

NOTAS SOBRE EL ROMANCE MORISCO Y LA COMEDIA DE LOPE DE VEGA

En la «Loa de la comedia» (1603) de Agustín de Rojas¹ se distingue ya como subgénero del teatro del Siglo de Oro la denominada comedia o farsa «de moros y de cristianos», que se caracteriza por la nota colorista y una temática que en sus inicios la aproxima a los espectáculos caballerescos que florecen durante el Renacimiento y que en España adquieren carácter conmemorativo, pues en ellos se compendia simbólicamente el proceso de su historia medieval. La materia propia de esta modalidad dramática se polariza hacia los temas de enfrentamiento y hacia los amorosos, condicionados unos y otros por la peculiar cortesanía forjada en una ficción literaria que cifra en las galas

¹ *El viaje entretenido*. Ed. de J. P. Ressor, Madrid, Castalia, 1972, pág. 152. Rojas indica que se representaban «con ropas y tunicelas» y sitúa estas piezas en la fase inmediatamente anterior a la que representa Juan de la Cueva.

Expone este trabajo con mayor amplitud un punto de vista que formulé en una comunicación inédita con el mismo título que fue leída en el I Congreso Internacional sobre Lope de Vega y los orígenes del teatro español (Madrid, 1980). Deseo hacer constar que una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation me permitió realizar la investigación sobre romances moriscos y su proyección en la comedia en que el presente estudio se basa.

A punto de imprimirse este artículo llega a mis manos el de ANTONIO CARREÑO, «Del 'romancero nuevo' a la 'comedia nueva' de Lope de Vega: Constantes e interpolaciones», *HR*, L, 1982, págs. 33-52. Me es grato coincidir con este crítico en la visión general de una materia que abordamos con diferentes procedimientos.

Por último quisiera aclarar que en las notas que siguen he omitido las referencias sobre romances que no tuvieran conexión directa con el tema tratado.

propias de la cultura arábigo española los matices del sentimiento. En el teatro de Lope de Vega este tipo de obras abunda en la fase temprana de su producción. La primera lista de *El Peregrino en su patria* incluye *Sarracinos y Aliatares*, *Muza furioso*, *El hijo de Reduán*, *Garcilaso de la Vega*, *El sol parado*, *Pedro Carbonero*, *Abindarráez y Narváez*, *Los Fajardos*, *Zegríes y Bencerrajes*, *La prisión de Muza* y *La toma de Alora*. Las dos primeras y las dos últimas de este temprano grupo se han perdido². Hay que añadir una de las dos comedias conservadas sobre el duelo de Garcilaso y Tarfe, lo cual significa que antes de 1604 eran doce las piezas de este género compuestas por el Fénix. Durante unos diez años sigue refundiendo o aumentando el repertorio morisco-granadino que al parecer cierra *La envidia de la nobleza*, compuesta en 1613 o más tarde, pero en ningún caso después de 1618³. A partir de esos años, los estilos anejos a las comedias de moros no desaparecen del teatro de Lope, pero sí dejan de condicionar de un modo total la temática, el clima emotivo y el estilo de nuevas obras.

Antes de entrar en el comentario de este género dramático es preciso recordar, aunque sea en forma muy breve, que constituye la última forma en que se vertió durante el Siglo de Oro la imagen estilizada de una caballerescas sociedad mora, que empezó a esbozarse en los romances fronterizos y halló su plena formulación en la novela *El Abencerraje*⁴, mediado ya el siglo XVI. El mérito y la significación de esta obra trascienden el papel que le cupo como estímulo de la renovación de la materia granadina en el romancero. Lope crece cuando proliferan las ediciones de cancioneros y silvas de romances, que suelen incluir los fronterizos⁵, a cuya difusión contribuyen asimismo los pliegos suel-

² *Abindarráez y Narváez* y *Zegríes y Abencerrajes* pueden ser primeras versiones de *El remedio en la desdicha* y *La envidia de la nobleza*, respectivamente. La princeps de *El Peregrino en su patria*, publicada en 1604, lleva aprobación del año anterior. Manejo la edición de J. B. AVALLE-ARCE, Madrid, Castalia, 1973 (págs. 57-63) que reproduce la lista de títulos de comedia, sin alterar el orden en que aparecen.

³ Fecha más probable de composición entre 1613 y 1615. Cfr. S. GRISWOLD MORLEY y COURTNEY BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión española de M. R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968, págs. 321-22. Si no se indica lo contrario, me atengo en este trabajo a las fechas de la *Cronología*.

⁴ Cfr. FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, *El Abencerraje (Novela y romancero)*, Madrid, Cátedra, 1980, que ofrece en síntesis no sólo la visión del autor, sino también un cuadro general de las perspectivas de la crítica actual. Me propuse el mismo objetivo en *The Moorish Novel: 'El Abencerraje' and Pérez de Hita*, New York, Twayne, 1976. Véase también LUIS MORALES OLIVER, *La novela morisca de tema granadino*, Madrid, Universidad Complutense, 1972.

⁵ Hoy se dispone de fuentes bibliográficas amplias y precisas, entre las cuales destacan las de ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1970, y *Manual de cancioneros y romanceros*, Madrid, Castalia, 1973, 2 vols. En cuanto a estudios sobre el romancero, remito a la biblio-

tos⁶. Es común en éstos que el relato de lances de desafío en la Vega de Granada sea ampliado, acentuándose la nota pintoresca y sobre todo la triunfalista. Al mismo tiempo, durante la niñez y adolescencia de Lope, aumenta el repertorio de romances compuestos o refundidos por autor determinado, en que la circunstancia histórica y el tópico de origen épico quedaban con frecuencia supeditados a una esbozada trama novelesca o a una prolija descripción de galas y arreos, que por sí misma captaba el interés del lector.

Tal sub-género tuvo su importancia, ya que la vasta construcción novelística que levantó Pérez de Hita⁷, tanto como el florecimiento del romance morisco nuevo, se hizo posible gracias a la abundancia y en algunos casos la calidad de los romances de moros pre-lopistas. A medida que crece la onda expansiva del romance culto, los poetas que narran una historia de amores, pintan un cuadro áulico o rememoran un acontecimiento de tiempos pasados, van apurando las posibilidades de expresión del elemento descriptivo para plasmar sentimientos en actitudes, perfiles y colores. Tal proceso se observa, comparando, por ejemplo, el contenido de las *Rosas de romances* de Juan de Timoneda, aparecidas en 1573, con el *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez (¿1579?), y éste a su vez con los romances de Pedro de Padilla incluidos

grafía incluida en *El romancero hoy*, 2.º Coloquio Internacional, ed. a cargo de A. SÁNCHEZ ROMERALO, D. CATALÁN y S. G. ARMISTEAD, Madrid, Cátedra Menéndez Pidal, 1979, 2 vols. En el tomo dedicado a *Poética* figura el estudio de FRANCISCO ROMERO, «Hacia una tipología de los personajes del Romancero» (págs. 251-73), donde se analiza una versión oral del romance sobre don Manuel Ponce de León, recogida en la Montaña. Es uno de los casos en que el arraigo en la tradición viva coincide con la difusión por medio de la imprenta durante el Siglo de Oro, pues entre los romances sobre retos y desafíos destacan en la obra de los romancistas los que cantan victorias del Maestre de Calatrava, del joven Garcilaso de la Vega, respondiendo al reto de Tarfe, o de don Manuel Ponce de León. Los tres ciclos tienen raíz en pliegos sueltos y las sucesivas ediciones de la *Silva de romances*, donde se hallan asimismo ampliamente representados los fronterizos. Unos y otros están por supuesto presentes, aunque en menor número, en colecciones anteriores. En la *Silva* de 1550, «Ay Dios, que buen caballero / el Maestre de Calatrava» y «De Granada parte el moro / que Alatar se llamaba» corresponden al primer grupo, «Santa Fe cuán bien pareces / en la Vega de Granada» al segundo, y al tercero «Quién será aquel caballero / de los míos máspreciado». En los pliegos es común que estos romances se amplifiquen adquiriendo en ocasiones carácter vejatorio respecto a los moros.

⁶ El carácter del pliego suelto ha sido competentemente estudiado por MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Madrid, Taurus, 1973.

El «Romance de Fajardo», que hemos de ver juega importante papel en la comedia *El primer Fajardo*, se incluyó junto a varios carolingios en un pliego suelto impreso en Sevilla hacia 1515. Cfr. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, vol. II, pág. 67.

⁷ Traté este aspecto en *The Moorish Novel*, págs. 103-109.

en su *Tesoro de varias poesías* y su *Romancero*, que vieron la luz respectivamente en 1580 y 1583.

A la generación de Lope de Vega, y en particular a su propio genio poético, se debe el impulso decisivo que recibió esta modalidad romancística, al convertirse en un medio para la expresión lírica y asimilar toda la gama sentimental y retórica del petrarquismo. Renovación que llevó aparejado el perfeccionamiento de la técnica cromática y detallística, surgida en torno a la stampa de ambiente granadino, así como una vuelta a los exordios evocadores y a los cortes abruptos que agilizaban el romance fronterizo y se habían ido perdiendo en la fase transicional hacia este nuevo estilo⁸. El romancero morisco que así surge convive en armonía con la poesía pastoril, ofreciendo otra alternativa de signo manierista al autor que se vale de un sujeto poético enmarcado en un ámbito imaginario para objetivar su íntimo sentir. En la primera *Flor de varios romances nuevos y canciones*, publicada en 1589 por Pedro de Moncayo, aparece ya plenamente fraguada la nueva modalidad del romance morisco nuevo o artístico⁹ que potencia el valor simbólico de una stampa descrita o sugerida, cuyo sentido se cifra en el ademán de la persona o la calidad y colorido de unos objetos preciosos. Al mismo tiempo, el monólogo, bien pronunciado en soledad o ante quien polariza la emoción expresada, se afina como vibrante instrumento que modula un sentimiento amoroso, agitado no pocas veces por reacciones encontradas de celos, soberbia o despecho. Tal proceso implica, dentro del ámbito que llena la proyección lírica, un paso hacia teatralidad.

Entretanto mantiene su presencia el romance centrado sobre el tema del reto, combate y consiguiente muerte o conversión de un guerrero musulmán, contando esta modalidad con recursos tópicos, como son la enumeración de linajes, o las fórmulas de alarde y provocación. Todo ello guarda relación evidente con el contenido temático de los juegos ecuestres a nivel cortesano y de las representaciones populares de moros y cristianos¹⁰.

⁸ Proceso comparable al señalado por DAMIEN SAUNAL, «Une conquête définitive du 'Romancero nuevo': Le romance assonancé», en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, 1966, vol. I, págs. 355-75. Sobre la historia estética del romance fronterizo y el morisco en su conjunto, véase MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, y MANUEL ALVAR, *El romancero: tradición y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970.

⁹ En esta colección figuran también romances de contenido novelesco que desaparecen en las posteriores del mismo recopilador. Cfr. JOSÉ F. MONTESINOS, «Algunos problemas del romancero nuevo», en *Romance Philology*, VI, 1953, páginas. 231-47.

¹⁰ Abordé esta materia en «Aspectos folklóricos y literarios de la fiesta de moros

Bajo la doble influencia de tales corrientes, poética y áulica, fragua un tipo de comedia que transmite de modo primordial la exaltación del reto y el combate, jugando con los contrastes entre la acometividad castellana y la decadente exquisitez nazarí. Al lado de ellas surge pronto una variedad dramática en que prima un caso individual de amor contrariado. En tales obras, el emplazamiento de la acción en una Granada mitificada, lejos de obedecer a un deseo de reconstrucción arqueológica, sirve para desarraigar de lo cotidiano y dar un carácter más esencial al clima emotivo. Postura estética que tiene una afinidad de raíz con los géneros pastoriles¹¹, y encaja perfectamente con las prácticas coetáneas del artista o escritor manierista, cuando busca formas de expresividad indirecta que sólo permiten desvelar la clave de la obra a quien entre en el juego de sus artificios¹². Cuenta cada una de estas tendencias con sus tipos, sus conflictos y situaciones caracterís-

y cristianos en España», en *PMLA*, LXXVIII, 1963, págs. 476-91. A los ejemplos tempranos aducidos en aquel trabajo, pudieran sumarse los torneos con «invención» comentados por NORMAN D. SHERGOLD, *A History of the Spanish Stage*, Oxford, 1967, cap. 5.

Un texto dramático temprano basado en romances es «La farsa del Obispo don Gonzalo» estudiada por CATALÁN, «Don Francisco de la Cueva y Silva y los orígenes del teatro Nacional», en *NRFH*, III, 1949, págs. 130-40. Hay que pensar también en obras como *El cerco de Rodas* de Francisco Tárrega y en los temas romancísticos del teatro de Juan de la Cueva. Después de Lope de Vega la comedia de moros y cristianos gozó de notable popularidad que llega hasta los albores del romanticismo. El tema merece detenido estudio. De él me ocupé brevemente en el artículo citado. Antes había podido constatar la boga dieciochesca de esta corriente dramática y observar sus conexiones con el teatro neoclásico y romántico en *El moro de Granada en la literatura*, Madrid, Revista de Occidente, 1956. Estudié una comedia morisca «*La Luna africana*, comedia de nueve ingenios», en *Papeles de Son Armadans*, n.º 96, marzo 1964, págs. 254-98, y examino algunas de tema relacionado en una comunicación leída en el Congreso Internacional sobre Calderón de la Barca (Madrid, 1981) que aparecerá en las actas.

Importante estudio complementario al del romance morisco en la comedia sería el que abordase los géneros menores. Cfr. los casos concretos estudiados por R. GOLDBERG, «Un modo de subsistencia del romancero nuevo. Romances de Góngora y Lope en bailes del Siglo de Oro», en *BH*, LXXII, 1970, págs. 56-95, y la introducción de FRANCISCO RICO a LOPE DE VEGA, *El caballero de Olmedo*, 3.ª ed., Madrid, Cátedra, 1981, págs. 45-60 y 65-75.

¹¹ Relacionando la popularidad de la comedia con la del romancero, comentaba uno de sus máximos críticos: «Los poetas habían encarnado sus afectos en moros y pastores 'para hacerlos más perfectos', como de lo pastoril había dicho una comedia antigua; haciéndolo así, apartando de la ganga del vivir cotidiano, perecedero, anecdótico, pasiones que todos sentían como ennoblecedoras habían dado a todos la posibilidad de ver su propia vida sentimental sublimada por el arte». JOSÉ F. MONTESINOS, «Algunos problemas del romancero nuevo». Cito según *Ensayos y estudios de literatura española*, México, 1959, pág. 88.

¹² Ofrece una síntesis clara de la posición manierista, con referencias a las perspectivas de la crítica moderna, EMILIO OROZCO, *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra, 1975, págs. 155-87.

ticas 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 la obra.

La denominación de «comedia de moros y cristianos» se aplica en el presente trabajo a aquellas obras que corresponden a la primera de las corrientes citadas y cumplen esa función afín a la de una epopeya popular que había desempeñado la poesía épico-lírica. Constituyen ejemplos notorios, dentro del teatro de Lope de Vega, la más antigua de sus piezas conservadas, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, y la refundición de la misma, *El cerco de Santa Fe*, así como la comedia genealógica *El primer Fajardo* o la hagiográfica *La divina vencedora*. Pertenece también a dicha tendencia *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, aunque es obra más singularizada. Otras comedias de Lope, como *La pérdida honrosa* o *El alcaide de Madrid*, presentan afinidades notables con las mencionadas del ciclo granadino, al que en esta ocasión se ciñe nuestro comentario. En cuanto a las obras de más subido color manierista que corresponden a la segunda tendencia, las agrupo bajo el denominativo de «comedias moriscas», adoptando un término que ya ha sido consagrado para los géneros de la novela y el romance nuevo. *El remedio en la desdicha*, *El hidalgo Bencerraje*, y *La envidia de la nobleza*, que más adelante se comentan, encajan de lleno en esta modalidad. También la representan, aunque en combinación con elementos ajenos a ella y fuera del ámbito granadino, *El sol parado*, *Los palacios de Galiana*, *El padrino desposado*, o la *Octava maravilla* entre otras obras.

Como queda indicado, los límites de este trabajo excluyen los casos en que la temática y los estilos inherentes a los tipos de comedia tratados operan en función de la intriga secundaria. Tampoco se estudia la frecuencia y el efecto con que estos elementos aparecen en fases diversas de la producción de Lope, matizando su visión de la Edad Media, del Oriente coetáneo o de ambientes señoriales. Las observaciones sobre el «morillo»¹³ se limitan a los casos en que sirve de vehículo paródico al lenguaje expresivo anejo al género morisco.

¹³ Este tipo, creado por la comedia, y su jerga han sido objeto de estudio por parte de ALBERT E. SLOMAN, «The Phonology of Moorish Jargon in the Works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega», en *Modern Language Review*, XLIV, 1949, 207-17; GISELA LABIB, *Der Maure in dem dramatischen Werk Lope de Vega's*. Tesis doctoral. Universität Hamburg, 1961, págs. 175-200, y recientemente por THOMAS E. CASE, «El morisco gracioso en el teatro de Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Madrid, CSIC, 1981.

Antes de examinar la impronta que en las principales comedias relativas a la materia de Granada dejó el romancero fronterizo así como el morisco, es justo advertir que ambos géneros han sido objeto de atención crítica considerable y que las fuentes romancísticas de las comedias de Lope fueron, en la mayor parte de los casos, señaladas por Menéndez y Pelayo¹⁴. Aunque sin estudiar de modo específico las comedias de tema granadino, Menéndez Pidal mostró que parten del romancero las coordenadas que rigen la creación de la comedia heroica española, y señaló que fue Lope de Vega quien mejor supo «adivinar en los romances y las crónicas tanta riqueza dramática, hasta entonces desconocida y juzgada como estéril para el teatro por espíritus menos geniales que el suyo»¹⁵. Las comedias del Fénix sobre materia granadina fueron objeto de muy sagaces comentarios por parte de José F. Montesinos¹⁶. De las conclusiones de estos tres maestros parte Jerome A. Moore para realizar un análisis descriptivo detallado de los temas, citas y calcos del romancero en las comedias sobre crónicas y leyendas dramáticas de España editadas por don Marcelino¹⁷. El hecho de que tuviera acceso a las conclusiones de la *Chronology* (1940) de Morley-Bruerton mantiene vigente la utilidad de su monografía, pero el progreso que han visto las tres últimas décadas en los estudios bibliográficos y estilísticos del romancero viejo y nuevo, así como el conocimiento más específico de su arraigo en la cultura popular, invitan a volver sobre cuestión tan básica para la cabal comprensión del teatro español como es el estudio de las raíces arrancadas al romancero que informan y nutren el género dramático de la comedia nueva. Quizás el más fructífero de estos trasvases parta del corpus romancístico que agrupan los temas de Granada. Un aspecto importante de esta influencia, la visión del paisaje, ha sido analizado por Emilio Orozco¹⁸. Los estudiosos de la novela morisca han prestado atención a la encrucijada de influen-

¹⁴ MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, Estudios introductorios en su edición de LOPE DE VEGA, *Obras*, ed. de la Real Academia Española, Madrid, 1890-1913, 15 vols. Las comedias que comento figuran en los tomos X y XI. (Los estudios pueden leerse también en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, 1949, vols. IV y V.)

Las referencias que intercalo en el texto con la abreviatura (Acad.) remiten a la edición de la Academia.

¹⁵ *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1945, pág. 185. La versión francesa había sido publicada en 1910.

¹⁶ Estudio que acompaña a su edición de LOPE DE VEGA, *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*. Teatro Antiguo Español, VII, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1929.

¹⁷ JEROME AARON MOORE, *The 'Romancero' in the Chronicle Legend Plays of Lope de Vega*. Univ. of Pennsylvania Publication of the Series in the Romance Languages and Literatures, XXX, Philadelphia, 1940.

¹⁸ *Granada en la poesía barroca*, Granada, Universidad, 1963, págs. 33-41 y 55-67.

cias que en torno a ciertos temas se establece entre géneros diversos¹⁹. Críticos del romance morisco que Lope cultiva, como Ulrich Knoke²⁰, Alan S. Trueblood²¹ y Antonio Carreño²², observan en él valores dramáticos, artificios de desdoblamiento, rasgos lúdicos o fórmulas de origen coloquial que facilitaron la asimilación al teatro de las características de esta forma poética.

Mirando al futuro, cabe esperar estudios especializados que, aprovechando los instrumentos bibliográficos de que hoy se dispone, apliquen nuevos procedimientos de análisis, incluyendo los que hacen uso de ordenadores, con el fin de reconocer en sus mínimas ramificaciones la vena romancística que fluye en los géneros dramáticos del Siglo de Oro y particularmente en las comedias que se han llamado de moros y cristianos. Abrigo la esperanza de que estas páginas, al ofrecer una exposición que abarca en líneas generales las comedias de tal índole durante los primeros veinticinco o treinta años de la producción de Lope, puedan servir de estímulo a quienes tengan los conocimientos y medios técnicos adecuados a tal tipo de investigación.

COMEDIAS DE MOROS Y CRISTIANOS

La pieza dramática más temprana que de Lope de Vega se conserva, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, versa sobre el tema del desafío y derrota de un moro. La resonancia épica que llena las dos últimas jornadas es eco de un ciclo romancístico muy difundido. Don Ramón Menéndez Pidal²³ identificó la fuente concreta de la comedia que es el romance «Cercada está Santa Fe», en la versión de Lucas Rodríguez incluido en su *Romancero historiado* y Jerome Moore²⁴ analizó el modo como se aprovecha el texto. Compuesta cuando aún rechazaban los poetas dramáticos la forma métrica del romance, la obra no admite fragmentos tomados literalmente de los textos romancísticos de que se vale el autor. Sin embargo, éstos le suministran la trama,

¹⁹ A los estudios ya citados hay que sumar los de ENRIQUE MORENO BÁEZ, «El tema del Abencerraje en la literatura española», en *Archivum*, IV, 1954, págs. 310-329, y «El manierismo de Pérez de Hita», en el *Homenaje a Emilio Alarcos*, Valladolid, Universidad, 1965-67, vol. II, págs. 353-67.

²⁰ *Die spanische Maurenromanze*. Tesis doctoral, Göttingen, 1966.

²¹ *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The making of 'La Dorotea'*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1974, págs. 48-85.

²² *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1978, caps. 1 y 2.

²³ *Epopéya castellana*, pág. 182.

²⁴ *Ob. cit.*, págs. 9-16.

tanto como los medios a que recurre para emocionar y enardecer al auditorio, contribuyendo a ese objeto la impresión que siempre causa reconocer en la escena un canto o poema que forma parte de nuestros recuerdos. El procedimiento aplicado en este caso ya se había empleado en el teatro pre-lopista y consiste en cerrar estrofillas de octosílabos con versos de la fuente inspiradora. Lope suele dar al pasaje resultante un significado muy próximo al del poema que glosa, cuyos rasgos estilísticos tiene también en cuenta. Pero aun en pieza tan temprana, rompe la rigidez de este tipo de composición, utilizando a modo de estribillo el exordio de un romance tradicional, «Santa Fe cuán bien pareces / en la Vega de Granada», para proseguir luego glosando el ya citado de Lucas Rodríguez, poema que, como observó Catalán²⁵, pone más énfasis en la nota colorista que las versiones anónimas.

En la comedia se incorpora la totalidad del texto romancístico, distribuyéndolo en dos escenas distanciadas —tienen lugar en los actos tercero y cuarto— y con diferentes formas métricas. La primera es el pausado elogio de Santa Fe en el que alternan tres caballeros castellanos (Acad. XI, 222 a)²⁶. La segunda consiste en el reto de Tarfe y las peticiones de licencia para aceptarlo que dirigen al rey don Fernando los personajes que entonaron las alabanzas a la ciudad campamento (Acad. XI, 225 b - 226 a).

La obra ofrece, por lo tanto, la variante dramática de un tópico romancístico, que a su vez recogía un esquema áulico, al que se había sumado un elemento de devoción popular y una intención panegírica en alabanza de los Lasso de la Vega²⁷. La proximidad de *Los hechos de Garcilaso* a los espectaculares torneos del siglo XVI, que hacen amplio uso de la alegoría, se manifiesta, no sólo en el hecho de que el moro retador se presente montado a caballo —rasgo que conservarán las refundiciones—, sino también en la aparición de la Fama, único personaje femenino de la cuarta jornada. Su breve discurso se sincroniza con el duelo de moro y cristiano, de cuyo proceso da cuenta antes de proclamar la simbólica victoria de este último.

La intriga secundaria de *Los hechos de Garcilaso de la Vega*, más débilmente vinculada al tema principal de lo que será práctica de Lope

²⁵ «Cercada está Santa Fe», en *Siete siglos de romancero (Historia y poesía)*, Madrid, Gredos, 1969, págs. 100-132.

²⁶ Véase nota 14.

²⁷ Véase la introducción de MENÉNDEZ PELAYO en LOPE DE VEGA, *Obras*, vol. X, págs. xli-xlvi, y E. BUCETA, «Notas acerca de la historicidad del romance Cercada está Santa Fe», en *RFE*, IX, 1922, págs. 367-83.

en su madurez²⁸, se emplaza en la corte mora de Granada, que se presenta con los rasgos atrayentes que ya eran proverbiales, gracias al auge de los romances de moros. Pero aunque se habla de zambras y disensiones, del linaje Abencerraje o del caballo alazán, las escenas situadas en la capital nazarí carecen de la ambientación poética que el autor logrará en obras posteriores, dando cabida a alusiones y calcos romancísticos. A los moros de esta comedia se los caracteriza con rasgos propios de personajes de Ariosto²⁹. Al mismo tiempo introducen conceptos de tipo cancioneril y se recurre a tanteos, aún poco afortunados, de llevar reminiscencias pastoriles al enmarque morisco.

El uso del romance como forma métrica se ha incorporado a la versificación de la comedia nueva cuando Lope de Vega vuelve a escribir una pieza basada en los mismos romances que *Los hechos de Garcilaso*, adicionados ahora por el más reciente de Gabriel Lobo Lasso de la Vega sobre la hazaña de Hernando del Pulgar³⁰, que viene a redondear adecuadamente la intriga al suministrar una causa a la provocación de Tarfe. *El cerco de Santa Fe*, compuesta antes de septiembre de 1598, inserta, sin seguir un orden determinado, expresiones y versos de romances famosos³¹, tanto en la descripción de Santa Fe y la relación de la hazaña de Pulgar —«Cercada está Santa Fe / De mucho lienzo encerado» (Acad. XI, 232)—, que forman parte de la primera jornada, como en el reto de Tarfe —«Cristianos de Santa Fe»— (Acad.

²⁸ Cfr. DIEGO MARÍN, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, México, de Andrea, 1958, págs. 171-73, y RINALDO FROLDI, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1968, págs. 136-39.

²⁹ Las extremosidades del desdén Tarfe pueden relacionarse con las locuras de Orlando o Rodamonte, tantas veces presentes en las composiciones de los romancistas, y en comedias de Lope no muy posteriores, entre ellas *Los celos de Rodamonte*, donde se hace un elogio de los moros de Granada. Cfr. MAXIME CHEVALIER, *L'Arioste en Espagne*, Bordeaux, 1966, pág. 412. Como los romances, las comedias inspiradas por los poemas italianos y las de moros y cristianos se entrelazan. Entre otros elementos, lo manifiesta la onomástica, como puede constatarse en MORLEY y RICHARD S. TYLER, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*, Berkeley, Univ. of California Press, 1961.

³⁰ Consiste en clavar en la puerta de la mezquita un cartel con las palabras «Ave María» que será el que profane Tarfe.

³¹ MOORE, pág. 16, señala que este procedimiento se inicia en el cuarto acto de *Los hechos*, pero es en *El hijo de Reduán*, obra comentada más adelante, o en *El cerco de Santa Fe*, donde se aplica, al parecer, con plena conciencia del efecto estético que produce. El mismo crítico (págs. 32-38) establece aproximaciones con los romances del ciclo del reto de Tarfe y con dos del nuevo estilo aparecidos en la primera *Flor* (Huesca, 1589). Se trata de «Con dos mil jinetes moros» y «Ensíllenme el potro rucio» (que presentan coincidencias léxicas) en el primer caso, y el verso «Ensíllenme mi alazán» en el segundo. Lope, saturada su mente de imágenes literarias del mundo nazarí, deja fluir en el texto las libres asociaciones de su memoria.

XI, 254-55)— y el diálogo de impropiedades que se entabla en la tercera. Estas escenas, versificadas en metro de romance, se ajustan por su estilo a la tradición del género épico-lírico. A ella corresponden los exordios de ambos romances y algunos pasajes, como el que en la relación mencionada sugiere el panorama de las torres de la Alhambra y muestra los efectos del asedio sobre la población mora, vista a través de los sentimientos de jóvenes, niños, ancianos y mujeres. Esta apertura temática procede del campo del romance —el recuerdo inmediato es «Alora la bien cercada»—, pero no deriva del que sirve de cañamazo al texto, muy superior, de Lope.

He señalado en otro lugar que en *El cerco de Santa Fe*³² se logran calidades dramáticas afines a las del género épico. En esta ocasión sólo insistiré en que el doble enredo galante, que protagonizan una pareja cristiana en un caso y personajes moros y cristianos en el otro está supeditado a motivos épicos que a su vez se coordinan bajo el tema global del asedio a una ciudad infiel. La comedia mueve ágilmente sus cuadros de conjunto —soldadesca, mundo nobiliario castellano, pueblo humilde de Granada, dividida corte nazarí—. La caracterización estilizada del caballero moro llamado a convertirse, que aun antes de hacerlo practica virtudes cristianas, cobra importancia en ésta y en otras comedias de Lope de Vega, compuestas poco después de aparecer las *Guerras civiles de Granada*. Pero debe advertirse que son los episodios presentados con alternancia de romance y prosa los que pasan al teatro de Lope, en tanto que se excluyen los que Pérez de Hita narra, sin añadir textos poéticos, como ocurre en el capítulo quince que trata de la defensa en un torneo de la reina mora, llevada a cabo por un moro y tres cristianos.

Junto a comedias, como las comentadas, que presentan una situación de asedio a una plaza a modo de telón de fondo que abarca lances diversos, pueden agruparse dentro de la modalidad de moros y cristianos aquellas en que prima la intención de glorificar la figura histórica o legendaria de un jefe fronterizo. Ejemplo de ello es la comedia hagiográfica *La divina vencedora*, que dentro del teatro de Lope representa el tipo de pieza que traduce sentimientos de devoción y patriotismo más bien simples³³, así como dos obras de muy superior calidad que es necesario comentar: *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, com-

³² «El cerco de Santa Fe, de Lope de Vega, ejemplo de comedia épica», en *Homenaje al Prof. William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, págs. 115-25.

³³ Véanse los comentarios de MONTESINOS en su estudio de *Pedro Carbonero* (págs. 205-209), citado en la nota 16. A esta edición remiten las citas de esta comedia con referencia a la numeración de los versos.

puesto en 1503 después del primer viaje de Lope de Vega a Granada, y *El primer Fajardo*, fechada 1612-1615 en la *Cronología* de Morley-Bruerton. En el primer caso la tradición había plasmado en un cantar que actúa como núcleo generador de la comedia, aunque también tuviera en cuenta el autor al menos una fuente histórica³⁴. La incidencia de los temas y estilos del género morisco en esta comedia fue estudiada por Montesinos en su ejemplar edición y estudio. Sólo será preciso recordar algunos de los recursos que sirven para ambientar la obra: sugeridores topónimos de Granada, encerrando a veces el eco de un verso famoso; las enumeraciones de linajes moros; los trazos descriptivos que esbozan la estampa del jinete a la morisca. Como es propio del género, se ensalza la lealtad en el trato de estos nobles moros con los fronterizos cristianos, moviéndose todos sobre un fondo confuso de lances, zambras, correrías y fiestas de toros y cañas.

Al hacer que la sub-intriga culmine en la calumnia de seducción de la reina mora, inventada para perder a los Abencerrajes, Lope se atiene a las dos glosas conocidas del romance «Caballeros granadinos, / aunque moros, hijosdalgo», y a las *Guerras civiles de Granada*, donde se inserta uno de estos poemas³⁵. Como colofón a los hechos luctuosos que dramatiza, el poeta tiene el acierto de transformar en acción la más venerable y compendiada referencia a la leyenda, los reproches al rey moro que sirven de cierre al romance sobre la pérdida de Alhama. En relación con el tema del supuesto adulterio, hay que recordar que Pérez de Hita ponía en boca de los calumniadores la descripción de una despedida de los supuestos amantes en un Generalife paradisíaco³⁶, que ya tenía existencia como «locus amoenus» en composiciones de los romancistas³⁷. Sin embargo, la recreación de aquella escena deleitosa corre en la novela por cauces de sensualidad totalmente atípicos. Dado

³⁴ Cfr. J. B. AVALLE-ARCE, «Pedro Carbonero y Lope de Vega: Tradición y comedia», en *Homenaje a Fichter*, págs. 59-70.

³⁵ *Guerras civiles de Granada*, ed. P. BLANCHARD-DEMOUGE, vol. I, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1913, págs. 181-182. MOORE, págs. 51-60.

³⁶ *Guerras civiles*, pág. 171.

³⁷ Puede citarse por ejemplo «Con los francos Vencerrajes / el rey Chico de Granada», en LUCAS RODRÍGUEZ, *Romancero historiado (Alcalá, 1582)*, ed. A. RODRÍGUEZ MOÑINO, Madrid, Castalia, 1982, págs. 154-55.

Este romance deja su huella en PEDRO CARBONERO. El sintagma inicial, aparece en el verso «los Abencerrages francos» (v. 1902). Aunque en un contexto diferente, las exclamaciones «Vindarraja, amiga mía, / o mi linda Vindarraja» del romance se reflejan en «¡Ay Alindaraxa mía! / ¡Ay mi hermosa Alindaraxa» (v. 2071-72), de la versión manuscrita utilizada por Montesinos. Acaso la fuerza del verso calcado haga que el adjetivo cambie en el texto impreso, que aparece en la Parte XIV de las *Obras* de LOPE DE VEGA donde se lee «...linda Alindaraxa» (*Pedro Carbonero*, pág. 102).

que la glosa y versión de «Caballeros granadinos», que respectivamente ofrecen Lucas Rodríguez y Pérez de Hita son en este aspecto mucho más parcas, a la influencia de la novela puede atribuirse un pasaje en endecasílabos (versos 1.294-1.304), donde se ensalza la belleza del mancebo que según los calumniadores es amado por la reina. Esta alabanza, vertida en símiles cadenciosos que comparan la blancura de las mejillas con la nieve de las sierras y los ojos verdes con los jaspes que brillan bajo las aguas del Genil, haría pensar en la influencia del lenguaje metafórico de la poesía árabe si se tratara de un texto más moderno. En Lope de Vega es más probable una adaptación de estilos como el que se desarrolla en relación con la fábula mitológica en composiciones de finales del siglo XVI, pero no debe descartarse que tanto aquí como en las *Guerras civiles* se hagan sentir influencias no identificadas, procedentes acaso de las academias poéticas de Granada, que propicien el quiebro del clima caballeresco al ampliar la referencia a los imaginarios amores. A excepción de este toque, que como tantos otros en el teatro de Lope prelude tendencias ulteriores, en los romances se encuentra la clave de una ambientación de la corte mora que sirve de contrapunto a la figura heroica del hombre llano y leal que es el protagonista.

En pleno dominio de su técnica dramática, Lope parece haberse propuesto en *El primer Fajardo* montar una acción en que encajase, transferida al terreno dramático, la escena del romance «Jugando estaba el rey moro». Para ello altera libremente los datos históricos, combinando como observó Menéndez Pelayo (Acad. X, págs. ix-xxiv) hechos relativos a varias generaciones de Fajardos³⁸. Así logra la caracterización de un caudillo fronterizo que se siente a gusto entre musulmanes y actúa con autonomía, pero guarda al rey de Castilla una lealtad básica a la que supedita otros compromisos y la propia seguridad de su persona. Esta libertad muestra que el poeta era consciente de que contaba más la coherencia interna de la obra que la fidelidad al dato estricto. Su público percibiría cuáles eran las raíces del personaje al escuchar la respuesta que da a una baladronada de un moro retador:

³⁸ Ya en el romance «Jugando estaba el rey moro» la figura del alcaide fronterizo dista de ser el retrato de un personaje concreto. Cfr. BUCETA, «Anotaciones sobre la identificación del Fajardo del romance 'Jugando estaba el rey moro'», en *RFE*, XVIII, 1931, págs. 24-33, y J. TORRES FONTES, «El Fajardo del 'Romance del juego del ajedrez'», en *RB y D*, II, 1948, págs. 59-88.

Se ha ocupado de esta comedia S. DE LA NUEZ CABALLERO, «Murcia en dos obras dramáticas de Lope de Vega», en *Anales de la Universidad de Murcia*, XXI, Filosofía y Letras, núms. 1-2 (curso 1962-1963), págs. F 59-88.

Si un Zayde, un Abindarráez
 Por tu nobleza responde
 Por mí el generoso conde
 Don Rodrigo de Narváez. (Acad., X, 6 a).

Tal abolengo, cronológicamente imposible en un caballero que sirve a Enrique II, es ilustradora ejecutoria en el terreno literario, pues muestra que la acción se desarrolla en la frontera mitificada de Granada, cuyo máximo exponente es la «Historia de Abindarráez y Jarifa». Pero si la actitud humana y cortés del alcaide cristiano para con su adversario permite en la novelita que entre ellos surja la confianza y el mutuo respeto, este legado de ejemplaridad es recogido por los romancistas del último tercio del siglo XVI cuando cantan lances y amoríos de personajes moros, atribuyendo a alguno de los legendarios campeones castellanos que triunfan en los duelos de la Vega de Granada, bien el papel de vencedor magnánimo que renuncia a aniquilar a su enemigo, bien el de protector de los enamorados³⁹. En *El primer Fajardo* penetra por esta vía el tema de la amistad entre contrarios, pues la intriga no tiene otros puntos de contacto con la novelita, a excepción de los nombres de los enamorados moros, y éstos sólo podrían identificarse con la pareja que brilla en la corte del Rey Chico—según las *Guerras civiles de Granada* y algunos romances nuevos—, como invita a hacerlo la observación que Fajardo dirige a Abindarráez, sobre las «...mil canciones / De tus galas e invenciones (Acad., X, 16 a) que en torno a este moro han compuesto los castellanos. Detalle, sin duda irónico, de signo manierista que implica una confianza del autor a los espectadores que estuvieran al tanto de la naturaleza del romancero nuevo. Por otra parte, en la comedia se llama Jarifa la mora de Antequera, objeto del amor del rey de Granada⁴⁰, lo cual coincide con

³⁹ Este papel corresponde al Maestre de Calatrava en la novelesca historia de Albençaydos y Tarifa narrada en cuatro poemas del *Romancero historiado* de LUCAS RODRÍGUEZ, que pasan a la *Primera Flor* de MONCAYO (núms. 1.096, 1.097, 1.098 y 1.099 del *Romancero* de DURÁN, en *BAE*, X y XVI). Pueden citarse, además, algunos de los que protagoniza don Manuel Ponce de León, como «Siendo llegada la aurora», también del *Romancero historiado* (Durán, núm. 1.138), o los tres de PEDRO DE PADILLA (incluidos en su *Tesoro de varias poesías*, 1580) relativos al moro alcaide de Ronda (Durán, núms. 1.123, 1.133 y 1.134). La posible influencia de la novela *El Abencerraje* en la elaboración del tema, aunque tuviese probablemente otra base anecdótica, fue señalada por LÓPEZ ESTRADA, *El Abencerraje y la hermosa Jarifa. Cuatro textos y su estudio*, Madrid, Revista de Archivos, 1957, págs. 225-27. Entre otras comedias del Siglo de Oro, *El buen caballero, Maestre de Calatrava*, de JUAN BAUTISTA VILLEGAS, versa sobre esta materia. En cuanto a su tratamiento por Pérez de Hita y la toma de posición que implica respecto al problema morisco, remito a *The Moorish Novel*, págs. 99-100 y 123.

⁴⁰ Cfr. LÓPEZ ESTRADA, «La leyenda de la morica garrida de Antequera en la poesía y en la historia», en *Archivo Hispalense*, XXVIII, 1958, págs. 141-231.

el romance «En la villa de Antequera / Jarifa cautiva estaba» de Pedro de Padilla y con una glosa del mismo poeta⁴¹. Lope toma de estas incipientes intrigas novelescas los elementos que le cuadran y los combina con el tema del amor que inspira a una musulmana la fama de un paladín cristiano⁴². Aunque en comedias como *El cerco de Santa Fe*, *El alcaide de Madrid* o *El remedio en la desdicha*, entre otras, figuran moras prendadas de castellanos, esta situación concreta, que aquí sirve para acentuar la proximidad de Fajardo a la población del reino nazarí, pertenece al repertorio temático carolingio.

Cuenta la comedia con tres núcleos de inspiración romancística. Predomina en la primera jornada el del reto. El moro Abenaljafar, cuyo destino será el de Tarfe, inicia su desafío con el verso «Cristianos del rey don Pedro» (Acad., X, 4 a - 5 a), reminiscente del apóstrofe famoso «Cristianos de Santa Fe» que se oía, como se ha observado, en *El cerco*. El pasaje de *El primer Fajardo* se organiza, además, según el esquema habitual en romances y comedias, pero entre los desplantes de rigor lucen imágenes dinámicas que tensan los manidos tópicos, logrando ese equilibrio entre la expresión rotunda y la sutileza del lenguaje metafórico barroco que caracteriza el romance morisco tardío. En cuanto al combate, Lope no recurre a la alegoría, como en las comedias sobre el duelo de Garcilaso y Tarfe, para hacer al espectador partícipe de la emoción del combate. En *El primer Fajardo* se le deja en suspenso, tras escuchar el intercambio de denuestos con que caldean su ánimo los campeones, llenándose con el inicio de la intriga secundaria los minutos precisos para que regrese el protagonista victorioso. Un toque descriptivo, puesto en boca de dos cortesanos trae la percepción del instante en que descabalga el vencedor, portando la cabeza del contrario. Él mismo será quien dé cuenta del duelo en un romance que es muestra de otra modalidad muy difundida en el siglo XVI, la relación pormenorizadora de un combate singular. Al coincidir en el mismo personaje el realizador y el cantor del lance, se incrementa

⁴¹ El romance apareció en el *Tesoro* (Durán lo incluye —núm. 116— transformando el nombre de la dama en Vindaraja). En el *Romancero* (1583) del mismo Padilla figura la glosa «de un romance que dice: 'Ay Xarifa, hermana mía, / vida dulce y regalada'», en que se canta el mal de ausencia del rey moro cuya amada ha sido cautivada por los cristianos al caer Antequera. La glosa («Triste, solo y pensativo») en PADILLA, *Romancero*, en *Sociedad de Bibliófilos Españoles*, XIX, Madrid, 1880, págs. 441-45.

⁴² Los antecedentes y el tratamiento en la literatura española de la figura de la sarracena a quien el amor lleva a la conversión han sido estudiados por FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975, págs. 77-146. También en la comedia abunda este tipo literario. Se encuentra, por ejemplo, en *El alcaide de Madrid* o *El cerco de Santa Fe*, de LOPE DE VEGA.

la tensión dramática de la escena, al tiempo que se cumple con la función panegírica que tiene esta comedia (Acad., X, 9 b - 10 b).

El segundo núcleo romancístico está constituido por los lances de amor y galantería que se centran en la jornada segunda, aunque se extienden como red unificadora a lo largo de la obra. Una escena caballerisca en que las damas moras hablan, desde el nivel superior del escenario figurando hallarse en lo alto de una torre, evoca claramente la escena esbozada en los romances de «La mañana de San Juan»⁴³, poniéndose en boca de Fátima un parlamento cuyo exordio y algún toque concreto proceden, como Moore ha señalado⁴⁴, del romance de Gaiferos. A mi parecer está aún más logrado otro romance de esta jornada en que el moro Ardinelo, amigo de Fajardo, describe los preparativos de una fiesta. Toques suntuarios animan la ágil presentación del movimiento que anima la plaza fronteriza, para terminar la relación con cuatro versos de tono casi prosaico que parecen dar esa nota austera que convivía en el romance fronterizo con el trazo colorista:

Si tienes gente, Fajardo,
Buenas lanzas y ballestas,
Yo te enseñaré un portillo
Por donde ganes a Vera. (Acad., X, 19 b).

La saturación de recuerdos romancísticos culmina en la tercera jornada. La llegada de Fajardo a la corte mora da motivo a un romance brioso en el nuevo estilo, que aprovecha el recurso toponímico del género para trazar en pocos versos una vivaz estampa caballerisca de concreta localización:

Desde la Puerta de Elvira,
El Zacatín atraviesa,
Famoso rey de Granada,
Con mil cajas y trompetas,
La gente de Abindarráez,
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,
dando mil plumas y galas
al viento de su soberbia. (Acad., X, 31 b).

⁴³ Han sido estudiados por LÓPEZ ESTRADA, *La conquista de Antequera en el romancero y en la épica de los Siglos de Oro*, Sevilla, Real Academia de Buenas Letras, 1956, págs. 21-39.

⁴⁴ *Ob. cit.*, págs. 78 y sigs.

Al fin, preparada por tales pasajes que aportan la ambientación precisa, tiene lugar la escena del juego del ajedrez, que el auditorio esperaría. Por medio del canto, a cargo de dos músicos, se describe en seis versos del romance tradicional, más dos originales, el cuadro que los personajes representan en silencio hasta que pronuncian las palabras que el texto pide (Acad., X, 36 b). Cuando concluye la cita textual, sigue la paráfrasis del romance, que según Jerome Moore se ajusta a la versión de Argote de Molina más que a otras consultadas. En la comedia las réplicas ágiles que perturban el grato ambiente de juego en que moro y cristiano fraternizan haciendo evidente por parte del castellano la voluntad de retener la plaza, es la adecuada traducción al terreno dramático del aún más breve diálogo del romance fronterizo, que así viene a quedar enmarcado, como joya venerable en una orla tejida con reminiscencias de fases posteriores del romancero.

COMEDIAS MORISCAS

Después de *Los hechos de Garcilaso*, la más antigua comedia de localización granadina, entre las conocidas, es posiblemente *El hijo de Reduán*. Las concomitancias con el principal conflicto de *La vida es sueño* que se observan en la comedia quedan al margen del tema aquí tratado, pero en cambio interesa señalar que el protagonista hace ostentación del mismo abolengo mixto que el Abenámbar del viejo romance (Acad., X, 91 a). Pese a ésta y otras alusiones a romances fronterizos, Lope se apoya en los de su tiempo, tanto para urdir una intriga en que los celos de la reina son importante resorte de la acción, como para recrear una artificiosa corte nazarí que contrasta de modo llamativo con la rudeza del protagonista. El hábito de salpicar el texto con calcos de versos famosos, el tema de las veleidades amorosas del rey moro y la cortesanía en ropaje morisco son notas de posteriores comedias que ya se manifiestan en esta obra. Un estilo afín al de los romances moriscos incluidos en las colecciones de Pedro de Moncayo, que acogen tantos del Lope lírico, se da en algunos pasajes felices, compuestos con sus recursos cromáticos y anafóricos más característicos. El romance que comienza con los versos «Al hijo de Reduán, / Al de la Sierra Nevada» (Acad., XI, 103 a) se desenvuelve según un esquema retórico similar a los ocho primeros versos de «Mira, Zaida que te aviso»⁴⁵ que

⁴⁵ En LOPE DE VEGA, *Poesías líricas*, ed. MONTESINOS, vol. I, Clásicos Castellanos, XXVIII, Madrid, 1925, pág. 115.

por aquellos años llevó a todos los rincones de España el rechazo, en clave morisca de Lope por Elena Osorio. Y con cierta variación en el planteamiento respecto al que acabará siendo usual, se hace hincapié en la dualidad cultural fronteriza y la estima mutua que conlleva (cfr. Acad., XI, 88 b).

La plena asimilación del espíritu del romance nuevo morisco a la comedia se alcanza en *El remedio en la desdicha*⁴⁶ sin que para ello obste la fidelidad del argumento a la «Historia de Abindarráez y Jarifa». Conviene recordar que en esta obra lo específico del entorno y la nota colorista no restan subjetividad a las confidencias del personaje moro, sino que más bien contribuyen a que se revele su sentir más íntimo. En cuanto a la exaltación del valor caballeresco, frenado por un código de conducta que moro y cristiano comparten, es rasgo común a romances y novelas moriscas, en cuya peripecia tales virtudes rara vez proporcionan al moro sentimental una victoria de tipo bélico. No sucede lo mismo respecto al cristiano, quien generalmente logra imponerse en el lance, según sucede tanto en *El Abencerraje* y en las composiciones de los romancistas cultos, como en los romances anónimos y glosas que se imprimen en pliegos de cordel, y reflejan en ocasiones la tirantez con que se vivía el problema morisco. Cuando Lope de Vega compone *El remedio en la desdicha* no olvida esta gama y la refleja en sus distintos niveles. El triunfalismo de tono popular se abre paso en la intriga secundaria, basada a través de la anécdota ejemplar, atribuida en la versión del *Inventario* de Villegas al protagonista cristiano de *El Abencerraje*. El motivo de la renuncia a unas pretensiones amorosas por parte de un hombre de honor cuando se entera de que el marido de la dama en cuestión ha ensalzado sus méritos, se funde en la comedia con el tema de la musulmana prendada de un caballero cristiano, que puede haber llegado por vía de poesía tradicional, ya que tiene puntos de contacto con el ciclo, estudiado por López Estrada, de la «morica garrida»⁴⁷. El episodio se elabora en *El remedio en la desdicha* con gruesos trazos, perfectamente antitéticos al tono moral elevado y también a la sutileza expresiva que impregna las escenas correspondientes a la intriga principal. El motivo del reto del moro, eje de otras comedias ya comentadas de inspiración romancística, se introduce dos veces en clave irónica dentro de la sub-intriga. En el primer caso se trata de una broma del soldado Nuño, que se presenta ante Narváez vestido de moro, fingiendo desafiarle. Sin comicidad pero con evidente sentido

⁴⁶ Remito a la edición de J. GÓMEZ OCERÍN y R. M. TENREIRO de LOPE DE VEGA, *Comedias*, t. I, Clásicos Castellanos, XXXIX, Madrid, 1920.

⁴⁷ Citado en nota 40.

antiheroico, se produce el reto del marido brutal y celoso —quien une al nombre de Arráz el de Abenabó, asociado en tiempos de Lope al sector morisco más aborrecido y vilipendiado— cuando, empleando fórmulas épicas vulgarizadas, provoca a desafío al jefe fronterizo que le había concedido la libertad y por lo mismo se había considerado obligado a respetar su honor (versos 1.526-1.586).

Consideraba Menéndez Pelayo (Acad., X, xi) que en esta comedia Lope no había imitado ningún romance en concreto, aunque predominaba en ella el tono de los moriscos más bien que el de los fronterizos. No obstante, Jerome Moore⁴⁸ pudo concretar varias aproximaciones, que si como fuentes son dudosas, por tratarse de recursos o fórmulas muy reiterados, manifiestan sin duda la conexión de la comedia con el romancero nuevo y el deseo del autor de establecer asociaciones con el marco de referencias del género morisco. No falta la evocación de la persecución de los Abencerrajes, ajustada al texto de la novelita, aunque añadiendo el detalle de identificar a los calumniadores como Zegrías. Además de los pasajes que Moore relaciona con «De honra y tropheos lleno», «Reduán, bien se te acuerda» y «Ensiléysme el potro rucio» podrían citarse como ejemplo de tópicos romancísticos las brisas quintillas del primer acto (versos 301-325) en que se enumeran los linajes de moros y cristianos, afinando el procedimiento al distribuir los nombres de modo simétrico en versos bimembres y trimembres. También en el bello pasaje en redondillas comparado con «Ensiléysme el potro rucio» el recurso poético que consiste en inventariar las prendas y galas del caballero se potencia, al pedir las Abindarráz en la exaltación de su alegría, cuando recibe el mensaje de Jarifa. En este caso los blancos y oros radiantes de aljófara, perlas, plumas y bordados predominan sobre un único toque de color —mochila azul—, en consonancia con el júbilo que se expresa y la ocasión que motiva el viaje. Una dama mora, en comedia de Lope y por aquellos años, no podía dejar de tener algún perfil de la Zaida-Elena de sus romances. Surge la ocasión con el reproche, que apenas lo es en el texto novelesco, provocado por la tristeza que manifiesta Abindarráz en sus bodas. En un pasaje brioso, versificado en redondillas, se desgranán símiles e interrogaciones retóricas que expresan, como tantos romances moriscos del autor, tan pronto la ternura como la faz airada del amor herido (versos 2.382-2.541).

No puede dudarse de que Lope escribe con recuerdos muy vivos de la «Historia de Abindarráz y Jarifa», particularmente de la edición

⁴⁸ *Ob. cit.*, págs. 47-51.

incluida en *La Diana*, pues reproduce exactamente el cantarcillo que va entonando Abindarráez cuando es atacado, y en algunos pasajes engarza expresiones clave del texto novelesco⁴⁹, como suele hacer con los versos famosos que calca aquí y allá en tantas comedias. Sin embargo, no adopta el orden que guarda la novela al desvelar la historia. El emplazamiento de la primera escena no es la frontera, sino un jardín de la Cártama mora, interpretado como el «locus amoenus» que tantas veces en la España del siglo XVI enmarca la estampa morisca y ya venía sugerido en *El Abencerraje*, dentro del relato autobiográfico. Arrancar de la confidencia el diálogo amoroso convirtiéndolo en el inicio de la exposición fue un cambio introducido por Lucas Rodríguez al compendiar en tres romances la materia de la novela⁵⁰. El primero de ellos, «Crióse el Abindarráez / en Cártama esa alcaldía», estaba presente en la memoria de Lope cuando compuso la comedia. Con un calco casi literal de sus dos primeros versos se inicia la canción que forma parte de los agasajos preparados por Jarifa, produciéndose ese despliegue ante un protagonista de su propia historia, sintetizada en

⁴⁹ A las aproximaciones señaladas en las notas de la edición GÓMEZ OCERÍN - TENREIRO, pueden añadirse las siguientes del relato de Abindarráez. Cito el texto de *La Diana*, remitiendo a la numeración de períodos establecida por LÓPEZ ESTRADA en *El Abencerraje, cuatro textos y su estudio* (págs. 386-99):

Se traía por exemplo no aver Abencerraje covarde, escasso ni de mala disposición (70).

Eran maestros de los trajes, de las invenciones.

...nunca Abencerraje sirvió dama de quien fuesse favorecido, ni dama se tuvo por digna deste nombre que no tuviesse Abencerraje por servidor (71).

Yo iva de Cártama a Coín, breve jornada, aunque el desseo la alargava mucho (154).

Véome agora herido, captivo..., y lo que más siento es que el término y coyuntura de mi bien se acabó esta noche (154).

Que en Granada se decía
Que no había abencerraje
De mala disposición,
Necio, escaso ni cobarde.
Eran maestros de todo,
Inventores de los trajes,
De las galas, de los motes,
Y de otras ilustres partes.
No sirvió dama ninguno
Que su favor no alcanzase,
Ni dama pudo llamarse
Sin galán abencerraje.

(Vv. 1.965-1.976)

De Cartama iba a Coín,
Breve jornada, aunque alargue
Siempre la tierra el deseo

.....
(Vv. 2.041-2.043)

Véome preso y herido,
Y lo que siento es que pase
De mi bien la coyuntura.

(Vv. 2.049-2.051)

⁵⁰ DURÁN, núms. 1.089, 1.090 y 1.092. «Crióse el Abindarráez» se incluye en LÓPEZ ESTRADA, *El Abencerraje (Novela y romancero)*, págs. 149-50:

clave poética, de que tanto gustaba Lope. En esta comedia sigue la misma pauta que Lucas Rodríguez, pues elige como punto de partida de la acción dramática el momento en que se inician los amores conscientemente vividos de la pareja mora, al turbárseles su serena convivencia infantil. El poema del *Romancero historiado* emplaza a sus personajes en la soledad de los jardines, donde «si Abindarráez cantaba / Jarifa le respondía», en tanto que la comedia se inicia con un canto alterno de los enamorados, que caminan por separado, inmerso cada uno en sus sentimientos, hasta el instante en que convergen sus pasos y sus lamentos. En los dúos y soliloquios de esta idílica apertura de la acción el delicado toque cromático se compagina con una atmósfera de intemporalidad que es más propia de la literatura pastoril que del género morisco. Un puente entre ambas formas de expresión se tiende en la comedia cuando, en un pasaje que ya destacó por su belleza Menéndez Pelayo, Jarifa, formula sencillamente la unidad poética de flor, color y sentimiento ⁵¹.

Debe señalarse por último que el romance, introducido por un apóstrofe y movido con el ritmo sosegado de las relaciones, es la forma elegida para los dos parlamentos de contenido autobiográfico en los cuales, siguiéndose la pauta de la novela, Abindarráez da cuenta, a Narváez en un caso y en el otro a Jarifa, de las razones que provocan sus mal controlados suspiros. El primer relato asume un tono sobrio, que se anima al evocarse la proverbial Granada de las fiestas caballescadas, con su ya consagrado contrapunto trágico de la muerte de los Abencerrajes. En el segundo, la evocación de la ausencia y soledad que vivió el personaje recoge el tono lírico y la compenetración con la naturaleza de las escenas iniciales de la obra. Resumiendo las impresiones expuestas, puede afirmarse que, aun cuando el dramaturgo adopta los temas, matices sentimentales y supuestos éticos de *El Aben-*

⁵¹ Pon la rosa carmesí
De mi prestada alegría,
Y mi celosa porfía
En el lirio azul turquí;
En el alhelfí pajizo

Mi desesperado ardor,
y en la violeta el amor
que mi voluntad deshizo;
Mi imposible en el jazmín
blanco, sin dar en el blanco.

(Vv. 219-233).

Y de nuevo, cuando agasaja a Abindarráez recordando aquellos días («Parece que te veo...»), reitera:

Y salir llenas de amor,
del alma tierna encendida,
cada palabra vestida
de diferente color.

(Vv. 2.418-2.421).

cerraje, introduce elementos nuevos que armonizan con una u otra de las tendencias agrupadas en el vasto corpus de los romances de moros, optando por los estilos más modernos en las escenas dedicadas a desarrollar la intriga principal, o lo que es igual el tema de los amores de Abindarráez y Jarifa.

Otras dos obras, perfectamente ajustadas a la temática y la gama de estilos del romance morisco nuevo, son *El hidalgo Bencerraje*, que como advirtió Richard Tyler⁵² lleva el marchamo de Belardo y debe ser fechada entre 1599 y 1606, y *La Envidia de la nobleza* (1613 a 1615 o 1618), que cierra el ciclo de piezas sobre materia granadina, extremando las características del género. La obra novelesca que cabe aproximar a estas comedias no es *El Abencerraje*, sino las *Guerras civiles de Granada*, pero en ambas la principal peripecia parece ser invención del propio Lope, que se basa en un esquema de acción ya presente en el ciclo de Albençaydos y Tarifa, a que se ha hecho referencia (primera *Flor de romances* de Moncayo)⁵³, así como en la obra de Pérez de Hita. Se trata de la alianza entre un Maestre castellano y un Abencerraje en vías de hacerse cristiano encaminada a que llegue a buen fin una aventura de amor contrariado, en la que incumbe al rey moro un papel negativo.

La leyenda de la muerte de los Abencerrajes, que se integrará en la acción de *La envidia de la nobleza*, es ajena al enredo de *El hidalgo Bencerraje*. Sin embargo, se hace presente por asociación en esta comedia cuando el rey moro, movido por los celos, ordena la ejecución de un caballero cristiano, que se cuenta como ya realizada, aunque no se haya llevado a efecto (Acad., XI, 55 b). El tono lúgubre de esta relación, puesta en boca del Abencerraje protagonista de la comedia, se acentúa mediante la asonancia en *ú-o* y el contrapunto de algunas expresiones metafóricas de signo petrarquista. Además tiene lugar a continuación de un parlamento, versificado en redondillas, del rey moro (Acad., XI, 55 a-b), con razón considerado por Menéndez Pelayo (Acad., XI, xxiii-xxiv) como precedente de esas orientales que prodigarán la poesía romántica, en que la mención de lugares bellos y deleitosos se utiliza para ofrecerlos como elementos de seducción, dentro del orden correlativo que caracterizará este subgénero lírico. El carácter suntuario de los dos pasajes y el extremado contraste entre ambos, configuran de modo notable esa imagen de déspota oriental que, sin justificación histórica alguna, se identificará en tantas obras literarias con

⁵² «On the dates of certain Lope de Vega's comedias», en *Modern Language Notes*, LXV, 1950, págs. 375-79.

⁵³ Cfr. nota 39.

la del último rey moro. En *El hidalgo Bencerraje* Lope encuentra un medio de potenciar esas pinceladas que esbozan un paisaje valiéndose del poder sugeridor de un nombre, al llevar a la escena la admiración que produce el panorama de la ciudad mora en los enamorados cristianos que a ella se dirigen (Acad., XI, 48 b-49 a). Sugerida posiblemente por el romance de Abenámbar, la escena se vincula más estrechamente al romancero tradicional mediante los versos «Desde la sierra de Elvira / Hasta la Sierra Nevada», calcados sobre «Desde la Fuente del Pino / hasta la Sierra Nevada, / y en esas puertas de Elvira / ...» de «Ay, Dios, qué buen Cauallero»⁵⁴. También se reconoce la asociación con el poema del *Romancero General* «El encumbrado Albaicín»⁵⁵, que se logra por medio del verso «Los altos del Albaicín» y las menciones, recalcadas por la rima aguda, de Bibatabín y el Zacatín, lugares nombrados asimismo en dicho romance. La densidad de alusiones literarias no impiden que éstos y otros fragmentos del texto de la comedia reflejen una sensibilidad ante el paisaje auténtica como pocas entre los contemporáneos de Lope de Vega. Vuelve el poeta a contar con el poder sugeridor de los topónimos, cuando un lance de la segunda jornada —la captura de una dama mora— hace entrar en juego a Dinadamar y la huerta de Abenámbar. La relación que se hace del hecho con su exordio —«Sabrás, Bencerraje noble, en las más breves palabras»— y sus versos de cierre —«A Granada se volvieron / Por el jardín de Abenámbar» (Acad. XI, 69 b)—, podría desgajarse del texto como muestra de romance morisco narrativo, que adopta el estilo de los noticiosos. Dentro de la comedia prelude un final de acto patético y vibrante donde se escuchan los gentilicios característicos del romance morisco y el verso inicial de «Caballeros granadinos» (Acad., XI, 70 a) que el autor no se cansa de citar o glosar esos momentos felices, que *El hidalgo Bencerraje* alcanza en determinadas escenas, transfieren al terreno dramático los temas, los procedimientos retóricos y el clima emotivo de los romances.

A un período de la plenitud del dramaturgo corresponde *La envidia de la nobleza* (1613 a 1615 ó 1618). En esta obra parece traslucirse la intención de reunir las situaciones dramáticas y los estilos que caracterizan las comedias moriscas compuestas en la primera época del teatro de Lope. Como en *El primer Fajardo*, el mutuo amor de un Abencerraje —Zelindo en este caso— y una dama llamada Xarifa se ve coartado por las pretensiones del rey de Granada, que está pren-

⁵⁴ PÉREZ DE HITA, *ob. cit.*, pág. 34.

⁵⁵ DURÁN, núm. 239.

dado de la mora. Esta situación es ajena a la temática del *El Abencerraje*, pero el emplazamiento de las primeras escenas en Cártama establece un nexo entre ambas obras. Por otra parte, en las quejas de un Zegrí se escucha casi una paráfrasis del texto de la novela: «No se tiene por mujer / La que no ama Bencerraje...», «La buena fiesta consiste / En que salga Bencerraje...» (Acad., XI, 12 b), y la propia Xarifa pronunciará el primer verso del cantar de Abindarráez, «En Cártama me crié» (Acad., XI, 33 a). El ciclo de Reduán también se hace presente a través del personaje de este nombre, que es alcaide de la Alhambra, sobre todo cuando entabla con el rey un diálogo que, si bien intercala versos de «Moro alcaide, moro alcaide», se basa en «Reduán, bien se te acuerda» (Acad., XI, 19 b - 20 a)⁵⁶. Asimismo aparece el verso proverbial «Las cañas se vuelven lanzas» (Acad., XI, 20 b) del *Romancero General*, «Afuera, afuera, aparta, aparta»⁵⁷, que se escucha en boca de Zelindo. También nos llega un eco de la ironía y la rabia que el propio Lope había vertido en el ciclo de Zaide, cuando la insidia convierte el elogio en ofensa como ocurre en «Si tienes el corazón, / Zaida, como la arrogancia»,

si en la Vega escaramuzas
 como entre las damas hablas

 si eres tan diestro en la guerra
 como en pasear la plaza

 si como en el regocijo
 tiras gallardo las cañas⁵⁸

Y también sabe su alteza
 Que en las rejas y en las plazas
 Jugáis extremadamente
 Los vocablos y las cañas;
 (Acad., X, 20 b).

La disposición del protagonista a la conversión «que yo en este cuerpo moro / Ya tengo el alma cristiana» (Acad., XI, 21 a) y el paso que da al pedir ayuda ante la injusticia de su rey al Maestre castellano; la complacencia con que este personaje oye sus ruegos, que llega hasta el punto de que asuma gustoso traje de moro; los loores de Granada, engastados en la sonoridad de los nombres de lugar, son algunos de los tópicos comunes a romances y comedias que aquí se conjugan. La muerte de los Abencerrajes es objeto de dos relaciones en metro de romance. En la primera volvemos a hallar los cuatro versos iniciales de «Caballeros granadinos» (Acad., XI, 30 a-b). El segundo relato trata

⁵⁶ Cfr. MOORE, *ob. cit.*, págs. 108-114.

⁵⁷ Incluido en la segunda *Flor* (1591) y el *Romancero general* (1600), DURÁN, núm. 88.

⁵⁸ Se publicó en el *Romancero general*, DURÁN, núm. 63.

el tema en tono paródico, pues es el morillo quien canta los hechos, empezando por un exordio paralelo al del famoso romance —«Caballeros zenzerrajes, / que estar bonos caballeros» (Acad., XI, 35 a). Los parlamentos del morillo en esta comedia son dignos de mayor atención de la que aquí les dedicamos, pues el autor hace un alarde de técnica al renovar con tal ingrediente cómico el estilo del romance morisco nuevo, manteniendo su ritmo y su gracia.

Otro de los estilos romancísticos que caben en *La envidia de la nobleza* es el de las relaciones históricas. La más obvia es el relato que hace el Maestre de la historia de su hermano, refiriendo que sufrió cautiverio y tuvo entonces amores con una mora noble, de los que nace un hijo que resulta ser el Abencerraje protagonista de la obra (Acad., XI, 27 b - 28 a). Un músico cautivo da lugar a la furia del rey moro entonando un romance de estilo tradicional sobre la conquista de Jaén, que pasa en la acción por viejo, aunque hay que suponerlo compuesto para esta comedia. Sus versos iniciales, «El rey don Fernando el Santo / desde Córdoba partía», recuerdan exordios de romances sobre el cerco de Sevilla, tales como «Estando sobre Sevilla / el rey Fernando el tercero» o «El santo rey don Fernando / de tan alta nombradía»⁵⁹. Y de nuevo un personaje que es figura de romances, el Maestre en este caso, se entera de que es héroe de canciones, con lo cual se establece un contacto de tipo irónico entre el ámbito de la ficción dramática y el de la vida. También se desarrolla en una atmósfera de irrealidad una escena nocturna en que se confunden la narradora y la protagonista cuando de labios de Xarifa, asomada a la ventana que figura ser la de una torre, se escucha el romance «En las torres de la Alhambra / que a Sierra Nevada miran» (Acad., XI, 25 a-b). En tercera persona canta su actual situación hasta que escucha la respuesta de Zelindo, evocando entonces la pareja en el tono lírico que lo hacían los protagonistas de *El remedio en la desdicha*, su feliz niñez. Expresiones como «Con vos me crié en Cartama» no permiten dudar de que sobre estos personajes se proyecta el halo poético de los enamorados de *El Abencerraje*.

Si la expresividad de la comedia, que tantas estilizaciones y tan variada gama poética compendia, hace muy grata su lectura, hay que convenir con Montesinos en que el tema trágico de la muerte de los Abencerrajes no cobra la fuerza que podría esperarse. Algo semejante ocurría en las *Guerras civiles de Granada*, donde las páginas dedicadas a la leyenda abundan en detalles truculentos, pero no mueven el ánimo

⁵⁹ DURÁN, núms. 935 y 936.

de manera proporcionada a la magnitud de los hechos. El fracaso del novelista pudo obedecer a que la tarea rebasaba sus posibilidades y a que el tipo de ficción narrativa que cultivaba no era instrumento idóneo para mostrar las causas y efectos de la envidia y la violencia. Pero Lope fue capaz de orquestar precisamente tales temas en una obra maestra como *El caballero de Olmedo*⁶⁰. En el caso de la comedia morisca quizás impusiera una cierta lejanía en el tratamiento del tema su mismo carácter de leyenda recogida en fuentes diversas que frena el impacto emotivo de las situaciones de la intriga al presentarlas como un haz de imágenes reflejas que recogen previas realizaciones literarias.

Al examinar las comedias de Lope sobre temas morisco-granadinos, que se extienden a lo largo de los primeros veinticinco años de su actividad creadora, se han manifestado las variedades del romance de moros que en su tiempo estaban vigentes. A diferencia de lo que suele ocurrir con otras fuentes, esta materia se transfiere al género dramático, con su galería de personajes típicos y el lenguaje retórico que le es propio. El clima emotivo que se persigue es también paralelo al que emana del tipo de romances que en cada obra o incluso en cada escena prima. Tal adecuación resultó posible porque el romancero morisco fue escuela e inspiración del joven poeta, que había asimilado sus valores estéticos cuando creó la comedia nueva o aportó para ello la contribución decisiva. Al adquirir el género sus formas propias, la calidad poética que el teatro de Lope de Vega alcanza debe mucho a esta condición suya de sumo romancista en la variedad morisca de motivación lírica. Y quizás estos condicionamientos dieran lugar también a algunas limitaciones. Para matizar estos juicios sería preciso extender a la totalidad de su producción conocida el rastreo de la corriente soterrada que emana del romancero morisco nuevo, tarea más ambiciosa de la que estas páginas aspiran a cumplir.

M.ª SOLEDAD CARRASCO URGOITI

⁶⁰ FRANCISCO RICO considera que Lope tuvo en cuenta un «baile» sobre el tema del caballero de Olmedo, que se configura bajo la influencia de los romances de Gazul. Véase estudio citado en la nota 10.