y medir el aire a varas» [p. 848].

También en las comedias más tardías es palpable la influencia del romance viejo en el estilo. Como estos apóstrofes de Jacimín (*El hidalgo*) convocando a los guerreros para recuperar a Daraja:

¡Armas, Bencerrajes, armas!  
¡Armas, Gomeres, Cegríes,  
Muzas, Moravides, Mazas!  
¡Caballeros granadinos  
que me llevan a Daraja. [Lope, 1968c: 256a]

Los endecasílabos del rey don Fernando también recuerdan el romancero fronterizo:

Yo correré la vega de Granada,  
yo espantaré sus muros, yo haré presas  
en todas sus aldeas y lugares,  
yo talaré los campos y los trigos,  
yo cortaré los árboles. [p. 271b]

En *La envidia de la nobleza* hay un perfecto romance viejo que desconocemos si es recogido de la tradición o creación propia de Lope. Es cantado en Granada por un músico cristiano cautivo:

El rey don Fernando el Santo  
desde Córdoba partía,  
a dar asalto a Jaén,  
de Abenámar defendida... [Lope, 1968c: 185b-186a]

Brevedad, concisión, ausencia de epítetos, implicación del narrador («Bien se defienden los moros») que concluye ensalzando la victoria cristiana:

En las torres de Jaén,  
¡oh cuán bien resplandecían  
las cruces de los cristianos  
y de Santiago divisas! [p. 186a]

A continuación son el rey moro y el caudillo Reduán quienes recrean en el diálogo el famoso «Reduán, bien se te acuerda» (p. 186ab).

La enumeración de los edificios de Granada rememora el romance de «Abenamar»:

La belleza de sus muros,  
los castillos de Abenámar;  
las fuentes de Dinadámar... [p. 171a]

## 11.3.3. EL ARTIFICIO DEL ROMANCERO MORISCO

Los poetas de la generación de 1580 componen los romances moriscos<sup>163</sup> asumiendo todos los recursos estilísticos de la lírica culta y del romancero tradicional, los intensifican, los acumulan, y producen textos que pierden en función referencial pero ganan en la función poética.

En *Los hechos de Garcilaso* solo algunos versos apuntaban lo más específico de esta corriente al señalar las galas del abencerraje Gazul:

la presunción con la divisa y traje,  
las gallardas empresas de fino oro;  
y tal, que en las colores del plumaje  
muestra que nunca conoció a Granada  
otro más venturoso Abencerraje. [Lope, 1968a: 401a]

La siguiente redondilla nos lleva a pensar en fórmulas del romance «Sale la estrella de Venus» («Dejas tu amado Gazul... y das la mano a Albenzaide...») por su construcción en paralelo y la doble antítesis:

Al fin Fátima, desprecias  
un Tarfe lleno de amor,  
y un bencerraje traidor  
para tu contento precias. [p. 405b]

Unos años más tarde, hacia 1588, con *El hijo de Reduán*, el estilo del romance nuevo ya se halla presente. En el romance que las damas de la Alhambra dirigen a Gommel [Lope, 1997b: vv. 1258-1297] resuenan los ecos del famoso «Mira, Zaide, que te aviso». Lope construye el poema con formato de carta, con su encabezado («Al hijo de Reduán,/.../ Celora Albenzaide, en nombre/ de las damas del Alhambra»...), su cierre («Dada en la fuente del jasper,/.../ presidiendo Arlaja, y siendo/ Celora su secretaria»),

---

<sup>163</sup> Carreño [1979] dedica un capítulo al romancero morisco de Lope. García Valdecasas [1987] subraya el carácter alegórico en la presentación de emblemas y divisas; el simbolismo de los colores; el uso de las figuras repetitivas (poliptoton, anáfora...) y las de acumulación (enumeraciones); afirma que sorprenden por las descripciones de indumentaria y las enumeraciones de las bellezas de Granada. Pedraza [2012] resalta la función primordial del adjetivo, el artificio con que es usado profusamente para matizar todo tipo de realidades; las enumeraciones, los juegos de palabras. Sánchez Jiménez [2015] destaca el uso de la *enumeratio*, las descripciones, las apelaciones, como recursos con los que Lope logra la impresión de inmediatez, de realidad presente cargada de emotividad.



lo que otorga al texto y a la escena ese carácter de inmediatez. El cuerpo del romance se halla estructurado en cláusulas prohibitivas formadas por verbos y sustantivos que agilizan la dicción, con versos en distribución paralela, a veces en correlación inversa, con anáforas que van acumulando las órdenes de prohibición:

Que no entre en la mezquita,  
ni junto a los coches vaya,  
ni se ponga en el bonete  
pluma o señal de esperanza. [...]  
Que no traiga empresa o cifra,  
ni mote por el adarga,  
ni pueda en escaramuza  
platear la fuerte lanza... [vv. 1270-1281]

Otro recurso típico presente en esta misma comedia es la acumulación de interrogaciones retóricas que a veces sirven para expresar la queja:

¿Qué sospechas, qué recelos,  
qué papel, qué paje vistes  
o qué señas en los cielos?  
¿A qué balcón me incliné?  
¿A qué dama le escribí?  
¿En qué calle paseé?  
Decid, ¿qué toros corrí  
o qué cañas inventé? [Lope, 1997b: vv. 193-200]

O muestran la disposición del personaje a acometer hiperbólicas hazañas para ganar la atención de su dama:

¿Qué vida quieres que del mundo quite?  
¿Qué mares que navegue, qué montañas?  
¿Qué pecho que enternezca o solicite?  
¿Qué fieras que te rinda, más estrañas  
que la sierpe de Alcides? ¿Qué tesoro?  
¿Qué desafío en plazas, en campañas?  
¿Qué vellocino, qué manzanas de oro?  
¿Qué dragón de Medea que te mate? [vv. 2462-2469]

Con la misma disposición se ofrece Tarife a Celima (*El alcaide*) intensificando las referencias mitológicas al enumerar distintas empresas:

¿Cortar el cuello a Medusa?  
¿Traer las manzanas de oro,  
o aquel guardado tesoro  
porque fue a Colcos Jasón?  
¿Vencer del mar el dragón  
quitando a Andrómeda el lloro? [Lope, 1993a: 7]

Los romances tradicionales se enriquecen ahora con descripciones, enumeraciones, explicaciones, con recursos que amplifican la concisión expresiva que era propia del juglar, al mismo tiempo que vierten la subjetividad emotiva del narrador. «Cercada está Santa Fe» era un romance que provenía de la tradición oral; Lope lo recibe ya recreado por poetas cultos y lo vuelve a reformular con el nuevo estilo (*El cerco de Santa Fe*, vv. 55-128); recoge los diez primeros versos del poema de Lucas Rodríguez en los que se presentaba el campamento de Santa Fe y se recrea amplificando la descripción:

Aquella cruz que está allí,  
con aquel pendón en cuadro...  
La otra más adelante  
con las trabas a los lados...  
Aquella de grana es vuestra... [Lope, 1997a: vv. 67-79]

Las referencias deícticas que sitúan las tiendas y otorgan carácter de presencia real y viveza, incorporando al espectador como sabían hacer los juglares. Las enumeraciones de las grandes casas nobles que participan en la campaña («Mendozas, del Infantado,/ Toledos, de Albas de Tormes,/ y de Burgos los Velascos»...); las referencias de divisas y colores:

cada uno su divisa,  
todas de colores varios,  
verdes, azules, pajizos,  
con leones a los lados,  
con castillos y calderas,  
torres, flor de lises, manos. [vv. 96-101]

Garcilaso narra para el rey lo que ha ocurrido durante su ausencia: enumeración de caballeros y hazañas (vv. 1589-1648), de acciones acumulando formas verbales:

cual rayos que caen del cielo,  
 atalan y descomponen,  
 destruyen, derriban, matan,  
 atropellan, entran, corren,  
 escaramuzan, pelean,  
 suben, caen y socorren. [Lope, 1997a: vv. 1611-1616]

O esta retahíla de adjetivos para describir a los abencerrajes:

Son gallardos, liberales,  
 galanes, blandos, famosos,  
 fuertes, valientes, airosos,  
 tiernos, humildes, iguales... [Lope, 2015: vv. 515-518]

Los versos siguientes (*El primer Fajardo*) suman sintagmas nominales con idéntica estructura, aunque a veces en distribución inversa, para designar a la dama Jarifa, al mismo tiempo que reflejan con antítesis el mundo interior del amante que se debate entre la dicha y el sufrimiento:

Haced alto, mientras llego  
 a ver por este balcón  
 de mi guerra la ocasión,  
 y la esfera de mi fuego,  
 el centro de mi memoria,  
 la quietud de mi recelo,  
 de mis deseos el cielo  
 y el infierno de mi gloria. [Lope, 2008: vv. 1817-1824]

Las descripciones son muy típicas del romancero y de la comedia morisca. Detalladas y coloristas son las que se fijan en las lujosas vestiduras de los moros<sup>164</sup>. Abindarráez pide a su criado las mejores galas:

<sup>164</sup> «Muchos de los romances moriscos de las *Fuertes* dedican gran parte de sus versos a describir la indumentaria de héroes y heroínas, llegando a constituir uno de los asuntos de este género literario [...]. Con frecuencia las vestiduras simbolizan el estado anímico del que las lleva, a veces a través de la descripción de colores con significado simbólico, otras, a través de la de divisas y emblemas» [García Valdecasas, 1995: 111-112].

Dame una marlota rica,  
llena de aljófár y perlas...  
Dame un hermoso alquicel  
o bordado capellar...  
Dame bonete compuesto  
de mil tocas y bengalas...  
Dame una manga bordada  
de aljófár y oro, a dos haces.  
Dame borceguí de lazo  
y acicate de oro puro... [Lope, 2014a: vv. 1473-1490]

Notemos el vocabulario propio del vestuario moro (marlota, alquicel, capellar, bonete...) y la adjetivación embellecedora que lo acompaña (rica, hermoso, bordado...). La disposición en versos paralelos, con anáforas y enumeración de prendas.

Es muy propia del género la presentación del caballero moro. En primer lugar el poeta describe el caballo (*El padrino desposado*):

en un hermoso alazán,  
estrellado, cabos negros,  
de la casta que en el Betis  
bebe el agua y pace el heno,  
por las fogosas narices  
derramando espuma y fuego,  
como el toro de Jasón  
de Colcos bañaba el huerto... [Lope, 1998: vv. 486-493]

El gusto por la estampa del caballo proviene, explica García Valdecasas [1995: 114] «del Romancero fronterizo, al que llega a través de crónicas y relatos novelescos. El Romancero morisco recoge esta tradición fronteriza y la impregna de manierismo», que resalta aún más en los versos dedicados a la indumentaria del moro:

Con una marlota verde  
sobre unas mangas de lienzo,  
un alquicer encarnado,  
bordado de rapacejos,  
con mil botones de aljófár  
cuajado el abierto cuello,  
a do el tahalí tachonado

pendía partiendo el pecho...  
 cubierto el bonete rojo  
 de plumas y airones bellos  
 sobre lazos de bengalas  
 de diversos nudos hechos... [vv. 499-513]

Prendas vistosas en sus colores, adornadas y enriquecidas con rapacejos, con botones de aljófar..., en una enumeración de sustantivos con sus adjetivos y complementos que, en el plano sonoro lingüístico, establecen un claro paralelismo con las prendas de vestir, las joyas y aderezos en el plano visual<sup>165</sup>.

El mismo vocabulario de la indumentaria y su colorido sirve también para la rápida descripción impresionista del ejército moro (*El alcaide*):

Los campos cubren de Illescas,  
 pareciendo por abril,  
 de varias flores y plantas,  
 un matizado jardín...  
 Todo es alquiceles blancos  
 de la seda de Genil,  
 y en cuchillas de Toledo  
 tachonados tahalís.  
 Bonetes de fina grana  
 y de uno y otro matiz  
 varias plumas y bengalas  
 con artificio sutil;  
 aljubas de seda verde,  
 amarilla y carmesí,  
 con acicates dorados  
 sobre azules borceguís. [Lope, 1993a: 76]

El poeta solo se fija en la estética de la numerosa muchedumbre uniformada: el símil con las flores de un jardín sirve de introducción para destacar el colorido de prendas y armas; se guía por una actitud manierista destacando lo refinado y artificioso. Parece que se olvida del objeto real (el ejército) para recrearse en lo formal.

<sup>165</sup> «Los poetas del romancero nuevo le habían tomado el gusto a la lentitud morosa que la abundancia de adjetivos imprime al texto literario, y habían conseguido dar un tono de sencilla naturalidad al artificio de matizar a través de la epítesis todas y cada una de las realidades» [Pedraza, 2012: 37-38].

Abenalfajar (*El primer Fajardo*) en su reto a los cristianos de Lorca, no destaca la fiereza, la agresividad o bravura de los que se enfrentan, sino que se detiene aludiendo a la calidad de armas y caballos, tanto en el bando propio como en el cristiano:

Buenos paveses traen todos,  
que ya tercián, ya dividen  
con castillos, con leones,  
cadenas y flordelises;  
los nuestros de buena malla,  
blancas jacerinas visten,  
que cubren por mayor gala,  
con albornoces fecés,  
los cascos, de fuerte acero,  
como botones, revisten,  
laberintos de bengala,  
y de tocas mangas libres... [Lope, 2008: vv. 97-108]

La presencia de la ciudad de Granada con su singular belleza no podía faltar en los versos de las comedias<sup>166</sup>. Se trata de alusiones rápidas que no son propiamente descripciones pues recurren a sumar lugares y rasgos genéricos y tópicos. Zaide le anuncia al rey la entrada en la ciudad de Abindarráez con Fajardo:

Desde la Puerta de Elvira,  
el Zacatín atraviesa [...]   
que ya a los Gomeles llega,  
haciendo salva a la Alhambra,  
dentro de la Plaza Nueva;  
por entre los olmos altos  
ya va subiendo la cuesta. [vv. 2317-2326]

El recorrido a la inversa es el que Jacimín recomienda a Zulema para sacar a don Juan de la Alhambra y de la ciudad (*El hidalgo Bencerraje*, p. 234a). Los versos se ciñen

---

<sup>166</sup> Escribe García Valdecasas [1987: 119]: «Si en los romances fronterizos hallamos ya menciones de los lugares de Granada... en los romances moriscos hallamos un considerable incremento de referencias a los bellos lugares de la ciudad... Así pues en el Romancero morisco no encontramos la descripción propiamente dicha de la ciudad, pero sí repetidas menciones de sus lugares más bellos». Y más adelante: «Las comedias de Lope, por las elogiosas descripciones de Granada, enlazan con el Romancero morisco» [p. 121].

a nombrar monumentos, puertas, calles, plazas, para crear una atmósfera emotiva que cautiva al oyente.

Las siguientes redondillas de Reduán presentan la belleza de la ciudad en versos de estructura paralelística que acumulan edificios y naturaleza, recurren a nombres míticos del romancero y al juego metafórico con el agua:

La belleza de sus muros,  
 los castillos de Abenámar,  
 las fuentes de Dinadamar,  
 mares de cristales puros,  
 sus cármes cultivados,  
 cada cual otro pensil,  
 y en jaspes verdes, Genil,  
 quebrando vidrios helados. [Lope, 1968c: 171ab]

Y continúa nombrando «las ricas torres Bermejas», «el Alhambra y la famosa/ torre de Comares», «Almazán, Bibataubín/ y el Zacatín», «el levantado Albaicín»... La acumulación de monumentos, puertas, plazas, el Genil y el Darro, manifiestan en expresión condensada la abigarrada belleza de la ciudad. El maestre de Santiago nombra admirado «la portentosa arquitectura/ de esta Alhambra», las torres, las «bizarras puertas», las acequias, «la nieve de las altas Alpujarras» [p. 184a]. También don Juan y doña Elvira admiran estos monumentos y lugares (*El hidalgo Bencerraje*, p. 225ab) recurriendo al mismo tipo de expresión.

La descripción se fija también en los objetos. Llamativa es la que realiza Audala (*Los palacios de Galiana*) de los lujosos regalos que trae para Galiana: alfombras, aljubas, alcándaras...

tres palafrenes, sillas y terlices...  
 aliñadas las crines y los rizos,  
 con sus andillas, cuya tabla y banco  
 es oro, hasta los mástiles macizos,  
 con limpias fundas de encerado blanco,  
 dos pabellones de campaña, hechizos  
 de tela azul, con mesas de marfiles  
 y guarniciones de ébano sutiles... [Lope, 1994a: vv. 412-413]<sup>167</sup>

<sup>167</sup> Antonucci [2006: 65] habla de «pasajes poéticos especialmente cultos y virtuosísticos», y anota: «Como las octavas del primer acto en que el príncipe moro Audala le describe a su prometida Galiana sus regalos, con un cromatismo centelleante y riquísimo».

Es típico de nuestras piezas los regalos que se hacen moros y cristianos entre sí, como signos de agradecimiento que resaltan la amistad. Lope nunca descuida colocar el adjetivo o el complemento adecuado para destacar la excelencia del objeto. Cardiloro regalará a Meledón (*La divina vencedora*):

cuatro yeguas alheñadas  
de cola, crin y copete,  
con dos mallas jacerinas  
y dos alfanjes de Gelves,  
dos alfombras mequesinas  
y dos bordados jaeces,  
cuyas piezas esmaltadas  
se labren en taflete... [Lope, 1994d: 803]

Como vemos el procedimiento es siempre el mismo: enumeración de sustantivos referidos a los objetos matizados siempre por adjetivos y complementos.

Del romance pasa a la comedia el simbolismo propio de emblemas y divisas y el de los colores, por el que se manifiesta el estado anímico en que se halla el galán con respecto a su relación amorosa. Es clara la interpretación de Jarifa (*El remedio*) cuando teje la guirnalda: uniendo flores, colorido y sentimientos:

Pon la rosa carmesí  
de mi prestada alegría,  
y mi celosa porfía  
en el lirio azul turquí;  
en el alhelí pajizo  
mi desesperado ardor,  
y en la violeta el amor  
que mi libertad deshizo;  
mi imposible en el jazmín  
blanco, sin dar en el blanco. [Lope, 2014a: vv. 224-233]

Gazul recibe de Zaida una banda azul y, ante su protesta porque es el color de los celos, la dama le aclara que «tú los volverás,/ con tus esperanzas verdes». Más adelante, casada Zaida, Gazul pedirá lucir el color negro: «Tercia la adarga de una banda negra,/ si mi muerte le alegre» (*El sol parado*, pp. 15, 45). Gaspar, al elegir los colores para unas



cañas, tiene que aclararle a su esposa el motivo, porque no respeta los códigos (*El Hamete de Toledo*). Doña Leonor le ha preguntado qué colores lucirá y esta es la respuesta:

Azul, amarillo y blanco.  
Escucha, no te entristezcas:  
lo azul significa el cielo,  
que comparo a tu belleza;  
lo amarillo, el sol que sale,  
y en tu verde edad comienza  
a fertilizar el año,  
que por muchos años sea;  
lo blanco es la fe, que tiene  
tal blancura la pureza  
con que mi alma te adora. [Lope, 2007: vv. 2042-2052]

El apóstrofe<sup>168</sup> a distintos elementos de la naturaleza le sirve al amante para expresar su sentir. Procedimiento renacentista muy propio de la literatura pastoril, también del romancero morisco<sup>169</sup>, y muy presente en el cuadro inicial de *El remedio en la desdicha*. Abindarráez: «Verdes y hermosas plantas.../ enternézcaos de un hombre la tristeza.../ Claro, apacible río,.../ oye mi desvarío» [Lope 2014a: vv. 1, 9, 21, 23]. Vuelven las confidencias con la naturaleza, cuando Abindarráez desespera [vv. 1383-1388] y cuando celebra jubiloso que Jarifa lo llama. Bajó a la huerta y se despidió

de los árboles y flores,  
de las fuentes y las aguas,  
diles mil abrazos tiernos,  
y ellos también se inclinaban  
a darme para ti muchos,  
que aún tienen alma las plantas. [vv. 2604-2609]

Leandro (*Los esclavos libres*) lanza sus quejas al mar que ha permitido que le rapten a su amada Lucinda: «Si me pudiera vengar,/ atrevido mar, contigo» [Lope, 2014b:

<sup>168</sup> Para Sánchez Jiménez [2015: 62] es otro recurso típico de los romances del Fénix: «la apelación, ya referida a un personaje, ya a un lugar, ya a un elemento abstracto, adquiriendo en estos dos últimos casos elementos de prosopopeya».

<sup>169</sup> García Valdecasas [1995: 140]: «Los moros enamorados confiesan sus cuitas amorosas a elementos de la naturaleza: las aguas de un río, un árbol, la luna, etc.».

vv. 173-174]. Y le recrimina recordando al mítico Leandro y a Eneas: «¿Qué amante en ti se fio/ que no anegases su llama?...» [vv. 183-184].

En *El primer Fajardo* [Lope, 2008: vv. 359-368] a Jarifa, la ausencia de Abindarráez le torna hostil la belleza natural que rodea la Alhambra: «Hasta esa Sierra Nevada/ es un balcón que me quema;/ estas aguas de Genil/ no pueden darme templanza...». Ausente el amado todo le incita a tristeza.

Otra Jarifa (*La envidia de la nobleza*) deja su ciudad y su amor para ir a convertirse en esposa del rey. Comparte su dolor con árboles y fuentes: «Con los árboles suspiro,/ porque en sus hojas mis ojos/ imaginen los enojos/ del bien que por ellos miro» [Lope, 1968c: 171b]. Como vemos no descuida Lope el uso de la paronomasia que en estructuras paralelas refuerza la fusión entre la naturaleza y la dama: «sus hojas» / «mis ojos». Celindo pide la intervención de las montañas: «Tened, nevadas montañas,/ piedad de mí.../ y no la dejéis pasar» [p. 172a]. Cuando por la noche, en su balcón de la Alhambra, espera al bencerraje, los ruidos avivan sus ansias: «El son de las verdes hojas/ y de las fuentes la risa/ tiene por voces humanas,/ y en sus engaños suspira» [pp. 194b-195a].

## 12. LA REPRESENTACIÓN

Las comedias moriscas están pensadas para ser representadas en los corrales de comedias. Se trata de un teatro de la palabra, con una escenografía pobre, pero el poeta aprovecha muy bien los medios que tiene a su disposición.

### 12.1. USO DE LOS ESPACIOS ESCÉNICOS

En el espacio escénico del corral la fachada del vestuario cierra el lado posterior del tablado y se convierte en un elemento fijo que da mucho juego a la representación. Afirma Davis [2006: 75] que

la fachada del vestuario era el elemento más importante del corral de comedias desde el punto de vista escenográfico. Por una parte, tanto el corredor o balcón —en los corrales madrileños había dos corredores, uno encima del otro— como el espacio central detrás del tablado, llamado a veces tablado interior o espacio de las apariencias, ofrecían espacios adicionales para los actores. Por otra parte, podían colgarse delante de la fachada escenas pintadas en lienzo [...] y, sobre todo, revelarse decorados o cuadros en los huecos de la fachada, abriendo las cortinas que los tapaban.

Ruano de la Haza en un estudio sobre «Los primeros corrales de Madrid y la escenificación de *Los hechos de Garcilaso*», concluía: «Desde los comienzos de su carrera teatral, Lope se muestra ya como maestro consumado en los recursos de los corrales» [Ruano, 1991: 200]. El vestuario, la fachada, el espacio de las apariencias, remiten en el juego escénico a murallas de ciudades, al balcón donde aparecen las damas, a interiores de palacio, al campo de batalla...

## 12.1.1. EL MURO EN LOS RETOS Y ASALTOS

El personaje alegórico de la Fama (*Los hechos de Garcilaso*) dos veces se hace presente y en las dos escribe el poeta: «Sale la Fama por encima del muro» [Lope 1968a: 416b; 422b], que debe referirse al primer corredor. Sin embargo en el reto de Tarfe no encontramos ninguna indicación de que los cristianos estén escuchando el desafío desde el muro, si bien el moro les recrimina: «¿Qué estáis suspensos mirando?» [p. 421a]. En *El cerco*, cuando Tarfe llega ante Santa Fe, leemos: «Súbense todos al muro y queda Garcilaso» [v. 1780+], por tanto los cristianos están en el corredor mientras Tarfe desde el tablado los provoca.

El primer corredor es usado como la parte alta del muro en las escenas de reto: Arráez desde el tablado (exterior de la muralla de Álora) desafía a Narváez que con sus hombres está «en el muro» [Lope, 2014a: v. 1522+]. Más adelante la acotación indica: «Bájense todos» [v. 1638+]. Gazul (*El sol parado*) comienza así su desafío: «¡Hola cristianos del muro!» [Lope, 1994c: 24]. En *El alcaide de Madrid* escribe el dramaturgo: «Sale en el muro el alcaide y don Lope y don Fernando y sus hijas» [Lope, 1993a: 80], dialogan, alzan el pendón de la Virgen; «Sale Tarife a caballo» [p. 81] y reta a don Lope. En *La divina vencedora* [Lope, 1994d: 830] «salen al muro el rey don Fernando, la reina, Nuño, don Rodrigo y Tello» porque se acercan unos moros (don Lorenzo Juárez y Meledón disfrazados) y uno de ellos desafía a Tello. Es la escenificación típica del reto que, como vemos, en algunas obras Lope la contempla en las acotaciones, mientras que en otras no hallamos la didascalía correspondiente. Así sucede en *El primer Fajardo*, se indica la entrada de Abenalfajar que grita su provocación y siguen los diálogos de los cristianos pidiendo al conde salir a enfrentarse [Lope, 2008: vv. 161-180], entendemos que se hallaban en el corredor escuchando el desafío.

La pared del vestuario hace también la función dramática de muralla en escenas de asalto. Durante el cerco de Madrid, el rey moro da la orden de combatir el muro. Tarife ordena: «¡Arriba escalas!» y aclara la acotación: «Echan escalas» [Lope, 1993a: 86]. Más específica es la didascalía sobre el asalto del ejército moro al castillo de Chincoya en *La divina vencedora*: «Arriman escalas, empiezan a subir los moros con sus adargas; los de arriba a tirar alcancías»<sup>170</sup> [Lope, 1994d: 866]. En esta pieza el poeta alude a tres niveles escénicos que el espectador tiene ante sus ojos: los moros en el tablado, los cristianos en el muro y en lo alto la Virgen y los dos ángeles [pp. 867-869]<sup>171</sup>.

<sup>170</sup> Pascual [2010: 110] habla de «espectacular exhibición pirotécnica».

<sup>171</sup> Carrasco Urgoiti [2003: 33-34] analizando «La escenificación del triunfo cristiano en la comedia», cita *La divina vencedora* entre las piezas que «se cierran con cuadros impresionantes, en los que el dramaturgo saca

En el desenlace de *Pedro Carbonero* se cita un monte: «Entrados dentro finjan su batalla y tomen sangre, subiéndose por detrás al monte, y salgan los moros» [Lope, 2015: v. 2655+]. Según Ruano [2000: 192-199], el monte puede entenderse como «una rampa con escalones», que «permitía a los actores subir o descender del primer corredor (o alto o tránsito) al tablado» [Ruano, 2000: 192]. Estas rampas, más o menos adornadas con ramas y piedras, podían estar fijas durante toda la obra o ser móviles, «que pudiesen ser empujadas contra la pared del fondo» [Ruano, 2000: 197]. Desde lo alto del monte habla Pedro con Cerbín que estaría en el tablado. Más adelante otra didascalía indica: «Danles otro asalto dentro y baja por el monte Pedro Carbonero herido, rodando» [v. 2782+]. Este despeño «se hacía rodando por la rampa del monte» [Ruano, 2000: 205].

### 12.1.2. EL BALCÓN O VENTANA EN ESCENAS DE AMOR

En escenas de otro tipo, el espacio abierto del primer corredor hace la función de balcón o ventana, muy usado en la materia morisca como lugar de comunicación entre los amantes. En este uso la relación entre el tablado (patio, calle o jardín) y el corredor (balcón o ventana) es más dinámica que en el anterior como la parte superior del muro. En *El hijo de Reduán*, «Asómanse Lizara y Celora a la ventana» [Lope, 1997b: v. 471+] y dialogan con los galanes que se hallan abajo y que están burlándose del atuendo y apariencia de Gomel. Desde el balcón las damas participan plenamente del diálogo enriqueciendo escenográficamente la escena. Poco después «Bájense las moras» [v. 667+] para solicitar al héroe como galán. En la jornada II, durante la fiesta que el rey ha convocado, asistimos a una escena compleja pues se entrecruzan el diálogo del rey Baudeles con la reina Alcira en el tablado (patio o lugar de palacio) y el de Reduán con Celora que está en una ventana. La acotación había marcado: «Sale el rey, reina, Reduán y damas Celora y Lizara a las ventanas» [v. 1581+]. En el cuadro I de la jornada III asistimos a otra escena de balcón. La palabra del rey describe y crea el espacio: «Aguárdame con Gomel,/ Reduán, en esa esquina,/ mientras Celora se inclina/ al balcón de aquel vergel» [vv. 2121-2124]. La acotación añade: «Salen la reina y Celora a la ventana» [v. 2141+]. Gazul desde el tablado (calle o plaza) alancea a Albenzaide que se encuentra en el primer corredor: «y estarán Albenzaide, Celindo y Zaida en una ventana» [Lope, 1994c: 51]. Celima «sale a un balcón» [Lope, 1993a: 5] para despedir a Tarife y hacerle una petición. Escenas similares hay en *Los palacios*: el rey Galafre y Carlos en el jardín, «en lo alto Ga-

---

partido de sus modestos recursos escenográficos, como la doble altura, sin renunciar a articular la emoción por medio del texto hablado o cantado».

liana y Celima» [Lope, 1994a: 427]; en *El padrino desposado* el corredor una vez hace de balcón, pues las dos hermanas «súbense sobre el balcón» [Lope, 1998: v. 8+] y desde ahí dialogan con Argolán que está en la huerta, y otra vez hace de muro, cuando el conde don Pedro regresa de su combate con el moro, «suben al muro doña Inés y doña María» [v. 934+]; en *La divina vencedora* Guadalajara «arriba en un balcón» [Lope, 1994d: 778] despide a Cardiloro; cuando al amanecer llega Rosela a casa de Hamete, este aparece «en la ventana» [*Pedro Carbonero*, v. 1399+]. Son varias las escenas de Balcón en *El primer Fajardo* (Jarifa y Fátima con Abindarráez, v. 1780+; las mismas con Abindarráez y Fajardo, v. 2469+) y en *La envidia de la nobleza* (Jarifa con Celindo, pp. 194b-195b; Jarifa con el maestre, pp. 198a-199a).

A veces el lugar alto, el muro o balcón, sirve para crear la ficción de alguien que narra y describe lo que los personajes del tablado (y los espectadores) no pueden ver. Así la ticoscopia de la Fama que narra el combate de Garcilaso con Tarfe [*Los hechos*, 422b]; Celora desde el balcón comenta cómo Gomel ha hecho huir a varios caballeros: «¡Por ese patio los lleva!» [*El hijo de Reduán*, v. 563].

### 12.1.3. LOS «DENTROS»

En la escenificación de combates y batallas el vestuario resulta un espacio idóneo para simplificar escenas complejas. En *El cerco* al terminar el diálogo de la Fama y España leemos: «Suena ruido de armas de dentro y salen Tarfe y Garcilaso» [Lope, 1997a: v. 2040+], continúan dialogando y combatiendo en escena pero vuelven al interior del vestuario y «Desde adentro» [v. 2072+] oímos que Garcilaso le da muerte y sale con la cabeza del moro y el cartel del Avemaría.

Una breve escena nos remite al asalto que las tropas del rey castellano realizan sobre Sevilla [*El sol parado*, p. 86]: «Suena dentro ruido de asalto...», y en el tablado el rey con algunos nobles comenta la situación («Cerca están ya de rendidos»). En este drama la escena final es la del milagro: en el tablado aparecen una alegoría del sol y un ángel que detiene su caminar, «y mientras esto se hace con música, adentro se dé la batalla, y entren y salgan, acuchillándose moros y cristianos...» [p. 94]. Este «entrar [del vestuario al tablado] y salir acuchillándose» es la forma ordinaria que usa Lope para montar la batalla. Así lo encontramos también en *El alcaide*: «Suena dentro la batalla, saliendo y entrando moros y cristianos, y en lo alto se ve la Virgen, y ellos peleando siempre» [Lope, 1993a: 97]. Al mismo recurso se atiene para escenificar la gran batalla de Alcazarquivir al final del acto I de *La tragedia del rey don Sebastián*: este arenga a los suyos y se lanzan al combate; Lope apunta: «Hecha aquí su batalla dentro y fuera lo mejor que puedan, salga el capitán

Aldana» [Lope, 2012: v. 1005+]; vuelve dentro a la batalla y sale el prior don Antonio, luego lo hace Eduardo de Meneses, ensangrentado, y el último es el rey don Sebastián, que vuelve dentro «a morir» [v. 1031]. En definitiva «La batalla de Alcazarquivir se resuelve escénicamente con muy pocos elementos» [Pedraza, 2001: 600].<sup>172</sup>

El interior del vestuario sirve también para otros «dentros», voces y ruidos, que forman parte de la representación. Cuando los soldados de Narváez (*El remedio*) patrullan la frontera sienten una voz («Canten dentro», v. 1816+) y la canción de Abindarráez [Lope, 2014a: vv. 1817-1828] les llega a ellos y a los espectadores desde el vestuario. Al terminar el canto acota Lope: «Salga Abindarráez cuan gallardo pueda...». Tarfe regresa de enfrentarse a los cristianos y ante una de las puertas de Granada se queda asombrado porque «Suenan de dentro cascabeles y tambor, y hablan los moros desde dentro» [*El cerco*, 728+], y exclama: «Pero, ¿qué ruido es este?/ Mahoma, ¿cañas no son?» [Lope, 1997a: vv. 729-730]. Nos llega una voz desde dentro que Tarfe va comentando. A continuación «Salen los moros todos» [v. 749+], con lo que entendemos que la escena continúa en el interior de la ciudad. La jornada II se inicia en Santa Fe con una escaramuza. La reina Isabel interviene enfadada porque no se ha respetado la orden; la acotación matiza: «Habla la reina desde dentro y sale luego» [v. 802+]. La didascalía que inicia el trágico desenlace de *Pedro Carbonero* indica: «Cajas dentro y diga Abenadín» («¡Cercad en torno el cerro, no se escape/ un hombre solo!», vv. 2625-2626). Los hombres de Pedro comentan sorprendidos lo que oyen. «Entran dentro, finjan su batalla y tomen sangre, subiéndose por detrás del monte, y salgan los moros...» [Lope, 2015: v. 2655+]. Ahora son algunos moros los que en escena comentan cómo va la batalla. En *El sol parado* es la voz de la Virgen la que se escucha dos veces dirigida al cautivo Campuzano: «Dice dentro una voz» [Lope, 1994c: 41]. En la segunda ocasión leemos: «Suena música, y dicen dentro» [p. 71] y se desarrolla un diálogo más extenso que el anterior (46 versos repartidos en 5 intervenciones de la voz y las correspondientes réplicas de Campuzano). La acción de *Los esclavos libres* se inicia en una playa de Perpiñán. Cuando Arbolán decide zarpar con el tesoro de Lucinda, oímos al «Cómite dentro» [Lope, 2014b: v. 59+] dar las órdenes de izar y se añade la acotación: «Suena el pito y la embarcación» [v. 60+]. En algún aposento de la Alhambra, Dalifa y Fidaura (*Pedro Carbonero*) hablan de la desgracia de los abencerrajes y oyen voces: «Dan voces dentro» [Lope, 2015: v. 1399+]; Dalifa comenta: «Débenlos ya de sacar/ a una sala a degollar» [vv. 1400-1401]. Situación semejante tenemos en *La envidia de la nobleza*: el

<sup>172</sup> Aún reconociendo con Oliver Asín [2008] la espectacularidad de algunas escenas, hay que sostener con Pedraza [2001: 600] que «es evidente que el poeta destinó su pieza a los corrales y ajustó sus procedimientos técnicos a las limitadas posibilidades de aquellos escenarios y de las compañías que en ellos representaban».

maestre de Santiago acaba de presentar al rey moro una carta del rey castellano pidiendo la libertad de Celindo, el moro lo consiente pero temen que sea tarde porque les llegan voces de los que están siendo ajusticiados: «aquí se escuchan las voces de la espantosa tragedia» [Lope, 1968c: 211b].

## 12.2. LA PUESTA EN ESCENA

Los textos que hemos trabajado aluden a un decorado muy austero: uso de cortinas, un lienzo pintado, un árbol, un monte... Más importancia adquiere la indumentaria y algunos elementos de utilería.

### 12.2.1. DECORADOS

En varias de nuestras piezas hay acotaciones referidas al uso de cortinas en la fachada del vestuario. Esta quedaba dividida, por los pies derechos que sostenían los corredores, en nueve espacios que estaban cubiertos por cortinas [Ruano, 2000: 135]. Las de la parte inferior, sobre todo las laterales, hacen de puertas para la entrada y salida de los actores, pero también sirven para escenas en que un personaje se halla escondido o al acecho: leemos en *La divina vencedora* [Lope, 1994d: 855]: «Hace que se va Zulema y está acechando», es decir, que se ha quedado detrás de la cortina asomando algo la cara; antes del mismo moro había dicho la acotación: «Mete la cabeza por el paño» [p. 798] porque quiere comprobar que no está Carpio espiando. En *La envidia de la nobleza* el Bencerraje Zaide ha escuchado escondido la denuncia del cegri Hamete al rey. El dramaturgo había avisado: «Sale Zaide al paño» [Lope, 1968c: 200b].

Tienen también otras funciones. En *Los hechos* para presentar el campamento de Santa Fe recurre el dramaturgo a una escenografía visual y sonora, indica en la acotación que aparecería en el espacio de las apariencias, en el centro del primer nivel:

Descúbrese un lienzo, y hase de ver en el vestuario una ciudad con sus torres llenas de velas y luminarias, con música de trompetas y campanas. [Lope, 1968a: 415b]

Al mismo espacio debe referirse esta didascalía de *El sol parado*: «Tírase una cortina y descúbrese un altar de Santiago, y dieciséis maestros pintados» [Lope, 1994c: 8]; así se da más solemnidad a la escena de la elección del maestre Pelayo Pérez Correa. Igualmente, cuando el alcaide de Madrid quiere ofrecer los trofeos ganados a los moros



a la Virgen de Atocha: «Córrese una cortina y se descubre un altar con una imagen de Nuestra Señora» [1993a: 73]; luego «Vanse. Cierran la cortina...» [p. 78]. Vuelve el mismo recurso cuando el alcaide sacrifica a sus hijas en la ermita: «Vase cerrando la cortina, quedando dentro las hijas» [p. 95], y cuando regresan, «Corren la cortina y aparece Nuestra Señora y ellas dos de rodillas» [p. 101]. En *La divina vencedora* se trata de una cortina del corredor: «Con la música corren una cortina, aparece una capilla arriba del muro do estará la imagen de Nuestra Señora» [Lope, 1994d: 867]. *Pedro Carbonero* de nuevo debe referirse al espacio de las apariencias: «Descúbrese un paño y véase con invención, en una mesa, las cabezas de los Bencerrajes, estando en ellas todos los que puedan, con sus platos como se suele hacer» [Lope, 2015: v. 1494+]. Y en el mismo lugar se desarrollaría en *El primer Fajardo* la representación del romance:

Alcen una antepuerta y vean en una tarima, con su alfombra, Jarifa y Abindarráez en sus almohadas, Zaide y Fátima hablando, y el rey y Fajardo jugando al ajedrez y dos músicos cantando. [Lope, 2008: v. 2693+]

Otros elementos del decorado son el árbol que debe haber en una escena de *El cerco de Santa Fe*: una acotación dispone la colocación de una higuera pegada a la pared del vestuario [Lope, 1997a: v. 1438+]. En *Pedro Carbonero* [v. 2104+] se habla de árboles en que el héroe pondrá monteras y ballestas para semejar hombres escondidos y engañar a los moros que pasan por la sierra<sup>173</sup>.

### 12.2.2. LA INDUMENTARIA

Sabemos que la vestimenta de los actores «desempeña un papel esencial en la puesta en escena» [Ruano, 2000: 73], pero las didascalias de Lope suelen obviarlo, es algo que deja al criterio del autor<sup>174</sup>. En las comedias moriscas el atuendo de moro o de cristiano es fundamental para que el espectador se sitúe. Entendemos que el vestido de moro, y mora, en general debía tener sus prendas convencionales y dentro de lo convencional habría una extensa gama desde lo más sobrio, sencillo y económico, hasta lo más lujoso y caro, depen-

<sup>173</sup> En esta obra difieren algunas acotaciones del manuscrito con las del texto impreso (Parte XIV, 1620). En el impreso leemos: «Saca de la cabaña armas, arcabuces y monteras, y valos poniendo en lo alto del tablado, de manera que parezcan personas vivas» (v. 2092+).

<sup>174</sup> Comentando los versos del *Arte nuevo*, Pedraza [2016: 604-605] recuerda: «Como es sabido, en las comedias destinadas al teatro comercial, Lope y sus contemporáneos apenas introducen precisiones sobre el vestuario. Es materia que, en su concepto, “toca al autor”, es responsabilidad exclusiva de los escenificadores».

diendo de los recursos de los actores y compañías<sup>175</sup>. Las acotaciones suelen avisar de que los personajes que entran en escena son moros («Sale Tarfe, hermano del rey de Granada, y Leocán, moro», *Los hechos*, p. 399a), pero no concreta Lope nada sobre su atuendo. Sí que especifica que Alhama entra «en hábito de moro» [pp. 408a; 412a]. La acotaciones informan de las entradas de personajes al escenario pero no de su vestimenta: «Salen dos cautivos cristianos» [p. 409b]; «Salen Garcilaso, Galindo y Portocarrero» [p. 415b]; «Sale la Fama» [p. 416b]; «Entra el rey don Fernando, Galindo, Portocarrero y Garcilaso» [p. 420a].

Una situación particular se nos presenta en *El hijo de Reduán* porque el burdo vestido de Gomel tiene que marcar fuerte contraste con la elegancia de los nobles granadinos. Por esto el texto indica: «Entra Gomel con un alquicel de alarde y un bonete colorado y unas abarcas de pellejos» [Lope, 1997b: v. 260+]. Las damas se burlan indicando a sus galanes que se fijen bien en el traje, «del bonete al borceguí» [p. 513]. En escena el rey Baudeles le hará cambiar de indumentaria, para ello le pide a un criado: «Tráeme aquí una marlota/ y un bizarro capellar/... /Trae borceguí también» [vv. 856-860]. Es posible que estos tres elementos sean los caracterizadores del atuendo moro: la marlota (vestidura a modo de sayo vaquero que se ciñe al cuerpo), el capellar (especie de manto que también cubre la cabeza) y los borceguís (botín con soletilla de cuero que cubría hasta la rodilla; sobre él se ponían los zapatos o chinelas). Abindarráez no se viste en escena, aunque cuando quiere engalanarse para ir al encuentro con Jarifa pide: «Dame una marlota rica/.../ Dame un hermoso alquicel/ o bordado capellar...» [Lope, 2014a: vv. 1473-1493]. La acotación dice luego: «Salga Abindarráez cuan gallardo pueda, con lanza, adarga y acicates» [v. 1828+]. Es decir, por una parte, tenemos los versos brillantes y coloristas que nos presentan prendas suntuosas («Dame una marlota rica/ llena de aljófar y perlas...») y por otra la realidad de la representación donde todo dependerá de lo que tengan a su disposición actores y compañía<sup>176</sup>. En *El padrino desposado* don

---

<sup>175</sup> Ruano [2000: 76] llama la atención sobre lo voluminoso del «hato de los representantes»; indica que «Muchos de los artículos inventariados muestran que los vestidos utilizados por los actores debían de ser altamente convencionales, como confirma el hecho de que los notarios pudieran clasificarlos inmediatamente como vestidos de villana, de bandolero, etc.» [2000: 77]. Escudero [1978: 447-544] publicó una serie de inventarios sobre la «Indumentaria con la que los cómicos representaban en el siglo XVII». Son registros de prendas que los autores depositaban ante el clavario del Hospital General de Valencia para garantizar el cumplimiento de sus compromisos. En algunas de las listas aparecen vestidos moros. Nos sirve de ejemplo el primer inventario transcrito que corresponde al autor Alonso Riquelme el 18 de mayo de 1617 [pp. 448-451]. Entre las prendas aparecen: «un ropón morisco de raso de primavera y asul, aforrado de oro y plata», y «otro ropón morisco de terciopelo encarnado y primavera de verde, negra y blanca, guarnesido de plata y oro» [p. 450].

<sup>176</sup> Muestra Ruano [2000: 75] que el pobre vestido de los comediantes de mediados del XVI se ha transformado radicalmente «a principios del XVII en soberbios, ostentosos y enormes hatos que provocaban la

García presenta al moro Argolán lujosamente vestido: «un alquicer encarnado,/ bordado de rapacejos,/ con mil botones de aljófar/ cuajado el abierto cuello...» [Lope, 1998: vv. 500-503], pero cuando el moro debe hacerse presente en escena, Lope solo escribe: «Entra Argolán» [v. 557+].

Tenemos otra escena de un personaje que sobre las tablas cambia su indumentaria de noble castellano por la de moro (*La envidia de la nobleza*). Se trata de don Juan de Vivero a quien Jacimín ha salvado la vida, este pide a uno de sus criados que le traiga una aljuba<sup>177</sup>. El cristiano se quita el cuello, del que se burla Zulema, y Jacimín le pide: «Ponte el bonete y la toca» [Lope, 1968c: 233b]. El noble moro logrará sacar a Elvira de la torre donde está confinada y vigilada haciéndola salir de moro y con el capellar con el que él mismo había entrado: «Sale Elvira en hábito de moro, muy galán, con un capellar rebozado, que es el que llevará Jacimín» [p. 269a].

Para remitir a la ropa más cotidiana, encontramos estas indicaciones en *La divina vencedora*: «Sale Gallinato en cuerpo» [Lope, 1994d: 786]. El personaje debe aparecer en escena de tal forma vestido (seguramente con un jubón y unas calzas o calzones) que denote la situación en que se halla en ese momento: en una de las dependencias de su fortaleza y comiendo. Igualmente leemos: «Salen Cardiloro y Guadalajara, como en casa» [p. 841]. El atuendo de los personajes debe denotar que se hallan en un espacio y situación doméstica.

Más abundantes son las didascalias sobre el vestuario de Pedro y Rosela (*Pedro Carbonero*), aunque puede deberse a los continuos cambios de lugar, no hay duda de que Lope le dedica especial atención. En la sierra aparece Pedro «con montera, capote de dos haldas y ballesta» [Lope, 2015: v. 110+]. En Granada, cuando se encuentra con la cristiana: «Rosela, cautiva, y Pedro Carbonero, vestido de moro, y Hametillo» [v. 618+]. Los caballeros moros desfilan «con sus libreas» [v. 818+]. Cuando al amanecer el gracioso sale a recibir a Rosela: «Hamete, en la ventana, con un tocador y un candil» [v. 1098+], pues acaba de salir de la cama. El grupo cristiano y Cerbín salen de Granada «como trabajadores, con sus azadas al hombro» [v. 1308+]. De nuevo en la sierra «Pedro Carbonero en su hábito... y Cerbín de moro, y Rosela muy gallarda, con hábito de hombre, capa de monte y ballesta y montera» [v. 1582+]. Cuando Hamete regresa de Granada a la sierra va «vestido de caminante a lo gracioso, con

---

indignación de los moralistas de la época». Con documentos contemporáneos expone la riqueza y variedad de la indumentaria que poseían algunas compañías, lo que las obligaba a utilizar varios carros y bestias de carga para trasladarse de una ciudad a otra [Ruano, 2000: pp. 75-76].

<sup>177</sup> Aljuba y no marlota porque aquella debía ser más propia de los moros del pueblo y se trata de que don Juan salga de Granada sin llamar la atención.

alforjas al cuello y una azagaya» [v. 1678+]. Como vemos, en esta pieza el cambio de vestuario de los personajes protagonistas se da con cierta frecuencia.

La indumentaria también debía ser importante a la hora de desfiles o alardes de personajes en escena. En *Los hechos* «Sale la reina a caza y algunas damas con ella, y con cada una de ellas un moro hablando y entre ellos Fátima y Gazul... y dan vuelta al teatro» [Lope, 1968a: 401b]<sup>178</sup>. En definitiva es una escena de lucimiento de la reina y sus damas.

### 12.2.3. UTILERÍA

Ruano de la Haza [2000:105-112] distingue entre utilería de escena y utilería de personaje. En *Los hechos de Garcilaso* la utilería de escena que Lope cita expresamente es el estrado que sacan los dos cautivos [Lope, 1968a: 409b] y que configura el lugar de la acción: una sala de la Alhambra donde el rey imparte justicia. La utilería de personaje proporciona información sobre el personaje o sobre lo que hace: hemos visto a figuras «con arcos», a Fátima «con arco», en escenas de caza; a Tarfe «sin espada», signo de hallarse prisionero, y con «un anillo» que deberá entregar a Alhama; esta aparece también «con su espada; Tarfe «al desafío, con lanza larga y bandera y adarga».

En nuestras piezas son muy importantes las armas que portan los caballeros: espadas o alfanjes, lanzas, adargas o paveses (alguna vez rodela), acicates. El caballero que reta suele llevar lanza, adarga y acicates. Las adargas cobran importancia como elemento vistoso morisco en el que el caballero estampa emblemas, motes y letras que lucirá en desfiles y torneos. En *Pedro Carbonero* aparece un paje que viene a mostrar a su señor, Cerbín, el emblema que ha mandado pintar: un pájaro en el cielo con la letra «siempre en el viento/ mi esperanza y pensamiento» [Lope, 2015: vv. 604-605]. Al final del acto I presenciamos el desfile de caballeros la noche de San Juan «con sus libreas, adargas y lanzas» [v. 818+]. Zarte lleva un sol en la adarga con la letra «En saliendo/ se me pone en otra parte» [vv. 821-822]. Zaide lleva un delfín.

Las alabardas van ligadas a los soldados que vigilan la puerta de una prisión. La torre del palacio donde se encuentra Galiana prisionera se halla custodiada por «Zaide y Alime con alabardas» [*Los palacios*, p. 474]. Igualmente la entrada a la estancia donde ha sido encerrada doña Elvira en la Alhambra la protegen «dos guardas con alabardas»

---

<sup>178</sup> Kirschner [1998:87] sostiene que en el manuscrito se lee claramente «sale a caça la Reina» y no «a caballo» como transcribió Menéndez Pelayo: «La lectura de la edición de la BAE “sale a caballo la reina y algunas damas moras” es errónea ya que la palabra “caça” se lee claramente en el manuscrito». La edición de la comedia de Gómez y Cuenca en la Biblioteca Castro [1993: 6-7] presenta la lectura «a caça».

[*El hidalgo Bencerraje*, p. 267a]. Al igual que el azadón es propio de los nobles que por razones estratégicas se visten de villanos, como el Conde y Gesolfo para liberar a Galiana [*Los palacios*, p. 473]; Pedro Carbonero y sus hombres para salir de Granada como jornaleros de Hamete [v. 1308+]; don Juan que espera fuera de Granada la liberación de Elvira «vestido de hortelano con su azadón» [*El hidalgo Bencerraje*, p. 248a].

Como utilería de escena solo citaré el montaje que pide Lope para recrear el romance «Jugando estaba el rey moro» por la sensibilidad que muestra el poeta a los elementos árabes que componen el cuadro: «Alcen una antepuerta y vean en una tarima, con su alhombra, Jarifa y Abindarráez en sus almohadas; Zaide y Fátima hablando, y el Rey y Fajardo jugando al ajedrez, y dos músicos cantando así» [*El primer Fajardo*, v. 2693+]. Resaltamos la tarima, la alfombra, las almohadas, el ajedrez como elementos que configuran un interior morisco.

#### 12.2.4. CAJAS Y BANDERAS EN ESCENAS CASTRENSES

Además del vestuario los alardes militares incorporan otros signos sonoros y visuales que potencian lo épico. En *El sol parado* el rey castellano y su comitiva se disponen a marchar sobre Jaén: «Sale el rey don Fernando, con caja y bandera, y el maestre, y el príncipe y soldados» [Lope, 1994c: 45]. Rendida ya Jaén, parten hacia Sevilla: «Y sale el rey don Fernando, el príncipe, el maestre de Santiago, gente de guerra y Campuzano con su bandera» [p. 53]. De nuevo «el maestre y el príncipe y Garcipérez de Vargas, y tocan cajas y salen soldados con bandera, en orden» [p. 74]. Para la escena del milagro y el desenlace: «sale el maestre con caja y bandera, y comendadores, y Sancha y Pelayo vestidos de caballeros» [p. 92].

El texto de *El alcaide de Madrid* se abre con esta acotación: «Sale un alarde de moros con caja y bandera, el rey de Toledo, Tarife, su sobrino, y moros» [Lope, 1993a: 3], recita su soliloquio el rey y «Éntranse marchando» [p. 4]. Ya en la jornada III: «Sale el alcaide como general, con caja y sus banderas, y sus hijas con él, y soldados, cuatro pendones moriscos arrastrando» [p. 71]. También en *El primer Fajardo* encontramos desfile de moros, se trata del ejército que comanda Abindarráez: «Salen soldados moros en orden, caja y bandera, un paje, con adarga y lanza, y Abindarráez detrás con bastón» [Lope, 2008: v. 1816+].

#### 12.2.5. MÚSICA INSTRUMENTAL Y CANTO

Ya hemos citado la función de tambores y cajas en escenas militares. En otros momentos Lope indica que debe haber música y canto. A veces se trata de un recurso

exigido por la misma escena, en otras ocasiones es algo externo, un lenguaje más que sirve para presentar, realzar, crear una atmósfera adecuada [Ruano, 2000: 113-128]. Caballero [2003: 677-715] asegura que el objetivo primordial del canto y de la música instrumental es «contribuir a la plena integración del público asistente en el espectáculo que se está desarrollando» [p. 682].

En *Los hechos de Garcilaso* la jornada III se abre con un cuadro que se desarrolla en la corte de Granada, cuando este se cierra el dramaturgo pone todos los medios para anunciar, resaltar, dar solemnidad a la presentación del campamento cristiano de Santa Fe: se abren las cortinas del espacio de las apariencias, aparece un lienzo con la ciudad muy iluminada y además «con música de trompetas y campanas» [Lope, 1968a: 415b].

A veces se usa la música para anunciar entradas de personajes importantes, por ejemplo, cuando se hace presente la nueva reina de Granada, Jarifa: «Suena música, sale acompañamiento, Reduán, la reina, Hamete y el rey Almanzor»... (*La envidia de la nobleza*, p. 179a). Suena la música también en *La tragedia del rey don Sebastián* cuando el príncipe de Marruecos, que va a ser bautizado, se encuentra con Felipe II en el Escorial: «Salgan por una parte el de Marruecos con su gente, vestido de blanco, por otra el rey Filipo, la infanta y el príncipe, y acompañamiento y música» (v. 3021+). También en una escena parecida, aunque en la sencillez del castillo de Chincoya, cuando Meledón y sus soldados se disponen a bautizar al niño de Fátima: Salen al bautismo soldados, Zulema con el niño, los padrinos, «todos en orden, con música» (*La divina vencedora*, p. 851)

En momentos religiosos intensos, cuando de una u otra forma se hace presente la Virgen María: Campuzano escucha la voz de la Virgen que habla desde dentro: «Suena música y dicen dentro» (*El sol parado*, p. 71); en la escena final cuando Meledón exhibe la imagen de la Virgen: «Con la música corren una cortina, aparece una capilla arriba del muro do estará la imagen de Nuestra Señora», p.867). En la escena final de *El sol parado* que representa el milagro de Tentudía: «Comenzando el sol a caminar un ángel detenga el sol, y mientras esto se hace con música, adentro se dé la batalla...», p. 94). Durante la procesión de la Virgen en *San Diego*: sale la procesión y los «músicos cantando así» (v. 324+); luego interviene la música instrumental: «Toquen las chirimías y luego tornen a cantar», (v. 328+).

En otras ocasiones la misma representación conlleva el recurso al canto y al baile. Así se escenifica la celebración de los desposorios de Abindarráez y Jarifa: los músicos cantan el romance «Criose el Abindarráez» (*El remedio*, vv. 2457-2479); el festejo de la boda de Albenzaide y Zaida: «Suene la música y salgan de dos en dos hasta ocho moros con hachas encendidas»... (*El sol parado*, p. 51); la zambra cantada por los músicos en

la escenificación de la boda de Vera: «Dancen y canten esta zambra entre cuatro», (*El primer Fajardo*, v. 1357+); luego Fajardo y los suyos: «entren el paseo de la morisca o de la danza del hacha», (v. 1392+); y más tarde el romance que refiere la partida de ajedrez del rey moro y Fajardo: «dos músicos cantando» (v. 2693+). Canto para ambientar escenas costumbristas: la de los moros y moras que salen a por agua en *El cerco de Santa Fe* («y cantando los músicos», v. 1156+); la zambra en Granada durante la noche de San Juan: «Una zambra bailada... Canten» (*Pedro Carbonero*, v. 842+); la que se canta la misma noche en una playa de Orán: «Danzan las dos, cantando los músicos el son de la zarzuela» (*El Hamete de Toledo*, v. 356+); Alí canta «El maniana de San Joan» (*San Diego*, vv. 677-699); el romance que canta un músico cautivo en Granada (*La envidia de la nobleza*, p. 185b).

#### 12.2.6. ANIMALES EN ESCENA

En *El hijo de Reduán* es importante la aparición de un león (seguramente un actor con una piel) en el desenlace (v. 2873+)<sup>179</sup>, pero los más citados son los caballos. Tan solo en algunas escenas de desafío la acotación indica claramente su uso: «Llega Gazul a caballo, con lanza y adarga y dos criados» (*El sol parado*, p. 24); «Sale Tarife a caballo» (*El alcaide*, p. 81); «Sale Guadalajara a caballo en hábito de moro, con lanza y adarga» (*La divina vencedora*, p. 836). Tarfe trae para provocar el Avemaría a la cola del caballo, aunque la acotación no especifica que salga a caballo (*Los hechos*, p. 420b; *El cerco*, v. 1836+). Lo mismo ocurre con Argolán (*El padrino desposado*, v. 557+), a pesar de la brillante descripción que del animal había hecho don García. Quizá la didascalía más realista es la que Lope coloca antes del reto de Abenalfajar: «A caballo o a pie, entre Abenalfajar con lanza y adarga» (v. 64+). Lo cual indica que en algunos corrales y con algunas compañías estos moros saldrían a caballo<sup>180</sup>.

Como vemos el dramaturgo explota al máximo los pobres medios del corral que en definitiva son solo un apoyo para la fuerza de la palabra poética que incita a la fantasía del espectador a imaginar la escena. Las estancias de Abindarráez y Jarifa recrean un locus amoenus: el jardín, apropiado para el encuentro de los amantes (*El remedio*). Si en *Los hechos* se usaba un lienzo pintado como icono de Santa Fe al que se unía la

<sup>179</sup> Ruano [2000: 284-285] discute la suposición de Wilder [1953] sobre el león viejo que poseía y hacía actuar la compañía de Baltasar de Pinedo. Sostiene, aportando bastantes ejemplos de obras de Lope y otros autores, que debía tratarse siempre de actores disfrazados.

<sup>180</sup> Si Cervantes afirma («Prólogo al lector» de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*) refiriéndose a Lope de Rueda que «No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo», inferimos que a la altura de 1615 él ya ha presenciado desafíos a caballo en los corrales.

palabra de los caballeros cristianos, en *El cerco* (vv. 55-128) es el conde de Cabra quien nos pinta en un romance la ciudad campamento. En *Pedro Carbonero* llegaban a las estancias de las damas de la Alhambra las voces de la degollación de los bencerrajes, pero es Zulema el encargado de narrar la tragedia (vv. 1766-1842). Un hecho histórico tan trascendental como la entrega de Granada se escenifica en *El nuevo mundo* sobre esta escueta didascalia: «Cajas y música, y voces: “¡Granada por el rey Fernando!” , y salgan la Reina, el Rey y el Rey Chico y acompañamiento» [Lope, 2002a: v. 820+]. Y en un breve diálogo de diez quintillas (vv. 821-870) se desarrolla la escena.

La belleza de Granada aparece en boca de algunos personajes: doña Elvira y don Juan en *El hidalgo Bencerraje* (p. 225ab); Reduán la pinta para Jarifa (*La envidia*, p. 171ab). Esta, de camino a Granada, apostrofa a los árboles y a las fuentes (*La envidia*, p. 171b); luego recrea en su romance el ambiente nocturno de los jardines de la Alhambra (p. 195a). Momento que no descuida Lope para provocar con versos cuidados la fantasía de la noche aunque en el corral esté luciendo el sol:

Ya la coronada noche,  
de sí misma fugitiva,  
por la mitad de los cielos  
iba entre sombras dormida... [Lope, 1968c: 195a]

O la llegada del amanecer que puede interrumpir la comunicación de los amantes, como en las tradicionales albas:

Mirad que si sale el alba,  
de nubes de oro vestida,  
dará luz a mis secretos  
y oscuridad a mi dicha. [p. 195a]



### 13. VALORACIÓN Y SENTIDO

En el prólogo de *El peregrino* (1604) Lope exhibe ufano el fruto de su dedicación al teatro: 219 títulos que le han hecho famoso no solo en España. Para Avalle-Arce [1973: 21], el poeta recurría a su arma más poderosa para defenderse y posicionarse «frente a detractores, envidiosos y plagiarios»: «la famosa lista de las comedias que había escrito, para apabullar con su número y coartar la usurpación». El prólogo puede entenderse como «una apología de su éxito como dramaturgo», como «una reivindicación de su posición de prestigio en el campo literario fundamentada en la fama conseguida en el teatro comercial» [García Reidy, 2013: 247, 249].

#### 13.1. SIGNOS DE ÉXITO: REPRESENTACIÓN Y AUTORES DE COMEDIAS

Poco sabemos de la acogida que tuvieron las comedias moriscas en tiempos de Lope, pero poseemos suficientes indicios para hablar de su éxito. Si el dramaturgo estuvo siempre atento al sentir popular y recurrió a la materia morisca para componer y adornar cierto número de obras a lo largo de varios años, sospechamos que tuvieron buena aceptación. Cuando en 1615 Cervantes [1992: 93] señalaba al «monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega», destacaba como dato encomiable que «todas [las comedias], que es una de las mayores cosas que pueden decirse, las ha visto representar u oído decir por lo menos que se han representado». En este mismo sentido Francisco de Ávila, en su pleito con el dramaturgo en 1617, a las objeciones de este de que se imprimían comedias con su nombre que no le pertenecían, declara ante el Consejo de Castilla que las que él ha adquirido son de Lope y que «se han representado muchas veces en esta Corte», y sigue insistiendo, «ansí mismo se han representado fuera desta

Corte y en diversas partes y lugares» [Di Pastena, 2008: 10]. Entre las piezas adquiridas por Francisco de Ávila figura *El primer Fajardo*, procedente de la compañía de Luis de Vergara, y *Los palacios de Galiana*, de la de Baltasar de Pinedo. En principio, por tanto, pensamos que las obras fueron representadas.

En el diario de Girolamo Da Sommaia encontramos noticias concretas sobre escenificaciones en Salamanca de *La divina vencedora*, en abril de 1604 [Haley, 1977: 176]; de *El remedio en la desdicha*, en diciembre de 1605 por Nicolás de los Ríos [p. 437]; de *Pedro Carbonero*, en diciembre de 1606 [p. 578].<sup>181</sup> Por otros documentos sabemos de la representación de *El alcaide de Madrid* en Toledo en abril de 1599 por Alcaraz; de *El padrino desposado* en Granada en 1600; *Los esclavos libres* figura entre las comedias nuevas que posee Antonio de Granados en 1603. Las licencias que figuran en el autógrafo de *Pedro Carbonero* delatan su escenificación en Zaragoza (1603), Valladolid (1604), Jaén (1610) y Lisboa (1613) [García Reidy, 2015: II, 15-18].<sup>182</sup>

Los investigadores alegan diversas razones para conjeturar el éxito que pudo tener una obra. Arata [2002: 175] sostiene que *El hijo de Reduán* y otras piezas basadas en la trama del príncipe salvaje «fueron algunos de los primeros éxitos del dramaturgo» dado que inicia en ellas una estructura (el contraste corte-aldea) muy presente a lo largo de toda su carrera. Carrasco Urgoiti [1989: 85] afirma que el tema iniciado en *Los hechos de Garcilaso* y refundido en *El cerco de Santa Fe* debió ser muy popular porque luego fue continuado en *El triunfo del Ave María* que se representaba todos los años en Granada

---

<sup>181</sup> García Martín [2005: 144] ha estudiado el *Diario* y son llamativos los datos que apunta: «Entre el 8 de septiembre de 1603 y el 7 de enero de 1607 se ofrecieron en Salamanca, según los datos aportados por el estudiante florentino, 259 representaciones dramáticas, de las cuales 242 fueron escenificadas en el corral o patio de comedias y 17 en colegios mayores y casas particulares.

Los años centrales de 1604, 1605 y 1606 presentan un promedio de unas 82 representaciones por año, distribuidas de la siguiente forma:

1604: 84 representaciones con 77 títulos

1605: 72 representaciones con 70 títulos

1606: 91 representaciones con 87 títulos

Los títulos de comedias ofrecidos por G. da Sommaia alcanzan, pues, la considerable cifra de 234 (en varias ocasiones se limita a decir simplemente “se representó una comedia”). Elude, salvo en casos muy concretos, el nombre de su autor: únicamente deja constancia de seis dramaturgos, por lo que he tenido que averiguar por otros medios, y no siempre ha sido posible, la paternidad de las representaciones. De 130 comedias podemos confirmar el nombre de sus autores: a la cabeza figura Lope de Vega con 60 títulos y 93 representaciones (algunas se repusieron en cartel varios días)...

<sup>182</sup> Aunque no haya referencias a ninguna de nuestras obras, no podemos dejar de citar la figura de aquel morisco que, expulsado de España en 1609, se asentó en Túnez y manifestó su admiración por el teatro de Lope. Se trataba de un morisco culto que «había asistido con mucha frecuencia a los corrales donde se representaban las comedias de Lope». Es también una «prueba de la popularidad del Fénix, no solo entre los cristianos viejos, sino también entre los nuevos.» [Oliver Asín, 1933: 419]

en el aniversario de la entrega de la ciudad a los Reyes Católicos. La misma idea subraya Correa [1999: II, 1028]. Por el mismo motivo se piensa que *El Hamete de Toledo* alcanzó cierto éxito ya que la historia fue recreada por otros dramaturgos [Madroñal, 2013: 42-46].

Los directores de las mejores compañías recurrían a Lope solicitando comedias. Conocemos los que representaron once de nuestros títulos: Baltasar de Pinedo (*El hijo de Reduán*, *Los palacios de Galiana* y *La divina vencedora*), Nicolás de los Ríos (*El remedio en la desdicha*, *El sol parado* y *El padrino desposado*), Diego López de Alcaraz (*El alcaide de Madrid*), Antonio de Granados (*Los esclavos libres* y *Pedro Carbonero*), Luis de Vergara (*El primer Fajardo*) y Gaspar de Porres (*El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*).

### 13.2. VALORACIONES CRÍTICAS

Entre los primeros juicios críticos a buena parte de nuestras piezas figuran los de Menéndez Pelayo. De las diecinueve obras que estudiamos, trece fueron editadas por don Marcelino con sus correspondientes observaciones preliminares. Las seis restantes lo fueron por Emilio Cotarelo. El ilustre santanderino critica a veces con exageración algunas de ellas: de *El hijo de Reduán* [1968: XXIII, 20] afirma que es un «absurdo embrollo, donde solo pueden elogiarse algunos trozos de versificación feliz»; *El sol parado* [1967: XX, 16] es «irregular y desconcertada», pero elogia el acierto de la serranilla dramatizada; *Los palacios de Galiana* [1970: XXVIII, 57] «es, sin duda, una de las más infelices de su enorme caudal dramático»; *El primer Fajardo* [1968: XXIII, 18] «es comedia genealógica de las más destartadas [...] una de las más informes y atropelladas de Lope», pero «hay en ella vida poética y una imitación continua y feliz de los romances fronterizos»; *El hidalgo Bencerraje* [1968: XXIII, 17] «está bastante bien combinada, pero pobre y débilmente escrita»; *La envidia de la nobleza* [1968: XXIII, 9] «dista mucho de ser una de las buenas comedias de Lope, siquiera esté muy agradablemente escrita. La trama es floja, los personajes incoloros, no hay ninguna situación culminante. El morisco Zulema aburre con su media lengua»; aunque reconoce sus bellezas líricas. Como vemos don Marcelino no encuentra valores dramáticos en las obras citadas, aunque sí líricas. Las piezas más valoradas son *Pedro Carbonero*, sobre todo en las escenas protagonizadas por el héroe, y, más aún, *El remedio en la desdicha* [1968: XXIII, 34]: «la mejor comedia de moros y cristianos que puede encontrarse en el repertorio de Lope y aún en todo el teatro español», por su estilo, por sus caracteres y por el interés de la fábula.

Los estudios actuales parten de la base de que no podemos abordar el teatro de Lope como un todo acabado sino que cada obra debe ser considerada en el proceso evolutivo interno del conjunto. Catorce títulos de nuestro corpus pertenecen a piezas anteriores a 1604, es decir, a la primera etapa dramática del Fénix, la etapa de la «conformación de la comedia» [Pedraza, 2009: 192-197]; el resto se hallan dentro de la segunda etapa (1604-1618): la de «la madurez cómica» [pp. 197-236].

Para situar correctamente cada obra han ayudado mucho la hipótesis sobre la cronología propuesta por Morley y Bruerton y la ediciones críticas, sobre todo la emprendida por el grupo Prolope de las *Partes* de comedias. Estudiosos y editores han contribuido a revalorizar estas piezas. Kirschner [1998], por ejemplo, descubre en *Los hechos de Garcilaso* elementos básicos de lo que será la comedia nueva. Pontón [1997: II, 824], al realizar la edición crítica de *El hijo de Reduán*, avisa del peso negativo que ha podido tener la visión de Menéndez Pelayo; la obra ha sido valorada por Carrasco Urgoiti [1997: 492] que la califica de «desigual pero interesantísima comedia», y por Arata [2002]. Antas [1997] resalta la estructuración de *El cerco de Santa Fe* y el uso del romancero antiguo y nuevo en su configuración; Castilla Pérez [2008: 15] la compara con *Los hechos de Garcilaso* y encuentra en ella «un gran nivel dramático». Sánchez Aguilar [1998] destaca y valora la materia morisca presente en *El padrino desposado*. Sanz y Treviño [2014] subrayan cómo en *Los esclavos libres* el interés dramático prima por encima del ideológico y llaman la atención sobre la figura del morisco gracioso. De *La tragedia del rey don Sebastián* tenemos los juicios encontrados de Menéndez Pelayo y Oliver Asín; Pedraza [2001] destaca la parte de verdad de cada una de esas opiniones; Pontón [2012] defiende el «designio unitario» que estructura toda la obra. Ni Carrasco Urgoiti [1996] ni el editor García López [2008] apoyan la visión tan negativa de don Marcelino sobre *El primer Fajardo*. Montesinos [1929] destacó los aciertos estructurales de *Pedro Carbonero*; el editor más moderno, López Martínez [2015] defiende la habilidad del Fénix para entretener las dos tramas que dan forma a la fábula y afirma que se trata de «una obra de acción magistralmente trazada y articulada» [20015: II, 5]. Carrasco Urgoiti [1996: 152] ya había señalado el acierto de Lope para dramatizar el romancero morisco en *El hidalgo Bencerraje*; Gallo [2008] subraya su viveza y amenidad. *La envidia de la nobleza* fue calificada como «pieza vistosa de muy complicada peripecia» [Carrasco Urgoiti, 1996: 308], mientras Kirschner y Clavero alaban la estructura y el lirismo del texto.

Del elenco de piezas que manejamos las más atendidas han sido *Pedro Carbonero*, estudiada y editada por Montesinos [1929], Zeitlin [1935] y García-Reidy [2015]; y *El remedio en la desdicha*: Barker [1931], Ocerín y Tenreiro [1952], López Estrada y López García-Berdoy [1991] e Ippolito [2014]. Sobre esta última los críticos no han desmen-

tido la opinión positiva de don Marcelino y han revisado su juicio negativo sobre la segunda acción [Marín, 1958; Carrasco Urgoiti, 1996: 305; López Estrada, 1991].

A la hora de enjuiciar estéticamente las comedias moriscas son muy apropiadas las advertencias de Pedraza [1996: 205]:

Por su génesis (versos mercantiles) todo el teatro de Lope, y aun toda la comedia española, debería caer bajo el epígrafe de la paraliteratura. Se trata de piezas con propósito estético, aunque a menudo sumamente descuidadas, en las que puede darse o no una creatividad sustantiva.

El poeta escribe presionado por la urgencia de las compañías de actores que solicitan sus textos, por la propia necesidad económica ya que vive de la venta de sus manuscritos, pendiente siempre de las reacciones de los espectadores que son los que sostienen todo el sistema. Por todo ello son muy explicables las deficiencias en la construcción dramática de los textos, al mismo tiempo que los aciertos parciales debidos al genio innato del Fénix.

En general por su temática, por los ideales patrióticos y religiosos que encarnan, los textos permanecen alejados de nuestra sensibilidad, pero esto no debería ser obstáculo para apreciar «los valores estéticos de su estructura, de sus situaciones, de sus versos, de la caracterización de los personajes...» [Pedraza, 1996: 206]. Por esto en *La divina vencedora* a pesar de «la falta de sintonía entre los valores que proclama y que mueven al protagonista, y los que imponen la corrección política actual» [Pascual, 2010: 107], encontramos aspectos positivos en el saber hacer de Lope que construye la obra a partir de una breve noticia sobre Meledón, que acierta a encajarla en la historia de la Reconquista y en el ambiente de la frontera, que destaca el tema de la amistad y crea el personaje del morisco gracioso, al mismo tiempo que se ciñe a la sencillez de recursos escenográficos del corral. En definitiva, como ya dijo Montesinos [1929: 209], resulta una «obra muy significativa». Como hemos visto, Menéndez Pelayo suele apreciar la versificación, pues Lope «hasta en los rasgos más desaliñados pone alguna marca de su genio» [1968: XXIII, 17], y la capacidad para dramatizar los temas y el espíritu del romancero.

Pienso que obras como *El remedio*, *Los esclavos libres*, *Pedro Carbonero*, *El hidalgo Bencerraje* y *La envidia de la nobleza* poseen valores dramáticos que deberían reconocerse. Kirschner y Clavero [2007], por ejemplo, afirman que el texto de *La envidia* merece «la atención crítica no solo por su lirismo sino también por su compleja estructura dramática» y otros motivos temáticos.

### 13.3. LA INTENCIONALIDAD

El poeta trabaja por intereses comerciales, con la vista puesta en el público que acude a las representaciones y que gusta de historias entretenidas más que de temas profundos<sup>183</sup>, pero al mismo tiempo plasma en cada obra una intencionalidad, un mensaje que llega a los espectadores y que influye en sus sentimientos, en sus ideas, en su manera de entender el pasado y el presente.

Hay en nuestro corpus un grupo de obras de «sustancia épica» [Oleza, 1986: 256], que ensalzan la grandeza de la nación celebrando la empresa de la reconquista fundiendo personajes históricos con la entidad colectiva. *Los hechos de Garcilaso y El cerco de Santa Fe* presentan por una parte hazañas de héroes particulares junto a los Reyes Católicos y a las grandes casas nobles, por otra la nueva ciudad de Santa Fe y la empresa nacional que representa. Enlaza Lope con la mentalidad heroica de la épica que persigue engrandecer «la patria, su heroico pasado, su esplendoroso presente profetizado y su proyección hacia un futuro colectivo» [Antas, 1997: 464]. Carrasco Urgoiti [1996: 122] anotaba los sentimientos del auditorio: «Los españoles del tiempo de Lope que asistan a la representación de esta comedia [*El cerco de Santa Fe*] debían salir con la impresión de que habían rendido culto a sus mayores y fortalecido su fe en el destino providencial de su pueblo». Otros títulos continúan en la misma línea aunque el personaje protagonista parece más destacado: el maestro Pelayo en *El sol parado*, el infanzón Meledón Gallinato en *La divina vencedora*, el alcaide Vargas en *El alcaide de Madrid, Pedro Carbonero*. Son piezas en las que el tema religioso se halla plenamente fundido con el político y militar tal como sucedía en la España de Lope. Podemos añadir *El nuevo mundo* que celebra otra victoria española, a través de la figura de Colón, para sumar territorios a la fe cristiana.

Sospechamos que *El primer Fajardo*, *La tragedia del rey don Sebastián* y *El Hamete de Toledo*, son obras de encargo. El poeta pretende publicitar los méritos de una familia noble (los Fajardo) que contribuyeron a la gloria de la nación por su entrega en la guarda y defensa de la frontera; de un príncipe marroquí, don Felipe de África, que se había asimilado plenamente a la fe y a los valores nacionales; de un descendiente de judíos que en la ciudad cuna de la limpieza de sangre da muestras patentes de la solidez de su

---

<sup>183</sup> Pedraza [2016: 274] comenta los versos del *Arte nuevo* que marcan el punto de partida, «Elíjase el sujeto»: «el orador parece referirse más a la sustancia argumental que a la ideológica, moral o intencional del drama. No se trata de saber qué se desea transmitir en último término a los espectadores (el tema), sino qué se les quiere representar. Esta actitud, precisada desde el primer momento, separa el arte popular, interesado en la acción, en la historia que va a ver el espectador sobre las tablas, de los conatos de drama académico o religioso o político, que se preocupa o, al menos, dice preocuparse por el sentido final, por el mensaje.»

creencia católica (Gaspar Suárez Franco en *El Hamete de Toledo*). El dramaturgo silencia los aspectos negativos que puedan existir en la vida de estos personajes para retratarlos fieles a la monarquía y a la fe.

Hay comedias que presentan en primer plano una enseñanza moral. De *El remedio en la desdicha* se ha señalado «la magnanimidad de Narváez, vencedor de su pasión en aras del amor» [Marín, 1958: 68-69]; la presencia de la doctrina ciceroniana sobre la virtud [Darst, 1994]. *El hidalgo Bencerraje* exhibe la nobleza de un moro adornado de todas las virtudes, con un profundo sentido del honor y de la justicia. *Lo que hay que fiar del mundo* presenta el tema de la fortuna, avisa sobre los encumbramientos y caídas del hombre en los avatares políticos. También como lección para los cortesanos se presenta *La envidia de la nobleza*, dirigida a las rivalidades «existentes en la corte de Felipe III entre las diversas facciones que luchaban por el acceso privilegiado a la cámara regia» [Kirschner y Clavero, 2007: 206], por ello se trata de una «sugerente reflexión política».

Con *San Diego de Alcalá*, que seguramente es encargo de alguna institución, el poeta quiere mostrar de forma atractiva la vida del santo, destacando sus virtudes y sus milagros.

El propósito que guía a Lope al escribir otras obras es la de presentar sencillamente una historia entretenida. Es lo que encontramos en *El hijo de Reduán* y más aún en las historias de amor que tejen los argumentos de *Los palacios de Galiana*, *El padrino desposado* y *Los esclavos libres*.

## ¿Y EL PROBLEMA DE LOS MORISCOS?

La intencionalidad primera que encontramos en las comedias no parece tener en cuenta el problema morisco. ¿Qué pretende Lope con la incorporación de la materia morisca? ¿Solo adornar la representación con el exotismo de sus galas que tanto gustaban a los cortesanos de finales del XVI? ¿O llevaba ello aparejado algún tipo de ideología frente al problema morisco?

Lope no silencia el problema por desconocimiento. Vivió en Valencia y en Sevilla donde abundaban los moriscos. Fue amigo de nobles musulmanes conversos como don Felipe de África y es muy probable que en Granada conociera a don Pedro de Granada Venegas, descendiente de la nobleza nazarí, que reunía en su casa una academia literaria. En las comedias que hemos trabajado abundan los moros nobles idealizados, como en la novela morisca, y apenas asoman en sus textos los moros del pueblo si no

es a través de un personaje literario como el gracioso<sup>184</sup>. Creo con Montesinos [1929: 185] que hay que tener en cuenta «el riguroso sentido aristocrático de la comedia»: a la hora de elaborar sus textos «Lope procede con sus moros exactamente lo mismo que con sus cristianos, disociando, distinguiendo en dos clases de la sociedad dos órdenes de estímulos elementales» [p. 186]. El cliché del noble lo presenta como un caballero enamorado, valiente, leal y generoso; por el contrario, la figura del donaire encarna el cliché popular del plebeyo: guiado por intereses materialistas que le impiden comprender los ideales del caballero y la dama, aunque es ingenioso y fiel a su amo.

Los textos no muestran animadversión y repulsa hacia los moros nobles. Sin embargo algunos críticos sostienen que la maurofilia presente en la novela morisca no pasó al romancero nuevo ni a la comedia. Belloni [2017: 153-155] recuerda la postura de Márquez Villanueva que entiende la novela morisca como una ambigua y oculta «literatura de protesta», una muestra de la resistencia morisca o promorisca, que encarna la maurofilia no solo como un sentimiento de admiración sino escondiendo cierta reivindicación del moro. Pero a finales del XVI se pierde este espíritu: en el romancero morisco y en la comedia nueva la maurofilia real desaparece, solo permanecen las galas externas que visten los personajes<sup>185</sup>. No conviene olvidar que la novela morisca está

---

<sup>184</sup> En *La tragedia del rey don Sebastián* encontramos, aunque de forma efímera, la presencia directa de un grupo de moriscos reales. Lope los saca a escena en un cuadro muy costumbrista, cuando se esfuerza por mostrar la diversidad de personas que acuden a la romería de la Virgen de la Cabeza y el bullicio que supone la fiesta. En ese ambiente popular pone en boca de cristianos viejos algunas frases despectivas que debían ser muy corrientes en la época (vv. 1709-1739): burlas refiriéndose al vino, emparentándolos con los judíos, el apelativo de «galgos», o el recuerdo de sus modestos oficios como el de buñolero. Pontón [2012: 809] piensa que Lope refleja la realidad: «Los moriscos aparecen como participantes en la romería de la Cabeza y son objeto de pullas (vv. 1709-1739) que podríamos calificar de habituales, sin que medie especial inquina ni tampoco una visión particularmente benévola: están ahí como parte de la realidad de esos festejos y no son rechazados. Pero resulta arduo sostener, como en cierta medida han hecho Oliver Asín y Usandizaga, que la obra implica una posición favorable a los moriscos: que no hay una manifiesta hostilidad o no se propugne la expulsión no debe entenderse necesariamente como defensa.»

<sup>185</sup> «Para el romancero artístico del joven Lope, la maurofilia terminará siendo un puro efecto de guardarropía, con la marlota, el alfanje y el caballo en correspondencia intercambiable con el pellico, el cayado y las ovejas del gastado disfraz pastoril. Pero Lope era el más típico cristiano viejo, sin ninguna simpatía verdadera hacia moros de carne y hueso.» [Márquez, 1991: 173-174]. Belloni [2017: 155] escribe: «Alla fine del secolo XVI si assiste al dissolvimento del compromesso socio-politico assunto celatamente dalla tendenza maurofila. Il genere della novela morisca si modifica, concretizzandosi in un esercizio letterario composto essenzialmente per soddisfare il gusto del pubblico dell'epoca. Il valore idealista del genere viene così sostituito da quello del diletto e del puro svago. Nel nuovo romancero morisco e nelle comedias de moros y cristianos, il ritratto del raffinato e lussuoso ambiente granadino e la rappresentazione delle schermaglie amorose dei protagonisti si svuotano degli ideali maurofili: viene così allontanata, nella nuova modalità letteraria, qualsiasi scintilla di riflessione critica legata alla tragedia che la comunità morisca stava sperimentando precisamente in quel periodo storico.»



protagonizada por moros nobles. ¿Representan esos moros a los moriscos?<sup>186</sup> Creo que podemos dudarlo y que debemos tomar en serio la advertencia de Guillén [1988: 136]: «La exaltación del caballero moro, siempre noble, no es nada incompatible con el menosprecio del morisco, casi siempre plebeyo»<sup>187</sup>. Por otra parte entre *El Abencerraje* y las *Guerras civiles* hay una clara evolución: si en la primera se defiende la posibilidad de una sociedad donde existan las dos leyes, siempre reconociendo la supremacía del cristianismo, en la segunda los moriscos nobles son amigos de cristianos, tienen alma cristiana y terminan convirtiéndose. Lo que Hita pide es el respeto a los nuevos cristianos de moro procedentes de las familias nobles de Granada<sup>188</sup>. En Lope los caballeros moros pertenecientes a sus primeras comedias (*Los Hechos de Garcilaso*, *El cerco de Santa Fe*, *El sol parado*) se hallan cercanos al tipo ariostesco, mientras que los pertenecientes a las comedias posteriores a *El remedio en la desdicha* se asemejan más al tipo elaborado por Pérez de Hita. La crítica en general apoya la presencia de la tradición maurófila en Lope.

Carrasco Urgoiti [1997: 494] llamó la atención sobre unos versos de *El hijo de Reduán* en que parece que el dramaturgo defiende la unión de lo cristiano y lo moro<sup>189</sup> en la persona del héroe. Desde luego que «solo en boca de un moro podían ponerse estas palabras», y abre la pregunta sobre el sentir del poeta y la reacción del público. Badía [2007: 179] se fija en el desenlace de la comedia: el sucesor en el trono, Gomel,

<sup>186</sup> Bajo el término «moriscos» solo se pensaba en los plebeyos, no en los conversos descendientes de la nobleza mora que se habían asimilado a la nobleza cristiana. Entre unos y otros se había abierto un abismo social dentro de los cristianos nuevos de moros. El tema queda muy claro en los trabajos de Soria Mesa [1992, 2009, 2012] que anota que «la gran masa morisca fue incubando un fuerte odio hacia estos elementos dirigentes» [1992: 54] que procedían de las familias nobles convertidas que habían colaborado y colaboraban con las directrices de la monarquía.

<sup>187</sup> Opina Guillén [1988: 136-137] que el idealismo de la literatura morisca pudo contribuir a la marginación y desprecio del morisco real: «El mito del moro de Granada, amigo leal del cristiano, en el fondo idéntico al cristiano, incluso, en la novela de Pérez de Hita, convertido de buena gana al cristianismo, tal vez contribuyese a subrayar la extrañeza o la impaciencia que se sentía ante los moriscos —díscolos, tercos, incorregiblemente distintos— y a facilitar la decisión de expulsarlos».

<sup>188</sup> Carrasco Urgoiti [2001: 71] escribe: «Las noticias referentes al carácter voluntario de la conversión de la nobleza nazarí que se acumulan en los últimos capítulos reflejan el deseo de limar diferencias entre viejos y nuevos cristianos de similar rango social, ya que si se piensa que la fusión con Castilla del reino de Granada obedeció a una opción libre de la clase cortesana, la hidalguía de sus descendientes deberá quedar legitimada [...] Pienso que la pluma que escribió las *Guerras civiles* de Granada se movía bajo un acuciante estímulo: defender al morisco cristiano ante el cripto-musulmán y ante la sociedad cristiano-vieja».

<sup>189</sup> «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.» (vv. 106-110)

«no es un árabe “puro”, como su padre, sino una mezcla de cristiano y árabe», con lo cual se puede suponer que Lope se sitúa más «en la línea de la integración que de la exclusión». Aunque no podemos negar la consideración, pienso que es forzar el texto. En *El remedio* no se valora expresamente la otra ley, pero es muy claro el respeto a la pareja que permanece en su credo y el aprecio a la mora Alara a quien Narváez defiende de su celoso marido. Para Carrasco [1997: 494] la fiel dramatización que Lope lleva a cabo de la historia de Abindarráez y Jarifa supone «su empatía con las directrices, tanto literarias como éticas» de la novelita. Debemos reconocer que el dramaturgo ha suavizado todo aquello que en la novelita insistía abiertamente en el respeto al otro credo<sup>190</sup>, si bien mantiene una consideración muy equilibrada en cuanto a la nobleza y valor tanto del capitán cristiano como del caballero moro [Case, 1993: 59]. En sus comentarios a la comedia, López Estrada [1991] la incluye en la literatura que contribuye a superar enfrentamientos históricos<sup>191</sup>.

El tema de la amistad que arranca del *Abencerraje* es un motivo literario atractivo porque en una situación de enfrentamiento y de guerra entre culturas distintas aporta fuerza dramática. Lope lo explota en *El remedio*, *El alcaide de Madrid*, *El padrino desposado*, *Los esclavos libres*, *La divina vencedora*, *El primer Fajardo*, *Pedro Carbonero*, *El hidalgo Bencerraje*, *Lo que hay que fiar del mundo* y en *La envidia de la nobleza*. ¿Se trata solo de un recurso dramático? En las obras citadas encontramos versos y acciones que parecen abogar por el reconocimiento del otro, por el mutuo entendimiento, y que no eran necesarios para el desarrollo de la historia. ¿Por qué el rey moro de Toledo arenga a los suyos así: «Ea, moros españoles» (*El alcaide de Madrid*, p. 3). ¿Por qué don Fernando y Celima dialogan sobre temas polémicos? El poeta deja hablar a la mora que muy razo-

---

<sup>190</sup> En la versión de la *Diana*, aunque también en las otras, cuando Abindarráez pide a Narváez que interceda ante el rey de Granada, para que este inste al padre de Jarifa a reconocer al matrimonio, dice «yo sé que el Rey te ama por tu esfuerzo y virtud, aunque eres cristiano» [Fosalba, 1990: 32]. Ya al final de la narración, es el alcaide, padre de Jarifa, quien pide a los nuevos esposos que envíen a Narváez el dinero del rescate y añade «tenedle de aquí adelante, pues lo merece, por amigo, aunque entre él y vosotros sean las leyes diferentes» [Fosalba, 1990: 35].

<sup>191</sup> «Estos moros permanecen en su ley, y el reconocimiento de su caballerosidad y bizarría puede resultar contradictorio en una sociedad que en esta misma época expulsa a los moriscos. La literatura salva a su manera el abismo del enfrentamiento secular de la Reconquista; por un lado, está la difusión por Europa de la figura del moro cortés y noble a través de la versión literaria de la novela, el romancero y la comedia y, por otro, el arraigo que deriva de la fiesta cortesana a la manera folklórica de “moros y cristianos”, que acaba siempre con la victoria de los últimos, como una memoria imborrable de una situación histórica. El problema social de las minorías (moriscos y paralelamente conversos) tiene así una proyección en el plano de la ficción literaria que Lope pone de manifiesto» [López Estrada, 1991: 65].

nablemente expone sus objeciones a la tesis de don Fernando que sostiene que el alcaide Vargas es más valiente que el rey moro:

- CELIMA.                   ¿Por qué razón,  
pues sabes tú que no son  
de otro clima diferente?  
Si Vargas nació en Madrid,  
el rey, mi padre, en Toledo.
- FERNANDO.           Sí, pero asombralle puedo  
con que es reliquia del Cid.
- CELIMA.                ¿Y este otro no es de Almanzor?
- FERNANDO.           Al fin del África viene,  
que solo de español tiene  
como usurpado el rigor. [Lope, 1993a: 16]

Defiende Celima la españolidad de los moros y por lo mismo su valentía, y parece acorralar con sus razones a don Fernando que corta sentenciando que procede de África. Al menos el poeta da entrada a estas voces que defienden su identidad.

Aunque Carrasco Urgoiti clasifica *La divina vencedora* (1599-1603) entre las comedias «de moros y cristianos» en las que prevalece el enfrentamiento y el desafío, la esencia del drama es la amistad que se traba entre el noble abencerraje Cardiloro y el hidalgo cristiano. Este ha descubierto en el combate el valor de aquel: «porque en el alma eres moro/ y en lengua y armas cristiano» [Lope, 1994d: 800]. Cuando Meledón rechaza la propuesta de Guadalajara y ella le amenaza con que dirá a Cardiloro que él la ha querido forzar, Gallinato responde confiando en su amigo «porque es hidalgo, aunque moro» (p. 840). En el inicio del desenlace el abencerraje cree la denuncia de Guadalajara, supone que Meledón le ha traicionado, se duele de ello y en su reflexión (soneto), apostrofando al héroe, le recrimina su conducta: «que eres tú el alarbe, yo el cristiano» (p. 857). Es el tema del moro con alma cristiana.

Case [1993: 82] resaltaba la visión positiva del moro que encontraba en *El padrino desposado*. Gómez y Cuenca [1993: X] subrayan la verdadera amistad que surge entre el conde y el rey moro, «con lo que se demuestra que la hidalguía puede vencer las diferencias entre razas y aún entre religiones». Sorprende la forma en que el moro y don Luis corroboran su amistad, ambos invocando su fe, dando la impresión de aceptación y respeto mutuo: «Yo hago testigo a Dios.../ Y yo lo juro a Mahoma...» [Lope, 1998: vv. 2608-2611]. La obra termina con el abrazo del rey cristiano al moro Argolán.

En *La tragedia del rey don Sebastián* podemos apreciar el posicionamiento oficial con respecto a los moros. El drama refleja el trato que recibió el Jeque: se le permitió vivir en el reino rodeado de su pequeña corte mora sin exigirles la conversión. Se silencian las polémicas que el personaje pudo crear por su contacto con los moriscos rebeldes de la zona de Carmona<sup>192</sup>. A raíz de su conversión se le otorgan títulos y honores, mientras que con el resto de su comitiva las disposiciones son las mismas que para todos los moriscos: al que se convierta se le enviará a Navarra (política de dispersión), al que no se le enviará a África [Lope, 2012: vv. 2571-2590]. Lope transmite fielmente la doble vara de medir que usa el gobierno de Felipe II: consideración solo con el moro que pertenece a la alta nobleza. También en *Pedro Carbonero* se deja entrever este distinto valor de las personas: Pedro comercia con moros, pero ante el noble bencerraje Cerbín confiesa: «no he llevado de esta tierra/ hombre que tenga valor» [Lope, 2015: vv. 757-758]; «Gente humilde que allá puede/ servir es la que yo engaño» (vv. 763-764). En el desenlace, cuando Pedro muere por el ataque del ejército moro comandado por su amigo Cerbín, muere reconociendo la lealtad del moro a su amistad y a su rey (vv. 2724-2782).

Cuando Lope compone *El hidalgo Bencerraje* (1605-1606) debían estar vivas las discusiones sobre la expulsión<sup>193</sup>. En la acción el protagonismo lo acapara el noble moro que encarna las virtudes de la sensatez, la nobleza, la valentía, y que se siente orgulloso de su ser: «porque si tú eres Mendoza/ yo soy, don Juan, Bencerraje» [Lope, 1968b: 227a]. La comedia parece ser una réplica invertida del asunto del *Abencerraje*. La discusión entre nobleza, virtud y fe es patente. Don Juan corrige las afirmaciones de Jacimín con la doctrina oficial: cuando el moro expone que la nobleza va unida a la virtud y al valor, el cristiano añade que la virtud va unida a la auténtica fe (p. 230b). A la posibilidad del moro con alma cristiana que expresa Jacimín («¿Mas cristiano no es aquel/ que tiene el alma cristiana?», p. 260b), don Juan replica que ese estará bautizado. Son versos rápidos, puestos en boca de un moro de la alta nobleza, pero que podían provocar rechazo o adhesión en los espectadores. ¿Por qué plantea Lope estos temas? Es muy elocuente la escena en que don Juan vestido de moro y Jacimín de cristiano se abrazan (p. 261a) unidos por el dolor de hallarse separados el uno de su prometida, el otro de su esposa. Pienso que Lope puede tener algún interés en defender a la nobleza morisca.

---

<sup>192</sup> Por las investigaciones de Bunes y Alonso [2008: XXX] en el Archivo Ducal de Medina Sidonia sabemos que «Los regidores de las ciudades se quejan continuamente de las pendencias y peligros que representan estos hombres [Muley Jeque y su tío Muley Nazar] para las regiones donde se asientan, acusándolos de haber liberado a moriscos cautivos apresados en la guerra de las Alpujarras.»

<sup>193</sup> Feros [2002: 364]: «Fue a partir de 1603, coincidiendo con la decisión del régimen de buscar la paz con sus enemigos europeos, cuando comenzó a aumentar el número de individuos e instituciones que recomendaban a Felipe III que expulsase a los moriscos».

Su amigo, don Felipe de África, lucha durante estos años por conseguir un cargo oficial [Bunes y Alonso, 2008: XLII-XLIII]. Además, en la obra el noble abencerraje salva la vida de un Mendoza y sabemos que alguna rama de esta poderosa familia habían emparentado por matrimonio con los Granada Venegas, descendientes de la alta nobleza nazarí y colaboradores con los cristianos [Soria, 2009]. Don Pedro de Granada y Venegas logró en 1607 su deseo de alcanzar el hábito de la orden de Alcántara. ¿Supondría la comedia un apoyo a estos nobles moriscos?<sup>194</sup>

*La envidia de la nobleza* (1613-1615) se estrena en un momento en que ya se ha realizado la expulsión y el romancero morisco quedaba lejano. ¿Por qué recurre el poeta a la ficción morisca? El texto ignora totalmente la realidad de la expulsión. Nunca el noble moro Celindo reivindica su nobleza y su valor, su igualdad ante el cristiano como hemos visto que hacían Celima (*El alcaide de Madrid*), Cardiloro (*La divina vencedora*) y Jacimín (*El hidalgo Bencerraje*). Luego se nos descubre que Celindo es sobrino del maestro de Santiago (pp. 198b-199a), lo que justifica la intervención de este pues su hermano le pidió que «buscase a este hijo suyo, /.../ y que le hiciese cristiano». Por tanto, la amistad del maestro con Celindo ya no es sencillamente la de un moro con un cristiano. El planteamiento ha cambiado sustancialmente. Kirschner y Clavero [2007: 204] sostienen que la comedia pretende dignificar el mundo musulmán: «En broma o en serio, mas de una manera sutil, Lope ha embebido el texto de su comedia de una visión del mundo sarraceno dignificada». Carrasco Urgoiti [1996: 312] encuentra comprensión con el fenómeno morisco: «Lope vuelve a expresar en esta comedia morisca actitudes de aceptación».

Desde que compuso *El remedio en la desdicha* (1596) muchos de sus moros reciben la impronta del *Abencerraje*. Continúan en la tradición de la maurofilia en la misma línea que Pérez de Hita. Algunos de esos moros protagonistas terminan bautizándose (*La divina vencedora*, *El alcaide de Madrid*, *Los palacios de Galiana*), otros permanecen en su credo y en la amistad con el cristiano (*El remedio en la desdicha*, *El primer Fajardo*, *El padrino desposado*, *Pedro Carbonero*). Carrasco Urgoiti [1997: 490] cuando habla de «la equiparación de moro y cristiano» que se da en el *Abencerraje* y de «la defensa del neocristiano de origen moro que se desprende de la obra de Pérez de Hita», añade que

<sup>194</sup> A Menéndez Pelayo [1968: 15] le sorprendía el protagonismo del personaje y apuntaba cierta osadía en el poeta: «El argumento, como se ve, no carece de interés, y tiene cierta novedad y atrevimiento el haber hecho héroe de la pieza, no a ninguno de los caballeros cristianos que en ella intervienen, sino a un moro, a quien se presenta como dechado de todas las virtudes caballerescas, y que, naturalmente, acaba por convertirse». En *La Dorotea* (1632) la protagonista canta un romance de la historia de Abindarráez para don Bela. Me resulta llamativo que el noble moro confiese ante el capitán Narváez «ser Bencerraje y Venegas» [Lope, 1998b: 645]. ¿No será un guiño del anciano Lope a sus amigos granadinos?

«parte de la producción dramática de Lope sintoniza con ese clima». En conclusión, si en los nobles moros de las *Guerras civiles de Granada* hay maurofilia, también la hay al menos en algunas comedias de Lope.

He contestado a Belloni que sostiene que la maurofilia no pasó a la comedia, pero la investigadora da un paso más al fijarse en el morisco gracioso: quiere mostrar cómo se usa este personaje al servicio de la ideología del poder<sup>195</sup> y en qué medida esto resulta evidente en las obras de Lope<sup>196</sup>. Sostiene que la presencia del morisco en las tablas es una referencia al morisco real, representa ante los espectadores la minoría degradada y repudiada, obliga a recordar la presencia incómoda de esa minoría, incrementa el rechazo y el odio en los cristianos viejos, a la vez que reaviva la atención sobre el tema de la expulsión definitiva. Con esta figura el dramaturgo hace de vocero de la ideología del poder<sup>197</sup>.

Pienso que el morisco gracioso es diseñado desde la figura del donaire, con muchos de sus rasgos, a los que añade Lope otros procedentes de la visión popular y degradante del morisco, y con la misma finalidad de servir a la comicidad. No busca introducir un personaje que refleje al morisco real con el propósito de servir a las tesis de los mauróforos. Insisto en la mentalidad de la sociedad estamental. Los moros procedentes de las familias nobles musulmanas, que ya han encontrado un lugar junto a la nobleza de los cristianos viejos, estaban muy lejos de identificarse con los Zulemas de las comedias y no los entendían como figuras en las que el dramaturgo vertía y propagaba el odio a la minoría morisca. Quizá en este sentido aristocrático esté la clave para entender al «morisco de Túnez» [Oliver, 1933: 409-450], morisco real, culto, que ha sufrido los vejámenes de la marginación y de la expulsión, que denuncia las crueldades

---

<sup>195</sup> Belloni supone una ideología del poder absolutamente antimorisca. Pero no era unánime, ni en la sociedad culta ni en los círculos eclesiásticos, el sentimiento antimorisco partidario de la represión violenta o de la expulsión. Ya lo mostró Márquez Villanueva al hablar de los mitos que asentaron los apologistas de la expulsión. Recordemos con Domínguez Ortiz que «la expulsión de los moriscos fue una medida muchas veces aplazada y que al fin se decidió por razones que no están claras» [2003: 177], pues no fue el sentir popular el agente que generó la expulsión, aunque no fueran bien vistos por los cristianos viejos, fueron más bien intereses políticos solapados de motivos religiosos [Domínguez y Vincent, 2003: 159-175]. Si la monarquía actuó de freno durante muchos años de las voces más radicales es señal de que no estaba clara la medida que se debía tomar, pues se trataba de españoles bautizados.

<sup>196</sup> «L'obiettivo principale delle seguenti pagine sarà quello di cercare di comprendere come la comicità della figura venga adoperata al servizio dell'ideologia del potere e in quale modo sia evidente questo meccanismo nelle opere di Lope.» [Belloni, 2017: 211]

<sup>197</sup> «Con la presenza del personaggio sulla scena si apre, dunque, una finestra sul mondo reale: Lope adopera la figura non certo per proporre una riflessione critica sugli argomenti collegati alle problematiche della minoranza, bensì per trasmettere in modo chiaro un messaggio legato all'ideologia politica e religiosa del gruppo dominante.» [Belloni, 2017: 215]

de los cristianos, pero que admira los romances nuevos y la comedia, que es un «morisco maurófilo»<sup>198</sup> y no parece consciente de que la literatura que admira esté al servicio del poder oficial que ha arruinado su vida.

Los cristianos, nobles y plebeyos, que ven y escuchan a Zulema en el corral, no ven solo una figura cómica y ridícula<sup>199</sup>. El moro gracioso tiene entrada en acciones que no son grotescas. Ya en *La divina vencedora* (pp. 828-829) a Zulema y a Fátima les encarga Meledón llevar al castillo una caja. A solas en la escena los dos moros por curiosidad la abren: es una imagen de la Virgen y en un diálogo gracioso, pero cargado de sencillez y emoción, nace en ellos el deseo de ser cristianos. La escena de los dos moros con la imagen de la Virgen no debía ser ridícula para los espectadores. Más tarde cuando sale la comitiva para bautizar al niño de Fátima y Gallinato, Lope escribe esta acotación: «Salen al bautismo soldados delante con fuentes y lo necesario; Zulema, con el niño; don Lorenzo y doña Clara detrás, que son padrinos; todos en orden, con música» (p. 851). Se va a celebrar un bautismo y es el moro, que ya es cristiano, el encargado de llevar en brazos al niño.

Al hablar del personaje (pp. 179-185) he expuesto el protagonismo que adquiere en *Los esclavos libres*, *El primer Fajardo*, *Pedro Carbonero*, *El hidalgo Bencerraje* y en *La envidia de la nobleza*. Nunca el héroe cristiano lo trata como a persona despreciable, porque siempre destaca por su lealtad al amo, moro o cristiano. Inseparable de Leonardo para lograr el rescate de Lucinda (*Los esclavos*). Fajardo dirá de él ante el rey que era «un hortelano/ que vino a ser mi privanza/ habiendo sido mi esclavo» (vv. 2966-2968). Toda la actividad de Pedro Carbonero en Granada es posible por el apoyo de Hamete. Por supuesto que entre las gracias que hace algunas sirven para denostar a Mahoma y al Islam, pero también se defiende y acusa: son notorias sus increpaciones en *Los esclavos libres* cuando se siente burlado por los soldados españoles:

ZULEMA.	Bécaros potos, qué decer de moros e los mas de vosotros decedentes estar de ellos.
PAJE 1.	Yo no, Guzmán me llamo.
PAJE 2.	Yo, Toledo.
PAJE 3.	Yo, Viedma.

<sup>198</sup> «Estamos ante un caso insólito en la literatura española conocida hasta hoy: un morisco, musulmán hasta el tuétano y víctima directa de la España inquisitorial, usurpa el *clisé* del moro gallardo y valiente pero acartonado y falso de la maurofilia literaria» [López Baralt, 1989: 261].

<sup>199</sup> No pensaba así Montesinos [1929: 194]: «Es de notar que las figuras de moriscos que Lope sacó a la escena son extraordinariamente vivas y simpáticas».

ZULEMA.

Aliá en Espania

logo decer: “Yo estar Bazán, Toledo,  
Borto, Carrilio, Gárdenas, Gozmanio,  
Borríquez, Pimental, Sandóval, Cerda”,  
e estar ayer so agüelo en un cantilio  
echándole soletas al alcanzas.  
¡Yo conocemus ben españolicos! (vv. 2800-2809)

Lope suele usar el nombre de Zulema para el morisco gracioso. Solo en *Pedro Carbonero* usa Hamete (a veces Hametillo) y en *San Diego* Alí. Hamete es muy semejante a los Zulema del resto de piezas, ¿por qué cambió el nombre? Parece que tiene que ver con el Hamete real que como criado «acompañaba en Sevilla a los hijos de Lope y Micaléla de Luján» y es recordado en la Epístola «Al contador Gaspar de Barriónuevo» [Pedraza, 1994: II, 304; Montesinos, 1929: 194, nota 3]. Tras el cambio de nombre se cuele el aprecio de Lope al Hamete real. Sin embargo Alí es la figura que más se acerca al morisco real. *San Diego* es fechada en 1613 cuando ya se habían ejecutado los decretos de expulsión, Lope podía haber mostrado la imagen de un moro despreciable, merecedor de la exclusión, pero no es así. Conserva algunos rasgos de los graciosos, sobre todo el lenguaje y réplicas chistosas, pero son mayores las diferencias: desarrolla diversos oficios al servicio de varios amos, respeta las leyes musulmanas de la alimentación, se convierte al cristianismo al comprobar la fuerza de la fe de Diego que obra milagros, pero termina reconociendo ante el santo que aunque se bautizó «despós/ hacer mal, castigar Dios» [Lope, 1988: vv. 2057-2058]. Menéndez Pelayo [1965: 11] pensaba que la obra debía ser anterior a la expulsión porque Lope presenta al moro con simpatía. Pero al mismo tiempo el poeta, en visión profética, alaba por boca de san Diego al rey que desterrará a los moros para que no haya «jamás/ sangre que tanto nos daña» [vv. 513-514]. Por esto Case [1993: 171-172] destaca la actitud ambigua de Lope y sospecha que aunque personalmente pudo simpatizar con los moriscos en sus dramas busca complacer a su público.

Para concluir pienso que debemos aplicar al corpus morisco las razones que da Pedraza cuando se interroga por el silencio sobre la expulsión en los textos dramáticos del Siglo de Oro. Si el tema «tuvo amplia repercusión en la literatura áurea», se pregunta «¿por qué los comediógrafos no dedicaron una sola pieza a mostrar monográficamente el peligro que, según muchos tratadistas, suponía la minoría morisca?» [Pedraza, 2010: 185]. Además de lo delicado del tema, la razón de peso está en el auditorio para el que escriben los dramaturgos:

los poetas dramáticos parecen servir a un público variopinto entre el que se encuentra una mayoría popular, irreflexivamente inclinada a la expulsión; pero también los



intelectuales que pusieron reparos a la medida; los grandes señores aragoneses, valencianos y castellanos con intereses ligados a la permanencia de los moriscos; algunos descendientes de los musulmanes españoles que se habían incorporado a la sociedad dominante sin olvidar del todo sus raíces; y más de un morisco criptomusulmán que se sentía fascinado por la nueva comedia, como se había apasionado por el romancero. [Pedraza, 2010: 185-186]

Lope era consciente de las opiniones encontradas que existían entre el público heterogéneo del corral y nunca se pronuncia expresamente sobre el problema morisco. Los moros nobles son siempre tratados como caballeros, amigos de los cristianos y propensos a la conversión. En la realidad social contemporánea de Lope ni ellos mismos se sentían «moriscos» ni el pueblo cristiano los incluía entre ellos. El poeta lo dejó claro en *La desdicha por la honra* (publicada en *La Circe*, 1624): Felisardo se sabe descendiente de moros nobles granadinos, por eso cuando se entera de que sus padres han sido incluidos entre los moriscos siente una profunda deshonra y no quiere que su persona sea una mancha para el honor de la casa del virrey de Sicilia al que sirve<sup>200</sup>. Por otra parte la respuesta del virrey me hace pensar en la postura del propio Lope: la honra es fruto de las buenas obras; la nobleza de sangre es independiente del credo religioso, pero además Felisardo ya es cristiano; debe tener en cuenta el ejemplo de don Felipe de África<sup>201</sup>.

Al morisco gracioso, a pesar de las concesiones a la degradante imagen popular que incorpora, no se complace en humillarlo; en los textos siempre es bien tratado y alabado por los personajes protagonistas. De la lectura de las comedias moriscas salimos con la impresión de que Lope es partidario de la asimilación, de la inclusión del converso en la sociedad cristiana, pero no hallamos motivos para presentarlo como beligerante maurófobo partidario de la expulsión.

<sup>200</sup> Así lo aclaró Felisardo al virrey ya desde Nápoles: «Estando en servicio de Vuestra Excelencia, bien descuidado de tan gran desdicha, me escribieron mis padres diciéndome que en el nuevo bando del Rey don Felipe Tercero acerca de los moriscos habían sido comprendidos; cosa que a mi noticia jamás había llegado, antes bien me tenía por caballero hijodalgo, y en esta fe y confianza me trataba igualmente con los que lo eran, porque mis padres eran de los antiguos de la conquista de Granada por los Reyes Católicos, y si no me engañan, dicen que Bencerrajes, linaje que trae consigo la desdicha y los merecimientos. Parecióme dejar su casa de Vuestra Excelencia, con harto dolor mío, porque le amo naturalmente, que no es justo que un hombre a quien pueden decir esta nota de infamia siempre que se ofrezca ocasión, viva en ella...» [Lope, 1998b: 456-457].

<sup>201</sup> «... En el nacer no merecen ni desmerecen los hombres, que no está en su mano; en las costumbres, sí, que ser buenas o malas corre por su cuenta [...]. Y no sé yo por qué habéis de estar corrido, siendo como sois caballero, pues no lo está el príncipe de Fez en Milán, sirviendo a Su Majestad con un hábito de Santiago en los pechos, y tan honrado del Rey II y de la señora Infanta que gobierna a Flandes, que él le quitaba el sombrero y ella le hacía reverencia. Porque la diferencia de las leyes no ofende la nobleza de la sangre, y más en los que ya tienen la verdadera, que es la nuestra, como vos la tenéis, y confirmada por tantos años...» [Lope, 1998b: 457].



## CONCLUSIONES

Hemos identificado en Lope un conjunto de comedias que se insertan en la tradición del género morisco, que se originó a partir del romancero fronterizo y del *Abencerraje* (1562), y se consolidó con los romances nuevos, especialmente los moriscos, las *Guerras civiles de Granada* (1595) y el relato de *Ozmín y Daraja* (1599). El género, por tanto, no solo fructificó en la narrativa y en la lírica, también lo hizo en el teatro: a las tablas del corral llegaron argumentos, temas, estructuras, personajes y estilo, característicos de una tradición efímera, pero que triunfó y alcanzó gran popularidad. Son comedias historiales que se centran en personajes y acontecimientos de la Reconquista, que tienen lugar en el espacio fronterizo con el reino de Granada y se estructuran generalmente en una doble intriga, de tema amoroso la correspondiente al bando moro, de tema militar y religioso la que atañe a la facción cristiana. La historia de amor del ámbito moro, se desarrolla con personajes y temas propios de la narrativa y del romancero moriscos, se halla al servicio de la acción principal que se diseña con personajes y acontecimientos históricos, o tenidos como tales por el poeta, sacados de las crónicas, del romancero, de la tradición popular u otras fuentes. A la vez, encontramos otras comedias que, siendo historiales en su mayoría, no pueden ser clasificadas como moriscas pero que se hallan marcadas por el género, bien sea en la construcción de ambientes (la corte granadina de *El hijo de Reduán*, o la toledana de *Los palacios de Galiana y El alcaide de Madrid*), de algún personaje principal en la acción (*El padrino desposado*, *Los esclavos libres*, *San Diego de Alcalá*), o simplemente de algunos cuadros (*La tragedia del Rey don Sebastián*, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, *Lo que hay que fiar del mundo*, *El Hamete de Toledo*).

Hacia 1585 Lope ya era conocido en los círculos poéticos por algunos de sus romances moriscos que habían alcanzado popularidad (en 1585 parodia Góngora «En-

síllenme el potro rucio»). En la comedia más antigua que nos ha llegado, *Los hechos de Garcilaso de la Vega* (creemos que es anterior a 1583), la configuración de los dos bandos antagonistas, y sobre todo el diseño de sus dos primeras jornadas, (los personajes moros, la trama de amor y celos en la Granada nazarí en vísperas de su capitulación, ciertos rasgos de estilo), ya presentan las grandes líneas del nuevo género. Es posible que la comedia sea anterior a los más famosos romances moriscos cuyas formas más llamativas ya se hallan presentes en *El hijo de Reduán* (1588?), comedia palatina por su tema pero morisca por el resto de su configuración.

Hemos constatado que los años que van de octubre de 1596, año en que Lope firma *El remedio en la desdicha*, a finales de 1603, en que tiene redactada la lista de *El peregrino*, constituyen el periodo más fecundo para la comedia morisca. El poeta debía encontrar ya agotado el filón del romancero (los moriscos ya escasean en la novena *Flor*, 1597) y creyó oportuno seguir explotándolo en el teatro. Pienso que el éxito alcanzado por la novela de Pérez de Hita en 1595, que acogía para su construcción histórica algunos romances de Lope, pudo ser un estímulo para llevar el género a las tablas. Por otra parte, el cierre de los corrales en 1598, las polémicas sobre la idoneidad de las representaciones, la defensa de las obras basadas en la historia por su función educativa, pudieron influir para que el poeta intensificara la composición de comedias historiales moriscas a partir de 1599.

Las piezas que consideramos nacieron condicionadas por factores extraliterarios que conviene tener en cuenta. Unos son relativos al funcionamiento del teatro en la época, otros tienen que ver con la madurez dramática del poeta. El Fénix proyectó las comedias para que fueran representadas en los corrales a cargo de los mejores autores y compañías del momento. Se trataba, por tanto, de un teatro comercial sometido a las leyes del mercado: a los gustos de un público heterogéneo, a las demandas de los autores, a la censura oficial, a las necesidades económicas del dramaturgo, que no encuentra la seguridad de un mecenazgo satisfactorio, a los encargos de particulares e instituciones... La exuberancia de títulos que Lope exhibe en la lista de 1604 patentiza la monstruosidad creadora de la que hablaba Cervantes. Por todo ello el dramaturgo se veía obligado a producir a buen ritmo y necesitaba acudir a una serie de temas, motivos y fórmulas recurrentes para despachar con eficiencia las obras que demandaba el mercado. Hemos comprobado cómo en las piezas que aquí estudiamos se da ese trabajo artesanal en serie y se repiten muchos componentes dramáticos, aunque Lope sabe darles vida propia en cada una de sus creaciones.

Factor interno condicionante sería la etapa dramática del autor a la que pertenecen. De los diecinueve títulos examinados, catorce (73,7%) son de obras an-

teriores a 1604, pertenecientes, por tanto, a la primera época del teatro del Fénix, etapa de la conformación de la comedia, cuando el dramaturgo aún no ha logrado su madurez. Es otro motivo añadido a las exigencias mercantiles que condiciona la configuración de las piezas. Además parece claro que antes de 1604 Lope no piensa en la posibilidad de imprimir los textos para ser leídos, los piensa para la fugacidad de la representación en el corral donde pasarán más desapercibidas algunas carencias que puede detectar el crítico literario.

Como teatro popular, en nuestras obras se potencia la acción por encima del cuidadoso diseño de los personajes o del planteamiento de temas profundos. No obstante, de la lectura de estas comedias tan olvidadas, y tan ajenas de nuestros intereses y gustos, nos queda la figura de algunos protagonistas: la reina Isabel (*El cerco de Santa Fe*), Meledón Gallinato (*La divina vencedora*), Pedro Carbonero, Argolán (*El padrino desposado*), Jacimín (*El hidalgo Bencerraje*), el morisco gracioso (sobre todo el Hamete de *Pedro Carbonero* y el Zulema de *Los esclavos libres*). Este último, el gracioso propio de estas piezas, es un personaje convencional (casi en todas las obras recibe el nombre de Zulema) pero que cobra vida en cada una de las comedias en que aparece. También algunas damas adquieren protagonismo cuando presentan una personalidad fuerte que desborda las convenciones que su papel llevaba aparejadas: la princesa mora Celima (*El alcaide de Madrid*), Guadalará (*La divina vencedora*), la cristiana Armelina (*Los palacios de Galiana*).

En cuanto a los temas, destaca la celebración de la empresa nacional de la Reconquista a través de la acción de héroes reconocidos (Garcilaso, Rodrigo de Narváez, el maestre Pelayo, Meledón Gallinato, Juan Fajardo, Pedro Carbonero, Cristóbal Colón), que revierte en la grandeza de la monarquía contemporánea (Felipe II, Felipe III). Unida a la misión militar va siempre el tema religioso de la fe católica, celebrada a veces en el cierre de la obra, recordando particularmente las intervenciones de la Virgen (*El sol parado*, *La divina vencedora*, *El alcaide de Madrid*, pero también *Los hechos de Garcilaso*, *El cerco de Santa Fe*, *Pedro Carbonero*, *La tragedia del rey don Sebastián*). En las piezas más influenciadas por *El Abencerraje* es notorio el tema de la amistad entre caballeros moros y cristianos.

Desde *Los hechos de Garcilaso* (1579-1583) hasta *La envidia de la nobleza* (1613-1615) transcurren más de treinta años de actividad dramática del Fénix. Lo más natural y lógico es encontrar evolución, movimiento interno, progresión en temas y formas. Si el análisis objetivo de la versificación ha detectado este movimiento interior y ha servido para la datación de las obras, el resto de componentes dramáticos también formará parte de ese progresivo crecimiento.

La débil estructura que aparecía en *Los hechos de Garcilaso* (una doble intriga, distribuida en cuatro jornadas, que yuxtaponía las dos primeras, dedicadas a la corte mora de Granada, y las dos últimas, a los caballeros cristianos de Santa Fe), que lleva a pensar en dos comedias distintas, pegadas una a continuación de la otra y débilmente trabadas, dejó paso a una organización más cohesionada: la jornada o acto se compone a base de yuxtaponer cuadros de una y otra acción, que en un momento se cruzan y crean relaciones de mutua interdependencia, además de la unidad temática. Así se organizan los títulos anteriores a 1604: *El remedio en la desdicha*, *El cerco de Santa Fe*, *El sol parado*, *La divina vencedora*, *El primer Fajardo*, *Pedro Carbonero*. Sin embargo, en las comedias más tardías (*El hidalgo Bencerraje* y *La envidia de la nobleza*) es una acción compleja la que estructura el argumento con lo que el poeta logra dotar al drama de mayor coherencia y unidad.

Parecida distribución de los títulos podríamos hacer al observar el asunto del enfrentamiento entre las dos leyes o credos que se halla siempre presente pero en muy distinto grado. En las obras más antiguas (*Los hechos*, *El cerco*, *El sol parado*) la confrontación armada acapara el primer plano: el desafío, el combate y la victoria cristiana cierran la comedia. En ellas aparece el motivo del cristiano con la cabeza del moro en las manos. En otras, el enfrentamiento armado no desaparece pero pasa a un segundo plano para destacar la amistad entre caballeros de leyes opuestas (*El remedio*, *El alcaide de Madrid*, *La divina vencedora*, *Fajardo*, *Pedro Carbonero*). Por fin, en *El hidalgo* y *La envidia*, moros y cristianos continúan siendo bandos hostiles, pero el motivo queda desplazado al plano de fondo y toda la trama se fundamenta en la amistad de los caballeros, que por encima de sus diferentes credos, colaboran para alcanzar el desenlace feliz. Al mismo tiempo, si en *Los hechos* aparecían nítidamente los dos bandos bien delimitados, uno centrado en el tema amoroso, el otro en el guerrero y religioso, ahora el tema del amor une al moro y al cristiano con el único objetivo de lograr la realización feliz del amor de una pareja, ya sea cristiana (*El hidalgo*) o mora (*La envidia*).

Las secuencias que encontramos en algunas piezas relativas al reto y al combate muestran cómo va evolucionando el tratamiento que de ellas hace el poeta: el moro engreído que desafía provocando e insultando (*Los hechos de Garcilaso*, *El cerco de Santa Fe*, *El sol parado*), el moro caballeresco que confiesa el respeto al bando enemigo al que reta (*El padrino desposado*, *El alcaide de Madrid*) o el desafío que se demora en la pintura morisca de armas, caballos, paveses, indumentaria... (*El primer Fajardo*).

Los personajes moros protagonistas evolucionan pronto de una visión más arios-tesca (Tarfe, Gazul), que resalta la furia, el orgullo, la desmesura del héroe, al que Lope a veces asimila con el Goliat bíblico y con Rodamonte, al moro más sensible, admirador

y amigo de los cristianos (Abindarráez, Argolán, Cardiloro, Cerbín, Jacimín, Celindo), al mismo tiempo que galante y sentimental. No ocurre lo mismo con los protagonistas cristianos porque Lope es fiel a los datos que recibe de las fuentes históricas que maneja.

La serie de comedias estudiadas nos permite también observar la evolución de la comicidad en la naciente comedia nueva. Solo un detalle mínimo hallamos en *Los hechos de Garcilaso* que pudo provocar la risa del público: Leocán, criado de Tarfe, huye de la furia de su amo cuando este descubre que le ha ocultado la verdadera identidad (es una mujer) del joven con el que combate. La cobardía del criado, que sabe huir en el momento oportuno, ya es un rasgo de la figura del gracioso. En las comedias siguientes la comicidad tiene más entrada pero aún no encontramos al personaje especializado en el tema: escenas cómicas generadas por el contraste entre el tosco vestido de pastor de Gomel y los refinados galanes y damas de la corte granadina; la parodia de la galantería morisca por las «Constituciones de amor» del príncipe-pastor; las burlas del criado Ardano sobre el cambio de actitud de las damas con respecto a Gomel (*El hijo de Reduán*). Imitaciones paródicas que pasarán a ser parte de los atributos propios del gracioso. En este mismo sentido se mueve el soldado Nuño (*El remedio en la desdicha*) que, además, recurre al disfraz de moro para crear situaciones irrisorias. Estas también van unidas al soldado Campuzano en *El sol parado*. Pero en *La tragedia del rey don Sebastián* y en *La divina vencedora* (hacia 1600) aparece la figura peculiar del morisco gracioso, que si en ellas es un personaje secundario, pronto acaparará protagonismo. Personaje materialista, que no hace caso de los preceptos de su religión sobre el vino y el tocino, pronto para conseguir recompensa por sus servicios de «alcabote», convencido de la fragilidad y volubilidad interesada de la mujer; al mismo tiempo es noble y fiel con el amo al que sirve, astuto para ayudar a resolver situaciones difíciles; a veces cobarde... Caracterizado en estas comedias por su aljamía, con la que Lope imita libremente el habla castellana de las personas que tenían el árabe como lengua materna. El personaje es una acertada creación que da entidad a las comedias moriscas a partir del momento en que el poeta lo introduce.

Con respecto al estilo, encontramos siempre el uso del fondo retórico y metafórico de la lírica culta renacentista y el propio de la poesía tradicional de romances y canciones. Inicia Lope su trayectoria dramática componiendo sus versos con los recursos de la herencia garcilasista y del romancero tradicional (*Los hechos de Garcilaso*), a los que se suma el estilo peculiar del romancero morisco a partir de *El hijo de Reduán* (1588-1595) y otros doce títulos fechados entre 1596 y 1603. En las obras posteriores a 1604 echamos en falta los textos más preciosistas del género (descripciones, enume-

raciones...). Los romances de *La envidia* se han desprendido del esteticismo morisco y ganan en profundidad lírica.

La visión del mundo musulmán es siempre literaria, si bien el poeta remite a un fondo histórico legendario compuesto por las noticias sobre las luchas internas entre familias nobles, la desgracia de los abencerrajes, el abandono del gobierno por parte de algunos reyes moros más pendientes de amores y galas, la figura del Rey Chico, o algún caudillo, como Reduán, que aparecía en el romancero fronterizo. Estos datos sirven para construir el fondo histórico musulmán, que luego Lope maneja con toda libertad, ya sitúe la acción en la época de Fernando III (primera mitad del siglo XIII, como ocurre en *La envidia de la nobleza*) o en la de los Reyes Católicos (finales del siglo XV, *Pedro Carbonero*). Prácticamente todos los personajes moros pertenecen a la alta nobleza, ya nos situemos en la corte de Granada o en la de Toledo (*El alcaide de Madrid*, *Los palacios de Galiana*). El servicio al amor, la demostración de arrojo y valentía por la dama, la destreza en las cañas, el lujo en la indumentaria, la presencia simbólica de la amada en los colores que visten, en las divisas y emblemas, en los motes de las adargas; las escenas de balcón; el recurso a astrólogos y videntes, las invocaciones a Mahoma y juramentos sobre el Corán, las fiestas del Bautista, los cantos y las zambras... Son elementos culturales que, junto con la diversidad de nombres moros a los que recurre el poeta, contribuyen a la creación de un ambiente propio que cobra vida en cada pieza.

Vital es también en las obras más emblemáticas la presencia de Granada: sus puertas, plazas, barrios, edificios, los ríos, la vega, la sierra... En las comedias primitivas, aunque la acción transcurre en la ciudad, las referencias concretas son escasas y tópicas, sin embargo en *Pedro Carbonero* los personajes se mueven por una ciudad viva: Rosela huye de la calle de los Gomeles, donde se halla cautiva, a la casa de Hamete en el Albaicín; presenciemos una escena en la Puerta de Elvira; se citan también la de Bibalmazán y Bibataubín; la plaza de Bibarrambla y la Plaza Nueva; las torres Bermejas y la de Comares; el Zacatín, la Alhambra, el Darro y el Genil...

Cuando Lope escribe romances y comedias moriscas, la situación en España de los conversos de moros es conflictiva. Las deportaciones y la venta como esclavos de muchos moriscos rebeldes, consecuencia del alzamiento de las Alpujarras (1568-1570), debió inquietar a muchos cristianos de las zonas a las que llegaban destinados y confirmarlos en el peligro nacional que suponían. Las discusiones sobre la conveniencia o no de su expulsión se sucedieron desde entonces en los organismos del estado, pero seguramente también en las plazas y mentideros. Por esto los estudiosos que se acercan al género morisco no pueden esquivar la cuestión de la relación entre la literatura y la realidad socio-política. Es evidente que los moros de los romances de la generación de



1580 poco tienen que ver con el morisco real, entroncan con la tradición medieval de la maurofilia, de la admiración del moro por su cultura refinada, por su elegancia aristocrática, por la ostentación lujosa en vestidos y palacios. La nobleza cristiana en sus fiestas los emulaba acudiendo al atuendo y a sus costumbres para torneos y juegos de cañas. Los jóvenes poetas de 1580 se abstraen de la realidad que sufre el morisco y se identifican con unos personajes literarios con los que pretenden ensalzar en la ficción su propia vida. El pueblo que cantaba los romances de Azarque, de Gazul o de Zaide, los sentían como literatura y como el disfraz que usaban los poetas, y Lope en particular, para vestir sus sentimientos amorosos y sus vagas aspiraciones a un mundo de fantasía.

Sin embargo pienso que la concurrencia al corral para presenciar una representación suponía otro sistema de comunicación dada la heterogeneidad social e ideológica del auditorio. En torno a 1600 los espectadores pudieron ver en las tablas la historia de la conversión del príncipe de Marruecos, Muley Jeque (Mawlay al-Shayj), que había residido varios años en Andalucía, rodeado de una pequeña corte, practicando su fe musulmana. La comedia pudo ser un encargo del propio príncipe buscando manifestar públicamente su sincera conversión y ser bien aceptado por la nobleza cristiana. No obstante, en la obra queda claro que a los moros de su corte (todos se habían opuesto a la conversión de su amo) se les da una doble opción: convertirse y ser alojados por algún lugar de España o marchar a África. Es patente que el moro de la alta nobleza recibe un trato muy distinto al moro plebeyo.

Los asiduos al teatro siguieron presenciando obras en las que Lope presentaba con insistencia la amistad entre nobles moros y caballeros cristianos. Algunas comedias terminaban con la conversión del musulmán (*La divina vencedora*, *El alcaide de Madrid*, *Pedro Carbonero*, *El hidalgo Bencerraje*, *La envidia de la nobleza*). Lo mismo que ocurría en *Las guerras civiles* (1595) y en la historia de *Ozmín y Daraja* (1599) del sevillano Mateo Alemán, amigo de Lope. En las comedias se nos representa con seriedad la conversión del noble frente a la superficial e interesada del morisco gracioso. Respeto y acogida para el noble, burlas y chanzas para el morisco del pueblo asumidas por el gracioso. ¿Querrá Lope favorecer o congraciarse con los moriscos nobles descendientes de las grandes familias granadinas que con frecuencia aparecen enumeradas en las comedias? Sabemos que descendientes de la casa real nazarí colaboraron con los Reyes Católicos, que también lo hicieron con Felipe II en la insurrección de las Alpujarras, que se produjeron matrimonios con familias de la nobleza cristiana. Por otra parte, don Felipe de África, amigo de Lope, no debió sentirse plenamente aceptado en la corte pues en los años anteriores a la expulsión estuvo solicitando un cargo que le permitiera servir en Flandes, Milán o Nápoles. Sospecho que fue la situación de la nobleza morisca lo

que llevó a Lope a componer *El hidalgo Bencerraje* (1605-1606), una obra que realza la justicia y nobleza del moro que salva la vida del cristiano don Juan de Mendoza (una rama de los Mendoza se emparentó con los Granada Venegas) y cuida el honor de su dama. Con la comedia tal vez Lope pretendía recordar el valor de estos moriscos: «los abencerrajes son/ hombres que han dado remedio/ a muchos de tu nación/ y también le han recibido» (*El hidalgo Bencerraje*, p. 226b). Con este mensaje el Fénix se alinearía con Pérez de Hita en la defensa de la integración de la nobleza mora que se había convertido.

Si el morisco plebeyo aparece en los dramas reflejado en la figura del gracioso, Lope no se complace en despreciarlo. El personaje es construido para solazar al pueblo y responde al esquema que muchos espectadores debían tener de estos moros. Hemos constatado un especial cuidado en su configuración en *Pedro Carbonero*: el Hamete de la comedia puede tener relación con una persona real cercana al poeta. En una de las últimas piezas que hemos considerado (*San Diego de Alcalá*, 1613, ya consumada la expulsión), Alí, que es el morisco más real que aparece en nuestro corpus, nunca es marginado o vilipendiado por San Diego. Aunque tratados con inferioridad con respecto a los nobles son, a semejanza de la figura del donaire, aceptados y valorados positivamente por los personajes principales, moros y cristianos. El morisco gracioso contribuye a reforzar en los espectadores su conciencia de superioridad pero en los textos no se postula el rechazo frontal.

**ANEXOS**  
**FICHAS DE LAS COMEDIAS**



## 1. FICHAS DE LAS COMEDIAS MORISCAS

### 1. LOS HECHOS DE *GARCILASO DE LA VEGA* Y *MORO TARFE*

#### 1.1. FECHA DE COMPOSICIÓN

En la lista de *El peregrino* de 1604 Lope [1973: 58] escribe *Garcilaso de la Vega*. ¿Se refiere a esta comedia? ¿Se referirá más bien a *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega*? ¿Usa ese título para referirse a ambas?

Para Menéndez Pelayo [1968: 35] es «la única muestra de sus comedias infantiles, de las que componía a los once y doce años». Si tomamos en serio esta afirmación debemos fecharla por el año 1573 o 1574.

Menéndez Pidal [1974: 157] sostiene que el dramaturgo ha seguido prácticamente al pie de la letra el romance publicado por Lucas Rodríguez en su *Romancero historiado* (1579), por tanto, la obra no es anterior a esta fecha. Por otra parte utiliza la técnica usada por Juan de la Cueva para introducir el verso romance en la comedia: diluyendo sus versos en redondillas. Cueva estrenó en Sevilla la *Comedia de la Muerte del rey don Sancho* en 1579.

Morley y Bruerton sitúan esta pieza en el intervalo de 1579-1583.

Rodríguez Moñino [1967: 9] plantea el interrogante de si realmente existió una edición del *Romancero historiado* en 1579. «Lo único seguro hasta ahora es que en la imprenta alcaláina de Hernán Ramírez salió en 1581 la más antigua edición de que tenemos noticia». Si aceptamos sus reservas deberíamos datar la comedia de Lope a partir de 1581.

Froldi [1973: 137-138] opina que es «anterior con seguridad a 1588» porque se halla distribuida en cuatro actos, por la abundancia de metros italianos, por su peculiar estructura y por el contenido patriótico semejante al de otros dramas (de Lupericio Leonardo de Argensola y Cervantes) fechados entre 1580 y 1585.

A todo ello creo que se puede añadir la débil presencia del estilo más peculiar del romance morisco, estilo que se halla muy presente en *El hijo de Reduán* (1588?), por lo que pienso que es anterior a la composición de los famosos romances moriscos de Lope, algunos de ellos anteriores a 1585.

## 1.2. ARGUMENTO

JORNADA I. Se desarrolla en Granada y en algún lugar, monte o bosque, cercano donde practican la caza.

CUADRO I. Tarfe, hermano del rey Almanzor, pregunta a Leocán por Fátima, de la que está perdidamente enamorado. El criado le cuenta que le dio su recado y ella contestó airada, porque ama a su primo Gazul. Tarfe reacciona mostrando la desesperación en que le sume el rechazo de Fátima. Al ver que la dama sale a cazar con el séquito de la reina decide seguir la comitiva.

CUADRO II. Uno a uno entran a escena los tres protagonistas del conflicto amoroso. Fátima con arco persiguiendo a un ciervo herido, símbolo de su herida de amor. Luego Gazul que al encontrarse con la dama manifiestan su atracción mutua. Más tarde el desesperado Tarfe que de nuevo es rechazado por Fátima. Cuando maldice a su contrincante irrumpe Gazul y ambos se enfrentan. En esto hacen su entrada la reina con el alcaide Gualcano, al que pide que los lleve a prisión hasta que el rey decida.

JORNADA II. Toda ella transcurre en diversos lugares de Granada.

CUADRO I. Tarfe explica a Juan Renegado, alcaide de la fortaleza prisión, la causa de su encierro. A su vez el Renegado cuenta su propia historia: renunció a su fe cristiana y se desterró a Granada por un fracaso amoroso. Un moro quiere ver a Tarfe. Se trata de una mujer, Alhama, pero vestida de hombre. Viene a solicitar su ayuda para lavar un asunto de honor. Tarfe se compromete pero, al salir Alhama, recuerda que algo muy parecido le sucedió a él con una dama. Llega el rey que imparte justicia y dicta sentencia: aprueba el casamiento de Fátima y Gazul y da la libertad a Tarfe que protesta y jura vengarse.

CUADRO II. Alhama, de moro y con espada, se enfrenta a Tarfe que, cuando el mozo cae al suelo, advierte que se trata de una mujer: la dama que él deshonró. Ahora el caballero moro cambia totalmente, la pide por esposa y promete fidelidad total.

JORNADA III. La acción comienza en Granada, continúa en Santa Fe y vuelve a Granada. Es una jornada de preparación y transición al enfrentamiento y desafío de los caballeros.

CUADRO I. Cuando se ha restablecido la paz entre las parejas moras, un nuevo acontecimiento provoca el conflicto: Juan Renegado anuncia que el rey cristiano viene

contra Granada y ha establecido una ciudad en la Vega. El rey moro ordena que todos se armen y se preparen.

CUADRO II. En Santa Fe, Garcilaso, Galindo y Portocarrero, prorrumpen en alabanzas de la nueva ciudad. Garcilaso expresa en monólogo su decisión de acometer grandes hazañas. La Fama profetiza la gloria a la que llegará el joven caballero.

CUADRO III. En Granada dialogan Tarfe y Juan Renegado. Aquel retará a los cristianos. Juan escribirá en un pliego el Avemaría para que lo ate a la cola de su caballo como forma de provocación.

JORNADA IV. Se desarrolla en Santa Fe.

CUADRO I. El rey Fernando, acompañado de Galindo, Portocarrero y Garcilaso, anima a los suyos a llevar a cabo su gran empresa. Llega Tarfe y lanza su reto. Portocarrero pide licencia para salir al desafío, también lo hacen Galindo y Garcilaso. A este le responde el rey que es muy mozo, que deje el reto para los más experimentados.

CUADRO II. Garcilaso manifiesta la ira que le consume por el desprecio a la Virgen que supone la afrenta de Tarfe y reacciona ordenando a sus criados que le ayuden a armarse. Tras un momento de oración sale en secreto al campo.

CUADRO III. La Fama de nuevo en el muro de Santa Fe narra muy rápidamente el combate: el cristiano vence al moro que lo ha despreciado por su juventud, le corta la cabeza, recoge y abraza el cartel del Avemaría.

CUADRO IV. Entra Garcilaso con la cabeza del moro y el pergamino al cuello dando gracias al cielo y ensalzando el Avemaría. Pide perdón al rey por no haber acatado su orden. Don Fernando lo alaba asemejándolo con el David bíblico, le otorga el Avemaría como divisa para sus armas y el apellido «de la Vega» por el lugar de su proeza.

### 1.3. FORTUNA LITERARIA Y ESCÉNICA

No fue incluida en ninguna de las *Partes* de comedias de Lope. Nos ha llegado en un manuscrito del siglo XVII que se encuentra en la Biblioteca Nacional (núm. 16037).

Publicada por Menéndez Pelayo en 1900 [1968] y en 1974 por Federico C. Sainz de Robles [1974].

En la Biblioteca Castro, Jesús Gómez y Paloma Cuenca, la editan en el volumen I de las *Comedias*, [1993].

Castilla Pérez [2008] la incluye en: *Comedias de Santa fe de Lope de Vega. Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe. El cerco de Santa Fe*.

En la actualidad no existe ninguna edición crítica de la obra.

\*\*\*

## 2. EL REMEDIO EN LA DESDICHADA

### 2.1. FECHA DE COMPOSICIÓN

En la lista de *El peregrino en su patria* (Sevilla, 1604) Lope había escrito el título de *Abindarráez y Narváez* [Lope, 1973: 59] y entre los nuevos que incorpora en la edición madrileña de 1618 figura el de *El remedio en la desdicha* [Lope, 1973: 62]. Dada la fluctuación general de los títulos no hay motivos para pensar en dos comedias distintas.

Menéndez Pelayo [1968: 24] opinaba que «puede ser la misma que con el título *Abindarráez y Narváez* se designa en la primera lista de *El Peregrino* (1604)», que luego Lope la revisaría y retocaría para publicarla en la Parte XIII. Gómez Ocerín y Tenreiro [1917: 390-392] creyeron confirmar esta hipótesis.

Barker [1931] postulaba su composición entre 1595 y 1598.

Morley y Bruerton [1968: 232] proponen el intervalo de 1596 a 1602 y añaden la fecha que figura en la copia manuscrita de Gálvez: 16 de octubre de 1596. Según Ippolito [2014] el manuscrito que usó Lope para la impresión en 1620 es el mismo que Gálvez copió fielmente.

### 2.2. ARGUMENTO

#### ACTO I

CUADRO I. Se desarrolla en Cártama, ciudad mora, en el jardín de la casa del alcaide Zoraide. Abindarráez y Jarifa manifiestan su profundo desasosiego, se creen hermanos pero ambos sienten un profundo atractivo erótico el uno por el otro. Alborán, que trae noticias sobre las treguas firmadas por moros y cristianos, aclara a Abindarráez que su padre no es el alcaide Zoraide. Ahora se siente libre para amar a Jarifa.

CUADRO II. En la ciudad cristiana de Álora Rodrigo de Narváez confiesa sentirse vencido por el amor de una mora de Coín. Nuño ridiculiza el amor de su capitán y se ofrece como correo para llevar una cita a la mora. Requieren los servicios del cautivo Arráez para que escriba la carta en árabe. Redactado el mensaje, Nuño sale vestido de moro hacia Coín. Cuando Arráez manifiesta que sufre por celos, el capitán muestra su liberalidad otorgándole la libertad.

CUADRO III. De nuevo en Cártama Abindarráez y Jarifa, libres ya del peligro del incesto, manifiestan su temor de que el padre de ella, Zoraide, se entere e impida su relación. Se declaran amor y en secreto se prometen el uno al otro.

CUADRO IV. En Coín, Nuño ha llegado a casa de Alara y entrega su mensaje. La mora reconoce inmediatamente la letra de su marido y decide acompañar a Nuño,



no para responder a la solicitud de Narváez, sino para obtener la libertad de su marido rescatándolo con sus joyas.

CUADRO V. Zoraide y Jarifa marcharán de Cártama a Coín por orden del rey. Abindarráez debe quedarse en Cártama con el nuevo alcaide. Manifiesta su desesperación a Jarifa que lo consuela: en cuanto su padre falte lo avisará para que vaya a Coín donde se entregará a él plenamente.

#### ACTO II

CUADRO I. En Álorá Narváez muestra su autoridad y discreción con los soldados poniendo paz entre ellos. Llega Nuño de Coín con Alara, explica que la mora es la mujer de Arráez, el moro que escribió la carta y al que el capitán dio libertad. El alcaide admira su belleza; ella la presencia y gallardía del capitán al que se ofrece. Pero Narváez no encuentra justo quitar ahora la honra a quien ha dado libertad, por eso se vence a sí mismo y ordena a Nuño que la lleve de nuevo a Coín.

CUADRO II. En Cártama el desesperado Abindarráez recibe carta de Jarifa. Loco de alegría se prepara a partir con sus mejores galas.

CUADRO III. Ante el muro de Álorá se presenta Arráez que quiere retar al capitán cristiano, pues piensa que Rodrigo de Narváez lo ha engañado. El cristiano le aclara lo ocurrido, le pide que vuelva a Coín, pero que primero jure que no se vengará de Alara.

CUADRO IV. Narváez y sus soldados han salido a patrullar la frontera. El grupo de Nuño escucha cantar en algarabía y cuando el moro se acerca intentan detenerlo. Necesitan el refuerzo de Narváez que reta al moro y lo vence. Cuando Abindarráez le cuenta su historia y su desdicha el cristiano quiere darle remedio: lo dejará en libertad con el compromiso de volver a su prisión a los tres días. Después de jurar que cumplirá su palabra, Abindarráez parte feliz.

#### ACTO III

CUADRO I. Abindarráez en Coín se une a su amada.

CUADRO II. Ardino, criado de Alara, llega a Álorá con un mensaje para el capitán: la mora se queja de los malos tratos que recibe de su marido y pide la intervención del caballero cristiano.

CUADRO III. En Coín se celebra fiesta por los desposados. Jarifa está muy feliz pero Abindarráez se muestra triste. La bella mora recrimina duramente a su esposo. El joven relata su drama: debe volver a prisión. Jarifa le insta a cumplir la palabra y asegura que ella irá con él.

CUADRO IV. En un campo Arráez maltrata a su esposa, quiere que confiese lo que hay entre ella y el alcaide cristiano. Alara expone francamente la verdad. Cuando el

moro se mofa de Rodrigo este se presenta y el moro, cobarde, se arroja a sus pies. Todos salen para Álora.

CUADRO V. El alcaide de Coín, padre de Jarifa, ha regresado de Granada, recibe la noticia del casamiento secreto de su hija y la marcha de los esposos a Álora como cautivos de Narváez. Enfurecido parte a buscar a su hija.

CUADRO VI. En Álora el capitán cristiano resuelve la situación de la mora que se quedará entre cristianos. Llegan Abindarráez y Jarifa que se ofrecen generosamente como esclavos al capitán. Este les da la libertad. Pero irrumpe el padre, Zoraide, irritado y desafiante. Narváez obtiene de él el perdón. El alcaide moro termina ofreciendo seis mil ducados por el rescate. El cristiano los cede a Jarifa como dote de bodas.

### 2.3. FORTUNA LITERARIA Y ESCÉNICA

Es la más estudiada y editada de las comedias moriscas.

Impresa en la *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1620.

Conservamos en la Biblioteca Nacional (mss. núm. 22423) una copia apógrafa del siglo XVIII (1762), de la llamada colección Gálvez [Iriso, 1997: 99-144].

Hartzenbusch la seleccionó para la Biblioteca de Autores Españoles: *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio, Juntas en colección y ordenadas por don Juan Eugenio de Hartzenbusch*, tomo tercero, Madrid, Rivadeneira, 1857, pp. 133-153.

Menéndez Pelayo la incluyó en el tomo XI de las *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1900.

Barker la edita en Cambridge en 1931.

La edición de J. Gómez Ocerín y R. M. Tenreiro [1952] es la primera edición crítica.

En 1974, Federico C. Sainz de Robles, la publica entre las *Obras escogidas de Lope*, tomo III, en la editorial Aguilar.

Es muy completa la edición crítica de López Estrada y López García-Berdoy [1991]: Lope de Vega, *El remedio en la desdicha. Comedia morisca sobre el Abencerraje*.

Gómez y Cuenca la publican en Lope de Vega, *Obras completas. Comedias*, IV, Turner, Madrid, 1993.

La edición crítica de R. Ippolito [2014], en la publicación de la *Parte XIII* por el grupo Prolope, es la más reciente y la única que ha consultado el manuscrito Gálvez.

En la impresión de la *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, bajo el elenco de personajes se indica: «Representóla Ríos, único representante» [2014: 415].

Encontramos una noticia sobre la escenificación de la comedia en el *Diario* de Girolamo Da Sommaia [Haley, 1977: 437].

\*\*\*

### 3. *EL CERCO DE SANTA FE E ILUSTRE HAZAÑA DE GARCILASO DE LA VEGA*

#### 3.1. FECHA DE COMPOSICIÓN

Tal vez Lope [1973: 58] se refiriera a esta comedia cuando en la lista del *Peregrino* (1604) cita *Garcilaso de la Vega*. Si nombra todas las demás comedias que fueron publicadas en la *Parte I*, es fácil que Lope pensara en *El cerco de Santa Fe* al escribir *Garcilaso de la Vega*.

Morley y Bruerton [1968: 43-44] dicen estar de acuerdo con Fichter que la data antes de septiembre de 1598 y proponen el intervalo de 1596 a 1598 por las estrofas usadas, sobre todo los romances y décimas.

En *La hermosa de Angélica* [Lope, 2005] publicada en 1602 pero que, según el propio poeta, empezó a componer en el Galeón San Juan, por tanto en 1588, se refieren las hazañas de los caballeros cristianos que dramatiza en *El cerco de Santa Fe*: en el canto XV Ardano profetiza la caída de Granada y recuerda las gestas de los caballeros cristianos (vv. 380-480). Podemos conjeturar una dependencia entre los versos de la *Angélica* y los de *El cerco* porque aquellos resumen perfectamente las hazañas dramatizadas en la comedia.

#### 3.2. ARGUMENTO

##### JORNADA I.

CUADRO I. En Santa Fe, tres personajes importantes de la guerra de Granada alaban la nueva población. Entra la reina Isabel, con sus damas acompañadas de Hernán Pérez del Pulgar y Garcilaso, saluda a los nobles que caballerosamente se ofrecen a realizar hazañas para ella, luego marcha por el campamento, acompañada de Pulgar.

CUADRO II. La reina y Pulgar encuentran por el campamento grupos de soldados ociosos: unos juegan a los dados, otros se disputan una mujer, la reina interviene recriminando, pacificando y ayudando al desesperado que no tiene qué comer. Oyen voces que alaban la presencia de un moro que viene a presentar desafío.

CUADRO III. En Granada Tarfe ha matado al astrólogo Ardano porque le había anunciado su muerte a manos de un joven cristiano que defendía a la más hermosa mujer. Irrumpe Alifa, la amada de Tarfe, indignada porque tres caballeros cristianos han

osado arrojar sus lanzas hasta la plaza de Bibarrambla y provoca así la ira de Tarfe que promete traerle las tres cabezas. Ella le ofrece una cinta como prenda. Cuando marcha Tarfe, Alifa confiesa a Celimo, de quien está enamorada, que desea la muerte del adalid. Los moros de Granada deciden jugar cañas para ocultar el miedo a los cristianos.

CUADRO IV. En la Vega, no lejos del muro de Granada, un soldado portugués y varios españoles discuten y compiten en hazañas.

CUADRO V. Tarfe regresa de su incursión al territorio cristiano, se extraña de las voces de fiesta que provienen de la ciudad. Al entrar les reprocha su actitud y les anima a enfrentarse a los cristianos.

#### JORNADA II.

CUADRO I. Junto al muro de Santa Fe, moros y cristianos han trabado una escaramuza. Todos reconocen la valentía de Tarfe y el Gran Capitán explica que el caballero moro ha prometido a su dama las cabezas de tres principales cristianos: la suya, la del conde de Cabra y la de Martín. El conde se propone apresar a la dama mora.

CUADRO II. En Granada, Alifa reprocha duramente a Tarfe el incumplimiento de su palabra tildándole de villano y cobarde. En la réplica el caballero promete una nueva hazaña: arrojará su lanza hasta la tienda de la reina Isabel.

CUADRO III. Escondido junto al muro de Granada se halla el conde de Cabra. En esto salen moros y moras con cántaros. El conde irrumpe espada en mano, todos huyen menos los nobles Celimo y Alifa, que son conducidos hasta el real cristiano.

CUADRO IV. En Santa Fe dialoga la reina con sus caballeros. Garcilaso habla de una higuera que crece junto al muro de Granada e Isabel expresa su antojo de higos. Martín Fernández sale presuroso a satisfacer ese deseo alegando que lo ha llamado un paje.

CUADRO V. Junto al muro de Santa Fe, Tarfe arroja su lanza y se enorgullece de que ha alcanzado su destino: la tienda de la reina.

CUADRO VI. En Santa Fe, la primera reacción es la de Pulgar, que expresa su indignación y proyecta su hazaña: si Tarfe ha hecho eso por su dama, él hará algo por la suya, la Virgen. Escribirá un mote en su honra y lo clavará en la mezquita mayor de la ciudad mora.

CUADRO VII. Amanece junto al muro de Granada y don Martín espera escondido a que el moro baje a recoger la fruta deseada por la reina. Lo apresa con su cesta de higos y se lo lleva a Santa Fe.

CUADRO VIII. En Granada, Pulgar clava el pergamino en la puerta de la mezquita.

CUADRO IX. Tarfe y otros han visto salir al cristiano. Ata el pergamino a la cola de su caballo y sale para Santa Fe.

## JORNADA III.

CUADRO I. El rey acaba de llegar, alaba a la reina y se interesa por los caballeros. Garcilaso da cuenta al monarca de la activa presencia de los nobles y realza la hazaña de Pulgar.

Al real llegan los caballeros cristianos con los frutos de sus hazañas.

Se anuncia la presencia de un retador que trae el pergamino del Avemaría a la cola del caballo. Garcilaso decide a salir al combate.

CUADRO II. Junto al muro de Santa Fe, Tarfe lanza su desafío.

CUADRO III. Reacciones del rey y la reina ante la provocación blasfema del moro. Garcilaso pide licencia pero el soberano objeta su juventud; se retira contrariado.

CUADRO IV. Garcilaso se arma, invoca a la Virgen y sale confiado en la victoria.

CUADRO V. Los personajes alegóricos España y Fama dialogan sobre la grandeza de la nación y el nuevo personaje que accederá al templo de los más ilustres.

CUADRO VI. Enfrentamiento entre Tarfe y Garcilaso. Al morir, el caballero moro reconoce la fuerza de María, a quien ha ofendido.

CUADRO VII. Con la escena vacía, desde dentro, oímos las últimas palabras de Tarfe. Luego aparece Garcilaso con la cabeza del moro y el pergamino; da gracias a la Virgen. Entran los reyes acompañados de todo el real. El monarca elogia al joven, igualmente la reina, Pulgar y Martín. Altos honores son concedidos a Garcilaso: armas, apellido y esposa.

## 3.3. FORTUNA LITERARIA Y ESCÉNICA

Publicada en la *Parte I de las comedias de Lope* (Zaragoza, 1604) con el título *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grasa*. El mismo año se imprime también en Valladolid. De 1605 tenemos ediciones de Lisboa, Valencia y Valladolid, y continuó publicándose.

Existe una edición suelta de esta comedia (Biblioteca Nacional, R-21572), editada por Antonio Sanz en Madrid [1731].

Menéndez Pelayo la publicó en la colección de la RAE *Obras de Lope de Vega*, XI [1900].

Gómez y Cuenca en Lope de Vega *Comedias I*, Madrid, Editorial Turner, Fundación Castro, 1993.

La única edición crítica que poseemos es la de Delmiro Antas en la publicación del grupo Prolope de la *Parte I* [1997].

Castilla Pérez la publica junto con *Los hechos de Garcilaso: Comedias de Santa Fe de Lope de Vega. Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe. El cerco de Santa Fe*.

Edición, estudio y notas de Roberto Castilla Pérez. Santa Fe (Granada), Ayuntamiento de Santa Fe, 2008. No se trata de una edición crítica.

En la actualidad no poseemos ninguna noticia de representaciones en tiempos de Lope. Es lógico pensar que debió de serlo pues, como hemos indicado, los manuscritos de las comedias publicadas en la *Parte I* provienen con bastante seguridad de compañías teatrales que ya habían agotado su explotación comercial en escena.

\*\*\*

#### 4. *EL SOL PARADO*

##### 4.1. FECHA DE COMPOSICIÓN

Lope [1973: 58] la registra en la lista de *El peregrino* de 1604.

Morley y Bruerton [1968: 258] fijan el intervalo de 1596 a 1603.

Por su concepción, por su estructura deficiente, por la carencia de gracioso morisco, debemos situarla cercana a 1596. Podría ser una comedia escrita durante el destierro en Alba o muy cercana a ese periodo por el protagonismo que en ella adquiere la Virgen de la Peña de Francia, situada en los territorios del duque, que vertebra toda la acción de Campuzano. Además es de las piezas que presentan en primer plano el enfrentamiento entre las dos leyes, como en *Los hechos* y en *El cerco de Santa Fe*, mientras que las obras posteriores a *El Remedio en la desdicha* (1596) destacan la amistad entre personajes moros y cristianos. Por último, el personaje de Gazul tiene connotaciones ariostescas, como el Tarfe de las comedias citadas, que no encontramos en los moros de piezas más tardías. En conclusión, podría estar cercana a la primera fecha del intervalo que señalan Morley y Bruerton: 1596-1603.

##### 4.2. ARGUMENTO

###### ACTO I

CUADRO I. En Mérida se celebra la elección y la investidura de Pelayo Pérez Coorea como maestro de Santiago.

CUADRO II. El rey don Fernando el Santo está enfermo en Burgos. Encarga al príncipe don Alfonso que marche a Córdoba para reforzar sus defensas. Para ello solicitará la ayuda del nuevo maestro.

CUADRO III. En territorio moro, en Medina Sidonia, Gazul se despide de Zayda, pues busca en la guerra hazañas que le den fama y valor ante Alí, padre de la dama. Se

dirige a Écija a retar al maestre don Rodrigo. Al salir Gazul entra Alí y comunica a su hija que ya tiene marido: se trata de Albenzayde, alcaide en Sevilla.

CUADRO IV. El príncipe Alfonso y el maestre se hallan en Toledo, donde llega Zaro, rey de Murcia, que ofrece su vasallaje.

CUADRO V. El soldado Campuzano, en el muro de Écija, se queja de su oficio en una zona fronteriza. Llega Gazul, a caballo, quiere retar al maestre don Rodrigo. Al enterarse de que ha muerto se retira arrogante. El capitán Pimentel ordena a Campuzano que siga al moro como espía.

CUADRO VI. Gazul declara que no se sentirá honrado hasta que no logre la cabeza de un maestre. Campuzano, que viene siguiéndolos, es descubierto y detenido.

CUADRO VII. El maestre, de camino a Ciudad Real para reunir hombres, se ha perdido, encuentra una choza y en ella una serrana, que le invita a pasar la noche y a yacer juntos. Si tienen un hijo se llamará Pelayo y lo irá a buscar; el maestre le entrega en prenda una sortija.

#### ACTO II.

CUADRO I. Campuzano y otros cautivos en Medina. Salen todos a trabajar y queda solo Campuzano; ora a la Virgen, ofrece peregrinar a su santuario de la Peña de Francia y es liberado milagrosamente.

CUADRO II. En el mismo lugar, Medoro informa a Gazul de que Zayda se ha casado con Albenzaide. El caballero moro, colérico, apresura a sus criados que le preparen caballo y armas.

CUADRO III. El rey don Fernando, en Martos, anuncia su decisión de ir a tomar Jaén. Llega Campuzano que, tras dudar con ir o no a la Peña de Francia, se queda en Martos con su bandera.

CUADRO IV. Gazul con lanza y adarga, acompañado de Medoro y Alquindo, marchan de Sidonia a Jerez. Al llegar mata a Albenzaide.

CUADRO V. Rendida ya la ciudad de Jaén, don Fernando decide ir sobre Sevilla. Una mora viene a pedir al maestre ayuda para salvar su honra. El príncipe don Alfonso queda prendado de la dama.

CUADRO VI. Zaro, rey de Murcia, comenta a Gazul que ha entregado su reino a don Fernando y quiere hacerse cristiano. Gazul lo mata y muere invocando a Cristo y a María. Manda a Medoro que ate a la cola de su caballo el retrato del rey cristiano que Zaro le ha mostrado.

CUADRO VII. El maestre y el príncipe van siguiendo a Daraja. Es una trampa, son engañados y atacados, pero logran imponerse a los moros.

CUADRO VIII. El rey felicita a Garcipérez de Vargas por su labor en el cerco de Sevilla. Llega Gazul a caballo, arrastrando el retrato del monarca y buscando al maestro. Garcipérez pide al rey licencia para salir, pero le es negada. Lo hace Campuzano, que grotescamente de nuevo es cautivado.

ACTO III.

CUADRO I. La serrana Filena es obligada por su hijo Pelayo, muchacho de catorce años, a revelarles su origen paterno. Le entrega la sortija con la que será reconocido por el maestro, su padre. Sancha, enamorada de Pelayo, marcha con él vestida de hombre.

CUADRO II. Campuzano entiende su nuevo cautiverio como un castigo por no cumplir su promesa. La Virgen vuelve a liberarlo.

CUADRO III. Garcipérez le cuenta al maestro cómo llegó Gazul a buscarle. Entran Pelayo y Sancha de villanos. El Maestro reconoce a su hijo. Llega Medoro con un mensaje de Gazul, una provocación para el maestro que, a su vez, le responde de la misma forma.

CUADRO IV. Gazul se encuentra con Zayda que, tras doce años de viudez, por seguridad ha sido enviada por su padre a Sevilla. La dama se entrega a Gazul. Medoro vuelve con el reto del maestro. Sale don Pelayo a caballo y un Mahoma en la cola de su montura.

CUADRO V. El muchacho Pelayo muestra su valentía en el asalto a Sevilla. El rey anuncia que lo armará caballero y ordena al maestro, que ha llegado con la cabeza de Gazul, que parta a combatir a los moros rebeldes de Sierra Morena.

CUADRO VI. Campuzano regresa de cumplir su voto a la Virgen de la Peña de Francia. En Sierra Morena se encuentra con Filena y Mengo, que le explican que el rey moro Talaico anda prendiendo gente.

CUADRO VII. El Maestro, con caja y bandera, con Sancha y Pelayo ya vestidos de caballeros. Campuzano les cuenta los estragos de Talaico. Como ya atardece el maestro invoca a la Virgen para que detenga el día y puedan enfrentarse a los moros. Los cristianos ganan la batalla. Entre los cautivos están Filena y Mengo. Ella reconoce a su hijo; Mengo explica que Sancha es hija de noble, por lo que el maestro acepta su matrimonio.

#### 4.3. FORTUNA LITERARIA Y ESCÉNICA

Publicada en 1621, en la *Decimaseptima parte de las comedias*, que «debió tener buena aceptación entre el público porque al año siguiente se volvieron a imprimir dos nuevas tiradas del mismo volumen» [López Fernández, 2006: 189].



Editada por Menéndez Pelayo en el tomo IX de las *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, RAE, 1890-1913 (reimpresión en *Obras de Lope de Vega*, XX, Madrid, Atlas, 1967).

Jesús Gómez y Paloma Cuenca: Lope de Vega, *Comedias*, IX, Madrid, Turner, 1994, pp. 1-96.

En la actualidad no poseemos ninguna edición crítica de la obra.

Debió venderla al autor Nicolás de los Ríos, pues en la publicación de 1621 indica, tras el elenco de personajes, «Representola Ríos».

\*\*\*

## 5. LA DIVINA VENCEDORA

### 5.1. FECHA DE COMPOSICIÓN

Aparece citada en la lista de *El peregrino* de 1604 [Lope, 1973: 60].

Morley y Bruerton [1968: 241] la datan entre 1599 y 1603.

Según Pascual [2010: 108] cabe referirla a la época feliz que Lope pasa junto a Micaela de Luján en Sevilla (1602-1603).

Montesinos [1929: 205] piensa que es anterior a *Pedro Carbonero* (agosto de 1603).

### 5.2. ARGUMENTO

#### JORNADA I

CUADRO I. Dos moros huyen de Gallinato que va tras ellos armado con una maza. Quejándose del cristiano, alcanzan las puertas de Morón.

CUADRO II. En Granada, Rosarfe y Zoraide pelean con Cardiloro por la dama Guadalajara. El rey Benalhamar detiene la lucha: entregará Guadalajara a aquel que traiga preso o muerto a Meledón Gallinato.

CUADRO III. Fernando III manifiesta en Córdoba su voluntad de continuar la reconquista. Don Rodrigo Girón informa del protagonismo del infanzón Meledón Gallinato, sobrino de don Lorenzo Juárez, en la entrega de Morón. El rey quiere agradecerle su empeño. Tello manifiesta su envidia ridiculizando la rudeza de Gallinato.

CUADRO IV. Meledón regresa de sus correrías a su castillo de Chincoya donde muestra su imagen dura y tosca. Los cautivos Fátima y Zulema son los encargados de la cocina, tildados de «galgos» y «perros» por Gallinato y sus hombres. Carpio acusa a la mora.

Se presenta don Lorenzo que viene de parte del rey a agradecer a su sobrino la conquista de Morón, le entrega dinero y una espada real.

Entran los tres caballeros moros discutiendo entre ellos quién será el primero en enfrentarse al cristiano. Salcedo trae la noticia de que don Lorenzo Juárez ha sido cautivado y lo llevan a Granada.

Zulema, a solas con Fátima, a la que ama, se disgusta cuando esta le confiesa que se halla embarazada de Meledón.

CUADRO V. Cerca del castillo de Chincoya Cardiloro combate con Meledón que ya ha matado a Rosarfe y Zoraide. De la lucha nace la admiración mutua y la amistad. El moro le propone que se deje llevar prisionero a Granada para que él logre la mano de Guadalajara. El cristiano acepta el plan por amistad con el moro y porque ve la oportunidad de liberar a su tío.

#### JORNADA II

CUADRO I. El rey moro, en la Alhambra, dialoga con la caprichosa Guadalajara. En aparte la dama manifiesta que se ha enamorado del héroe cristiano por su fama. Entra Cardiloro con Gallinato prisionero. Don Lorenzo confirma la identidad del cristiano. El monarca entrega a Cardiloro la dama prometida y esta confirma su pasión por el cristiano.

Al quedarse solos Cardiloro, Meledón y don Lorenzo, el sobrino le explica el plan a su tío: Cardiloro les dará la libertad a los dos.

Entran ahora dos moros que pretenden arrebatar a un cautivo cristiano una imagen de la Virgen. Gallinato mata al moro y se apodera de la imagen. Pero tío y sobrino serán ejecutados por homicidas y blasfemos.

CUADRO II. El rey cristiano se dispone a salir de Écija hacia Sevilla. Tello recuerda que el castillo de Chincoya se encuentra sin alcaide, porque Meledón y don Lorenzo, dice, han marchado a Granada a hacerse moros. El rey lo cree, aunque otros nobles y la reina dudan de que sea cierto. Tello es nombrado alcaide de Chincoya.

CUADRO III. Avisados por Guadalajara, Cardiloro y Aliatar salen dispuestos a impedir la ejecución de los cristianos.

CUADRO IV. Tello llega ante el muro de Chincoya, es rechazado por los hombres de Meledón y tiene que volver a Écija. Encuentra en el camino a Fátima y Zulema. Luego los esclavos tropiezan con Gallinato y don Lorenzo que vestidos de moros han sido puestos en libertad por Cardiloro. Enterados de lo de Tello, les entregan una caja con el encargo de que la lleven al castillo, y ellos se dirigen a Écija.

CUADRO V. Meledón y don Lorenzo, de moros, ante el muro de Écija en el que se halla el rey y algunos de sus nobles. Meledón dice ser Cardiloro que viene a retar a Tello por las falsedades que ha difundido sobre su amigo Meledón y su tío don Lorenzo.

CUADRO VI. Gallinato, que ha vencido a Tello, regresa a Chincoya. Llega Guadalajara, de moro, que viene a enfrentarse al cristiano. Cuando están frente a frente, la mora se identifica, confiesa su pasión y pide ser correspondida. Meledón la rechaza; ella, herida, busca vengarse.

### JORNADA III

CUADRO I. En Bélmez, Guadalajara cuenta a Cardiloro cómo Meledón intentó forzarla en Chincoya. El moro, ante la traición del que creía noble amigo, marcha a Granada y promete al rey la entrega del cristiano.

CUADRO II. En Chincoya don Lorenzo transmite a Gallinato el perdón de don Fernando por la muerte de Tello. Se celebra el bautismo del hijo de Fátima y Meledón.

CUADRO III. Cardiloro asegura al rey de Granada que pondrá en sus manos a Gallinato y su castillo. Benalhamar ordena acometer la empresa.

CUADRO IV. Volvemos al castillo de Chincoya donde Meledón quiere casar a Fátima y a Zulema pues los dos son ya cristianos.

CUADRO V. Cuando Gallinato sale a entrevistarse con Cardiloro el rey y sus moros lo hacen prisionero; reprocha al amigo moro la traición que le acaba de hacer; este a su vez le recuerda la suya queriendo aprovecharse de Guadalajara. Todo se aclara y los dos amigos se refugian en el castillo dejando sola a la dama, que de nuevo mentirá al rey declarando la traición de Cardiloro. Los moros inician el ataque a la fortaleza. Son muchos y los cristianos muy pocos. Gallinato coloca la imagen de la Virgen en el muro y le encomienda la defensa del castillo. Cuando los moros se dan cuenta de la presencia de María la confiesan como «divina vencedora» y abandonan el asalto.

### 5.3. FORTUNA LITERARIA Y ESCÉNICA

No fue publicada en la colección de las *Partes de comedias*, pero nos ha llegado en un manuscrito partido<sup>202</sup> del siglo XVII, pues las jornadas I y II se encuentran en la biblioteca de Parma (CC.\* V. 28032/XXXVII) y la III en la Biblioteca Nacional (Ms. 16084).

<sup>202</sup> Explica Cotarelo que la copia estaba en la biblioteca del Real Palacio de Madrid, y fue sacada entre otras cuando en 1748 el infante Felipe pasó a gobernar el Ducado de Parma, pero la jornada III quedó en Madrid. Por esto don Marcelino no pudo publicarla, lo hace él valiéndose de una copia de las jornadas I y II llevada a cabo por el profesor Antonio Restori y enviada a la Academia Española [1917: XXIV-XXV].

Cotarelo la publica en 1917, en las *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, IV*, pp. 616-654.

Gómez y Cuenca: Lope de Vega, *Comedias*, X, Madrid, Turner, 1994.

No poseemos en la actualidad ninguna edición crítica.

Girolamo de Sommaia presenció una representación en abril de 1604 [Haley, 1977: 176]. García Martín [2005: 150], constata que la compañía de Pinedo estuvo en Salamanca del 9 de abril al 4 de mayo y entre las obras representadas se cita *La divina vencedora*.<sup>203</sup>

Bohorques Villalón en 1633 habla de la torre que ganó Gallinato a la que «Lope de Vega la llama Chincoya» [Pascual, 1994: 23]. Dato que pudo obtener de ver representar la obra en el teatro que su tía «había hecho construir en 1610 en la calle de las Ánimas [en Morón]».

\*\*\*

## 6. EL PRIMER FAJARDO

### 6.1. FECHA DE COMPOSICIÓN

Menéndez Pelayo pensó que Lope [1973: 59] cita la obra como *Los Fajardos* en la lista de *El peregrino* de 1604.

Morley y Bruerton [1968: 382] apuntan que la comedia «podría ser de 1600-1603 si no fuese por el porcentaje de romances». La sitúan entre 1600-1612, añaden como probable el intervalo 1610-1612.

Jorge García López [2008: II, 969], cree que es anterior a 1604. Frente a Morley y Bruerton arguye que no puede ser de esa época (1610-1612) por sus carencias desde el punto de vista estético y estructural.

García Reidy [2007: 465] se fija en el repertorio de comedias del autor Luis de Vergara, entre las que figura *El primer Fajardo*, piensa que Lope le suministró comedias «durante un período de unos diez años, pero que antes de finales de 1603 dejó de escribir obras destinadas a su compañía». Fernández Rodríguez [2014: 277-314] confirma la hipótesis de García Reidy.

En julio de 1616, Francisco de Ávila [Di Pastena, 2008: I, 10] en polémica con Lope, declaró que las comedias que pretendía publicar, entre las que se encuentra *El*

---

<sup>203</sup> Además «El breve papel del niño Almanzor parece pensado para un hijo de Pinedo y su mujer Juana de Villalba» [Pascual, 2010: 109].

*primer Fajardo*, eran fieles a los originales y fueron mencionadas por el dramaturgo en *El Peregrino*. Parece confirmar así la identidad de la comedia referida en dos títulos.

## 6.2. ARGUMENTO

### ACTO I

CUADRO I. La ciudad de Lorca se halla sitiada por un ejército moro al mando de Abenalfajar. Juan Gallego, que aún no ha sido nombrado caballero, debe realizar alguna hazaña memorable. La ocasión se presenta con el reto del caudillo moro.

CUADRO II. Abenalfajar rechaza al cristiano porque piensa que no es noble y caballero. Juan Gallego recurre a su ascendiente Rodrigo de Narvárez, los reyes de León y a su escudo nobiliario.

CUADRO III. En Granada, Jarifa comenta con el jardinero Zulema su mal por la ausencia de su amado Abindarráez. El rey Almanzor, apasionado por la mora, lo ha mandado a la guerra buscando su muerte. Celoso al comprobar el amor de Jarifa, obliga a Zulema a llevar un mensaje al capitán Abenalfajar en el que le pide que coloque a Abindarráez en el mayor peligro para que muera.

CUADRO IV. Juan Gallego aparece triunfante con la cabeza del adalid moro. Como reconocimiento el conde don Juan Manuel le asigna el apellido de Fajardo, por ser vencedor de Alfajar, lo ordenará caballero y le otorga la alcaidía de Lorca.

CUADRO V. Zulema entrega la carta de Almanzor a Tarife, pues Abenalfajar ha muerto. El rey pide la muerte de Abindarráez.

CUADRO VI. En el cuerpo de guardia de Lorca, algunos soldados juegan y apuestan. Don Juan Fajardo se sienta al juego, pierde cuatro moros que no tiene y sale a cautivarlos.

CUADRO VII. Abindarráez va a ser ejecutado, pero llega Fajardo, detiene la ejecución y apresa los cuatro moros que necesita. Abindarráez le cuenta la causa por la que iba a morir: la pasión amorosa del rey.

### ACTO II:

CUADRO I. En Lorca, Fajardo entrega los moros al alférez, le compra a Abindarráez y a Zulema y les da la libertad, aunque este último se queda como criado del cristiano. Informado de una boda que se celebra en Vera, idea una proeza arriesgada: quiere robar la novia.

CUADRO II. Fiesta en Vera por las bodas de Gualemo y Felisalba. Se baila y canta una zambra. Entran cuatro moros danzando y se llevan a la novia. Ha sido Fajardo. Los alcaides moros deciden reunir sus tropas, pedir ayuda a Almanzor y marchar contra Cartagena, Murcia y Lorca.

CUADRO III. En Granada, el rey quiere que Jarifa dé por muerto a Abindarráez. Para sorpresa de ambos entra el citado caballero que explica su liberación. Almanzor de nuevo lo aleja de Granada enviándolo a la guerra para apoyar a los alcaides de Baza y Vera.

CUADRO IV. El rey cristiano don Enrique ha invitado a Fajardo a que deje la toma de ciudades moras y se una al ejército real, pero no acepta.

CUADRO V. Los moros de Murcia, engañados por Zulema, le permiten entrar en la ciudad. Así la recupera Fajardo.

CUADRO VI. En Granada, Jarifa y Fátima despiden a Abindarráez que marcha de nuevo a la guerra, ahora contra Fajardo, su liberador.

CUADRO VII. Fajardo en Murcia mata a Lasa, a quien puso como alcaide y se había insubordinado. Un mensajero anuncia la llegada de un delegado del rey; viene a prender al propio Fajardo y a Lasa.

### ACTO III

CUADRO I. Fajardo protesta ante el delegado por la injusticia que se le hace, pero se entrega. Gonzalo de Saavedra le explica que el rey conocerá la verdad y volverá a ceñirle la espada.

CUADRO II. Un ejército moro marcha hacia territorios fronterizos, capitaneado por Abindarráez. Zulema le informa de que Fajardo es llevado preso a Sevilla. El noble moro ve la ocasión de devolver al cristiano el favor que de él recibió.

CUADRO III. De nuevo, en Granada, el rey es rechazado por Jarifa. Abindarráez regresa trayendo consigo a Fajardo.

CUADRO IV. Almanzor muestra la ciudad al cristiano. Fátima le declara su amor. Por consejo de Fajardo el rey renuncia a su pasión y permite la unión de Jarifa con Abindarráez.

CUADRO V. El rey castellano, que se encuentra en Murcia con el maestre de Santiago, lamenta la ausencia de Fajardo pues ya reconoce su valor y cómo es apreciado y agasajado por el rey moro.

CUADRO VI. En Granada Almanzor y Fajardo juegan al ajedrez. El rey pone a disposición del cristiano un numeroso ejército para que recupere Lorca que le ha sido arrebatada por el rey. Abindarráez y Zaide irán en él. También las esposas de ambos, que mudarán su traje.

CUADRO VII. En territorio murciano se presenta Abindarráez ante el rey don Enrique como embajador de Fajardo. Cuando entra este el rey lo abraza, reconoce su lealtad, le entrega la ciudad de Cartagena, le nombra adelantado de Murcia y pide al maestre de Santiago su hija para casarla con don Juan.

## 6.3. FORTUNA LITERARIA Y ESCÉNICA

Fue impresa en la *Séptima Parte* que apareció en Madrid en 1617.

Volvió a imprimirse en los volúmenes de Menéndez Pelayo: *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1899, vol X, pp. 3-40. Reeditada en *Obras de Lope de Vega XXII. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, Madrid, Atlas, 1968, pp. 171-228.

La edición más moderna y completa es la llevada a cabo por Jorge García López, *Comedias de Lope de Vega, Parte VII 2*, Lleida, Milenio, 2008, pp. 967-1087.

No conozco noticias sobre su puesta en escena, pero sabemos por la réplica que redacta Francisco de Ávila contra Lope, en julio de 1616, que las comedias que había adquirido, entre las que está *El primer Fajardo*, pertenecían a Juan Fernández, al que se las había vendido María de la O, viuda del autor Luis de Vergara [Di Pastena, 2008: I, 9-15]. Asegura que ya habían sido representadas muchas veces «en esta Corte» y «fuera desta Corte». Las obras habían agotado su vida escénica y por eso pasaban a ser impresas.

\*\*\*

7. *EL CORDOBÉS VALEROSO PEDRO CARBONERO*

## 7.1. FECHA DE COMPOSICIÓN

En la Biblioteca Nacional se encuentra el autógrafo (Ms. Res. 166) firmado por Lope en Ocaña, el 26 de agosto de 1603.

Figura en la lista del *Peregrino* de 1604 [Lope, 1973: 58].

Gálvez en el apógrafo (BN, Ms. 22424, tomo IV) copió la misma fecha y lugar que en el autógrafo [Iriso, 1997: 99-144].

Creo que la escritura de la comedia debe relacionarse directamente con el viaje de Lope a Granada en el verano de 1602.

## 7.2. ARGUMENTO

## ACTO I

CUADRO I. En la sierra varias personas piden a Pedro la liberación de algún ser querido cautivo en la cercana Granada. Tadeo y Hametillo llegan de la ciudad. Aquel ha trabado amistad con un noble abencerraje. Hamete anima a Pedro a que aproveche la fiesta de San Juan para entrar en Granada.

CUADRO II. En una calle de la capital mora, Sarracino y Almoradí cortejan a Fidaura y Dalifa. Pero ellas los desprecian porque no son abencerrajes. Indignados maquinan algo que cambie la situación.

CUADRO III. En otro lugar de Granada, Pedro y Hamete hablan con Rosela de su liberación. La joven cristiana queda prendada del héroe. Pedro conoce al abencerraje Cerbín y se prometen mutua amistad.

Sarracino y Almoradí envían al criado Alí para que entregue una carta a Tadeo y este se la lleve al alcaide de Vélez de la Gomera. A continuación insinúan al rey la gestación de un complot. Almanzor pide a Tadeo la carta, se entera de la conspiración, e inmediatamente ordena prender a todos los abencerrajes.

#### ACTO II

CUADRO I. Está amaneciendo en Granada cuando Pedro se encuentra con Rosela. Pasa el alcaide Almoradí que lleva prisionero a Cerbín. Pedro los provoca, se enfrenta a ellos y libera al abencerraje.

CUADRO II. Rosela llega a la casa de Hamete. También Tadeo. Más tarde, Pedro y Cerbín, que comenta lo difícil que les va a resultar salir de Granada. El héroe idea salir como jornaleros de Hamete.

CUADRO III. En la Puerta de Elvira se refuerza la vigilancia. Se habla de la traición de los abencerrajes y de la reina. Llegan Hamete y sus jornaleros a los que envía a trabajar, mientras él se queda en Granada, pues debe llevar a Fidaura una carta de Cerbín.

CUADRO IV. Fidaura y Dalifa hablan de lo que está sucediendo. Las ejecuciones se van a realizar en la Alhambra. Ya oyen voces. Fidaura se desespera, pero entra Hamete con carta de su amado Cerbín.

CUADRO V. La sentencia se ha llevado a cabo y Almanzor lo comprueba viendo las cabezas de los abencerrajes. Ante el revuelo que hay en la ciudad el rey ordena reanudar las fiestas. Los nobles sediciosos deciden eliminar a Alí, el criado que entregó la carta de la traición.

CUADRO VI. En la sierra, Pedro presenta a Cerbín su modo de vida: trafica con moros que roba en las huertas de Granada y saca cautivos cristianos de la ciudad que entrega a sus familiares. Rosela ha querido libremente quedarse con ellos por amor a Pedro. Hamete entrega a Cerbín la carta de Fidaura y narra la degollación.

#### ACTO III

CUADRO I. Ante una supuesta amenaza de los cristianos, el rey Almanzor llama a todos a movilizarse. Rustán le recuerda la valentía de los abencerrajes. Sarracino contesta denigrándolos. Entra herido Alí que confiesa ante el rey que la carta de la traición fue escrita por su amo. Almanzor condena a Almoradí y a Sarracino a ser empalados.



CUADRO II. Pedro se encuentra solo en la sierra, escucha pasar moros y no quiere desaprovechar la oportunidad de cautivarlos. Para ello disimula la presencia de sus hombres con ropas y armas que distribuye por arbustos y árboles.

CUADRO III. Cerbín está en Granada con Tadeo y Hamete. Se sorprenden del vuelco que ha dado la situación. Los abencerrajes son aclamados, los traidores han sido ejecutados. Cerbín marcha a entrevistarse con Almanzor.

CUADRO IV. La alegría ha vuelto a Granada. Almanzor recibe gozoso al abencerraje y le otorga la mano de Fidaura. Pero irrumpe un moro que ha logrado escapar de las manos de Pedro Carbonero, expone al rey el peligro que este supone. El soberano le encarga el asunto a Cerbín que lamenta su desdicha, se encuentra en un dilema: no puede ir contra el hombre que le ha salvado la vida. Decide escribirle para que huya.

CUADRO V. En la sierra, Pedro desea abandonar la vida que lleva. Sus hombres traen una carta del rey don Fernando en la que les advierte de la venganza que planea Almanzor y les propone que se unan al ejército real. Deciden hacerlo: al día siguiente abandonarán la sierra. Juan informa de la presencia de un moro que traía un mensaje de Cerbín pero que huyó por miedo. Les llegan ruidos de cajas y voces de ataque. Sorprendidos entienden el poco valor de sus armas frente a todo un ejército. Pedro, en principio, tacha al noble Cerbín de infame traidor, pero cuando le explica lo que ha hecho para avisarle y evitar la batalla, reconoce su honradez, aunque no acepta su propuesta de hacerse moro. El héroe expira a los pies de Cerbín besando el crucifijo. Los moros lo honran abandonando la escena llevando su cuerpo a hombros.

### 7.3. FORTUNA LITERARIA Y ESCÉNICA

La comedia fue impresa en la *Parte XIV* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1620). Según Montesinos [1929: 139-163] Lope no se sirvió del manuscrito original.

Menéndez Pelayo la incluyó en el tomo XI de las *Obras de Lope de Vega* (Madrid, RAE, 1900). Siguió el texto impreso y no consultó para nada el autógrafo.

Montesinos realizó una edición crítica en 1929: *Teatro Antiguo Español. Textos y Estudios. VII: El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1929.

Marion A. Zeitlin la editó en Berkeley, University of California Press, 1935.

Gómez y Cuenca la publicaron en Lope de Vega, *Comedias, XII*, Madrid, Turner, 1995, pp. 513-608.

Hay una edición digital en *Artelope* realizada a partir de la *Parte XIV*.

La edición crítica más actualizada es la de Prolope a cargo de García Reidy [2015: II].

Según informa el propio Lope en el impreso (1620): «Representola Granados, y el Pedro Carbonero famosamente». Este autor regentó una de las mejores compañías de la época.

A través de los datos de licencias y repartos [García Reidy, 2006: 83] añadidos al manuscrito atisbamos parte de la vitalidad de la obra recorriendo los corrales de España (Zaragoza 1603, Valladolid 1604; Jaén 1610, Lisboa 1613), con la compañía de uno de los grandes autores. Recordemos con Presotto [1997: 163] que una vez que las obras habían sido explotadas en los corrales nacionales, solían pasar a Lisboa.

Girolamo de Sommaia anotó en su diario que fue representada en Salamanca el 17 y el 29 de diciembre de 1606 [Haley, 1977: 578, 581].

\*\*\*

## 8. *EL HIDALGO BENCERRAJE*

### 8.1. FECHA DE COMPOSICIÓN

La BNE registra un manuscrito del siglo XVII (núm. 17343) con el título *El gallardo Jacimín y hidalgo Abencerraje*. Sin embargo Lope [1973: 62] en *El peregrino* de 1618 escribe *El gallardo Jacobín*. Menéndez Pelayo [1968: 15] apunta que puede ser la misma obra.

En la comedia aparece el nombre de Lucinda (Micaela de Luján) y el de Belardo (Lope). Según Américo Castro [1969: 402, 421] estos nombres remiten al periodo de 1599 a 1608. Es el intervalo que Morley y Bruerton [1968: 336] proponen (probablemente 1605-1606).

El argumento, la estructura, el recurso al engaño, el planteamiento escenográfico, parecen alejarla de las comedias anteriores a 1604, que tienen más potenciada la segunda acción, más contenido histórico y se hallan más cercanas al romancero épico-fronterizo.

### 8.2. ARGUMENTO

#### ACTO I

CUADRO I. Los jóvenes enamorados don Juan de Mendoza y doña Elvira de Vivero han huido de Córdoba, de la corte de los Reyes Católicos, buscando realizar su amor. Don Luis de Vivero, tío de Elvira y mayordomo del rey, que ha salido a buscarlos, los encuentra. Por amistad con el marqués de Santillana, tío del joven, y por salvaguardar su propio honor, le aconseja que no abandone a Elvira, que vayan a Granada donde serán acogidos por el rey moro.

CUADRO II. En la Alhambra, ante el rey Mohamad, su esposa Fátima y los recién casados Jazimín y Daraja, se presentan don Juan y doña Elvira, que viene vestida de

hombre: ha huido de su tierra con un hermano por haber matado a una persona en desafío, pide amparo y promete lealtad. Cuando el rey moro se entera de que es un Mendoza le ofrece sus brazos como signo de acogida. Por una carta de un mensajero que han hecho prisionero conocen la identidad de los cristianos y el rey ordena a Jazimín que prenda al caballero, pero el abencerraje pone reparos pues don Juan ha solicitado amparo.

CUADRO III. Cuando la pareja cristiana admira la belleza de Granada, se presenta Jazimín para prender a don Juan. Ante sus protestas, el abencerraje le pide que confíe en él. El rey, ciego de pasión por Elvira, ordena la muerte del joven. Jazimín asegura al desesperado cristiano que le salvará. Vestido de moro sale de la ciudad guiado por Zulema.

CUADRO IV. Mohamad ofrece a Elvira la corona de Granada, pero ella lo rechaza. Jazimín informa al rey de la muerte de don Juan, pero explica la verdad a la cristiana y le pide que engañe al rey. Elvira prorrumpe en falsos lamentos.

#### ACTO II

CUADRO I. Los nobles moros critican al apasionado Mohamad que ha olvidado el gobierno. El rey nombra a Jazimín para que asuma sus funciones. Cuando este queda solo, entra Zulema que le informa sobre don Juan. Aparece el rey que se queja de la dureza de la dama por lo que solicita la mediación de Jazimín. Este inventa que Elvira quiere expresarse por escrito y necesita material para ello. La bella cristiana aprovecha para escribir dos cartas, una para su amado, la otra para el rey, pero las confunde al entregarlas. Por esto Mohamad no cabe de alegría y todo eufórico muestra la carta a Jacimín. El abencerraje no da crédito al cambio tan brusco que ha experimentado la dama. Llega Daraja que le pide que la acompañe a ella y a sus amigas a la huerta de Abenámar. Le promete que irá más tarde.

CUADRO II. Cuando don Juan recibe la carta de doña Elvira queda asombrado por su mudanza pues ahora lo rechaza. Decide entrar en la ciudad a buscarla.

CUADRO III. En la fortaleza de Iznatoraf el alcaide Sancho de Cárdenas anima a sus soldados a correr la vega de Granada.

CUADRO IV. Jazimín reprocha a doña Elvira su falta de lealtad a don Juan. Ahora la dama cae en la cuenta de la confusión de las misivas. Cuando llega don Juan lo convencen del error que ha tenido lugar. Para entretener y despistar al soberano, Elvira lo acusa de cortejar a Zaida, dejándolo sorprendido. Tarfilo trae la noticia de que Daraja ha sido cautivada por el alcaide de Iznatoraf. Jazimín culpa al rey de que los cristianos se atrevan a llegar tan cerca de Granada.

#### ACTO III

CUADRO I. En la Alhambra, Fátima y Tarfilo comentan sobre el cautiverio de Daraja y el fracaso de la expedición de rescate. Don Luis de Vivero trae la propuesta del rey cristiano: pide un trueque de Daraja por Elvira. El rey moro no lo acepta.

CUADRO II. Don Juan expresa su dolor por el cautiverio de Daraja, le duele el sufrimiento de Jazimín. Entra este en hábito cristiano y ambos se abrazan, el moro vestido de cristiano y el cristiano de moro. Don Juan propone ir a Iznatoraf a liberar a Daraja. Zulema tiene la estrategia.

CUADRO III. En Iznatoraf, Sancho de Cárdenas galantea a Daraja. Llegan don Juan, Jazimín y Zulema, pero el cristiano se presenta como don Luis de Girón y trae carta de don Luis de Vivero, en la que afirma que el rey moro le ha entregado a Elvira y don Fernando le envía a él con esos moros para que les entregue a Daraja. Añade la carta que el rey le otorga el hábito de Santiago. El alcaide feliz entrega a Daraja.

CUADRO IV. En la Alhambra, Mohamad acusa a Elvira de no cumplir su promesa. Encolerizado, decide cambiar de táctica y ordena a Tarfilo que la encierre en las Torres Bermejas, solo Jazimín podrá entrar a verla. Este ha dejado en lugar seguro fuera de Granada a su esposa y a don Juan.

CUADRO V. Tarfilo y sus guardias custodian el acceso a la prisión de Elvira, solo Jacimín ha entrado a visitarla. Don Juan, de moro, y Zulema permanecen escondidos esperando acontecimientos. Sale de la torre doña Elvira, de moro y con el capellar del abencerraje, por lo que los guardas no ponen ningún obstáculo. Cuando sale Jazimín se dan cuenta de la traición, se enfrentan y vencen Jazimín y don Juan que huyen.

CUADRO VI. Los Reyes Católicos con su ejército marchan hacia Granada para presionar sobre Mohamad y recuperar a doña Elvira. Un grupo de moros se acerca a su encuentro. Jazimín inventa una estratagema: se presenta como un moro zegrí que viene a desafiar a don Luis de Vivero. Con este a solas, le explica que quiere entregarle a su sobrina, pero antes deben alcanzar el perdón del rey para don Juan. Obtenido este, los moros se postran ante los reyes y don Juan aclara todos los engaños. La reina Isabel intercede y premia la amistad de los caballeros. Habrá bautismos y casamientos.

### 8.3. FORTUNA LITERARIA Y ESCÉNICA

Publicada por Lope en la Parte XVII: *Décimaséptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1621. Según Castro y Rennert [1969: 262] hubo en Madrid otras dos impresiones de la *Parte* en 1622.

En la BNE hay un manuscrito [núm. 17.343] del siglo XVII con el título *El gallardo Jacimín y hidalgo Abencerraje*. Según el apunte de la biblioteca el texto de la obra empieza y termina con las mismas palabras que el texto impreso, por lo que se puede pensar que se trata del mismo.

Menéndez Pelayo: *Obras de Lope de Vega XXIII. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, Madrid, Atlas, 1968, pp. 215-276.

En la Biblioteca Castro la han editado Jesús Gómez y Paloma Cuenca: Lope de Vega, *Comedias*, XV, Madrid, Turner, 1998, pp.383-485.

No conozco ninguna noticia sobre la vida escénica de la comedia.

\*\*\*

## 9. LA ENVIDIA DE LA NOBLEZA

### 9.1. FECHA DE COMPOSICIÓN

Menéndez Pelayo [1968: XXIII, 3] pensaba que por «las condiciones de su estilo y versificación, y sobre todo la abundancia de décimas» no puede ser la misma que cita Lope [1973: 59] en la lista de *El peregrino* (1604) con el título de *Cegries y Bencerrajes*.

Morley y Bruerton [1968: 321-322] atendiendo al uso de redondillas, del romance y de los pareados en versos sueltos, la datan entre 1613 y 1618 (probablemente 1613-1615). Podría tratarse de la comedia que Lope [1973: 61] añade en *El peregrino* de 1618 con el título *La Prisión de los Bencerrajes*, pues en los últimos versos de la obra leemos: «Aquí acaba la comedia/ prisión de los Bencerrajes/ y envidia de la nobleza».

### 9.2. ARGUMENTO

#### ACTO I

CUADRO I. Zelindo se ha criado en Cártama junto con su prima Jarifa de la que se halla enamorado, con la aprobación de su tío, el padre de la dama. Pero el rey Almanzor ha tenido noticia de la hermosura de Jarifa y la ha solicitado por esposa. Reduán, el alcaide de la Alhambra llegará a Cártama para llevar a la joven a Granada. Zelindo piensa asaltar la comitiva de Reduán y abandonar con Jarifa el reino de Granada. Zaide le propone que pida ayuda al Maestre de Santiago. El caballero moro aprueba el plan y envía a Jaén a su criado Zulema.

CUADRO II. Jarifa lamenta alejarse de su amado Zelindo. En el espejo mágico de Alima se ve coronada como reina, maldice su suerte y se mantiene firme en el amor a su primo.

CUADRO III. En Jaén, Zulema explica al Maestre la situación de Zelindo, le propone que se enfrente a Reduán para recuperar a Jarifa y traerla a Jaén donde se casará con el caballero moro. El Maestre acepta.

CUADRO IV. Reduán y sus soldados marchan de Cártama a Granada llevando a Jarifa, seguidos de Zelindo que espera la intervención del Maestre. Al alcaide moro le sorprende la tristeza de la dama. Cuando llega el Maestre ya resulta imposible enfren-

tarse a Reduán, pero su presencia devuelve la ilusión al moro que lo invita a descansar en Cártama.

CUADRO V. En la Alhambra, Almanzor dialoga con la reina Lindaraja. Sale a ver a su nueva esposa. El noble Hamete aprovecha para confesar su amor a Lindaraja, ahora relegada por Jarifa. Al ser rechazado Hamete sospecha que estará enamorada de algún caballero bencerraje. Ella le echa en cara su envidia. Hamete, que es zegrí, manifiesta su odio a los bencerrajes.

ACTO II:

CUADRO I. Zelindo visita al Maestre en Jaén, le cuenta lo que sabe por Zulema sobre las fiestas que hicieron los bencerrajes en Granada, motivo por el que se han picado los zegríes que preparan otras mejores para el cumpleaños de la reina. Zelindo piensa estar al lado de los de su linaje y el Maestre lo acompañará vestido de moro.

CUADRO II. Hamete y Lucindo murmuran de Lindaraja, la antigua reina que, según ellos, ama a un bencerraje. Critican a los caballeros de ese linaje por afeminados, les preocupa que ahora ellos acaparen «los oficios y alcaldías». Hamete sentencia que han de acabar con ellos.

Entra el rey con Jarifa, algunos caballeros bencerrajes y Lindaraja. Es el cumpleaños de la reina, pero no están preparadas las fiestas de los zegríes. Llegan el Maestre, de moro, y Zelindo, que admiran la belleza de la nueva soberana. Zelindo saluda a sus amigos, al rey y a la reina Jarifa, a la que entrega un papel al besarle las manos. El soberano pide algún signo de fiesta y Reduán llega con un músico cautivo, que entona un romance sobre la conquista de Jaén por los cristianos. Por esto Almanzor se siente ofendido, lo manda callar y recuerda a Reduán su promesa de que recuperaría Jaén y le traería la cabeza del Maestre. El noble moro, aunque se queja del trato del rey, reafirma su compromiso, lo que provoca cierta ira del Maestre que debe aplacar Zelindo. Hamete aprovecha la ocasión para insultar a los bencerrajes tratándolos de mujeres, a lo que responde Zelindo con un desafiante «mientes». El ambiente de fiesta se ha tornado ambiente de guerra: guerra con los cristianos por Jaén y creciente tensión entre bencerrajes y zegríes.

Un mensajero entrega a Zelindo una carta de desafío. Alima, dama de Jarifa, también le trae una cita de su señora. La reina le espera a las diez y a la misma hora le ha retado Hamete. El Maestre y Tello, encubiertos por la noche, pelearán en su lugar.

CUADRO III. Los dos zegríes, armados, esperan junto al Genil que lleguen los bencerrajes. El maestre y Tello al sacar las armas invocan a Santiago, por lo que los moros los identifican como cristianos. Estos vencen y los vencidos, para salvar sus vidas les

entregan unas plumas y una banda. Con estos trofeos marchan a buscar a Zelindo. Los zegríes tienen claro que los bencerrajes han metido cristianos en Granada.

CUADRO IV. Al mismo tiempo Jarifa desde el balcón dialoga con Zelindo. Este le propone huir de Granada, ella pide prudencia y esperar el momento oportuno. Llegan los cristianos y el Maestre entrega a Zelindo las prendas de los vencidos, que este a su vez ofrece a la dama.

ACTO III:

CUADRO I. El Maestre se presenta y a la vez se despide de Jarifa pues regresa a Jaén para disponer la ciudad ante el ataque de Reduán. Le manifiesta un secreto: Zelindo es su sobrino, hijo de su hermano mayor que cuando estuvo cautivo en Cártama mantuvo una relación con la mora Zelinda, hermana del padre de Jarifa.

Hamete y Lucindo descubren que la reina lleva las plumas y la banda que entregaron a sus vencedores. Ahora se confirman en la conjura contra Almanzor de los bencerrajes, la reina y el Maestre. Se lo explican al rey: quieren entregar Granada al rey cristiano. Almanzor, asombrado y enfurecido por lo que cree una abierta conjura, ordena a Reduán que deje la guerra con Jaén y que se dedique a sosegar Granada.

Cuando los bencerrajes se enteran de la traición de los zegríes y de la orden del rey piensan que Zelindo debe huir pues él es el culpable, por venir a Granada siguiendo a Jarifa, casada ya con Almanzor. A Zelindo le parece un deshonor salir de Granada. Irrumpe Reduán y los lleva prisioneros. Zulema decide marchar a Jaén a dar aviso al Maestre.

CUADRO II. Jarifa y Lindaraja comentan la defensa que hacen los bencerrajes de su inocencia. Reduán explica al rey que ninguno ha opuesto resistencia ni ha huido. Jarifa defiende su proceder pues no ha dado motivo a ningún deshonor. Almanzor la destierra de Granada y ordena a su alcaide que la lleve de nuevo a Cártama.

CUADRO III. En Jaén, Zulema da cuenta de la prisión de los bencerrajes y del peligro que corre la vida de Zelindo. El Maestre decide pedir una carta a don Fernando y salir con ella para Granada.

CUADRO IV. En la Alhambra, Lindaraja, de nuevo reconocida como reina, intercede ante Almanzor por los sentenciados, pero este sostiene que no puede hacer ninguna excepción y ordena que sean degollados. Llego el Maestre que pide la libertad de Zelindo. A cambio los cristianos devolverán la villa de Alhama. Almanzor accede.

Hamete informa al rey de que la comitiva de Reduán, que marchaba a Cártama con Jarifa, ha sido asaltada por un grupo de cristianos y los llevan cautivos a Jaén. Ahora Almanzor renuncia a la posesión de Alhama y a cambio pide que le sea devuelto su alcaide.

CUADRO V. En Jaén, ante el rey don Fernando y el Maestre de Calatrava se presenta don Juan de Mendoza, con Reduán y Jarifa cautivos. A continuación es el Maestre de Santiago, acompañado de Tello, Zelindo, vestido ya de cristiano, y Zulema de lacayo. El bencerraje cambiará su nombre en el bautismo por el de Álvaro, en recuerdo de su padre. Expresa su voluntad de casarse con Jarifa que acepta hacerse cristiana. Zulema, si el padrino es el rey, quiere llamarse Fernando.

### 9.3. FORTUNA LITERARIA Y ESCÉNICA

Impresa en la *Parte XXIII*, Madrid, María de Quiñones, 1638.

Publicada por Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, t. XI. Reimpresa en *Obras de Lope de Vega*, *XXIII*, Madrid, Atlas, 1968.

No tengo noticia de ninguna otra publicación ni tampoco de representación alguna.



## 2. FICHAS DE LAS COMEDIAS CON MATERIA MORISCA

### 1. *EL HIJO DE REDUÁN*

#### 1.1. FECHA DE COMPOSICIÓN

En el *Peregrino* de 1604 aparece *El hijo de Reduán* [Lope, 1973: 58].

Morley y Bruerton [1968: 246] basándose en el uso de romances, tercetos y octavas, la fechan antes de 1596, entre 1588 y 1595.

Pontón [1997: II 822-824] se fija en un romance de la comedia en el que resuenan ecos del famoso «Mira, Zaide»<sup>204</sup>: si este nació de la ruptura con Elena en 1587, piensa que la comedia debe datarse cercana a 1588 y concluye «que nos hallamos ante una de las primeras obras dramáticas conservadas de Lope de Vega, como atestiguan no solo las estructuras métricas, sino también las fuentes utilizadas, los paralelos con otras piezas, la construcción literaria y las soluciones dramáticas adoptadas».

Froldi [1968: 151-152] señala las semejanzas entre el protagonista, Gomel, y el Ursón de *El nacimiento de Ursón y Valentín*, cree que las dos obras debieron ser elaboradas durante el destierro en Valencia (1588-1589).

#### 1.2. ARGUMENTO

##### JORNADA I

CUADRO I. El rey Baudales de Granada mantiene en secreto la existencia de un hijo, Gomel, nacido de su relación con una cristiana. El joven ha vivido en Alhama, junto a su madre, dedicado al pastoreo. Ahora llega a la corte donde será presentado como el hijo del alcaide Reduán. La aparición de Gomel, con su vestido rústico, sus preguntas

---

<sup>204</sup> Según Carrasco Urgoiti [1996: 145] encontramos aquí «un esquema retórico similar a los ocho primeros versos de «Mira, Zaide, que te aviso» que por aquellos años llevó a todos los rincones de España el rechazo, en clave morisca, de Lope por Elena Osorio».

ingenuas y su actitud burda, choca bruscamente con la sensibilidad de las refinadas damas. El joven reivindica su origen noble aunque siente que no es para palacio.

Llegan Fatimán, Alboín y Jafer, nobles galanes moros que al ver que más parece un esclavo que hijo de un gran personaje, prorrumpen en burlas e ironías, mientras Gomel se esfuerza por contener su ira. A las chanzas se suman las damas Celora y Lizara desde el balcón. Cuando Gomel no puede más, explota con furia y acomete. Los jóvenes nobles se acobardan y huyen. Las damas quedan impresionadas y, cuando regresa, se ofrecen para que escoja entre ellas. Él promete que escribirá las condiciones de su amor.

Entra Baudeles con Reduán y criados y viste a Gomel como cortesano: marlota, capellar, borceguíes y le ciñe su propia espada. Algunos criados lo acompañarán con hachas a su casa pues ya es de noche. Varios caballeros se han indignado por la deferencia con que el rey trata a Gomel. Se proponen aprovechar la noche para darle un susto y probarlo. Pero de nuevo salen huyendo ante su acometida.

#### JORNADA II

CUADRO I. Lizara y Celora, inquietas, manifiestan su pasión por Gomel. El criado Ardano les lee su escrito: una burla de las convenciones amorosas cortesanías. Las damas se indignan ante la mofa y remiten al joven su rechazo.

Reduán, enterado del enfrentamiento de Gomel con los nobles, le recrimina paternalmente y le anuncia la fiesta que esa noche prepara el rey para Celora, dama a la que ha rechazado Gomel, mientras Reduán lleva tiempo pretendiéndola y ahora es deseada por el rey.

Llega un paje con dos mensajes para el joven. Uno es la respuesta de las damas que lo excluyen de su trato. El otro es un reto del noble Jafer, por lo que Gomel sale. Entra el rey y, a solas con Reduán, le propone que durante la fiesta avise a Celora de que esa noche acudirá a su balcón.

CUADRO II. Jafer, con Alboín y Fatimán, se conjuran contra Gomel. Desesperados por la deshonra que han sufrido se reafirman en que el villano debe morir de la forma que sea. Pero de nuevo ante su espada huyen los tres galanes.

CUADRO III. Baudeles comenta a la reina que ha organizado la zambra por ella. Mientras, Reduán transmite a Celora el recado de que el rey quiere hablarla esa noche.

Los tres nobles que vienen huyendo de Gomel van entrando uno a uno en la fiesta quejándose de la furia con que les ha acometido. Llega Gomel riéndose de ellos. Jafer se siente honrado y a la vez temeroso porque le ha pedido Celora que quite a Gomel el listón que trae ceñido. Fatimán lo anima porque el rey presente y los demás caballeros intervendrán si es necesario. Y así sucede en efecto, pero a Reduán le resulta imposible detener a Gomel.

Celora aprovecha el momento para referir a la reina el plan de su esposo Baudeles. Alcira decide que su dama salga a la cita y ella presenciará todo escondida.

### JORNADA III

CUADRO I. De noche, en una calle de Granada, Gomel monologa sobre lo ocurrido en la fiesta. Embozados se presentan Reduán y el rey. El alcaide quiere que el desconocido se vaya, este no accede. Finalmente los tres se reconocen. Celora sale al balcón y a su lado escondida la reina. El rey se declara a la dama y le promete la muerte de su esposa. Cuando recibe al rey es la reina quien ocupa la cama de Celora.

CUADRO II. Nueva confabulación de los nobles contra Gomel. Recuerdan el caso de los Abencerrajes: cayeron con todo su poder cuando denunciaron que uno de ellos mantenía relaciones con la reina. Eso harán con Gomel.

La reina Alcira quiere vengarse buscando un moro que mate al rey. Celora le propone a Gomel. En esto entra el joven. La reina manifiesta que le ama y que el rey, por ello, tiene decidido matarla y encarcelarlo a él para siempre. La solución es que elimine al rey y se case con ella. El joven cae en el engaño y acepta la propuesta.

Cuando entra Baudeles Gomel lo apuñala. Reduán, primero, y luego el propio rey ya moribundo, revelan al joven su identidad. Arrepentido pide la muerte y lamenta su primera hazaña. Sin aceptar el último abrazo de su padre, sale a buscar a la reina para ejecutar su venganza.

Entran los nobles, el rey agonizante les aclara lo acontecido, Gomel es su hijo y pide que lo acepten como su legítimo sucesor. Reduán lo convence para que posponga su decisión de ejecutar a la reina. Pero un tumulto se ha organizado en la Alhambra y muchos piden la ejecución del joven. En el desorden un gran león está causando terror. La fiera se somete a Gomel que se queda dormido en el trono con el felino a sus pies. Los granadinos, asombrados, lo proclaman soberano.

### 1.3. FORTUNA LITERARIA Y ESCÉNICA

Publicada en Zaragoza en 1604, bajo el título *Comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, conocida luego como *Parte I*.

Existe una copia manuscrita, que se halla en el códice II-463 en la Biblioteca de Palacio de Madrid, con letra de finales del siglo XVI o principios del XVII [Pontón, 1997: II 825-827; Badía, 2007: 37-46].

Publicada por Menéndez Pelayo en las *Obras de Lope de Vega*, RAE, XI, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1900. Reimpresa en *Obras de Lope de Vega XXIII*, Madrid, Atlas, 1968.

Jesús Gómez y Paloma Cuenca: Lope de Vega, *Obras completas. Comedias*, II, Turner, Madrid, 1993, pp. 815-905.

Arata [2002: 175] sostiene que Lope, con la que él denomina historia o trama del *príncipe salvaje*, inicia una estructura que se halla presente a lo largo de toda su obra y en los dramaturgos contemporáneos, por lo que sospecha que *El hijo de Reduán* y las obras afines fueron bien recibidas en los corrales.

\*\*\*

## 2. *EL ALCAIDE DE MADRID*

### 2.1. FECHA DE COMPOSICIÓN

Lope la registra en la lista de *El peregrino* de 1604.

Morley y Bruerton [1968: 225] la consideran anterior a abril de 1599, pues «la comedia era sin duda una novedad cuando la representó la compañía de Alcaraz en Toledo el 23 de abril de 1599».

Montesinos [1929: 205] piensa que «tal vez [sea] anterior a 1598, y, en todo caso, no muy posterior», por la referencia a Felipe II.

### 2.2. ARGUMENTO

#### JORNADA I:

CUADRO I: En Toledo, alarde de moros con caja y bandera. Marchan a conquistar tierras de León con el rey y su sobrino Tarife. Este se despide de la princesa Celima quejoso de su desdén. Ella le pide que le traiga cautiva a doña Leonor, hija del alcaide de Madrid.

CUADRO II: Fernando de Luján, cautivo en Toledo, lamenta la ausencia de su amada Leonor y confiesa su fidelidad a pesar de las intenciones de la mora Celima que lo tiene cautivo y lo adora. Ella, que le ha curado sus heridas, le propone hacerse cristiana y entregar Toledo al alcaide de Madrid. Fernando no accede.

CUADRO III: Cerca de Madrid, Tarife, Zaide y Gazul hablan de la valentía del alcaide Vargas. Tarife manifiesta su idea de cautivar a Leonor.

CUADRO IV: Lope de Mendoza cabalga hacia Madrid contento porque va a casarse con Leonor. Pero es cautivado por Tarife y le cuenta su historia: de la casa de Mendoza, vino a Madrid, se enamoró de Leonor, la pidió a su padre pero ya estaba comprometida con Fernando de Luján; ahora piensan que este ha muerto y el alcaide le ha concedido la mano de su hija. Tarife decide presentarse en Madrid con una carta de

Lope, así observará las fuerzas del cristiano, verá al alcaide y, sobre todo, a Leonor que se la ha prometido a Celima.

CUADRO V: En Madrid el alcaide manifiesta a sus hijas su preocupación por don Lope. Leonor, sin embargo, cree que el cerco es su remedio pues no quiere casarse con él, adora a Fernando y cree que sigue vivo. Entra Tarife, que oculta su identidad, con la carta y se siente embrujado por la belleza de Leonor. Expone el plan: Tarife quiere dar la libertad a don Lope, pero como el rey no lo permite, él vendrá junto al muro por la noche, llamará a desafío, simulará pelear y se entregará. Así el rey aceptará cambiar a su sobrino por don Lope. El alcaide cree que todo es engaño para entrar en la ciudad y mete en prisión al moro.

#### JORNADA II:

CUADRO I: En Toledo don Fernando ha intentado quitarse la vida. Celima quiere saber el motivo y se ofrece a ayudarlo como amiga. El cristiano explica que le ha llegado noticia de que Leonor se ha comprometido con don Lope de Mendoza, aunque este no habrá podido entrar en Madrid por el cerco moro. Fernando le pide que le deje marchar con la promesa de que volverá a prisión. Ella responde que irá con él, de moros los dos.

CUADRO II: Leonor visita al prisionero moro que se identifica: es Tarife; si lo libera él hará lo mismo con don Fernando y mantendrá preso a don Lope. Leonor accede: el moro saldrá de Madrid vestido de cristiano acompañado por don Luis, el hermano de don Fernando.

CUADRO III: Fernando de moro, con Celima. Se encuentran con Zaide y Gazul que llevan prisionero a Lope de Mendoza. Celima urde un plan: se identifica ante Zaide y Gazul e inventa que Tarife está en Toledo y se ha alzado con el reino, pide que le dejen al prisionero y avisen al rey. Fernando deja libre a don Lope.

CUADRO IV: El rey moro recibe el mensaje de la rebelión de Tarife y decide abandonar el cerco de Madrid esa noche y regresar a Toledo.

CUADRO V: Don Lope quiere saber la identidad de su liberador: es don Fernando de Luján y este le pide que abandone su pretensión sobre Leonor y vuelva a Burgos. No acepta y pelean. Entran Tarife, de cristiano, y don Luis, que ven tres moros (Fernando, Maniloro y Celima) frente a un cristiano (don Lope) y se ponen de parte de este. Pero don Luis se identifica, lo hace también don Fernando, y aquel y Tarife se pasan al bando moro quedando solo don Lope. Tarife descubre que el otro moro es Celima, libera a don Fernando, y también a don Lope, que se compromete a volver a prisión. Don Lope, don Fernando y don Luis parten para Madrid. Tarife y Celima regresan a Toledo.

CUADRO VI:

En Madrid don Fernando y don Lope, disputan por Leonor. El alcaide reconoce que primero la prometió a uno, luego al otro. Pero ante la noticia de que los moros han levantado el campo anima a sus yernos a ir en su persecución, luego les entregará a sus hijas.

JORNADA III:

CUADRO I: En Toledo, Tarife consigue que el rey crea que todo fue ardid de los cristianos que han conseguido engañarlos. Determinan que, pues han sido deshonrados perdiendo cuatro banderas y moros en la huida por el ataque de los cristianos, volverán contra Madrid.

CUADRO II: El alcaide con caja, banderas, sus hijas, y soldados arrastrando cuatro pendones moriscos, alaban a la Virgen de Atocha. Don Luis anuncia que los moros vuelven con un gran ejército.

CUADRO III: Celima exige a Tarife el cumplimiento de su promesa de cautivar a Leonor, pues sigue enamorada de don Fernando. El caballero moro parte hacia la muralla. Celima desea su muerte.

CUADRO IV: Desde el muro los cristianos admiran el numeroso ejército moro. Levantan el pendón con la imagen de la Virgen. Tarife a caballo viene a desafiar al caballero que le entregó la venera de Santiago con la cruz; amenaza con profanarla. Don Lope quiere responder pero lo detiene el alcaide. Empieza el ataque de los moros.

CUADRO V: Comienza el asalto, echan escalas. El alcaide anima a los suyos. Con la noche cesa el combate.

CUADRO VI: Amparado en la oscuridad, el alcaide lleva a sus hijas hasta la ermita. Teme que al morir él y sus caballeros sus hijas sean gozadas por los moros y se hagan moras, por eso quiere matarlas. Le tiembla la mano, pero las degüella.

CUADRO VII: En Madrid piensan que el alcaide ha huido, pero llega este y decide que abran las puertas de la ciudad y salgan a enfrentarse abiertamente con los moros. En lo alto se ve a la Virgen.

CUADRO VIII: Se produce el milagro. Tarife y Celima caen de rodillas adorando a la Virgen. Se oyen gritos cristianos de victoria. Todos reparan en la tristeza del alcaide que revela su motivo: ha matado a sus hijas por falta de fe pues no creyó en la victoria. Van a la ermita y las encuentran arrodilladas ante la imagen de la Virgen. Alegría del alcaide que entrega Leonor a don Fernando y Elvira a don Lope. Tarife y Celima serán bautizados.

### 2.3. FORTUNA LITERARIA Y ESCÉNICA

No fue publicada en las *Partes*.

Nos ha llegado en un manuscrito (BNE, mss. 16.893) del siglo XVII.

Editada por Cotarelo en 1916 en el tomo I de las *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (pp. 547-584).

Gómez y Cuenca, Lope de Vega, *Comedias VI*, Madrid, Turner, 1993.

\*\*\*

## 3. LOS PALACIOS DE GALIANA

### 3.1. FECHA DE COMPOSICIÓN

Morley y Bruerton [1968: 232] la datan en el intervalo de 1597 a 1602 y creen, como Menéndez Pelayo, que la comedia es la que aparece con el título de *La Galiana* en *El peregrino* de 1604 [Lope, 1973: 60].

### 3.2. ARGUMENTO

ACTO I:

CUADRO I: Un grupo de caballeros franceses cerca de Zaragoza. Carlos, delfín de Francia, adora a Armelina (va vestida de paje) y por ella deja patria y padre para servir al rey moro; quiere casarse con ella esa misma noche. El conde Arnaldo, también enamorado de Armelina, maldice su suerte y decide regresar. Cuando Carlos conoce el motivo es él quien renuncia a la dama por el amigo, aunque ella no está de acuerdo.

Salen de Zaragoza un grupo de moros con Audala, hijo del rey Aliatar, que marcha para casarse con Galiana, hija del rey Galafre de Toledo. A Carlos le enseñan un retrato de la princesa mora, queda prendado de ella y decide marchar también a Toledo.

CUADRO II: Zelima comunica a Galiana que Audala no ha de ser su esposo; sabe por un astrólogo alfaquí que el cielo ha dispuesto que sea un francés. Un cautivo jardinero le alaba la belleza del delfín Carlos. Le muestra un naipe con su retrato y Galiana queda enamorada del francés.

El rey Galafre, para ver la reacción de su hija, le presenta un caballero moro como si fuera embajador de Audala que trae regalos de su señor. Al salir este, el rey la reprende por su desinterés y le descubre que era el propio Audala el que ha tenido delante. Ella pide a su padre que retrase el casamiento para que le cobre amor con el trato.

Un moro anuncia la llegada de caballeros franceses. Vienen a ponerse al servicio del rey moro: el conde Arnaldo se presenta como Ricardo y Carlos como Rugero.

Galiana y Carlos (Rugero) se admiran mutuamente. Armelina, que va de paje, se da cuenta de ello y cuando se queda con Galiana, critica a Rugero (Carlos) para impedir que se enamore de él. Esta le muestra el retrato del naipe pero Armelina niega que ese sea el delfín. Galiana pide al paje que le ayude a conseguir su amor, a cambio le entregará a su dama Zelima, que acoge con gusto la propuesta.

CUADRO III: Audala se queja a su criado Ramón de que el rey ha retrasado su casamiento. Entiende que Galiana lo rechaza y que estima al francés cristiano. Decide que lo matará. Escuchan escondidos que el rey le descubre a Rugero su amor a Zelima y creen haber oído que le entrega la mano de su hija. Audala se confirma en su deseo de venganza.

El conde trata de ganarse a Armelina con cariño, ella lo rechaza.

CUADRO IV: Carlos, el rey, los músicos, de noche, ante el balcón de Galiana y Zelima. Como ha salido la hija, el rey quiere que Carlos le diga que se retire. Zelima concierta con Carlos la forma en que se comunicarán los enamorados sin que el rey lo advierta: lo que el rey quiera decir a Zelima es lo que Carlos dirá a Galiana, y lo que Zelima diga al rey es lo que Galiana quiere decir a Carlos (Rugero). Irrumpen Audala y Ramón con armas, pero al ver al rey Audala se disculpa.

ACTO II:

CUADRO I: En Toledo el rey Galafre reprocha a Audala su actitud. Este desafía a Carlos. El rey ofrece al francés la mano de su hija y hacerle rey de Alcalá. Armelina manifiesta su desazón, se identifica ante Audala y Ramón y pide que la lleven a Aragón.

CUADRO II: Carlos se identifica ante Galiana pero quiere que le guarde el secreto. Llega el conde con la noticia de que Armelina ha marchado con Audala. Los dos caballeros marchan a rescatarla. Galiana lo lamenta y Zelima le ofrece una estratagema: ella se esconderá y la princesa dirá al rey que se la han llevado los franceses, así el rey, como la ama, irá tras ellos y los obligará a regresar. Así ocurre.

CUADRO III: Ramón, que desea a Armelina, y no quiere que la goce Audala lo convence para que la dejen atada a un árbol y vuelvan a Toledo a por Galiana. Carlos y el conde, de moros, rescatan a Armelina. Llega el rey con sus tropas y los acusa de llevar a Zelima. Lo desmienten y vuelven todos a Toledo.

CUADRO IV: De nuevo en Toledo Armelina inventa un complot: que el conde y Carlos querían matarla para que no hablara, pues pretenden huir con Galiana a Francia llevando los tesoros de Galafre, pues la princesa y Zelima también están implicadas. El rey lo cree, hace encerrar a los cristianos y a las mujeres, hará reina a Armelina.



## ACTO III:

CUADRO I: Nemoroso y Gesolfo consiguen liberar a los prisioneros. Ha muerto el rey de Francia y urge que Carlos llegue a París. El conde se compromete a llevarle luego a Galiana.

CUADRO II: Armelina y Tarfe huyen de Toledo. El moro quiere gozarla. La salvan Carlos y Nemoro; la llevan consigo a París.

CUADRO III: Vestidos de villanos el conde y Gesolfo se presentan como cautivos que trabajan en la huerta de Aliatar ante los guardias que custodian a Galiana y Zelima. El conde, a través de una historia que cuenta a los guardias, sugiere a Galiana cómo escapar.

CUADRO IV: Carlos es recibido en París. Se ordenan fiestas y un torneo para su coronación. La dama de Carlos será Armelina. Olivante y Balduino quieren matarlo. Armelina, de paje, lo ha oído; lo salvará.

CUADRO V: El conde Arnaldo y Galiana, de moros, cerca de París, escuchan que el rey se casa con Armelina y se hacen fiestas. Ambos desesperan porque el conde quiere a Armelina y Galiana a Carlos. Se sienten traicionados. El conde enfurecido se va. Galiana sola, disfrazada de paje, se une a Audala y Ramón. Así llegan a París.

CUADRO VI: Doña Alda y el duque Astolfo presentan el torneo: entran los jueces, el padrino y desfilan los caballeros con carros alegóricos, letras y motes. Armelina denuncia el complot de Olivante y todo termina felizmente: Audala es perdonado por intercesión de Galiana, ambos piden el bautismo; ella será la esposa de Carlos, mientras Armelina lo será del conde Arnaldo.

## 3.3. FORTUNA LITERARIA Y ESCÉNICA

Fue impresa en la *Parte XXIII* (1638).

Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, RAE, 1890-1913, XIII.

Gómez y Cuenca, Lope de Vega, *Comedias, VII*, Madrid, Turner, 1994, pp. 395-493.

Por el pleito que Lope mantuvo en 1616 contra Francisco de Ávila, sabemos que este había adquirido doce piezas de Baltasar de Pinedo y entre ellas figura *Los palacios de Galiana* [Di Pastena, 2008: 14]. Asegura que todas las comedias que va a imprimir han sido representadas muchas veces.

\*\*\*

#### 4. *EL PADRINO DESPOSADO*

##### 4.1. FECHA DE COMPOSICIÓN

Lope [1973: 59] la registra en *El peregrino* de 1604.

Morley y Bruerton la datan entre 1598 y 1600.

Cotarelo [1930: XXIII]: «En 1600 ya la representaba en Granada la compañía de Nicolás de los Ríos, como dice Agustín de Rojas en su *Viaje entretenido*».

Unos versos se refieren al gran Carlos, «padre y abuelo de dos/ Filipos, en quien se sella/ nuestra perdición» (vv. 2922-2924). Si estos versos pertenecen al manuscrito original, la pieza no puede ser anterior a septiembre de 1598 en que subió al trono Felipe III<sup>205</sup>.

Por otra parte, hay rasgos en el texto que invitan a fecharlo antes de 1598: «es llamativo que ninguno de los tres romances sea dialogado o se reparta entre las intervenciones de varios personajes» [Sánchez Aguilar, 1998: 1967]; también la ausencia total del gracioso y el uso del término «jornada» en vez de «acto» [Oleza, 1986: 284].

##### 4.2. ARGUMENTO

###### JORNADA I:

CUADRO I: En una casa de campo cerca de Toledo, las hermanas doña Inés y doña María huyen de Argolán rey de Alcalá. Luego desde un balcón dialogan con el moro que, enamorado de María, ha entrado en la huerta. El caballero se apodera feliz de un guante que se le cae a la dama.

CUADRO II: En Toledo don Luis refiere al duque las fiestas que han tenido lugar en Madrid: la plaza, las damas, los jueces, el mantenedor, las letras, las libreas, colores, invenciones, los premios...

Llega desde Barcelona el conde don Pedro para ser vasallo del duque. Entran María e Inés. El conde queda prendado de María, aunque viene a casarse con Inés. Don Luis y don Antonio, muestran celos pues también pretenden a las damas. Inés está celosa con su hermana pues ella quiere al conde. María le asegura que no le corresponderá.

Se presenta el moro Argolán que desafía a los cristianos para que cobren el guante de doña María. Todos quieren responder.

---

<sup>205</sup> Sospecha Sánchez Aguilar [1998: 1697] que «el texto sea mucho más temprano y que la mención de Felipe III constituya un añadido posterior a 1598». Autor y actores a veces manipulaban el texto: si en la comedia solo figuraba Felipe II y se representaba en tiempos de Felipe III podía realizarse el retoque conveniente.

CUADRO III: Al final son Argolán y el conde quienes pelean. Malheridos los dos detienen el combate. El moro entrega al conde el guante y le ofrece su amistad. Este regresa herido con la prenda pero María la rechaza diciendo que la dueña es doña Inés.

JORNADA II:

CUADRO I: Don Antonio se queja a doña Inés de que no le corresponde. Entra Marcelo, el criado del conde que va buscando a María, quiere esconder el mensaje que le lleva. Inés pide el papel creyendo bien que es para su hermana, pero Marcelo la engaña diciendo que es para ella. En la carta el conde pide una banda. Inés, enredada por Marcelo, le entrega la banda que había dejado don Antonio.

CUADRO II: El duque, don Luis y el conde juegan a los naipes. Don Luis pierde en el juego un diamante que le entregó doña María.

Entra Marcelo, el conde queda muy contento con la banda que le trae, pues cree que es de doña María, como también el anillo que Inés regaló a Marcelo. Por estas muestras se cree ya amado de la dama y encarga a Marcelo que lleve a María el diamante ganado. Parte el criado y entra don Luis que precisamente viene a recuperar la joya perdida. El conde le engaña diciendo que lo ha llevado a un platero.

Doña María acepta el diamante que le entrega Marcelo, rechaza a don Luis y le echa en cara su mudanza, pues recibe de otra mano la joya que un día ella le había regalado. Por esto don Luis decide retar al conde. Entra don Antonio hablando de que se trata matrimonio entre don Pedro y doña María.

Queda don Antonio y llegan el conde y Marcelo. Aquel ve en el brazo del conde la banda que él le había dejado a Inés y le informa de ello. Llegan las dos hermanas y Marcelo tiene que confesar la verdad: el mensaje que era para María lo entregó a doña Inés y esta le dio la banda. Inés confiesa su amor al conde, María afirma que se casará forzada. Todos se quejan: don Antonio porque no le corresponde Inés, esta porque no es amada por el conde, este porque es rechazado por María.

Argolán se entrevista con su amigo el conde, le cuenta la historia del mago que predijo que María se casaría con un rey y un hijo suyo conquistaría Granada. Para evitar eso él la pretendió; se alegra ahora de que se case con el conde. Don Luis desafía al conde por lo de la joya.

Don Pedro promete al duque que si le concede la mano de María él hará que Argolán abandone su interés por Toledo. El duque compromete la mano de su hija, pero le pide que se marche a Barcelona y él la llevará allí para alejarla del resto de pretendientes.

CUADRO III: Sale don Luis al desafío; llega Argolán que suplanta por amistad al conde. Este llega cuando cae don Luis y lo socorre.

JORNADA III:

CUADRO I: En Barcelona el conde se queja de la tardanza de su amada María. Marcelo trae la noticia de que llega el rey de Aragón. Don Pedro, mientras, responde por carta a Argolán y le invita a su boda.

CUADRO II: El conde cuenta al rey de Aragón que espera casarse con doña María; solo le falta un buen padrino. El rey acepta el cargo. Cuando se enteran de la llegada de la novia salen a recibirla.

CUADRO III: Vienen de camino don Luis y don Antonio, doña María y doña Inés. María viene triste porque se casa forzada. Le confiesa a su hermana que no ama ni a don Luis ni al conde don Pedro.

CUADRO IV: Argolán está en Barcelona y presenta sus regalos al conde: caballos, alfombras, almohadas. Luego se reconcilia con don Luis y se abrazan como amigos y con don Antonio.

CUADRO V: Don Fernando trata de sosegar al rey que se debate por la pasión que siente por María a la que acaba de conocer. Ya es el día en que se va a celebrar la boda. Lucha interior por las reacciones y contra reacciones que le producen sus sentimientos: no quiere que la goce el conde, pero a la vez no quiere obstaculizar la felicidad de su fiel vasallo. Sale decidido a casarlos.

CUADRO VI: Doña María, dialogando con su hermana, muestra admiración e inclinación por el rey. Este entra a por la dama para entregarla al conde, pero cuando ella le da la mano no resiste y le pregunta si prefiere ser mujer del conde o del rey. María elige al rey. Delante de todos, el monarca proclama que la dama es suya. Argolán incita al conde a tomar la espada; el soberano le ordena que dé la mano a doña Inés y el conde acepta su destino. Zulema confirma a Argolán la fuerza del vaticinio: nadie puede contra la ley del cielo. Tras reafirmarse la amistad entre el conde y el rey moro Argolán, ambos reyes se abrazan.

4.3. FORTUNA LITERARIA Y ESCÉNICA

Publicada en la *Parte II*, Madrid 1609.

Cotarelo y Mori, Emilio (ed.), «El padrino desposado», en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, VIII*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1930, pp. 286-323.

Paloma Cuenca y Jesús Gómez: *El teatro de Lope de Vega VI*, Madrid, Turner, 1993.

Sánchez Aguilar: Lope de Vega, *Comedias, Parte II*, 3, Lleida, Milenio, 1998, pp. 1695-1818.

Sabemos por un testimonio de Agustín de Rojas en *El viaje entretenido* (1602) que se representó en Granada en el año 1600 o antes.

Sánchez Aguilar piensa que pudo representarse en Granada en 1599, tras la reapertura de los corrales el 17 de abril.

\*\*\*

## 5. *LOS ESCLAVOS LIBRES*

### 5.1. FECHA DE COMPOSICIÓN

Lope [1973: 59] la cita en la lista de *El peregrino* de 1604.

Morley y Bruerton [1968: 50] proponen el intervalo de 1599 a 1603. Es de las comedias «del tipo Belardo-Lucinda», y por tanto «de 1599 como muy pronto» [p. 81]. Lucinda es la dama protagonista de la comedia, además es hija del capitán Luján, con lo que hay una clara alusión a Micaela de Luján, el amor de Lope por estos años. Leonardo, el prometido de Lucinda, el galán protagonista, cierra la pieza solicitando el favor del público en nombre de Belardo, disfraz literario de Lope.

Fernández Rodríguez [2014: 280, nota 9] constata la aparición de *Los esclavos libres* «en un documento firmado por Granados el 18 de enero de 1603 [...] en el que figura como “comedia nueva” junto a *El cuerdo loco* y *El príncipe despeñado*, compuestas en noviembre de 1602», y deduce que «tuvo que ser escrita en una fecha muy cercana a finales de ese mismo año».

### 5.2. ARGUMENTO:

ACTO I:

CUADRO I: En una playa de Perpiñán, el moro Arbolán rapta a Lucinda y se la lleva cautiva a Biserta, en la costa de Túnez.

CUADRO II: El Capitán Luján lamenta la pérdida de su hija. Unos soldados han apresado al moro Zulema. Tras interrogarlo ordena que lo maten, pero él se las ingenia para hablar de un tesoro y despertar así el interés de los soldados que demoran la ejecución.

CUADRO III: Leonardo, el prometido de Lucinda, increpa al mar que ha permitido al rapto. Los soldados buscan el tesoro donde les indica Zulema que pide de comer y no rechaza el jamón ni el vino. Leonardo, que ha visto su astucia, se lo lleva pues está pensando un plan.

CUADRO IV: Arbolán en Biserta quiere colmar de atenciones a Lucinda para lograr su amor y que acceda a ser su esposa. La cristiana lo rechaza. Belaida, la esposa, se muestra celosa por Lucinda. El moro recurre a un cautivo cristiano para que le ayude a conseguir su propósito.

CUADRO V: Leonardo traza su plan con Zulema: con él irá a Biserta de moro para liberar a su prometida. Zulema debe presentarlo como un moro noble de Granada.

CUADRO VI: El cautivo Mendoza engaña a Lucinda presentándose como soldado del alférez Leonardo y afirmando que este ha muerto. Cuando Arbolán se queda solo, entran Zulema y Medoro (Leonardo de moro), moro noble que huye de la presión cristiana.

ACTO II:

CUADRO I: Arbolán, que ha acogido en su casa a Medoro, le da toda su confianza e idea una estrategia: para calmar los celos de Belaida, Medoro hará como que quiere a Lucinda. Arbolán, como viene Belaida, les pide que se requiebren y a su esposa le dice que la esclava será para Medoro. Lucinda no da crédito a sus ojos pues quien le habla le recuerda vivamente a su Leonardo. Zulema se admira de que Arbolán esté sirviendo sin saberlo al encuentro de los enamorados cristianos. Cuando sale Arbolán con Belaida, Lucinda confiesa su amor segura de que el moro que tiene delante es Leonardo, pero él la rechaza pues piensa que ya ha sido gozada. La cristiana se hunde, se desespera. Zulema le anima a fingirse muerta; ahora es Leonardo quien se atormenta. Arbolán, que los encuentra abrazándose, constata que se quieren y decide separarlos: entrega cuatro galeras a Medoro y le manda a recorrer la costa española.

Sultán, envidioso porque ha sido suplido por Medoro en el gobierno de las galeras, le comunica a Belaida que todo sigue igual con Lucinda y hacen un montaje para que esta vea cómo su esposo sigue acosando a la cristiana. Belaida exige que la cristiana salga de su casa. Medoro le ofrece la solución: que le dé la cristiana y se la llevará lejos. Así se hace: Lucinda de moro se embarca con su prometido.

CUADRO II: Desde una playa se ven unas galeras cristianas. Un marinero vigía anuncia la presencia de cuatro galeras de moros.

CUADRO III: El capitán Luján (padre de Lucinda) y el conde Fabricio (padre de Leonardo) en Nápoles, se cuentan sus desdichas pues ambos han perdido hijos. El conde no sabe nada de un hijo que partió con don Juan de Austria a los 16 años. Celia, hija del conde, informa que han llegado galeras de San Juan, que han prendido a Medoro Arráz, el cual se parece mucho a Leonardo.

## ACTO III:

CUADRO I: Leonardo, ahora cautivo pues va de moro y como tal ha defendido sus galeras, no puede decir que es cristiano pues lo darán por renegado. Se lamenta de hallarse cautivo en la ciudad donde nació, Nápoles. Leonardo y Zulema son enviados como cautivos a servir al duque de Osuna, mientras que el otro moro (Lucinda) va con don Fabricio y su hija Celia.

CUADRO II: Unos alabarderos entregan al duque de Osuna a Zulema y a Leonardo.

CUADRO III: Arbolán y Sultán están en Nápoles con salvoconducto pues dicen venir a rescatar a su gente. Inventa decir al duque que Medoro y Zulema vienen a matarlo asistidos por una mujer hechicera. Salen Zulema y Medoro con pajes del virrey. Zaide (Lucinda de moro) se encuentra con ellos y por sus explicaciones Medoro comprende que está en casa de su padre, con su hermana.

El capitán Luján discute con unos italianos, cuando estos quieren acometerlo, Medoro se pone en medio y con el palo de la silla mata a uno de ellos. Lo quieren ajusticiar pero el conde Fabricio lo salva. Medoro, sabiendo a quien habla, le cuenta su vida: es su hijo.

CUADRO IV: El duque, que ha creído las mentiras de Arbolán, ordena que traigan al conde Fabricio y a todos los de su casa. Todo se aclara: el moro Zaide resulta ser Lucinda, hija del capitán Luján, y Medoro es Leonardo, hijo del conde Frabricio. Arbolán reconoce su falta, pero por intercesión de Leonardo es perdonado y se le permite volver a Biserta.

## 5.3. FORTUNA LITERARIA Y ESCÉNICA

La obra fue publicada en la *Parte XIII* en 1620.

La editó Cotarelo en las *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española V*, Madrid, RAE, 1916-1930.

Jesús Gómez y Paloma Cuenca la publican en Lope de Vega, *Comedias, X*, Madrid, Turner, 1994, pp. 873-982.

Tenemos la edición crítica del grupo Prolope, a cargo de Omar Sanz y Ely Treviño: Lope de Vega, *Comedias, Parte XIII, I*, Madrid, Gredos, 2014, pp. 537-709.

Sabemos que pertenecía al repertorio de Granados, como indica Lope [2014: 567] en el impreso. Si el poeta la escoge para citarla como parte de la fiesta final de *El peregrino* [Lope, 1973: 482] podemos suponer que la pieza era conocida por su éxito.

\*\*\*

## 6. LA TRAGEDIA DEL REY DON SEBASTIÁN Y BAUTISMO DEL PRÍNCIPE DE MARRUECOS

### 6.1. FECHA DE COMPOSICIÓN

Lope [1973: 58] la citó en la primera edición de *El peregrino* (1604) con el título *El príncipe de Marruecos*.

Para Menéndez Pelayo [1969: XXV, 150-151]: «Lope redactó su gaceta dramática inmediatamente después de la ceremonia, enumerando uno por uno todos los personajes que a ella concurrieron».

Oliver Asín [2008: 132-143] ha mostrado que el bautismo del noble marroquí tuvo lugar el 3 de noviembre de 1593 y también pensaba que la obra debió escribirse el mismo año del bautismo.

Sin embargo Morley y Bruerton [1968: 233-235] consideran que no puede ser anterior a 1595, según el uso que en ella se hace del romance. Ofrecen como probable el intervalo de 1595 a 1603.

Pontón piensa que debió ser escrita entre 1601 y 1603. Un personaje habla de la canonización de san Raimundo de Peñafort; si aconteció en abril de 1601 [Pontón, 2012: 799], la obra es posterior a esa fecha.

Usandizaga [2014: 223] se suma al razonamiento de Pontón.

Desde el punto de vista concreto de las comedias moriscas, el que aparezca en ella el gracioso («Sale Zulemilla, moro gracioso», v. 2494+) con su típico lenguaje aljamiado, aunque con una intervención bastante fugaz, nos lleva a aceptar la hipótesis de Pontón y pensar que fue compuesta entre 1601 y 1603.

### 6.2. ARGUMENTO

#### ACTO I:

CUADRO I: En Lisboa el rey don Sebastián y sus consejeros deliberan con Muley Mohamet Jarife, nieto del rey de Marruecos, sobre la conveniencia o no de intervenir y recuperar la corona para el príncipe marroquí. Entra el embajador que habían enviado a España con la respuesta de Felipe II: promete ayuda militar y cita al rey portugués para un encuentro en Guadalupe.

CUADRO II: En Marruecos Lela Fátima, dama de Hamet, hermano del rey Maluco, recurre a su criada Celinda para que con su espejo mágico le muestre el futuro: tras la batalla Hamet será rey de Marruecos.

CUADRO III: Encuentro en Guadalupe; Felipe II no logra disuadir a su sobrino don Sebastián de su plan sobre Marruecos.



CUADRO IV: Lela Fátima celebra con Hamet su próximo ascenso al trono. Entran Muley Maluco y el alcaide Reduán que reprochan al moro entretenerse en amores cuando la guerra se acerca.

CUADRO V: En el puerto de Lisboa unos soldados hablan sobre la poca formación militar del ejército que parte para Marruecos. Llega el rey con los principales y embarcan.

CUADRO VI: En Marruecos, Muley Jeque, príncipe moro de doce años, y Albarcín, alcaide de Arcila, reciben gozosos a los portugueses. Llega el rey don Sebastián con Muley Mahamet.

CUADRO VII: Ejército moro: Hamet informa a Maluco, rey que llega enfermo, de las tropas cristianas: tan solo unos quince mil hombres.

CUADRO VIII: Ejército cristiano: don Sebastián, el prior don Antonio, Eduardo y el capitán Aldana, que trae carta del duque de Alba dando ánimos. Se entabla la batalla, los moros como son muy numerosos envuelven a los cristianos. El capitán Aldana recuerda los pronósticos desastrosos de Felipe II; Eduardo de Meneses alaba la valentía del rey don Sebastián, que se encomienda a la Virgen y entra a morir.

CUADRO IX: Los musulmanes han aplastado al ejército cristiano, pero como ha muerto el rey Maluco, Hamet es aclamado rey.

#### ACTO II:

CUADRO I: Han pasado años, Muley Jeque ya es un hombre y vive con su corte en Andújar. Ahora lo visita Albarcín, ya viejo, y narra la batalla de Alcazarquivir para el príncipe.

Zaide informa a Jeque de que los cánticos, guitarras y carros que se oyen son debidos a la romería en honor de la Virgen de la Cabeza. Tres mujeres quieren conocer al príncipe moro. Una de ellas recuerda la ley de la poligamia y dialogan sobre sus ventajas e inconvenientes. El príncipe desea ver la fiesta disfrazado de cristiano.

CUADRO II: En la romería se arman tiendas, hay música de guitarras, se baila y se canta a la Virgen. Unos meriendan, conversan y beben. Otros juegan, alborotan y discuten. A un villano le roban su pollino de forma graciosa. Los de las tiendas discuten con el aplicacionero. Un maestro de esgrima y un muchacho se batan.

CUADRO III: El Jeque, de cristiano, habla con un fraile victoriano de las vírgenes más famosas de España y de la procesión.

Con música de campanas y chirimías, estandartes y danzas comienza la procesión. El príncipe moro admira la imagen de la Virgen y comienza a sentirse mal.

ACTO III:

CUADRO I: En Andújar, Almanzor se enfurece porque el príncipe invoca a María. Zayde añade que ya se confiesa cristiano. El alcaide Almanzor expone que debe morir moro y no deshonrar la fe musulmana.

El corregidor de Jaén y Jacome de Cárdenas hablan de la conversión. El fraile victoriano imparte catequesis al Jeque. Los criados moros se escandalizan. Entra Almanzor con una copa, pero el médico no le deja beber pues sospecha que lleva veneno. Los moros se escabullen.

CUADRO II: Por temor a los servidores moros del príncipe, el corregidor y otros caballeros lo sacan de su casa.

CUADRO III: Un bando de parte del corregidor prohíbe a los criados moros llevar consigo cualquier tipo de armas.

CUADRO IV: En el grupo moro Fátima llama la atención a Almanzor para que no se arme. Entra Zulemilla, moro gracioso, armado y acompañado de otros. De la casa sale el corregidor, el fraile y el Jeque. Los criados moros se sienten decepcionados.

CUADRO V: El obispo ya ha hablado con el Jeque, que se ha sentido curado al salir de su casa. Comentan las disposiciones oficiales sobre los moros: a los que se conviertan se les enviará a Navarra, a los que no a África. Don Gonzalo de Ulloa, el corregidor, lee la carta del rey en la que pide que lleven al príncipe hasta El Escorial. El caballero moro acepta gozoso. Cuando se queda a solas se duerme y sueña: la ley evangélica disputa con la secta africana. Cuatro moros sostienen una gran corona, es lo que ofrece la secta musulmana. Otro lienzo representa el cielo, lo que ofrece la ley cristiana. Despierta aturrido el príncipe.

CUADRO VI: Juan Ruiz de Velasco y un ayuda de cámara preparan la recepción del noble marroquí. Se anuncia su llegada, se viste de forma cristiana y salen para El Escorial.

CUADRO VII: Belardo y Gaseno hablan sobre la grandeza de El Escorial, de la preparación del bautismo, de los nobles cortesanos presentes. Por una parte llega el de Marruecos, con gente, vestido de blanco, por otra el rey Felipe, la Infanta, el Príncipe, con acompañamiento y música. Concluye Gaseno que no se puede mostrar la grandeza del acto, aunque promete Belardo referirlo otro día.

### 6.3. FORTUNA LITERARIA Y ESCÉNICA

Lope la publicó en 1618 en la *Parte XI*.

Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española XII*, Madrid, RAE, 1890-1913. Reimpresión por la editorial Atlas, *Obras de Lope de Vega XXVII*, Madrid, 1969.

Gómez y Cuenca, Lope de Vega, *Comedias VIII*, Madrid, Turner-Fundación Castro, 1993.

La única edición crítica es la de Prolope realizada por Gonzalo Pontón [2012]: Lope de Vega, *Comedias, Parte XI, II*, Madrid, Gredos.

\*\*\*

## 7. *EL NUEVO MUNDO DESCUBIERTO POR CRISTÓBAL COLÓN*

### 7.1. FECHA DE COMPOSICIÓN

Citada por Lope [1973: 59] en *El peregrino* de 1604 con el título *El nuevo mundo*. Morley y Bruerton [1968: 369-370] la datan entre 1598 y 1603.

### 7.2. ARGUMENTO

#### ACTO I

CUADRO I. En un palacio en Portugal, Colón con su hermano Bartolomé presenta su proyecto ante el rey. Cuenta que vive en la isla de Madeira y que un marino, al que acogió, murió dejándole unas cartas de marear donde se descubre un nuevo mundo. El rey lo rechaza. Bartolomé marchará a Inglaterra para hacer la propuesta a Enrique VII, y Colón pasará a España.

CUADRO II. Jardín en Granada. Mohamed, el rey Chico, y Dalifa declaran su amor. Entra el alcaide Celín reprochándole que se entretenga en amores cuando los cristianos están a las puertas de Granada. Recuerda la muerte de grandes adalides a manos de los cristianos: Muza (maestre de Calatrava), Albenzayde (conde de Palma), Celindo, Azarque, Alí, Zulema, Tarfe, Reduán. Granada, ya fruta madura, será puesta por Fernando en sus manteles reales.

CUADRO III. Colón se entrevista con los duques de Medinaceli y Medinasidonia que lo toman por loco y rechazan su plan.

CUADRO IV. En Santa Fe, los Reyes y el Gran Capitán reciben a Celín que pide que el Gran Capitán vaya a entrevistarse con el rey Mohamed que quiere entregar la ciudad. La reina teme que corra peligro, pero admiten los planes del moro.

CUADRO V. En lugar indeterminado Bartolomé cuenta a Colón que el rey de Inglaterra no ha querido oírlo. Sin embargo Colón ha sido escuchado por el contador Alonso de Quintanilla y el cardenal Mendoza. Pínzón le ha aconsejado que espere a que se rinda la capital mora.

Queda solo Colón sentado junto a un árbol. La figura alegórica de la imaginación lo lleva a presenciar un juicio: la Religión y la Idolatría ante la Providencia discuten por el nuevo mundo. El Demonio defiende sus posesiones. La Providencia determina que se llevará a cabo la conquista.

CUADRO VI. Con el sonido marcial de las cajas, con música y entre voces, Granada se rinde. Mohamed entrega la ciudad al rey Fernando.

CUADRO VII. Colón y el contador mayor se presentan ante los Reyes. La reina aprueba el proyecto.

#### ACTO II

CUADRO I. Una nao en el teatro, gritaría: Colón, Bartolomé, Pinzón, fray Buyl: todos se quejan y quieren arrojar a Colón al mar. Acuerdan que si en tres días no avistan tierra matarán a Colón.

CUADRO II. En la isla la Deseada un grupo de indios cantan, celebran la unión de Dulcanquellín con Tacuana. Ella cuenta que iba a desposarse y fue robada. Pide el raptor que no la fuerce. Él reconoce que el que iba a ser su esposo es su mayor enemigo y así le ha dado el mayor castigo. Se compromete a servirla y a esperar. Pero aparece Tapirazú a retarlo. Cuando van a enfrentarse se oyen disparos y gritos que no entienden (¡Tierra, tierra!... ¡en nombre de Dios!). Regresa Auté que había ido a investigar: hay a la orilla del mar tres casas (los veleros) y hombres que dicen Dios, tierra, Virgen. Temerosos huyen todos.

CUADRO III. Los españoles plantan una gran cruz en la playa y todos arrodillados oran dando gracias. Llega Palca, una india, perdida. Colón le entrega un espejo y un cascabel.

CUADRO IV. Los indios se acercan a la cruz. Uno de ellos avisa de que los extranjeros vuelven. Quieren arrancar la cruz, pero oyen disparos y se asustan. Se arrodillan y adoran. Palca les dice que los que han llegado son pacíficos, que quieren comer. Todos admiran los cascabeles y el espejo. Cuando llegan los españoles, huyen, pero vuelven, se acercan, se abrazan todos, les reparten regalos. Piden de comer. Colón anuncia que quiere regresar a España con muestras de lo que ha descubierto: indios, animales, aves...

#### ACTO III

CUADRO I. Colón ha marchado para España. Terranzas y Arana hablan de la codicia del oro. Pinzón envía al indio Auté a fray Buyl a Haití con una docena de naranjas y una carta. Tacuana pide a los españoles que la lleven con su esposo Tapirazú, pero solo es una argucia para ponerse en los brazos de Terranzas. Palca se entrega a Arana.

CUADRO II. Fray Buyl lee el papel de Pinzón pidiéndole que regrese para celebrar la misa. Auté se admira de que hable el papel. El monje descubre, por el escrito, que ha comido cuatro naranjas. El indio se maravilla de que el papel le haya descubierto.

CUADRO III. Dulcanquellín y Terranzas. Aquel quiere recuperar a su esposa. El español le dice que espere a la misa que se celebrará al día siguiente.

CUADRO IV. Auté con un tarro de aceitunas y un papel, otro presente de Pinzón. El indio quiere comerse algunas y para ello aparta el papel para que no pueda verlo y delatarlo. Pero el fraile nuevamente lo descubre. Llegan más indios y Tapirazú para marchar con fray Buyl.

CUADRO V. Dulcanquellín, Bartolomé, Pinzón y otros preparan el altar para la misa, descartan la presencia de ídolos, por lo que Terranzas expone a Dulcanquellín la historia de los ángeles rebeldes; sin embargo Cristo, por los Reyes Católicos, envió a Colón para que reciban la luz. Ante el aviso de la llegada del padre salen todos y Dulcanquellín medita qué debe hacer, si seguir a Ongol o a Cristo. El demonio en hábito de indio le comunica que los españoles vienen guiados por la avaricia y que Rodrigo le engaña pues se ha acostado con Tacuana. Ante esto Dulcanquellín se subleva y empieza a gritar muerte contra los españoles.

CUADRO VI. Música, un altar con velas, caen ídolos, salen seis demonios y uno de ellos confiesa la victoria de Cristo.

CUADRO VII. Los indios siguen a Dulcanquellín y arremeten contra los españoles, matan a muchos. Quitar la cruz y la echan al mar, pero con música vuelve a salir otra cruz. Los indios confiesan que es la religión verdadera.

CUADRO VIII. Colón, con algunos indígenas, presentes de oro y aves exóticas, es acogido por los Reyes Católicos. El rey lo honra con títulos y escudo de armas. La reina dona el oro a la iglesia de Toledo para una custodia. El Gran Capitán y el contador mayor alaban la hazaña. Luego sale con música la comitiva para el bautismo de los indios.

### 7.3. FORTUNA LITERARIA Y ESCÉNICA

Publicada en la *Parte IV* (Madrid, 1614). Gaspar de Porres, asesorado por Lope, intervino en la publicación y asegura que suyos fueron los originales de las doce comedias que imprime. Fernández Rodríguez [2014: 295] la incluye entre los títulos que el poeta vendió a Porres.

Fue bastante editada en el siglo XIX [Giuliani, 2002: I, 181-182].

Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española XV*, Madrid, RAE, 1890-1913. Reimpresión [1968: XXIV].

Gómez y Cuenca [1998: 921-1012]: Lope de Vega, *Comedias, VIII, Madrid, Turner*, 1994 (pp. 921-1012).

Tenemos la edición crítica de Prolope a cargo de Luigi Giuliani, *Comedias de Lope de Vega, Parte IV, I, Lérída, Milenio*, 2002.

Sin duda fue representada por la compañía de Gaspar de Porres.

\*\*\*

## 8. *EL HAMETE DE TOLEDO*

### 8.1. FECHA DE COMPOSICIÓN

Morley y Bruerton [1968: 266] sostienen que debe fecharse en el intervalo entre 1608 y 1612 (probablemente sea de 1609 o 1610).

González Cañal [2007: 306] añade que «la obra está ambientada, al menos en toda su parte final, en Toledo, ciudad en la que residió Lope entre 1604 y 1610».

Madroñal [2013: 47], que sigue un proceso judicial iniciado por los Suárez Franco de Toledo para demostrar su nobleza, piensa que la obra es un encargo de la familia a Lope para apoyar su pretensión, por esto si en 1608 un tribunal sentencia en contra, «la obra, según mi opinión, no debe de ser posterior a ese año de 1608».

### 8.2. ARGUMENTO

#### ACTO I

CUADRO I. En una calle de Valencia la noche de San Juan, Don Juan Castelví ronda a doña Juana; su criado Beltrán a la criada Beatriz. Son acometidos por otros caballeros y en la pelea don Juan mata a don Luis.

CUADRO II. La misma noche de San Juan en una playa de Orán, tres moros y tres moras celebran la fiesta. Hamete muestra un carácter especial, melancólico, insatisfecho, arrogante. Argelina danza una zambra, los músicos cantan. A medianoche la vidente Dalima saca su libro mágico. Hamete no cree en las hechicerías. Su visión es la única negativa, pues los objetos que aparecen al abrir el libro (cadena, horca, fuego) presagian un futuro oscuro. Entra Zayde que anuncia que un barco rico pasa cerca. Hamete saldrá a capturarlo.

CUADRO III. Don Juan y Beltrán en Valencia. Se embarcan para huir de la justicia. En el puerto de Malta se unen a caballeros de la orden de San Juan en una expedición contra los moros.

CUADRO IV. En Málaga se halla el licenciado Herrera y su criado Laurencio. Don Gaspar Suárez desde Toledo les comunica que se ha casado y necesita un esclavo moro que cuide sus caballos.

CUADRO V. En el mar, la galeota turca de Hamete y Argelina es apresada por una galera de san Juan. Don Juan regalará la pareja mora a doña Juana. El acto termina con Hamete pensando en la venganza.

#### ACTO II

CUADRO I. Doña Juana no quiere en su casa a Hamete por lo que manda venderlo. Beltrán promete al moro, indignado porque lo separan de su amada, que lo venderá en Valencia para que permanezca cerca de ella. Don Martín se interesa por Hamete, aunque su criado no ve bien la compra, «porque es llevar un demonio» (v. 1106). No le gusta a Hamete ir a Málaga, aunque como tiene puerto de mar posibilita su rescate.

CUADRO II. Dos alcaldes villanos hablan del toro que tenían preparado para la fiesta y se les ha escapado. El animal campea suelto por las viñas pero es dominado por Hamete que lo sujeta por los cuernos. Don Martín y Páez sienten miedo por la fuerza del moro. Cuando ambos descansan y duermen, Hamete se debate pensando si sería mejor matarlos y huir, pero concluye que no podría ir a ningún sitio.

CUADRO III. En Toledo Gaspar Suárez y doña Leonor celebran su amor. Ribera anuncia que llega un caballo para don Gaspar. Desde Málaga les envían un moro al que temen por su fuerza. Cuando entra Hamete don Gaspar se le ofrece como amo y amigo.

CUADRO IV. Dialogan los criados Corcuera y Beltrán. Este se jugó en Valencia los dineros de la venta de Hamete y lo perdió todo, por eso no pudo volver a casa de doña Juana. Entran en la catedral donde llegan Gaspar y otros caballeros que están preparando un juego de cañas. Corcuera le ofrece a Beltrán como criado y el señor lo cita para su casa.

CUADRO V. Hamete quiere conformarse con lo que tiene pero queda dormido y en sueños habla de violencia y venganza, lo que asusta a doña Leonor y a Ana. La señora le manda a las caballerizas. Al llegar don Gaspar hablan de las cañas y la esposa comenta que no le agrada el moro. El amo decide que lo llevará a Madrid y lo venderá.

#### ACTO III

CUADRO I. Beltrán, que había acompañado a su amo a Madrid a comprar caballos, cuenta a Corcuera que iba a vender a Hamete pero no lo hizo por los ruegos del moro. La señora no está muy contenta por su arrogancia y por sus cambios de ánimo.

CUADRO II. Gaspar y Leonor confiesan su mutuo amor. Es la hora de la cena. Hamete manifiesta su inquietud interior por una carta recibida de Argelina; enfurecido al

ver el cariño que se tienen sus amos y que a él le está vedado, le arrebató a Ana un plato de comida. Don Gaspar no puede consentirlo por lo que castiga al moro azotándolo con una caña. En Hamete crecen profundas ansias de venganza.

CUADRO III. Se oyen gritos de Ana por las amenazas del enfurecido Hamete. Gaspar llama a los criados, pero no están. Sale a la calle a buscar ayuda y Hamete aprovecha para cerrar la puerta por dentro. Se oye como el moro mata a doña Leonor y a dos criadas, Ana y Francisca. Cuando logran abrir las puertas ven la tragedia. Hamete ha huido. Leonor muere en brazos de don Gaspar.

CUADRO IV. Por la calle huye Hamete y ataca a Beltrán que se acercaba a la casa. Un capitán y alguaciles lo buscan por toda la ciudad.

CUADRO V. El moro ha logrado cruzar el Tajo, quiere huir a Madrid. Como un molinero lo reconoce, lo mata.

CUADRO VI. Se encuentra con dos pastores, piensa que lo han reconocido, mata a uno de ellos mientras el otro consigue huir.

CUADRO VII. Entra hambriento en un mesón del camino. Un correo que está comiendo lo reconoce; el moro lo mata, y también a la joven Lucía, a un labrador y a la mesonera. Pero es apresado por el alcaide, unos labradores y un maestro de esgrima que logra herirlo.

CUADRO VIII. A don Gaspar, vestido de luto, su hermano le comunica que han apresado al moro. Responde muy cristianamente que no quiere venganza.

CUADRO IX. El corregidor Tello anuncia que como castigo torturarán a Hamete con una muerte lenta y dolorosa.

CUADRO X. Comentarios de algunos villanos de los que vienen a presenciar el espectáculo del ajusticiamiento del moro.

CUADRO XI. Sobre un estrado aparece Hamete atado a un palo, un brasero, tenazas, la horca, dos frailes. Uno de ellos le razona que se reconcilie con Dios. El moro pide que entre su amo, quiere ofrecerle su arrepentimiento. Don Gaspar le perdona y le anima a pensar en su salvación. Hamete pide el bautismo y muere cristianamente. Gaspar confiesa que la conversión del moro ha templado su dolor.

### 8.3. FORTUNA LITERARIA Y ESCÉNICA

No fue citada en *El peregrino* de 1604, pero sí en la edición de 1618.

Apareció publicada en la *Parte IX* en 1617.

Cotarelo la editó en 1928 en el tomo VI de las *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*.



Actualmente tenemos la edición crítica de Prolope a cargo de González Cañal [2007], *Comedias de Lope de Vega, Parte IX I*, Lleida, Milenio, pp. 305-416.

Hay también una edición digital en *Artelope: El Hamete de Toledo*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

\*\*\*

## 9. LO QUE HAY QUE FIAR DEL MUNDO

### 9.1. FECHA DE COMPOSICIÓN

Lope [1973: 61] la citó en la edición de *El peregrino* de 1618.

Morley y Bruerton [1968: 349] la fechan en el intervalo de 1608 a 1612, probablemente en 1610. Y esta es la fecha a la que se acogen los editores más recientes [Sánchez Laílla, 2013: II, 339].

Según Oleza [1997: 45-46] durante el segundo periodo de su teatro (1600 y 1613) Lope muestra interés por los dramas de temática turca.

### 9.2. ARGUMENTO

#### ACTO I

CUADRO I. En Turquía un buen grupo de cautivos de la casa de Amurates, general del Gran Turco, han sido sorprendidos cuando intentaban huir. Ajusticiarlos a todos supondría perder mucho dinero, por esto ordena a Zidan que escoja a diez, y de estos a cuatro que se jueguen a suertes quién de ellos será empalado para que sirva de escarmiento.

Marbelia, la esposa del Gran Turco, pide la ayuda de Amurates para que Selín desista de ir al frente del ejército contra el rey de Persia que ha invadido territorio turco.

CUADRO II. Cuatro cautivos cristianos juegan a los dados su suerte. La sentencia de muerte recae sobre el genovés Leandro. Celinda, la hija de Amurates, escucha el lamento del joven y compadecida quiere remediarlo. Cuando pasa Marbelia, Celinda se dirige a ella pidiendo ayuda; la dama promete interceder ante Selín.

Leandro entretiene a sus ejecutores con la historia de unas joyas escondidas. Mientras llega un emisario de Selín con la orden de que lo desaten y lo lleven a su presencia.

CUADRO III. Amurates quiere convencer a Selín de que confíe en él para dirigir el ejército como lo ha hecho otras veces. También lo pide Marbelia. Entra Mustafá con Leandro. El cristiano cuenta su historia: se llama Leandro Espínola y procede de una familia noble de Génova, se había enamorado de Blanca, pero por conflictos con la fami-

lia, huyó a una isla. Cuando volvía feliz para casarse fue apresado por el pirata Caracosa y pasó a ser esclavo de Amurates. Luego le cupo la mala suerte del castigo por el intento de fuga. Conmovido Selín por la historia de amor le permite marchar a desposarse con Blanca bajo la palabra de que volverá a su cautividad. Leandro recuerda la historia del Abencerraje y acepta la propuesta asegurando su regreso.

CUADRO IV. El Soldán de Persia es informado de que viene Selín con Amurates al frente del ejército. Ordena arrasar más territorio turco.

CUADRO V. El derrotado Selín culpa a Amurates del desastre. Ordena de nuevo que vuelvan al ataque.

CUADRO VI. Leandro, acompañado por Gonzalo, otro cautivo cristiano, llega a casa de Blanca. Se abrazan los amantes mientras Gonzalo los parodia. Leandro pide a la dama que esa misma noche celebren su boda.

#### ACTO II

CUADRO I. En Génova, los viejos Oracio y Virginio comentan la inexplicable tristeza que observan en Leandro.

CUADRO II. Ahora es Blanca quien reprocha a Leandro la tristeza que muestra. Este expone el motivo: el plazo se acaba y debe cumplir su palabra y regresar a ser cautivo de Selín. Blanca se ofrece a ir con él.

CUADRO III. El Soldán de Persia celebra la victoria sobre el ejército de Selín.

CUADRO IV. Selín, Marbelia y Amurates hablan sobre la derrota. El general achaca todo a la caprichosa fortuna. Selín le exige que ataque de nuevo. Marbelia hace entrar a los músicos para que calmen el enojo y la inquietud de su esposo. Mustafá anuncia la llegada del genovés Leandro. Admirado de su lealtad Selín quita el bastón de mando a Amurates, se lo entrega al cristiano y ordena que decapiten al general. El genovés intercede por Amurates y Selín se lo cede como esclavo. Permite que Leandro siga con su fe pero le pide que use vestidos turcos y que cambie su nombre. Se llamará Brahin y Gonzalo Solimán.

CUADRO V. El Soldán persa comenta con Fidorio la derrota de Amurates, pero Darino les informa de la proximidad de un nuevo ejército turco comandado por un mancebo cristiano.

CUADRO VI. Selín a solas con Gonzalo le confiesa su atracción por Blanca y le pide que se lo comunique. El criado se niega y expone como razón la nobleza de la cristiana. Selín dice que quiere vencerse a sí mismo pero exige a Gonzalo que guarde silencio sobre lo hablado.

Vuelve Leandro victorioso de la guerra. El Turco lo nombra su gran Bajá y se arrepiente de haber deseado a Blanca.

CUADRO VII. Marbelia y Celinda con Blanca dejan entrever que desean a Leandro. La cristiana alaba el matrimonio.

Leandro como Bajá debe enjuiciar pleitos y se ofrece para ello a las mujeres. Reproduce el juicio de Paris ante Celinda (Palas), Marbelia (Juno) y Blanca (Venus). Salen las mujeres y entra Selín, con Mustafá y Amurates que vienen a ver cómo imparte justicia el nuevo Bajá. Después de ver algunos casos, admira al cristiano y lo invita a su mesa. Mustafá sentencia que la fortuna lo encumbra para una mayor caída.

### ACTO III

CUADRO I. Marbelia pide la mediación de Gonzalo para lograr el amor de Leandro, pero el cristiano se niega a ello. Llega Selín con Leandro que le otorga toda la hacienda de Amurates y otras mercedes. Cuando Marbelia queda a solas con el cristiano le expone sus sentimientos, él la rechaza y ella amenaza con que lo hará caer del favor de Selín. Se va la gran dama y entra Gonzalo que contando una historia le sugiere a Leandro que Selín quiere a Blanca.

Vuelve el Gran Turco y se preocupa por la tristeza que ve en su Bajá, pregunta por la causa y este confiesa que siente miedo porque la fortuna provocará la caída de la altura en que lo ha colocado. Selín le jura que lo respetará mientras viva y no le privará de sus honores y cargos.

De nuevo quedan solos Marbelia y Leandro, ella le pide una mano para leer su futuro. Blanca los sorprende cogidos de la mano y luego discute con su marido. Gonzalo se sorprende de que discutan y logra apaciguarlos.

Blanca se une a Celinda y Marbelia que van al baño. Selín está escondido espiando a las mujeres. Sale Blanca huyendo y Selín detrás solicitándola. La cristiana lo rechaza. Mustafá le sugiere a Selín que se la pida a su marido. Viene Leandro y el Turco le confiesa su pasión por Blanca, pero el cristiano le recuerda su juramento de no hacerle daño mientras viva. Intuyendo la tragedia Leandro pide a Gonzalo y a Blanca que se embarquen y regresen a Génova, él irá después. Marbelia explica a su esposo la forma de eliminar al cristiano sin faltar a su juramento: que lo mate mientras duerme ya que el sueño es espejo de la muerte. Selín degüella al dormido Leandro. Pide que le traigan a Blanca pero le informan que ha embarcado con Gonzalo en una galeota.

### 9.3. FORTUNA LITERARIA Y ESCÉNICA

Lope la imprimió en la Parte XII en 1619.

Cotarelo la editó en el tomo VII de las *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* en 1930.

También la editó Gasparetti en 1931 con el título de *Comedia famosa de lo que hay que fiar del mundo*.

Actualmente tenemos la edición crítica del grupo Prolope a cargo de Luis Sánchez Laílla y José Enrique Laplana Gil [2013: II, 337-479].

\*\*\*

## 10. SAN DIEGO DE ALCALÁ

### 10.1. FECHA DE COMPOSICIÓN

Lope no la citó entre los títulos de las listas de *El peregrino*.

Menéndez Pelayo [1965: XI, 10-11] sospechaba que pudo ser escrita «en las mismas fiestas de la canonización de san Diego, lograda en 1588 por Felipe II». Añadía que «el aspecto simpático con que se presentan las costumbres de los moriscos, y se remeda su media lengua, parece que obligan a colocar esta pieza en fecha anterior a la expulsión».

Sin embargo en *San Diego de Alcalá* tiene papel importante el moro gracioso Alí. No conocemos ninguna obra anterior a 1598 donde aparezca este personaje. Según esto la obra podría ser anterior a la expulsión pero no de 1588.

Morley y Bruerton [1968: 90] recuerdan que «en 1613 fue el vigésimo quinto aniversario de la muerte del santo y se celebró mucho. La comedia es de dicho año sin ninguna duda» [p.596].

Case [1988: 12] opina que la fecha más apropiada es la de 1613, año que se celebra el 25 aniversario de la canonización y el 150 de la muerte de san Diego. Recuerda que desde 1611 Lope era miembro de la Tercera Orden de los franciscanos. Por otra parte hay en el texto discusiones teológicas (vv. 2295-2390) que hacen pensar en un Lope que está preparando su ordenación como sacerdote que efectuará al año siguiente, en 1614. Además cree encontrar referencias a lo que escribe Cervantes en el prólogo de sus *Novelas ejemplares* que acababan de ser publicadas. Se refiere al soldado que se acerca a recoger la sopa que el santo reparte a los pobres y exhibe sus méritos militares como reclamo para ser atendido [Case, 1988: 34].

Parece razonable datarla en 1613.

## 10.2. ARGUMENTO

## ACTO I

CUADRO I. En San Nicolás del Puerto se reúne el Concejo de la villa. Se mofan del hidalgo al que tachan de cristiano nuevo. Preparan una procesión y debe darse caridad para los pobres (pan, vino, queso...).

CUADRO II. Tres labradoras hablan de cómo irán vestidas a la romería. Juana alaba a Pascuala por lo bien que canta un romance del moro Muza.

CUADRO III. Diego limpia y prepara la ermita. Siente tener que sacudir a los santos para quitarles el polvo. Lo mismo le ocurre cuando le mandan cortar flores. Encarna el respeto a las criaturas del espíritu franciscano.

Sale la procesión. Diego canta y baila delante de la imagen. Su padre le pide que vuelva a casa para ayudar en las faenas del campo. Diego replica que se prepara para hacerse fraile de san Francisco.

Entra Alí, moro hortelano, que se queja de que los mozos dañan su huerta. Diego replica a las esperanzas del moro que piensa que volverán a tener más poder en España, augurando la expulsión de todos ellos. Alí engaña al ingenuo Diego con las lechugas que piden unas señoras.

Llegan tres cazadores. La visión de los conejos muertos, porque salieron a pradear, lleva a Diego a pensar en los peligros del mundo y a optar por recluirse en un convento. Invitados por Alí, los cazadores descansan en la frescura de una fuente y el moro les canta un romance («El maniana de San Joan»). Uno de ellos lo invita para que se vaya con él a servirle como criado a Sevilla. El moro acepta.

CUADRO IV. Sale el guardián de san Francisco y otro padre. Hablan de la próxima canonización de san Bernardino. Llega Diego que es admitido como lego.

## ACTO II:

CUADRO I. El padre de Diego y otro labrador en el convento franciscano de Córdoba. Quieren ver al fraile, pero está evangelizando en Canarias.

CUADRO II. En las islas Fray Diego muestra su humildad pidiendo que no le impongan el cargo de guardián del convento. Por obediencia tiene que aceptar.

CUADRO III. Clarisa, una bárbara canaria, va persiguiendo a un ciervo herido, se encuentra con Tamildo que reclama su amor. Un grupo de indígenas cantan y bailan. Son interrumpidos por un mensajero que anuncia la llegada de un barco español y deben salir a repelerlo.

CUADRO IV. Fray Diego viene en el barco con su plan de evangelización, pero no pueden desembarcar por la multitud de bárbaros armados que los aguardan.

CUADRO V. En Sevilla un mayordomo despide al moro Alí. Este encuentra trabajo con un panadero.

CUADRO VI. Dos criados del padre de fray Diego van a aventar trigo. El amo llega y los riñe. Pasan dos frailes pidiendo limosna e informan de que fray Diego regresa de Canarias para ir a Roma.

CUADRO VII. Fray Diego y fray Alonso han desembarcado. Tienen hambre y milagrosamente encuentran comida junto al camino.

CUADRO VIII. En Sevilla, Alí ha encendido el horno sin saber que el niño del panadero estaba dentro dormido. Fray Diego ha escuchado los gritos desesperados de la mujer, la envía a rezar a la Virgen de la Antigua y él saca ileso al niño del horno. Al verlo, Alí dice que quiere ser cristiano y maldice a Mahoma.

CUADRO IX. Llega fray Diego al convento de Córdoba y le envían a Roma para estar presente en la canonización de san Bernardino.

ACTO III:

CUADRO I. En Alcalá de Henares el padre del fraile quiere ver a su hijo que saldrá del convento a repartir comida. Sale fray Diego con un cucharón acompañado de fray Alonso que trae la olla. Asistimos al enfrentamiento gracioso entre un soldado y un cojo por la comida. Entre los pobres se encuentra Alí, tan maltrecho que a Diego le cuesta reconocerlo. El padre del fraile puede hablar con él y este le promete que le irá a ver cuando lo necesite, a la hora de la muerte.

Un estudiante franciscano quiere abandonar el convento. Fray Diego ora para impedirlo. Milagrosamente san Francisco y Cristo crucificado actúan bajando la mano para impedir que el estudiante salga.

Fray Diego a solas alaba la cruz y se va elevando con ella. Algunos frailes presencian la escena admirados. Luego el simple Diego entra en una discusión teológica mostrando profunda sabiduría.

CUADRO II. En la huerta del convento Diego lava unas verduras para los pobres. Un demonio pretende quitárselas. El fraile encuentra un breviario y se lamenta de no saber leer los salmos. Una imagen del niño Jesús se postra sobre el libro para enseñarle a leer.

CUADRO III. El hermano refitolero se queja al padre guardián de que Diego se lleva el pan para los pobres. Cuando entra el fraile con una haldada de pan, el guardián le pide que enseñe lo que lleva, descubre el faldón y aparecen rosas en lugar del pan.

Llega de Sevilla fray Tomás que pasó por San Nicolás del Puerto y estuvo en la muerte del padre de Diego. El guardián le pide que no se lo comente al fraile, pero este asegura que Diego estuvo allí consolando a su padre moribundo.

Fray Alonso anuncia que Diego está muriendo. Un ángel en lo alto profetiza que el príncipe don Carlos, en tiempos del rey Felipe, tendrá salud por el santo. Se corre una

cortina y aparece postrado fray Diego con una cruz, rodeado de frailes y el arzobispo de Toledo. Muere besando la cruz. La gente pide a los frailes que abran para verlo. Lo descubren con muchas lámparas y padres alrededor. Un muchacho se lamenta de que ya no tiene padre que le dé pan. El difunto extiende el brazo con una rosca y se la entrega.

### 10.3. FORTUNA LITERARIA Y ESCÉNICA

La publicación más antigua que nos ha llegado es la que aparece en la *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España*, en Madrid en 1653.

Hartzenbusch la incorporó al tomo IV de sus *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, Rivadeneyra, 1852.

Menéndez Pelayo la publicó en el tomo V de las *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, RAE, 1890-1913. Reimpresa en *Obras de Lope de Vega XI*, Madrid, Atlas, 1965, pp. 103-157.

La única edición crítica que conocemos es la de Case [1988]: *San Diego de Alcalá*, Kassel, Reichenberger.





## BIBLIOGRAFÍA



- ALÍN, José María, y María Begoña BARRIO ALONSO [1997]: *Cancionero teatral de Lope de Vega*, London, Tàmesis.
- ALVAR, Manuel [1974]: *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*. Barcelona, Planeta.
- AMEZÚA, Agustín G. de [1989]: *Epistolario de Lope de Vega Carpio I*, Madrid, RAE.
- ANTAS, Delmiro (ed.) [1997]: «El cerco de Santa Fe», en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Pro-lope, Lleida, Milenio, pp. 459-557
- ANTONUCCI, Fausta [2006]: «La materia caballerescas en el primer Lope de Vega», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro. Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2005*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, pp. 59-77.
- (ed.) [2007]: *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger.
- [2010]: «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», en *Teatro de palabras, Revista sobre teatro áureo*, 4, pp. 77-97.
- [2013]: «Algunos ejemplos de hibridación genérica en el teatro de Lope: reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos Arteleope», en *Teatro de palabras, Revista sobre teatro áureo*, núm. 7, pp. 141-158.
- ARATA, Stefano [2002]: *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, Edizioni ETS.
- ARTELOPE. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega, Universidad de Valencia, Joan Oleza (dir.). ([artelope.uv.es/basededatos/index.php](http://artelope.uv.es/basededatos/index.php))
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista [1971]: «Pedro Carbonero y Lope de Vega: tradición y comedia», en A. David Kossoff y José Amor y Vázquez (eds.), *Homenaje a William L. Fichter. Estudio sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Castalia, pp. 59-70.
- BADÍA, Josefa [2007]: *Los géneros dramáticos en la génesis de la comedia nueva: la colección teatral del conde de Gondomar*. Valencia. Tesis doctoral accesible en TDR (Tesis Doctorales en Red) <http://www.tdx.cat/handle/10803/9826>.
- BAEZA, Hernando de [1868]: *Relaciones de algunos sucesos de los últimos tiempos del reino de Granada*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos.
- BANCES CANDAMO, FRANCISCO [1970]: *Theatro de los Theatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London Tamesis Books.

- BANDELLO, Matteo [1995]: *La terza parte de le novelle*, ed. Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- BARKER, J. W. (ed.) [1931]: Lope de Vega, *El remedio en la desdicha*, Cambridge, University Press, 1931.
- BATAILLON, Marcel [1964]: *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos.
- BELLONI, Benedetta [2012]: «“Que es gente que come arroz, / pasas, higos y alcuzcuz”: la construcción de la imagen estereotipada del morisco en nueve comedias de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII, pp. 80-113.
- [2017]: *La figura del morisco nella drammaturgia spagnola dei secoli XVI e XVII. Tra storia ed evoluzione letteraria*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- BLANCHARD-DEMOUGE, Paula (ed.) [1913]: Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada. Primera parte*, Madrid, Bailly-Baillifre.
- BRUERTON, Courtney [1935]: «On the Chronology of some plays by Lope de Vega», en *HispanicReview*, III.
- BUCETA, Erasmo [1922]: «Notas acerca de la historicidad del romance *Cercada está Santa Fe*», *RFE*, IX, 367-383.
- BUNES IBARRA, Miguel Ángel y Beatriz ALONSO ACERO [2008], «Estudio preliminar», en Oliver Asín, *Vida de don Felipe de África, príncipe de Fez y Marruecos*, Granada, Universidad de Granada.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo [2003]: «La música en el teatro clásico», en HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español I*, Madrid, Gredos, pp. 677-715.
- CAMPANA, Patrizia, Luigi GIULIANI, María MORRÁS, y Gonzalo PONTÓN [1997]: «Introducción», *Comedias de Lope de Vega. Parte I*. Lleida, Milenio, pp. 11-40.
- CAMPANA, Patrizia [2001]: «*In medias res*: diálogo e intriga en el primer Lope», *Criticón* 81-82, pp. 71-87.
- CAÑAS MURILLO, Jesús [1991]: «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro», *Anuario de estudios filológicos*, 14, pp. 75-95.
- [1995]: *Honor y honra en el primer Lope de Vega*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- [2001]: «Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia», en *Anuario de Lope de Vega*, vol. VI, pp. 75-92.
- CARAMUEL, Ioannes [2016]: «Epístola XXI» en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha. Estudio, edición y traducción de Pedro Conde Parrado, pp. 759-889.
- CARRASCO URGOITI, M<sup>a</sup> Soledad [1982]: «Notas sobre el romance morisco y la comedia de Lope de Vega», *Revista de Filología Española* LXII, 1-2, pp. 51-76.
- [1989]: *El moro de Granada en la literatura (Del siglo XV al XIX)*, Granada, Universidad de Granada.
- [1996]: *El moro retador y el moro amigo (Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)*, Granada, Universidad de Granada.

- [1997]: «La frontera en la comedia de Lope de Vega», *Actas del Congreso la Frontera Oriental Nazarí como Sujeto Histórico (S.XIII-XVI): Lorca-Vera, 22 a 24 de noviembre de 1994*, coord. por Pedro Segura Artero, pp. 489-499.
- [1998a]: «Apuntes sobre el mito de los Abencerrajes y sus versiones literarias», en *MEAH*, Sección Árabe-Islam, 47, pp. 65-91.
- [1998b]: «El gallardo español como héroe fronterizo», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, pp. 571-581.
- [2001]: FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA y FÉLIX CARRASCO, *La novela española en el siglo XVI*, Madrid, Iberoamericana. El cap. I de Carrasco Urgoiti lleva por título «Los libros de caballerías. La novela morisca. Los libros de cuentos».
- [2003]: «La escenificación del triunfo cristiano en la comedia», en Marlène-Albert Llorca, José Antonio González Alcantud (eds.), *Moros y cristianos. Representaciones del otro en las fiestas del Mediterráneo occidental*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 25-44.
- CARREÑO, Antonio [1979]: *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- [1982]: «Del Romancero Nuevo a la Comedia Nueva de Lope de Vega: constantes e interpolaciones», *Hispanic Review*, 50 (), pp. 33-52.
- CASCALES, FRANCISCO [1874]: *Discursos históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia*, Murcia, Miguel Tornel, 1874. Edición digital en Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico.
- CASCARDI, Anthony J. [1982]: «Sobre la fecha de *Los hechos de Garcilaso* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes* 34, pp. 51-61.
- CASE, Thomas E. [1981]: «El morisco gracioso en el teatro de Lope», en Manuel CRIADO DE VAL, dir., *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Madrid, EDI-6, pp. 785-790.
- (ed.) [1988]: *San Diego de Alcalá*, Kassel, Reichenberger.
- [1993]: *Lope and Islam: Islamic personages in his Comedias*. Newark.
- CASTILLA PÉREZ, Roberto y Miguel GONZÁLEZ DENGRA, (eds.) [2001]: *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*, Granada, Universidad de Granada.
- CASTILLA PÉREZ, Roberto, (ed.) [2008]: *Comedias de Santa Fe de Lope de Vega. Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe. El cerco de Santa Fe*. Granada, Ayuntamiento de Santa Fe.
- CASTILLEJO, David [1984]: *Las cuatrocientas comedias de Lope. Catálogo crítico*. Madrid, Teatro Clásico Español.
- CASTRO, Américo, y Hugo A. RENNERT [1969]: *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Notas adicionales de F. Lázaro Carreter. Salamanca, Anaya.
- CATALÁN, Diego [1969]: *Siete siglos de Romancero (historia y poesía)*. Madrid, Gredos.
- CEBALLOS VIVO, Ignacio [2009], «El romance “El zancarrón de Mahoma” y la pervivencia de una leyenda medieval», en Jesús Cañas Murillo, Francisco Javier Grande Quejigo y José Roso

- Díaz (eds.), *Medievalismo en Extremadura: estudios sobre literatura y cultura hispánicas en la Edad Media*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 305-317.
- CENTENERO DE ARCE, Domingo [2005]: «Espejos de la memoria. La publicística en la historia de la casa Fajardo», en F. J. Guillamón Álvarez, J. D. Muñoz Rodríguez, Gaetano Sabatini, D. Centenero Arce, *Gli Eroi Fassardi. Los Héroe Fajardos. Movilización social y memoria política en el Reino de Murcia (ss. XVI al XVIII)*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, pp. 65-84.
- CERVANTES, Miguel de [1989]: *Don Quijote de la Mancha. Primera parte*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Círculo de lectores.
- [1992]: *Entremeses*, ed. Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra.
- [1995]: *Novelas ejemplares I*, Harry Sieber (ed.), Madrid, Cátedra.
- CHEVALIER, Maxime [1968]: *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- CORREA, Pedro [1999]: *Los romances fronterizos. Edición comentada*, I y II, Granada, Universidad de Granada. Interesan los romances y el Apéndice III sobre el teatro de Lope de Vega.
- CORREAS, Gonzalo [1992]: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Víctor Infantes (ed.), Madrid, Visor Libros.
- CORTÉS, Hernán [1987]: *Cartas de Relación de Hernán Cortés*, Mario Hernández Sanchez-Barba (ed.), Barcelona, Océano-Éxito.
- COTARELO Y MORI, Emilio (ed.) [1916]: *El alcaide de Madrid en Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española I*, Madrid, Tip. de la «Revista de Arch., Bibl. y Museos», pp. 547-584.
- (ed.) [1917]: *La divina vencedora*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española IV*, Madrid, Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, pp. 616-654.
- (ed.) [1918]: *Los esclavos libres*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española V*, Madrid, Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, pp. XXIII-XXIV, texto comedia pp. 397-439.
- (ed.) [1928]: *El Hamete de Toledo*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española VI*, Madrid, RAE, pp. XIII-XV1, texto comedia pp. 71-208.
- (ed.) [1930a]: *Lo que hay que fiar del mundo*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española VII*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, pp. XV-XVI, texto comedia pp. 251-287.
- (ed.) [1930b]: *El padrino desposado*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española VIII*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, pp. 286-323.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de [1616]: *Tesoro de la Lengua Castellana*, Madrid, por Luis Sánchez, 1611. Edición digital de la universidad de Sevilla <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>
- CUEVAS PÉREZ, José, y José MONTERO CORPAS [2008]: *Hernán Pérez del Pulgar y el señorío del Salar* (Colección documental), Granada, Laus Deo.

- DARST, David H. [1994]: «Una comedia, dos argumentos, tres historias: La estructura recíproca de *El remedio en la desdicha*», *Hispania*, vol. 77, núm. 1, pp. 46-53.
- DAVIS, Charles [2006], «El escenario del Corral de la Cruz», en *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático*, Actas de las XXVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 61-86.
- DELPECH, François [1989]: «Pedro Carbonero: aspects mythiques et folkloriques de sa légende», en *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro*, ed. J.A. Martínez Comeche, Casa Velázquez / Universidad de la Sorbona / Edad de Oro / Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Madrid, 1989, pp. 107-121.
- DI PASTENA, Enrico [2008]: «La Séptima Parte: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, 2, Lleida, Milenio, pp. 9-59.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio y Bernard VINCENT [2003]: *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Madrid, Alianza Editorial.
- DURÁN, Agustín [1882]: *Romancero General o Colección de romances castellanos II*, Madrid, Rivadeneyra,.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de [1970]: «Los estudios de Menéndez y Pelayo sobre el teatro de Lope de Vega», *Revista de la Universidad de Madrid*, XVIII, nº 69, pp. 103-180.
- ESCUADERO, Vicenta [1978]: «Indumentaria con que los cómicos representaban en el siglo XVI», en *Boletín de la Real Academia Española*, 58 (215): pp. 447-544.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel [1998]: *Felipe II y su tiempo*, Madrid, Espasa Calpe.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel [2014], «Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*», *Studia Aurea*, 8, pp. 277-314.
- FEROS CARRASCO, Antonio [2002]: *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons.
- FERRER VALLS, Teresa [1998]: «Lope y la dramatización de la materia genealógica», en José María Díez Borque (dir.), *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, Cuadernos de Teatro Clásico 10, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 215-231.
- [2001]: «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en R. Castillo Pérez y M. González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español*, Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua, Granada, Universidad de Granada, pp. 13-51.
- [2008]: «Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el duque de Sessa», en A. G. Egido Martínez y J. E. Zaplana Gil (coords.), *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*. Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 113-134.
- (dir.) [2008]: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), edición digital, Reichenberger.

- FILGUEIRA VALVERDE, José (ed.) [1992]: Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*, Códice Rico de El Escorial, Madrid, Castalia, 1992.
- FOSALBA VELA, Eugenia (ed.) [1990]: *El Abencerraje pastoril*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- [2002]: «Sobre la verdad de los Abencerrajes», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 48, pp. 313-334.
- FROLDI, Rinaldo [1973]: *Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya.
- GALLO, Antonella [2008]: «El Hidalgo Bencerraje di Lope de Vega: luci e ombre della maurofilia letteraria nei Secoli d'Oro», en *Alle radici dell'Europa. Mori, giudei e zingari nei paesi del Mediterraneo occidentale*, F. Gambin (ed.), Firenze, SEID, pp. 93-108.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, (ed.) [2008]: «El primer Fajardo», en Enrico Di Pastena, coord., *Comedias de Lope de Vega. Parte VII, II*, Prolope, Milenio, Lleida, 2008, pp. 967-1087.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel [2005]: «Compañías y repertorios teatrales en la Salamanca áurea», en Javier San José Lera (coord. y ed.), *Praestans labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 141-161.
- GARCÍA PULIDO, Luis José, y Antonio ORIHUELA UZAL [2005]: «Nuevas aportaciones sobre las murallas y el sistema defensivo de Santa Fe (Granada)», *Archivo Español de Arte*, LXXVIII, pp. 23-43.
- GARCÍA REIDY, Alejandro [2006]: «Una comedia para un autor: Antonio de Granados y *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, de Lope de Vega», en *Voz y Letra. Revista de Literatura*, Tomo XVII, Volumen 1, Navarra, Universidad de Navarra, pp. 73-91.
- [2007]: «Notas a un problema de repertorios teatrales (Lope de Vega, Pinedo y el difunto Vergara)», en A. C. Morón Espinosa y J. M. Ruiz Martínez (coord.), *En teoría hablamos de literatura*. Actas del III Congreso Internacional de Aleph, Granada, A.S.B., pp. 462-468.
- [2009]: «Profesionales de la escena: Lope de Vega y los actores del teatro comercial barroco», en *Aún no dejó la pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Xabier Tubau (dir.), Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 243-284.
- [2013]: *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid, Iberoamericana.
- (ed.) [2015]: *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, en Lope de Vega, *Comedias, Parte XIV, II*, Madrid, Gredos, pp. 1-199.
- GARCÍA VALDECASAS, Amelia (ed.) [1986]: *Romancero*, Barcelona, Plaza y Janés.
- [1987]: *El género morisco en las fuentes del "Romancero General"*, Valencia, Diputación Provincial de Valencia.
- [1995]: *Estudios literarios*, Valencia, Universitat de Valencia.
- GASPARETTI, Antonio [1939]: *Las "Novelas" de Mateo María Bendello como fuentes del teatro de Lope de Vega*, Salamanca, Universidad.



- GILMAN, Stephen [1989]: «Lope, dramaturgo de la historia», en Antonio SÁNCHEZ ROMERALO, (ed.), *Lope de Vega. El teatro I*, Madrid, Taurus, pp. 181-191.
- GIULIANI, Luigi [1996]: «En el taller del dramaturgo: uso de las fuentes y de los recursos escénicos en *El casamiento en la muerte*», *Anuario de Lope de Vega, I*, pp. 19-36.
- (ed.) [1997]: *El casamiento en la muerte*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. II, Lleida, Milenio, pp. 1149-1276.
- (ed.) [2002]: «El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón», *Comedias de Lope de Vega, Parte IV, I*, Lleida, Milenio.
- GÓMEZ OCERÍN, Justo, y Ramón María TENREIRO, eds. [1967]: Lope de Vega, *Comedias I*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- GÓMEZ GÓMEZ, Jesús [2000]: *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- [2006]: *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*. Sevilla, Alfar.
- GÓMEZ, Jesús y Paloma CUENCA (eds.) [1993a]: Lope de Vega, *Comedias I*, Madrid, Turner, *Los hechos de Garcilaso de la Vega*.
- (eds.) [1993b]: Lope de Vega, *Comedias II*, Madrid, Turner, *El hijo de Reduán*.
- (eds.) [1993c]: Lope de Vega, *Comedias IV*, Madrid, Turner, *El remedio en la desdicha*.
- (eds.) [1993d]: Lope de Vega, *Comedias V*, Madrid, Turner, *El cerco de Santa Fe*.
- (eds.) [1993e]: Lope de Vega, *Comedias VI*, Madrid, Turner, *El alcaide de Madrid, El padrino desposado*.
- (eds.) [1994a]: Lope de Vega, *Comedias VII*, Madrid, Turner, *Los palacios de Galiana*.
- (eds.) [1994b]: Lope de Vega, *Comedias VIII*, Madrid, Turner, *La tragedia del rey don Sebastián, El nuevo mundo*.
- (eds.) [1994c]: Lope de Vega, *Comedias IX*, Madrid, Turner, *El sol parado*.
- (eds.) [1994d]: Lope de Vega, *Comedias X*, Madrid, Turner, *La divina vncedora, Los esclavos libres*.
- (eds.) [1995]: Lope de Vega, *Comedias XII*, Madrid, Turner, *El cordobés valeroso*.
- (eds.) [1998]: Lope de Vega, *Comedias VII*, Madrid, Turner, *El hidalgo Bencerraje*.
- GONZÁLEZ BONILLA, Alejandra [1997]: «Pelay Pérez Correa, Maestre de Santiago», *Revista de Estudios Extremeños*, vol. LII, 2, pp. 411-452.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (ed.) [2007], *El Hamete de Toledo*, en *Comedias de Lope de Vega, Parte IX*, Prologo, (coord.) Marco Presotto, tomo I, Lleida, Milenio, pp. 305-416.
- [2011]: «La Virgen de Atocha en el teatro español del siglo de Oro», *Hispanismo general* (Delhi, 9-12 de noviembre, 2010), ed. Vibha Maurya y Mariela Insúa, Pamplona, Publicaciones digitales del GRISO/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 279-293.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín [1951]: *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, II. Cap. XXIX: «Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega Carpio», pp. 364-417.

- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (ed.) [1947]: *Romancero general (1600, 1604, 1605)*, I, Madrid, CSIC.
- GRANJA, Agustín de la [1993]: «Datos dispersos sobre el teatro en Granada entre 1585-1604» en *El escritor y la escena: Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez), México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 13-28.
- GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, María [1953]: «Los romances de Gazul», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, pp. 403-416.
- GUILLÉN CAHEN, Claudio [1988]: «Individuo y ejemplaridad en el Abencerraje», en *El primer siglo de oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Ed. Crítica, pp. 109-153.
- HALEY, George, (ed.) [1977]: *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo de Sommaia (1603-1607)*, Salamanca, Ediciones Universidad.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (ed.) [1857]: *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio, III*, Madrid, Rivadeneyra, 1857.
- HERRERA, Fernando de [1985]: *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra.
- ILLESCAS, Gonzalo de [1573]: *Segunda Parte de la Historia Pontifical y Católica*, Salamanca, libro VI, Paulo III, Pontífice CCXXVIII, ff. 351v-352r, edición digital de la Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico: <http://bvpb.mcu.es/>
- IPPOLITO, Romina, (ed.) [2014]: *El remedio en la desdicha*, en Lope de Vega, *Comedias. Parte XIII*, Prolope, coord. Natalia Fernández Rodríguez, tomo I, Madrid, Gredos, pp. 391-537.
- IRISO ARIZ, Silvia [1997]: «Estudio de la colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega», en *Anuario Lope de Vega III*, Lleida, Milenio, pp. 99-144.
- JOSÉ PRADES, Juana de [1963]: *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC.
- KIRSCHNER, Teresa J. [1992]: «Técnicas de representación de la multitud en el teatro de Lope de Vega», en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, edit. Juan Villegas, Irvine, vol. III, pp. 155-161.
- [1998]: *Técnicas de representación en Lope de Vega*, London, Tamesis.
- y Dolores CLAVERO [2007]: *Mito e historia en el teatro de Lope de Vega*, Alicante, Universidad de Alicante.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel [2001]: *La guerra de Granada (1482-1491)*, Granada, Diputación de Granada.
- [2006]: «Isabel la Católica vista por sus contemporáneos», *En la España Medieval*, 29, pp. 225-286.
- LARA GARRIDO, José [1989]: «Texto y espacio escénico en Lope de Vega (La primera comedia: 1579-1597)», en Aurora Egido (coord.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, UIMP, pp. 91-126.

- LEFEBVRE, Alfredo [1962]: *La fama en el teatro de Lope (Un aspecto de elaboración dramática)*, Madrid, Taurus.
- LOPE DE VEGA, Félix [1968a]: «Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe», en *Obras de Lope de Vega, XXIII, Crónicas y leyendas dramáticas de España*, Menéndez Pelayo (ed.), Madrid, Atlas, pp. 397-423.
- [1968b]: «El hidalgo Bencerraje», en *Obras de Lope de Vega, XXIII, Crónicas y leyendas dramáticas de España*, Menéndez Pelayo (ed.), Madrid, Atlas, pp.215-276.
- [1968c]: «La envidia de la nobleza», en *Obras de Lope de Vega, XXIII, Crónicas y leyendas dramáticas de España*, Menéndez Pelayo (ed.), Madrid, Atlas, pp. 161-214.
- [1973]: *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia.
- [1988]: *San Diego de Alcalá*, ed. Thomas Case, Kassel, Reichenberger.
- [1993a]: *El alcaide de Madrid*, eds. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, en *Comedias VI*, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, pp. 1-103.
- [1993b]: *Rimas I*, Felipe B. Pedraza (ed.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- [1994a]: *Los palacios de Galiana*, eds. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, en *Comedias VII*, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, pp. 395-493.
- [1994b]: *La campana de Aragón*, eds. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, en *Comedias VIII*, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, pp. 617-722.
- [1994c]: *El sol parado*, eds. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, en *Comedias IX*, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, pp. 1-96.
- [1994d]: *La divina vencedora*, eds. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, en *Comedias X*, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, pp. 769-874.
- [1997a]: *El cerco de Santa Fe*, ed. Delmiro Antas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Prolope, Lleida, Milenio, tomo I, pp. 472-539.
- [1997b]: *El hijo de Reduán*, ed. Gonzalo Pontón, *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Prolope, Lleida, Milenio, tomo II, pp. 838-947.
- [1998]: *El padrino desposado*, ed. Agustín Sánchez Aguilar, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, Prolope, Lleida, Milenio, tomo III, pp. 1711-1798.
- [1998b]: *Prosa II. Pastores de Belém, Novelas a Marcia Leonarda, La Dorotea*, edic. de Donald McGrady, Madrid, Turner.
- [2002a]: *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, ed. Luigi Giuliani, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, Prolope, Lleida, Milenio, tomo I, pp. 190-274.
- [2002b]: *Poesía, I. La Dragontea. Isidro. Fiestas de Denia. La hermosura de Angélica*, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Biblioteca Castro.
- [2005]: *La hermosura de Angélica*, ed. Marcella Trambaioli, Madrid, Iberoamericana.
- [2007]: *El Hamete de Toledo*, ed. Rafael González Cañal, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Prolope, Lleida Milenio, tomo I, pp. 315-416.
- [2008]: *El primer Fajardo*, ed. Enrico Di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, Prolope, Lleida, Milenio, tomo II, pp. 984-1065.

- [2010]: *Isidro. Poema castellano*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra.
- [2012]: *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*, ed. Gonzalo Pontón, en *Comedias. Parte XI*, Prolope, Madrid, Gredos, tomo II, pp. 823-960.
- [2013]: *Lo que hay que fiar del mundo*, eds. Luis Sánchez Laílla y José Enrique Laplana Gil, en *Comedias, Parte XII*, Prolope, Madrid, Gredos, tomo II, pp. 355-484.
- [2014a]: *El remedio en la desdicha*, ed. Romina Ippolito, en *Comedias. Parte XIII*, Prolope, Madrid, Gredos, tomo I, pp. 413-529.
- [2014b]: *Los esclavos libres*, eds. Omar Sanz y Ely Treviño, en *Comedias. Parte XIII*, Prolope, Madrid, Gredos, tomo I, pp. 537-709.
- [2015]: *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, ed. Alejandro García-Reidy, en *Comedias. Parte XIV*, Prolope, Madrid, Gredos, tomo II, pp. 39-171.
- [2016]: *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- LÓPEZ BARALT, Luce [1992]: «El extraño caso de un morisco maurófilo», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 255-266.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (ed.) [1957]: *El Abencerraje y la hermosa Jarifa. Cuatro textos y su estudio*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1957.
- [1959]: «El Abencerraje de Toledo, 1561», *Anales de la Universidad Hispalense*, XIX, págs. 1-60.
- [1990]: «Sobre el gracioso en la comedia nueva de Lope: Nuño, personaje de *El remedio en la desdicha*», *Bulletin Hispanique*, 92, nº1, pp. 477-491.
- y María T. LÓPEZ GARCÍA-BERDOY (eds.) [1991]: *Lope de Vega. El remedio en la desdicha. Comedia morisca sobre el Abencerraje*, Barcelona PPU.
- (ed.) [2009]: *El Abencerraje (Novela y romancero)*, Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Manuel [2006]: «Una comedia de frontera en el teatro de Lope de Vega», *Revista de Estudios Extremeños*, LXII, 1, 189-216.
- [2007]: «De las cantigas alfonsinas al teatro de Lope de Vega: El caso de Tudía», en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III. Historia Medieval*, 19, pp. 175-196.
- MADROÑAL, Abraham [2013], «Sobre la fecha, fuentes y otros aspectos de *El Hamete de Toledo*, de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX, pp. 32-66.
- MARÍN, DIEGO [1958]: *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, México, Ediciones de Andrea.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO [1991]: *El problema morisco (Desde otras laderas)*, Madrid, Libertarias.
- MARTÍNEZ, José Florencio [2011]: *Biografía de Lope de Vega 1562-1635. Un friso literario del Siglo de Oro*, Barcelona, PPU.
- MAS, Albert [1967], *Les turcs dans la littérature spagnole du Siècle d'Or, II*, París. Centre de Recherches Hispaniques.

- MATA CARRIAZO, Juan de [1969]: «Historia de la guerra de Granada», en Ramón Menéndez Pidal, dir., *Historia de España XVII. La España de los Reyes Católicos*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 385-914.
- [1971]: *En la Frontera de Granada*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino [1944]: *Antología de los poetas líricos castellanos. Tratado de los Romances viejos*. T. 2. Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 23, Madrid, CSIC.
- (ed.) [1965], *San Diego de Alcalá*, «Observaciones preliminares», en *Obras de Lope de Vega XI*, Madrid, Atlas, pp. 4-11.
- (ed.) [1968]: «Observaciones preliminares», en *Obras de Lope de Vega, XXIII, Crónicas y leyendas dramáticas de España* (Quinta sección), Madrid, Atlas, pp. 1-158.
- (ed.) [1969]: *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del Príncipe de Marruecos*, «Observaciones preliminares», en *Obras de Lope de Vega XXV*, Madrid, Atlas, pp. 150-155.
- [1970]: *Los palacios de Galiana*, en *Obras de Lope de Vega XXVIII*, Madrid, Atlas; «Observaciones preliminares», pp. 43-64.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón [1968]: *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, I y II, Madrid, Espasa-Calpe.
- [1974]: *La epopeya castellana a través de la literatura española*. Madrid, Espasa-Calpe.
- (ed.) [1977]: *Primera Crónica General de España, II*, Madrid, Gredos.
- MONTESINOS, José Fernández [1929]: *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- [1959]: «Algunos problemas del Romancero nuevo», recogido en *Ensayos y estudios de literatura española*, México, Ed. de Andrea, pp. 75-98.
- MOORE, Jerome Aaron [1940]: *The Romancero in the chronicle-legend plays of Lope de Vega*, Philadelphia.
- MORLEY, S. Griswold y Ricahrd W. TYLER [1961], *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología, I-II*, Valencia, Castalia.
- MORLEY, S. Griwold y Courtney BRUERTON [1968]: *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos.
- NUEZ CABALLERO, Sebastián de la [1962]: «Murcia en dos obras dramáticas de Lope de Vega», En *Anales de la Universidad de Murcia XXI*, Filosofía y Letras, 1-2, pp. F 59-88.
- OLEZA SIMÓ, Joan [1986]: «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, London, Tamesis Books, pp. 251-308.
- [1997]: «Estudio preliminar: Del primer Lope al *Arte nuevo*», en Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. Edición de Donald McGrady, Barcelona, Crítica, pp. IX-LV.
- [2001]: «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula*, 658.
- [2003]: «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón*, 87-88-89, pp. 603-620.

- [2004]: «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope», en José M<sup>a</sup>. Díez Borque y J. Alcalá Zamora (eds.), *Proyección y significados del teatro clásico español*, Madrid, SEACEX, pp. 257-276
- [2013]: «Variaciones del drama historial en Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX, pp. 151-187.
- (dir.) et al.: *Base de Datos y Argumentos del Teatro de Lope de Vega ARTELOPE*.
- OLIVER ASÍN, Jaime [1933]: «Un morisco de Túnez, admirador de Lope», en *Al Andalus*, I, pp. 409-450.
- [2008]: *Vida de don Felipe de África, príncipe de Fez y Marruecos*, Granada, Universidad de Granada.
- OSUNA RODRÍGUEZ, Inmaculada [2003]: *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: La Poética silva*, Granada, Universidad de Granada.
- PASCUAL BAREA, Joaquín [2010]: «*La divina vencedora* de Lope de Vega. Caracterización del protagonista como Hércules y como otros personajes míticos de la Antigüedad y la Biblia», en *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, 2, pp. 105-130.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.(ed.) [1993]: Lope de Vega, *Rimas I y II*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- [1996]: «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos de *Las paces de los reyes*», *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Actas Jornadas XII-XIII, Instituto de Estudio Almerienses, Diputación de Almería, pp. 205-221.
- [1998]: «Algunos mecanismos y razones de la reescritura en Lope de Vega», *Criticón*, 74, 109-124.
- [2001]: «Ecos de Alcazarquivir en Lope de Vega: La tragedia del rey don Sebastián y la figura de Muley Xequé», *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*, Actas del III coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema, Roberto Castilla Pérez y Migel González Dengra (eds.), Granada, Universidad de Granada, pp.591-605.
- [2003]: *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto.
- [2009]: *Pasiones, obra y fortuna del "monstruo de naturaleza"*, Madrid, Edaf.
- [2010]: «La expulsión de los moriscos en el teatro áureo: los ecos de un silencio», en *Textos sin fronteras. Literatura y sociedad, II*, H. Awaad y M. Insúa (eds.), Pamplona, Universidad de Navarra (Ediciones digitales del GRISO), pp. 179-200.
- [2016]: «Lope y sus actores», en Wolfram Aichinger, Paula Casariego, Simón Kroll, Alicia Vara López (eds.), *Texto y actor en el teatro áureo*, Viena, Verlag Turia + Kant, pp. 66-97.
- (ed.) [2016]: Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- PEDROSA, José Manuel [2006]: «Lope de Vega y *El sol parado*: mito, leyenda, drama», Marcella Trambaioli (ed.), *Texto, código, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)*, Pescara, Librería dell'Università editrice, 2006, pp. 139-156.

- PÉREZ DE HITA, Ginés [1913]: *Guerras civiles de Granada. Primera parte*, ed. Paula Blanchard-Demouge, Madrid, Bailly-Baillifre.
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis [2012]: «El romance morisco Ensíllenme el potro rucio atribuido a Liñán y su parodia», en *Revista de Filología Española*, XCII, 1º, pp. 101-116.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel [1986]: «Poetas toledanos del Barroco. Baltasar Elisio de Medinilla», *Anuario de estudios filológicos*, vol. 9, 1986, pp. 225-238.
- [2006]: «La materia caballeresca en los orígenes del teatro español», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro. Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2005*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, pp. 17-29.
- PICOCHÉ, Jean Louis [1980]: «Une réflexion sur “El remedio en la desdicha” de Lope de Vega», *Bulletin hispanique*, vol. 82, nº 3-4, pp. 421-424.
- PONTÓN, Gonzalo (ed.) [1997]: «El hijo de Reduán», en A. Bleuca y G. Serés (dirs.): *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lleida, Milenio, II, pp. 818-835.
- (ed.) [2012]: *El bautismo del príncipe de Marruecos*, en Lope de Vega, *Comedias, Parte XII*, vol. II, Madrid, Gredos, pp. 791-920.
- PRESOTTO, Marco [1995]: «Vestir y desvestir: apuntes sobre la indumentaria en la dramaturgia del primer Lope de Vega», en *Annali di ca 'Foscari, Rivista della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Venezia*, XXXIV, 1-2, pp. 365-383.
- [1997]: «Hacia la producción del texto-espectáculo en las comedias autógrafas de Lope», *Anuario Lope de Vega III*, Lérida, Milenio, pp.153-168.
- PROFETI, M.<sup>a</sup> Gracia [1992], *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger.
- [2003]: «Lope de Vega», en Javier HUERTA CALVO (dir), *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Madrid, Gredos, pp. 783-825.
- RADES Y ANDRADA, Francisco [1572]: *Chronica de las tres Ordenes de cauallerias, de Sanctiago, Calatrava y Alcantara*, Toledo. Accesible en la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE.
- REYES PEÑA, Mercedes de los (dir.) [2000]: *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico*, núms. 13-14, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid.
- RODRÍGUEZ, Lucas [1967]: *Romancero historiado*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ BLANCO, Daniel [2001], «Alfonso X y el Maestre de Santiago. Historia de una relación», *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, 2, 2000-2001, pp. 107-116.
- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, y Felipe PEDRAZA JIMÉNEZ (eds.) [2011]: *El Siglo de Oro habla de Lope*, con la colaboración de Pedro Conde Parrado, Elena E. Marcello y Xavier Tubau, *Cuadernos de Teatro clásico*, núm. 27, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid.
- RODRÍGUEZ MOLINA, José [1997]: «Relaciones pacíficas en la frontera con el reino de Granada», en *Actas del Congreso la Frontera Oriental Nazarí como Sujeto Histórico (S.XIII-XVI): Lorca-Vera, 22 a 24 de noviembre de 1994* | coord. por Pedro Segura Artero, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 257-290.

- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (ed.) [1967]: Lucas Rodríguez, *Romancero historiado* (Alcalá, 1582), Madrid, Castalia.
- ROIG, Adrien [1988]: «Sonnet et comedia: les deux sonnets de El remedio en la desdicha de Lope de Vega», en *Le Sonnet à la Renaissance des origines au XVII siècle* (Reims, 17-19 janvier 1986), ed. Yvonne Bellenger, Paris, Aux Amateurs des Livres, pp. 227-240.
- ROMANOS, Melchora [2000]: «Procedimientos de dramatización de las fuentes en el teatro histórico de Lope de Vega», María Grazia Profeti (ed.), «*otro Lope no ha de haber*», *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega*, 10-13 febbraio 1999 vol. II, Firenze, Alinea editrice, pp. 9-22.
- [2004]: «Niveles de funcionalidad del espacio en el teatro histórico de Lope de Vega», María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional siglo de Oro*, Burgos – La Rioja 15-19 de julio 2002, Madrid, Iberoamericana, pp. 1523-1534.
- ROSO DÍAZ, José [2001]: *El engaño y la acción en el teatro de Lope*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- [2002]: *Tipología de los engaños en la obra dramática de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- [2010]: «Lope triunfante o poética confirmada: el *Arte nuevo* en las comedias de su tiempo», en Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzaiz Tortajada (eds.): *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. XIV Congreso de la AITENSO* (Olmedo, 2009), Universidad de Valladolid, pp. 168-169 [El texto completo en el cederrón adjunto, pp. 903-915].
- ROZAS, Juan Manuel [1990]: *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra. Interesan aquí los estudios «Ciudad Real y su provincia en el teatro de Lope de Vega», pp. 401-426, y «Lope de Vega y las órdenes militares (Notas sobre el sentido histórico de su teatro)», pp. 469-478.
- RUANO DE LA HAZA, José María [1991]: «Los primeros corrales de Madrid y la escenificación de *Los hechos de Garcilaso de la Vega y Moro Tarfe*, de Lope de Vega», *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, London, Westfield College, 191-200.
- [2000]: *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- [2007]: «Los espacios de don Juan», *Hecho Teatral*, 7, pp. 127-145.
- SAINZ DE ROBLES, Federico (ed.) [1974]: Lope Felix de Vega Carpio, *Obras escogidas*, tomo III, Teatro, Madrid, Aguilar.
- SÁNCHEZ AGUILAR, Agustín (ed.) [1998]: *El padrino desposado*, en *Comedias de Lope de Vega, Parte II*, vol. 3, Lleida Milenio.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (ed.) [2010]: Lope de Vega, *Isidro. Poema castellano*, Madrid, Cátedra, 2010.



- [2012]: «Memoria tradicional e historia en dos corografías piadosas de Lope de Vega: las invenciones de Nuestra Señora de Atocha (*Isidro*, cantos VIII y IX) y *La virgen de la Almudena*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII, pp. 175-209.
- [2014]: «La batalla del romancero: Lope de Vega, los romances moriscos y *La villana de Getafe*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XX, pp. 159-186.
- [2015]: «Lope de Vega y los lindos: sátira y masculinidad en *De cosario a cosario*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI, pp. 116-152.
- (ed.) [2015]: *Lope de Vega, Romances de juventud*, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ LAILLA, Luis y José Enrique LAPLANA GIL (eds.) [2013]: *Lo que hay que fiar del mundo*, en Lope Félix de Vega Carpio, *Comedias, Parte XII*, vol. II, Madrid, Gredos, pp. 339-484.
- SANZ, Omar y Ely TREVIÑO [2014]: *Los esclavos libres*, en *Comedias, Parte XIII*, Prolope, coord. Natalia Fernández Rodríguez, tomo I, Madrid, Gredos, pp. 537-709.
- SANZ AYÁN, Carmen y Bernard J. GARCÍA GARCÍA [1992]: «Jerónimo Velázquez. Un hombre de teatro en el periodo de gestación de la comedia barroca», en *Espacio, Tiempo y Forma, serie IV, Hª Moderna*, t. V, pp. 97-134.
- SORIA MESA, Enrique [1992]: «De la conquista a la asimilación. La integración de la aristocracia nazarí en la oligarquía granadina. Siglos XV-XVI», *Moros, Mudéjares y Moriscos*, núm. 14, Universidad de Granada, pp. 51-64.
- [2009]: «Una gran familia. Las élites moriscas del reino de Granada», en *Estudis*, 35, pp. 9-35.
- [2012]: «Los moriscos que se quedaron. La permanencia de la población de origen islámico en la España Moderna (Reino de Granada, siglos XVII y XVIII)», *Vínculos de historia*, 1, (Revista del Departamento de Historia de la Universidad de Castilla-La Mancha), pp. 205-230.
- TORRES COROMINAS, Eduardo [2008]: *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI. Estudio y edición del "Inventario" de Antonio de Villegas*, Madrid, Polifemo.
- TORRES FONTES, Juan [1978]: «Los Fajardo en los siglos XIV y XV», en *Miscelánea Medieval Murciana*, IV, Universidad de Murcia, 1978, págs. 107-175.
- [1997]: «Dualidad fronteriza: guerra y paz», en *Actas del Congreso la Frontera Oriental Nazarí como Sujeto Histórico (S.XIII-XVI)*: Lorca-Vera, 22 a 24 de noviembre de 1994 / coord. por Pedro Segura Artero, Instituto de Estudios Almerienses, págs. 63-78.
- [2001]: *Fajardo El Bravo*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio.
- TRAMBAIOLI, Marcella (ed.) [2005]: *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana.
- USANDIZAGA CARULLA, Guillem [2014], *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, Iberoamericana, Madrid.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán [2003]: «La transmisión del teatro en el siglo XVII», en *Historia del Teatro Español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, pp. 1289-1320.

- VILLEGAS GERENA, Miraida Grisel [2012]: «Personajes simbólicos en cuatro comedias de moros y cristianos de Lope de Vega», en Á. Baraibar y M. Insúa (eds.), *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, Nueva York/Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)/Servicio de Publicaciones Universidad de Navarra, pp. 315-330.
- VITSE, Marc [1998]: «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 45-63.
- [2003]: «Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII», en HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español I*, Madrid, Gredos, pp. 715-755.
- VOSSLER, Carlos [1933]: *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933.
- WEBER DE KURLAT, Frida [1977]: «Hacia una sistematización de los tipos de comedia en Lope de Vega», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, François LÓPEZ, Joseph PÉREZ, Noël SALOMON, Maxime CHEVALIER (coord.), Université de Bordeaux, pp. 867-871.
- [1983]: «La formación de la comedia: Lope-Lope y Lope-Prelope», en *Historia y crítica de la literatura española*, III, Barcelona, Crítica, pp. 329-336.
- WILDER, Thornton [1953]: «Lope, Pinedo, Some Child-Actors, and a Lion», en *Romance philology*, 7, pp. 19-25.

# ÍNDICE



PALABRAS PRELIMINARES .....	7
<b>LAS COMEDIAS MORISCAS DE LOPE DE VEGA .....</b>	<b>9</b>
1. Las comedias moriscas: definición .....	11
2. El corpus de las comedias moriscas .....	17
2.1. Aportaciones de algunos críticos .....	17
2.2. Comedias moriscas y comedias con materia morisca .....	22
3. Cronología .....	25
3.1. Algunos intentos de datación .....	26
3.2. La cronología de Morley y Bruerton .....	30
4. El contexto histórico y biográfico .....	35
4.1. El joven Lope (1580-1588) .....	35
4.2. Los moros del romancero y los moriscos .....	41
4.3. El destierro. Dramaturgo profesional (1588-1595) .....	43
4.4. De nuevo en la corte. Micaela de Luján. Comedias moriscas. ....	48
4.5. Defensa de su obra dramática. Teatro impreso.	
Expulsión de los moriscos .....	52
Conclusión .....	57
5. Los géneros literarios .....	59
5.1. Comedias historiales .....	61
5.2. Comedias historiales moriscas .....	64
5.3. Comedias historiales palatinas con materia morisca .....	65
5.4. Otras comedias historiales con materia morisca .....	67

6. Las fuentes .....	69
6.1. Crónicas .....	69
6.2. Romancero .....	71
6.3. Narraciones literarias .....	73
6.4. Otras fuentes .....	75
7. El fondo histórico.....	77
7.1. Historia y fábula en las comedias moriscas.....	78
7.2. Recreación y actualización de la historia .....	82
8. La estructura .....	87
8.1. La estructura argumental .....	88
8.2. Tiempo y espacio dramáticos.....	95
8.3. El vestido y otros accesorios como marcas del espacio dramático. ....	97
8.4. La estructura dramática: los cuadros y su sintaxis.....	99
8.5. Estructuras recurrentes .....	103
8.6. Polimetría y estructura dramática .....	104
9. Temas recurrentes, motivos, fórmulas y secuencias de la materia morisca..	111
9.1. El amor como tema núcleo de la materia morisca .....	112
9.2. Ejemplos clásicos de continencia .....	114
9.3. El contraste Marte – Venus.....	115
9.4. El reto caballeresco .....	118
9.5. El recurso al disfraz.....	120
9.6. Las escenas de balcón.....	122
9.7. Tópicos de galantería .....	123
9.8. Motivos y secuencias de ambientación musulmana.....	127
9.9. Tópicos del Abencerraje .....	134
10. Los personajes .....	139
10.1. Personajes moros .....	141
10.2. Personajes cristianos .....	154
Conclusión.....	162
11. Lenguaje y estilo.....	163
11.1. Personajes, situación dramática y lenguaje .....	163

11.2. El registro particular del morisco gracioso.....	166
11.3. La poética de las comedias moriscas.....	170
12. La representación .....	187
12.1. Uso de los espacios escénicos .....	187
12.2. La puesta en escena.....	192
13. Valoración y sentido .....	201
13.1. Signos de éxito: representación y autores de comedias.....	201
13.2. Valoraciones críticas.....	203
13.3. La intencionalidad.....	206
CONCLUSIONES.....	219
ANEXOS. FICHAS DE LAS COMEDIAS.....	227
1. FICHAS DE LAS COMEDIAS MORISCAS .....	229
1. <i>Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe</i> .....	229
2. <i>El remedio en la desdicha</i> .....	232
3. <i>El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega</i> .....	235
4. <i>El sol parado</i> .....	238
5. <i>La divina vencedora</i> .....	241
6. <i>El primer Fajardo</i> .....	244
7. <i>El cordobés valeroso Pedro Carbonero</i> .....	247
8. <i>El hidalgo Bencerraje</i> .....	250
9. <i>La envidia de la nobleza</i> .....	253
2. FICHAS DE LAS COMEDIAS CON MATERIA MORISCA .....	257
1. <i>El hijo de Reduán</i> .....	257
2. <i>El alcaide de Madrid</i> .....	260
3. <i>Los palacios de Galiana</i> .....	263
4. <i>El padrino desposado</i> .....	266
5. <i>Los esclavos libres</i> .....	269
6. <i>La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del Príncipe de Marruecos...</i>	272
7. <i>El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón</i> .....	275

8. <i>El Hamete de Toledo</i> .....	278
9. <i>Lo que hay que fiar del mundo</i> .....	281
10. <i>San Diego de Alcalá</i> .....	284
BIBLIOGRAFÍA .....	289
ÍNDICE.....	307