

**Methods of the Characterization of
the Arab Element in the Historical
Spanish**

**Drama from the 18th Century to the
20th Century :**

**Part II (From Restoration to
Expulsion)**

**By : Prof. Dr. Ahmed Ali Hashad
Dept. of Spanish / Faculty of Languages Al-Azhar
University**

Abstract:

The second part of this analytical study under the title "Methods of the Characterization of the Arab Element in the Historical Spanish Drama from the 18th Century to the 20th Century: Part II" presents another important approach of research that handles the stage from Restoration to Expulsion.

The second part of the current study follows the same methodological approach that we illustrated in the first part of this study "Methods of the Characterization of the Arab Element" in which we presented and analyzed several sub-themes related to the main theme, namely the theme of "The Loss of Spain," which was reflected in the historical legendary embodiment of events and personalities. Subsequently, the study highlights the development of the historical dramatic works through the projection on the theme of conquest, which appeared evidently in the theme that dealt with the sub-theme of "Legend of Zourek," passing through "dramatic and tragic works of joint companionship from Goths and Arabs," then this projection finally came to highlight the last theme related to the conquest or "Loss of Spain," under the title "Characterization in Romantic Plots," till the second part that we have in our hands "From Restoration to Expulsion," in which we will continue to analyze its different aspects either in terms of its themes or in terms of its dramatic techniques of characterization, as we apply the same criteria related to the historical sequence: from the Age of Enlightenment till the second half of the twentieth century.

Therefore, as we indicated earlier, the aim of writing these historical dramatic works can thus be illustrated through the systematic application of the themes and the historical sequence of the dramatic works that reflect several epochs, in addition to the critical treatment of all its aspects that are characterized by either a stylistic or a technical development in everything related to theatrical characterization.

The study of the methods of characterization of the Arab element and its techniques is performed systematically in the current work, by applying the same criteria that we applied in the first part of this study to themes with heroic, enthusiastic or national backgrounds. However, criticism in this second part of the study is directed to the themes that are related to the stage "From Restoration to Expulsion," that affect actually all the elements of drama and the social, political, cultural and ideological factors that fall within its context accordingly.

The study, by its intrinsic nature, analyzes primarily the methods or the ways of characterization according to the suggested elements of the study in advance, as it depends firstly on themes that highlight the stage of "Restoration" and ends with other themes that handle "Revolution and

Expulsion", which allow us to evaluate their development in dramatic plots and events, and thus, in the embodiment of characters that affect the dramatic structure and the socio-political vision from different angles, reflected in this study in the slow stage of "Restoration till Expulsion", which is not only limited to theatre in Spain but it also deals with works or the theatre of colonies in the new world. "in the theatre of "novohispano

Key Words:

The Age of Enlightenment, the neoclassical theater, the "novohispano" or "the theater of colonies in the new world", the romantic trend: the nineteenth century, modernity: the twentieth century, the Arab element, methods of characterization: part II, historical drama, from Restoration to Expulsion: the individual characterization of kings and leaders, the theme of the fall of Granada: the characterization in socio-political issues: Abu Abdullah Al-Sagheer, the fifteenth century: paradoxical characterization, the feminist element: the characterization of heroines, widows, or apostates, Mixed characterization, characterization of themes that deals with "Revolution and Expulsion."

Vías de caracterización del elemento árabe en el drama histórico español: siglos XVIII-XX: II

De la Reconquista a la expulsión

Resumen:

En esta segunda parte de nuestro estudio analítico sobre *las vías de la caracterización del elemento árabe en el drama histórico español*, se propone enfocar otra línea de investigación importante ubicada desde la *Reconquista hasta la expulsión*.

De la misma manera que hemos planteado en la primera parte del mismo plan de *las vías de caracterización del elemento árabe*, en ella hemos analizado y proyectado varias temáticas encabezadas por *El tema de la pérdida de España*, reflejado en la *caracterización histórico-mitológica*, siguiendo el desarrollo y el enfoque sobre los dramas históricos acerca de la *Conquista* en el subtema de *El mito de Rodrigo*, pasando por *los dramas y las tragedias de coprotagonismo visigodo-árabe*, llegando al final a mostrarlo en el último epígrafe bajo el título de *caracterización en los tramas amorosas*.

Así se llega a la segunda parte en la que continuamos con el análisis aplicando los mismos criterios a partir de la Ilustración hasta la segunda mitad del siglo XX.

Así que, como ya habíamos señalado antes, se ve notoriamente que, con el mismo orden temático y cronológico de obras, ubicadas en diversas épocas, se pretende abarcar el alcance dramático de este tipo de drama histórico marcado por el desarrollo y la evolución en lo que se refiere a los recursos teatrales de caracterización.

Las vías se estudian sistemáticamente en el presente trabajo, al igual de la primera parte, en temáticas de fondo heróico o nacional, siendo el comentario en el presente destinado al tema de *De la Reconquista a la expulsión* que afectaría, por supuesto, a todos los elementos compositivos del drama y, por tanto, los factores sociopolíticos, culturales e ideológicos que intrevienen en su contextualización.

El estudio por su naturaleza analiza, en primer lugar, las vías o las técnicas de la caracterización, siguiendo un esquema prepuesto o preplanificado a partir de temáticas gestadas en *la Reconquista*, terminando con temáticas de *revolución y expulsión*, lo cual nos permite valorar su evolución en tramas, acciones y, consecuentemente, caracterizaciones de figuras que vertebran la construcción dramática y la visión sociopolítica en diferentes aspectos, vistas, en el presente estudio, desde la fase lenta de *la Reconquista y la expulsión* que no solo se limita al teatro producido en *España* sino también aquello llamado teatro novohispano.

Palabras clave:

Ilustración, teatro neoclásico, teatro novohispano, romanticismo: XIX, modernismo: siglo XX. Elemento árabe, vías de caracterización II, drama histórico, De la Reconquista a la expulsión, Caracterización individualizada de reyes y caudillos, El tema de la caída de Granada: caracterización en temática sociopolítica: siglo XV Boabdil: una caracterización controvertida, El elemento femenino: caracterización de heroínas, viudas y renegadas, Caracterización mixta, Caracterización en temáticas de revolución y expulsión.

Nota preliminar:

Continuamos en el presente trabajo a base de las ideas planteadas en la primera parte del mismo¹. No podemos cambiar o variar la metodología seguida, aunque en pocos casos, por razones científicas podríamos recurrir a algunos métodos o enfoques ya que los textos varían cada vez que nos profundicemos en las vías o los procedimientos que caracterizan el elemento árabe. Por otra parte, no resulta fácil ignorar que haga falta otra tercera parte complementaria por el poco espacio disponible para la

¹Véase la primera parte del estudio en Ahmed Ali Hashad (2018). *Vías de caracterización del elemento árabe en el drama histórico español: siglos XVIII-XX: I, Annual of the Faculty of Arts, Beni -Suef, Univ. Volum 7- part. I. 2018, pp 477-539.*

publicación, o sea, a lo mejor reunimos todo el material en otro proyecto por motivos académicos.

El objetivo del presente así como los métodos de análisis o elección del corpus, siguen siendo los mismos que habíamos trazado en la primera parte del estudio. Lo repetimos aquí para reafirmar nuestros criterios metodológicos relacionados con ellos.

Objetivo:

El propósito general del estudio se enmarca en los estudios descriptivos y evolutivos del elemento árabe mediante el examen de las vías de su caracterización. Su configuración de una época a otra podría constituir un punto de inflexión que permite un viraje creativo en estética e ideología (barroca-neoclásica, romántica- modernista del hecho teatral).

El objetivo del estudio, pues, pretende así enfocar las vías de la caracterización del elemento árabe en el teatro español y su entroncamiento con los géneros teatrales desde la Ilustración hasta el siglo XX, sobre todo en temáticas pertinentes, en buena parte, al drama histórico de carácter nacional. Este enfoque analítico que, permite abarcar la caracterización del elemento árabe en diferentes construcciones teatrales, nos refleja, como ya hemos señalado, las preocupaciones literarias, sociopolíticas e ideológicas sobre su naturaleza en las épocas examinadas.

Método:

Las pautas metodológicas o los diferentes métodos que combinan las distintas vías de caracterización se definen a través del análisis de las diversas técnicas de caracterización empeladas por los autores a partir de los nombres o sobrenombres, los procedimientos dramáticos que ilustran la técnica de representación de los personajes o los recursos estructurales implantados en los dramas: antítesis, anacronismo, paralelismo, etc.

Por otra parte, el retrato moral, social, los rasgos culturales, lingüísticos, ideológicos, etc., aparte del discurso, pensamiento, efecto en los demás, acciones y apariencias; constituyen las características distintivas que se desprenden de los ejemplos representativos del *corpus* que hemos elegido para enfocar la actuación del modelo actancial que conforma, por tanto, el elemento árabe, objeto del estudio².

Importa señalar, en último instante, que el método no pretende catalogar el elemento árabe en un modelo único sino atiende a otros parámetros metodológicos cuantitativos-cualitativos como el hermenéutico o el fenomenológico que permiten recoger casos similares en una estructura

²Véase al respecto, El **teatro como acontecimiento**, en Jorge Dubatti (2011): *Introducción a los estudios teatrales*. Mexico: Portales Oriente, p.35 y SS.

común. Se trata de un marco metodológico multidisciplinario por su inferencia en las obras que componen el *corpus* del estudio³.

Corpus: elección y tipología:

En cuanto al *corpus* escogido para el comentario podría parecer bastante extenso, pero el criterio de su elección tipológica y temática coincide desde - con la propuesta a proceder. Esta elección toma el elemento árabe la Ilustración y el Neoclasicismo, Romanticismo pasando por pocos ejemplos del teatro Novohispano llegando al siglo XX -, como patrón literario que sigue los parámetros temáticos y analíticos expuestos en los epígrafes a desarrollar. Tanto su tipología como su temática van cubriendo, a grandes rasgos, obras destacadas que concuerdan metodológicamente con la línea sugerida por el título central del estudio. Así que el *corpus* designado tiene la ventaja de ser representativo, es decir, reúne un número suficiente de textos de variada procedencia cuyos ejemplos analizados o resumidos corresponden al propósito principal del estudio, siendo el punto de contacto o el denominador común entre todos, el elemento árabe.

2. De la Reconquista a la expulsión

2.1. Caracterización individualizada de reyes y caudillos árabes en temáticas gestadas en la Reconquista⁴

La comedia histórica española ha proliferado una serie de obras gestadas en diversas modalidades dramáticas militares, heroicas, etc., pero ambientadas en la Reconquista⁵. Como se suele notar, la mayoría parten de algún hecho histórico o legendario que caracteriza el elemento árabe en sus figuras, tradiciones, culturas o modo de vida. El carácter heroico de los protagonistas se mezcla con otros personajes metafóricos, simbólicos o sobrenaturales con evocaciones religiosas que dan pie a la naturaleza doctrinal e ideológica del choque sociopolítico: Santiago (**Matamoros**) contra Mahoma (**Mafmuet**). La mayor parte de las obras

³Seguimos las ideas y las pautas metodológicas de la caracterización recogidas en lo siguiente: Sergio Arrau (1961). *Estudio del personaje teatral*. Lima: Servicio de Publicaciones del T.U., de San Marcos, Luciano García Lorenzo (ed.) (1985). *El personaje dramático*. Madrid: Taurus, Kurt Spang (1991). *Teoría del drama, (lectura y análisis de la obra teatral)*. Pamplona: Publicaciones de la Universidad de Navarra, y Eunsa y Juan Antonio Hormigón (ed.) (2008). *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, Madrid: Publicaciones de la ADE.

⁴Para ampliar un poco más los conocimientos acerca de la noción de la Reconquista, su gestión y su consolidación en la historiografía española, remitimos al estudio de Martín F. Ríos Saloma (2008). **La Reconquista: génesis de un mito historiográfico**. Historia y Grafía, N. 30, pp. 191-216. disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58922939009>

⁵Puede haber otras modalidades cómicas como ya hemos señalado en la primera parte de este estudio. Una de estas modalidades desarrolladas en temática amorosa se encuentra, por ejemplo, en la obra de María Rosa de Gálvez (1801). *El califa de Bagdad*. Madrid: Oficina de D. Benito García, y cía, cuya caracterización indirecta de un califa denominado (Isaun) que tal vez se refiere a uno de los califas de la Dinastía Abásida (750-1528).

opta por mostrar el lado positivo de los cristianos y sus victorias contra el impío o el infiel árabe mientras que pocas se resuelven hacia la reconciliación o la convivencia condicionada por las leyes de los cristianos viejos⁶.

Cabe añadir que el protagonismo en las comedias heroicas no se limita a personajes políticos o públicos sino pasa a la caracterización de otros personajes de diferentes posiciones sociales que combaten al lado de otras figuras principales. Las figuras del gracioso sirven para atenuar la tensión dramática de algunas situaciones conflictivas y, a veces, representan la voz crítica del autor que nos acerca de la visión general que quiere dar⁷.

En este sentido, se nota también que cabe lugar para ver complots, copaticipes de personajes secundarios (conversos) o remitentes extraordinarios, ayudantes, opsores, personajes redondos o planos, etc., es decir, se desfila todo tipo de caracterización en el modelo actancial expuesto en los textos que vemos a lo largo del estudio.

Por otro lado, se nota que predomina un espacio cerrado en el que, a veces, se presenta un juego espaciotemporal cuando se trata de un hecho legendario o fantástico. Pero el espacio móvil sirve para intensificar los hechos y el desarrollo de los tramas haciendo hincapie en el heroísmo y nacionalismo de los protagonistas cristianos con el objetivo de sobresaltar la gran hazaña española: la Reconquista⁸.

Así que apartir del teatro de la Ilustración abundan los dramas de aparato guerrero y, por tanto, nos encontramos ante una red de conflictos resueltos siempre a favor del español o el cristiano que sigue la misma actitud de las comedias de moros y cristianos de los siglos anteriores. Pero lo que pasa es que las comedias que se escribieron a partir de dicha época caracterizaron directamente el elemento árabe mediante muchas vías o procedimientos de representación⁹.

⁶Gustavo Martínez, afirma esta idea que se basa en la *Teoría Literaria* cuando precisa que "El Teatro sería no otra cosa si no un modo de expresión de la ideología que el individuo o -el Autor-ofrece a la Sociedad: Un modo de expresión de que dispone el escritor, con una trascendencia, en lo esencial, análoga al del libro o la cátedra. Llamaré a esta teoría sobre el Teatro "Teoría Literaria". Gustavo Bueno Martínez (1954). **La esencia del teatro**. *Revista de Ideas Estéticas*, Instituto *Diego Velázquez*, CSIC. año XII, nº 46, Madrid, abril-mayo-junio, p.111.

⁷Para abarcar las diferencias entre el texto cerrado o literario y el texto emitido en escena, se puede revisar, **El texto puesto y emitido en escena**, en Patrice Pavis (2000) *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza y cine*. Barcelona: Paidós, pp.201-213.

⁸Véase Leonardo Romero Tobar (1994). *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia.

⁹Véase Marco de Marinis (1997). **Hacia un modelo para el análisis de la recepción en el teatro** en, *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Trad. Cecilia Prenz, Buenos Aires: Editorial Galerna, pp.29-32.

Hablamos, pues, de personajes literarios como entes de ficción con contextos discursivos preestablecidos y funciones reducidas a acciones o conflictos heroicos o legendarios. Se configuran en un proceso histórico, recogido por el drama en varias temáticas que se extienden desde la pérdida de España hasta la toma de Granada en (1492) y sus consecuencias siociopolíticas manifestadas en las fases de la expulsión de los musulmanes.

Empezamos este apartado por la obra de *La Conquista de Barcelona por Ludovico Pio* (1777), cuyo argumento versa sobre la recuperación de la ciudad de Barcelona de los Agarenos (hacia el año 801) cuando llaman en su ayuda al imperador francés Ludovico Pio (Luis I el Piadoso, Hijo de Carlo Magno). Se basa en una leyenda sobre el rey Gamir o (Regamir), o el último caudillo musulmán que gobernaba Barcelona. Ante la victoria de los catalanes, los sarracenos entregaron la ciudad con su rey Gamir, bajo la condición de dejarles salir salvando sus vidas. El rey celebró la victoria, confirmó las antiguas leyes y creó a Bara como su primer Conde antes de volver a Francia.

Estos tipos de comedias que desarrollan ambientes de la Reconquista suelen presentar sus personajes en conflictos sucedidos entre dos bandos al igual de las comedias de moros y cristianos. Pero por su naturaleza histórica se alimenta de hechos reales o legendarios. Así que los árabes están presentados por el rey musulmán Gamir (el virrey de Barcelona), Zaira (su esposa), Ismael (hebreo) y Amet. El otro bando lo forma el rey Ludovico Pio, el Conde Bara y otros personajes catalanes.

Es importante decir que, los recursos dramáticos empleados, se proyectan, más o menos, a la misma caracterización de los personajes árabes que parecen débiles para defender la ciudad. Se entregan al enemigo por falta de valor ya que se someten a una deformación intencionada incluso a partir de sus propios nombres (rey Gamir Humar, Zaddo, Zatto o Emir) para mostrar el lado negativo de su comportamiento mientras que se acentúa el lado positivo de los cristianos ante los enemigos. El rey moro queda con los suyos en un castillo y el resto desocupa la ciudad y emprende la fuga en barcos. Todo ello responde a los contenidos ideológicos y religiosos que alientan las figuras para hacernos entender sus actitudes que se interpretan en términos sociopolíticos de la época. Así argumenta algunos Zahira (la esposa del rey Gamir):

Zayh. Otras veces han visto los cristianos
reír alegre la fortuna amiga,
luego con un ceño riguroso
trocar en esquivaces sus caricias.
Después que Carlo Magno ha sido el rayo
Que a su favor el Moro atemoriza
con el solo fulgor de sus centellas,

con el solo brillar de ardientes chispas;
no han probado el azote de Mahoma
llorando el esplendor de sus conquistas,
entre grillos trocado?, en cautiverio,
entre las selvas en cobarde huida? ¹⁰ (**Jornda III**)

Otra figura de los personajes importantes que forman parte del elemento árabe caracterizado en el teatro español es **Abdelrahman II** (792-852). Su caracterización aparece a finales del siglo (XVII) en la obra de *El voto de Santiago y la batalla de Clavijo* (1670)¹¹. Sus elementos mitológicos originan lo motivos y las consecuencias de esta batalla acaecida en el año de (844).

Ramiro I de Asturias rechazó pagar como tributo al emirato de Córdoba *las cien doncellas* que consistía en cien hidalgas y cien plebeyas. Ante el temor de la victoria de las tropas de Abderramen (en la obra), se presentó el apóstol Santiago a Ramiro en sueños, animándole a no rendirse y seguir en combate. Al día siguiente los cristianos vieron la intervención milagrosa del apóstol combatiendo con ellos en medio de la batalla. Una cruz roja aparece en el cielo en forma de espada que era la señal que anunció la victoria a los musulmanes. Ramiro se comprometió con el voto de Santiago convirtiéndolo desde aquel momento en una ofrenda espiritual al patrón de España.

Por lo visto, la obra se trata de una caracterización directa de personajes históricos pero el elemento árabe queda reducido a una caracterización distorsionada cuando el rey Ramiro de Asturias, el héroe nacional, decide combatir al tirano africano Abderramen por haber pedido el tributo de las cien doncellas. Este argumento está basado en una leyenda sacada de la cultura popular. Por ello acudimos a una primera caracterización heroica y patriótica del rey español que rechaza el pago y declara la guerra contra los sarracenos. Pero, paralelamente, otra caracterización simbólica o alegórica se transmite a través del apoyo milagroso de Santiago. El heroísmo nacional que se mezcla con los elementos fantásticos y escatológicos en la forma adquiere una dimensión sociopolítica que cobra un matiz ideológico y religioso en el contenido. Se trata, pues, de un enfrentamiento material y espiritual que arraiga la leyenda del voto de Santiago. De esta manera se justifica la cruzada santa en España a través de Santiago (Matamoros). Una creación fantástica para contrarrestar el concepto de la guerra santa de los musulmanes predicada por el profeta Mahoma (**Mafmuet**). Se caracteriza al rey moro Abderramen como tirano que refleja una imagen invertida, es decir, la autoimagen cristiana.

¹⁰Anónima (1777). *La Conquista de Barcelona por Ludovico Pio*. Barcelona: F. Genéras, p.60.

¹¹Rodrigo de Herrera y Ribera (1670). *El voto de Santiago y batalla de Clavijo*. Recuperado de: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2010.

Los defectos del infiel o el hereje son la contrapartida de las virtudes cristianas que justifican las masacres contra los musulmanes. La imagen escatológica de Santiago es una imagen falsa que, se asocia, según algunos, con el cambio dinástico entre Ramiro I y su hijo (Alfonso III) luego entre el último y su hijo (Fruela II) (monarca y Santiago) lo que pone en tela de juicio la idea de la Cruzada Santa durante la Reconquista¹².

Otro caso se encuentra en la obra de *Cada uno es linaje aparte y los Mazas de Argón* (1744) de Antonio de Zamora (1660-1728) que apareció en la primera mitad del siglo (XVIII). Esta pieza refleja los conflictos políticos en el reino de Argón representados por el rey don Sancho y el príncipe Don Pedro frente al rey moro **Abdelrahman** (Abderramen en la obra)¹³, junto con un reparto de personajes secundarios de los dos bandos (moros y cristianos). Tanto su construcción como su caracterización expresan motivaciones que desbordan los límites del texto dramático al seguir la misma postura arbitraria hacia todo lo que encarna el elemento árabe¹⁴.

Otra obra gestada en la Reconquista de la misma época se titula *Comedia heroica, Premia el cielo con amor, de Cataluña el valor y glorias de Barcelona* (1775 -1796). Su escenario ocurre hacia (871), año en el que gobernó Uvifredo II (Conde de Barcelona), que ayudó al rey Carlos de Francia, sucesor de Ludovico, en sus domesticas guerras en Francia. La obra sigue un modelo heroico que se trata de una confrontación entre personajes nobles y caballerescos catalanes (Uvifredo y sus allegados) con los agarenos árabes, jefes de la campaña militar (Alaref, Itarsica, Ircán) en torno a las batallas que tuvieron lugar durante la Conquista del Condado de Barcelona. Según el argumento de su autor, el principado catalán ha logrado arrojar a los árabes y quedarse libre de su feudatario yugo. A esta felicidad, benigno el Cielo en premio de sus fatigas añadió el gozo de descubrir el tesoro mayor de Barcelona en las Reliquias de su heroína Patrona Santa Eulalia.

La caracterización de los personajes cuenta con sus salidas y entradas para mostrar sus actos: desembarco de las tropas musulmanas, los preparativos de ambos bandos para la batalla, quemar los barcos y asediar

¹²Esta es la opinión que compartimos con Javier Domínguez García en su libro (2008). *Memorias del futuro: ideología y ficción en el símbolo de Santiago Apóstol*. Madrid: Editorial Iberoamericana, p.73.

¹³Véase sobre el mismo personaje, la novela de Francisco Villaespesa (1909). *El último Abderramán*. Madrid: El Cuento Semanal.

¹⁴Antonio de Zamora (1744). *Cada uno es linaje aparte y las Mazas de Aragón*, en *Comedias de Don Antonio de Zamora*. Madrid: Ed. Joaquín Sánchez, tomo I. Fíjese que el mismo autor se ocupa de otros conflictos durante los cuales aparece caracterizado también negativamente el elemento árabe (**el mito de Guzmán**) en obras como *El Blasón de los Guzmanes o La defensa de Tarifa*.

a los musulmanes, etc. Por otra parte, la presencia de la mujer guerrera árabe es evidente pero su heroísmo se reduce a combatir al lado de su marido sin concederle otras cualidades distintivas.

En definitiva, la obra muestra el valor y la prudencia del personaje de Uvifredo y el coraje de su hijo frente desprestigio de las figuras de los caudillos musulmanes: Itarsica (**la Amazona Agarena**)¹⁵ cae prisionera, y Alaref se reniega. Esta caracterización exagerada se pasa del heroísmo a la renunciación de todos los principios incluso llegar a blasfemar su religión a causa de la derrota como se ve del diálogo mantenido entre Alaref e Itarsica:

(Selva, y sale Alaref, y todos los Moros, como huyendo precipitados. Vista de mar Galeotas incendiadas)

Alar. Bárbaro Alá de tu poder reniego.

¡Ah funesto sangriento vaticinio!

¡Ah monte del fulgór! contra mi ostentas.

un poder inmortal que no resisto;

huyamos las Barcas.

Itars. ¿De qué sirve si abrasadas se miran?

Alar. ¡Ah infiel destino!¹⁶ (**Acto tercero**)

Sin embargo, algunos dramaturgos han optado por contar con otra vía de caracterización de personajes del drama histórico para enfocar el elemento árabe como la figura de Almanzor (939-1002) que se considera como una de las personalidades más conocidas del medievo andaluz.

Juan de la Cueva trama en su obra, citada anteriormente, *Los siete infantes de Lara*, la venganza entre Doña Lambara y su hermano Gonzalo Bustos (el padre de los siete infantes) por la muerte de su criado. Su marido Ruy Velásquez tramó la venganza mandando una carta a Almanzor quien dio órdenes de matar a los siete infantes. El supuesto amor pecaminoso entre **Zaida** (la hermana de Almanzor) con Gonzalo Bustos dio como fruto un hijo que luego le mandó a su padre. El hijo ha sido convertido en cristiano y decide quemarle a su tía y matar a su marido en venganza de la muerte de sus hermanos: los siete Infantes.

La caracterización del personaje de Almanzor se trata de una personificación directa, basada en alusiones mitológicas¹⁷ o datos históricos que resume su trayectoria política durante el califato de

¹⁵Otra perspectiva tanto sobre elemento árabe y como sobre el personaje de la amazona pueden verse en Fermín del Rey (1793-1848). *Defensa de Barcelona por la más fuerte amazona*. Barcelona: en la oficina de Juan Francisco Piferrer.

¹⁶José Concha (1775 - 1796). *Comedia heroica, Premia el cielo con amor, de Cataluña el valor y glorias de Barcelona*. Barcelona: por Carlos Gibert y Tutó, p.21.

¹⁷Remitimos a Francisco Javier Simonet (1858). *Leyendas Históricas árabes, Almanzor*. Madrid: Impr. Juan José Martínez.

Hisham II (965-1013). Se dan notas de su fuerza e inteligencia sin olvidar mostrar el otro lado más humano de su compasión y tolerancia. Obras posteriores abordan, durante la Ilustración o el modernismo del siglo (XX), el personaje de Almanzor en otras temáticas, pero con nuevas tramas y por tanto, nuevas caracterizaciones. En *Sancho García* de José Cadalso (1741-1782)¹⁸, por ejemplo, se plantea un tema heroico nacional: la grandeza moral de este infante ante su madre, la Condesa de Castilla que, una vez enamorada de Almanzor, acepta eliminar a su propio hijo para que llegue Almanzor al poder en el reino. Pero al final, la Condesa bebe el veneno que había preparado para su hijo.

El reparto de la obra es muy sencillo, pero con malas intenciones adscritas al personaje principal: Almanzor aparece como amante de doña Ava, Condesa viuda de Castilla y tutora de su hijo Don Sancho de García (Conde de Castilla) que se educa por Don Gonzalo (noble anciano de castilla). Se completa con doña Elvira sobrina de Don Gonzalo y Alek, (el ministro de Almanzor) junto con el resto de los personajes secundarios. Se da esta variedad característica del personaje de Almanzor que su figura no pasa de ser un amante que aprovecha la Condesa para llegar sus objetivos.

Nicasio Álvarez de Cienfuegos, presenta en su tragedia, *La Condesa de Castilla*, publicada en (1916), el mismo tema haciendo pasar **Almanzor** por **Zaide**¹⁹. Cabe señalar que Blas Infante (1885 -1936), presenta durante la misma época del siglo (XX) otro tema histórico acerca del mismo personaje en su obra inédita *Almanzor*, que abre el camino hacia otras posibilidades de interpretación literaria²⁰.

Otra caracterización importante del personaje de Almanzur se encuentra en la leyenda de Villaespesa *En el desierto* (1917). El autor recrea un escenario imaginario en el desierto durante la época de los cuatro califas cuando las leyes y los preceptos coránicos se observaban en toda su pureza. En el ambiente del desierto donde viven las tribus nómadas conocidas con sus diferencias tribales llega Omar a pedirle asilo a Almanzur con el rostro sangrado y muerta su yegua tras su combate con algunos guerreros. Le informa de que le persiguen cien guerreros. Almanzur le acoge en su tienda y le cuenta historias de su pasado glorioso. Descubre, al final, que el huésped es el que ha matado a su hijo Aliatar.

¹⁸José Cadalso (1771). *Don Sancho Garcia, Conde de Castilla: tragedia española original por Juan del Valle*. Madrid: por Joaquín Ibarra, Librería del Copin.

¹⁹Nicasio Álvarez de Cienfuegos (1816). *Obras poéticas de D. Nicasio Álvarez de Cienfuegos*. Madrid: Imprenta real, pp.107.205.

²⁰Manuscrito publicado por el Centro de Estudios Andaluces, en:

http://maa.centrodeestudiosandaluces.es/biblio/imagendoc/00007001_00007500/00007347/00007347_090h0101.PDF

Esta caracterización nos muestra Almanzor como personaje que se resiste, en una actitud psicológica, entre la tradición hospitalaria de su raza y el amor de su hijo. Las tradiciones árabes le impiden tomar venganza por que el asesino es su huésped que le pide asilo. El honor y la protección de quien pide asilo se desprende de la actitud de Almanzor frente a los guerreros que querían acabar con la vida de Omar.

Almanzur

¡Aquí tenéis mi pecho...!

¡Atravesadlo antes que deshonorar mi nombre,
permitiendo que toquen vuestras manos
al hombre,

que el Señor, para honrarme, puso bajo
mi techo...!²¹ (**Escena sexta**)

En este sentido, se alzan los valores árabes de no traicionar ni romper con las tradiciones. Almanzor lucha contra la pasión de la venganza y rompe la espada ante el huésped que permanece de rodillas delante de él, evitando de esta manera la deshonra en su comunidad. Al final le libera, devolviéndole el botín, dándole un caballo fogoso y dejándole irse escoltado por sus guerreros. Almanzor se queda solo llorando delante del cuerpo de su hijo. Esta fuerte personalidad ha podido, tras esta lucha, vencer el dolor y las pasiones al cumplir con su deber hacia sus principios y tradiciones prestando el más heroico sacrificio al asesino de su hijo. En el mismo sentido de la caracterización individualizada que, comprende este apartado, podemos señalar que existen obras que caracterizan otras figuras como **Al Moatamed** de Sevilla, enfocando el elemento desde otro punto de vista.

Es interesante destacar el drama histórico de Blas Infante *Motamid, último rey de Sevilla*²², que centra su acción en la segunda mitad del siglo (XI), con una descripción detallada de todos los personajes que llegan a superar una veintena de su *dramatis personae*, con el fin de recrear la vida de **Al Motamid** o (**Abul-Kasim-Mohamed Ibn Abbad**), uno de los reyes taifa de Sevilla o el último rey de la dinastía de los Abadíes en Sevilla (1069-1090)²³.

El desarrollo de su acción resalta su figura tolerante frente a los transigentes. El rey poeta, amado por su pueblo, se encuentra enamorado con una muchacha caprichosa llamada **Itimad** con quien más tarde se casó. La caracterización del rey interesado por la literatura y la cultura muestra también su carácter incansable y luchador en una época marcada

²¹Francisco Villaespesa (1917). *En el desierto, leyenda árabe en un acto y en verso*. Madrid: Impr. M. García y G. Sáez, p. 66.

²²Blas infante (1920). *Motamid, último rey de Sevilla: exposición dramática del reinado del príncipe Abul-Kasim-Mohamed Ibn Abbad-el Billah*. Sevilla, Editorial Avante.

²³Véase también la obra de Juan García Larrondo (2017). *Al Mutamid, sueño en un acto*, disponible en edición digital en línea: <https://edalya.com/docs/pdfs-red/74red.pdf>.

por los conflictos sea contra los cristianos o sea contra los otros reyes de taifas. Al Motamid, combatió contra la invasión del Emir almorávide **Yusuf**, pero al final fue depuesto por él y pasó el resto de su vida en el destierro en Marruecos.

Otra obra gestada en la Reconquista se titula *La conquista de Mallorca* (1792) cuya una caracterización indirecta del elemento árabe a principios del siglo (XIII). Su *dramatis personae* está dividido en dos grupos bien distintos que incluyen también figuras alegóricas: el grupo cristiano encabezado por el rey Don Jayme el conquistador, los cuatro elementos, San Jorge, un ángel y otras personalidades españolas y el segundo Jeque, rey moro y demás personajes árabes como Luna (su hija), el general Musa y los siete vicios.

El personaje de Jaime el conquistador aparece también más tarde en *D. Jaime el conquistador: drama histórico en cinco actos y en verso* (1838) de Patricio de la Escusora. Intentan ofrecer una caracterización individualizada del personaje del rey Jaime primero y sus hazañas contra los árabes, a pesar de que existen otras cuestiones sociales relacionadas con la vida del monarca como personaje público: divorcio, amoríos, etc. Otra modalidad militar-religiosa se ve claramente en la obra de *La Batalla de las Navas, y el rey D. Alfonso el Bueno* (1761). Es una obra que se fundamenta en las consecuencias de la batalla de Alarcos (1195) que tuvo gran repercusión en Europa durante el siglo XIII, ya que la batalla de las Navas de Tolosa (1212), se considera como la gran Reconquista. El rey Alfonso, tras la derrota de Alarcos, se vio obligado a pedir la ayuda de Inocencio III para que le concediera la Cruzada. El temor de la expansión de los almohades encabezados por **Jucef Macemuto** o (**Miramamolín**) y su carácter conservador de la fe amenazaba no solo a España sino también a Europa. Por eso, la construcción tipológica de la obra soporta muchos elementos históricos, hagiográficos, escatológicos y mitológicos con un modelo actancial que podríamos dividirlo en tres grupos.

La *dramatis personae* parece dividida en tres bandos. El primer grupo cristiano está formado por el rey Alfonso el Bueno, su esposa (la reina Leonor), Raquel (imagen ausente de su amada que se muere durante los hechos), Don Diego López de Haro (consejero del rey), el Arzobispo y Alvar Núñez (el alférez mayor). El segundo grupo musulmán está representado por **Mahomad**, **Miramamolín** o **Muhammad Al Nasir** (1199–1213), Abdalla (su confidente), Zorayda (supuesta hija del rey Mahomad de Marruecos, Almanzor), Jarifa (graciosa). Ambas fueron capturadas en una emboscada por el alférez mayor. El último grupo comprende los santos o personajes sobrenaturales: Santiago Apóstol, San isidro labrador y un ángel. En el grupo de los secundarios destaca aparte de los graciosos, la figura ausente de Inocencio III, promotor de la Cruzada.

La trama de la obra nos presenta una configuración basada en algunos planos, de los cuales podemos citar entre ellos: el carácter sociopolítico de la época, el papel de la religión como punto de apoyo a la política y el efecto de la cultura popular en la difusión de leyendas²⁴ relacionadas con la hagiografía y la escatología españolas.

Este esquema desarrollado en un ambiente de conflictos bélicos y tensiones sociales no impide la aparición de historias de amor: el amor inalcanzable del rey Alfonso con Raquel, el amor no respondido de Miramamolín con Zorayda quien tras caer en el cautiverio viene disfrazado de moro Junto con Abdalla al palacio de Alfonso para intentar salvarla pero resulta que **Zorayda** o la supuesta (Beatriz)-hija perdida de Don Diego López de Haro- se enamora de Alvar Núñez, otro motivo dudoso que le hace convertirse al catolicísimo.

La obra se inicia con la aparición del rey don Alfonso, herido en la batalla de **Alarcos**²⁵ por recibir una lanza en su brazo. El obispo informa al rey que la plebe está airada de la pérdida de Alarcos. Al igual de otras obras las interacciones de los personajes que se desarrollan en sucesos entre lo histórico y lo legendario indican la dimensión sociopolítica y religiosa que encierra la comedia.

En primer lugar, se habla en tono paródico del voto en alusión a la naturaleza del choque ideológico y religioso: Mahoma (Mafmuet) y Santiago (Matamoros), como se ve, por ejemplo, entre los dos graciosos Chorizo y Jarifa:

Chzor. ¿En su ley saben votar? Mi propio movimiento

Jarif. Si que Mahoma fue Arriero²⁶. (**Jornada primera**)

Esta la ideología se reafirma y se acentúa cada vez más a lo largo del conflicto que se trata de una expresión colectiva de la enemistad:

Dent. Voces. Santiago cierra España, viva Christo Mahoma muera²⁷. (**Jornada tercera**)

²⁴Entre las leyendas que circulaban : *la leyenda del voto de Santiago y la leyenda de las cadenas de navarra* (largas cadenas en las que se ataban a los guardias que escoltaban al rey **Miramamolín**)

²⁵**La batalla de Alarcos**, también conocido como el desastre de Alarcos, fue una batalla librada junto al castillo de Alarcos, situado en un cerro a cuyos pies corre el río Guadiana, cerca de Ciudad Real (España), el 19 de julio de **1195**, entre las tropas cristianas de [Alfonso VIII de Castilla](#) y las almohades de [Abū Yūsuf Ya'qūb al-Mansūr \(Yusuf II\)](#), saldándose con la derrota para las tropas cristianas, la cual desestabilizó por completo al Reino de Castilla y frenó todo intento de reconquista hasta la batalla de las Navas de Tolosa, Realizada el 16 de julio de **1212** cerca de la población jienense de Navas de Tolosa. Véase Carlos Estepa Díez y María Antonia Carmona Ruiz (Coords.) (2014). *La Península Ibérica en tiempos de las Navas de Tolosa*. Madrid: *Sociedad Española de Estudios Medievales*.

²⁶Pedro Lanini (1761). *La Batalla de las Navas, y el rey D. Alfonso el Bueno*. Valencia: Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga, p.2.

²⁷*Idem*, p.38.

Más tarde los ángeles y los santos no solo aparecen en los sueños anunciando la Reconquista de toda la península sino apoyan y participan con actos milagrosos durante la batalla:

[...] las dos Coronas
de Leon de Castilla"

hará lleno de victorias;

restituyendo Christo

quanto el Sarraceno doma,

serán Córdoba y Sevilla

sus conquistas milagrosas²⁸. (**Jornada primera**)

En segundo lugar, la renegación de Zorayda por inclinación propia justifica la idea de la generosidad católica del rey al ordenar su hospedaje en la propia habitación de la reina además del gran amor que siente por el gran alférez. Después de declararse cristiana y el júbilo de todos por esta victoria, va al campo de los moros con el fin de espiar el número de los soldados y sus artefactos que se considera el motivo de la victoria. Toma una actitud desafiante y violenta hacia los musulmanes durante la batalla cuando aparece su imagen invertida y se pone al lado del rey para defenderle junto con Santiago hasta conseguir la victoria. Se le queda una faceta tolerante hacia Miramamolín cuando le deja huir.

Zorayda. De Dios vuelvo por la Iglesia;

pero porque mi atención

alguna hidalgúia deba

el amor que me has tenido,

darté aquí la vida sea

recompensa [...] ²⁹ (**Jornada tercera**)

La ideología medieval entendía la derrota como castigo divino a sus propios pecados como se deduce de la batalla de Alarcos. Esta mentalidad está vinculada también con la derrota de los almohades ante la coalición hispano-europea³⁰. La caracterización se interpreta en dar una impresión falsa o negativa del elemento árabe que se le adjetiva con términos peyorativos creando así una imagen de un enemigo que es el reverso de la cristiandad.

Miramamolín o (Jucef Macemuto), está caracterizado como soberbio, arrogante y prepotente y frente a estas cualidades Alfonso es rey-modelo que reúne todas las virtudes propias del monarca de la época, es prototipo del buen cristiano según la doctrina religiosa. La exaltación y la

²⁸ *Idem*, p.13.

²⁹ *Idem*, p. 39.

³⁰ Los tres reyes que formaban la coalición española fueron Alfonso VIII de Castilla, Pedro II de Aragón y Sancho VII o (El Fuerte) de Navarra. Véase la historia de Zorayda con el hijo del último, en Juan Anchorena (1912). *Zorayda: la reina mora: novela histórica de tiempos de Sancho VIII*. Barcelona : José Vilamala.

deformación manifiestan las contraposiciones ideológicas entre los dos enfrentados.

Continúan estos dramas de molde militar religioso para cubrir hechos durante los siglos XIV y XV. Algunos se interesaron, por ejemplo, enfocar otros personajes del reino Taifas que han sido caracterizados en una contextualización religiosa como *El rey moro de Granada: milacre...* (1735), que gira en torno a la conversión de la hija del rey Muhammad VII (**Al-Mustain**), la princesa Aldora, tras escuchar el sermón de San Vicente de Ferrer.

La obra está escrita en catalán y podría ser inspirada en el género legendario de la hagiografía española que alude a la predicación y los actos milagrosos llevados a cabo por San Vicente Ferrer en el reino de Granada durante el gobierno de Muhammad VII (1391-1407), a quien las crónicas llaman Mahomat Aben-Balba (Balva o Balvi)³¹.

La acción pasa en la plaza mayor de Granada, con los personajes siguientes: san Vicente Ferrer, Fray Patricio, El Rey moro de Granada, Sidi Muley-Bapulé, (personaje influyente en el reino), la Infanta Aldora, aparte de los secundarios: Mamahuc, Mustafá, Pipaire.

La obra está hecha en un molde religioso que trata la fama de san Vicente Ferrer, sus prédicas y sus hechos milagrosos conocidos en aquel momento por toda Europa. El rey de Granada (**Mahomàt-Abén-Balvi**) tenía ganas de oírle a pesar de las oposiciones de Sidi Muley (consejero) y el resto de los allegados. Efectivamente, le invitó a su Corte. Vicente Ferrer predicó un terrible sermón contra la ley de Mahoma, cuyo resultado fue la conversión de la princesa Aldora, la hija del rey. El rey lo tomó muy mal, temeroso de las consecuencias que podía ocasionar en su reino aquella repentina conversión de la Princesa. La amenazó de muerte, desterrando violentamente de sus dominios a San Vicente y todos los que se mostraron adictos a la doctrina cristiana; ¡blasfemando al mismo tiempo del Santísimo Nombre de Jesucristo! En cuyo acto se abrió la tierra, se le traga en compañía de dos o tres diablos que le agarran de las orejas para que no se les escapa³².

El efecto de las interacciones literarias con las históricas en la construcción de los personajes nos indica, desde el punto de vista cristiano, una actitud cruel y fanática del personaje del rey ante la renegación de la princesa. Es un comportamiento, según el mismo, que se castiga gracias al milagro de Ferrer.

³¹Véase Francisco Vidal Micó (1735). *Historia de la portentosa vida y milagros de San Vicente Ferrer*. Valencia: José Esteban Dolz, p.312.

³²Fragmento del argumento anunciado por el autor en Josep Bernat i Baldoví1 (1860). *El Rey moro de Granada : milacre representat per primera volta en l'altar d'el Mercat en l'any 1860*. Valencia : Imprenta d'Ignasio Boix. Recuperado de: https://archive.org/stream/bub_gb_L747EbHYcsQC/bub_gb_L747EbHYcsQC_djvu.txt

Se nota, desde luego, que estos elementos hagiográficos sirven como una herramienta para deformar la imagen del enemigo y añadir más credibilidad a los hechos llevados a cabo por los santos. Es una vía que tiende, por una parte, a alcanzar mayor difusión en la sociedad aprovechando el rencor religioso guardado entre la población hacia los árabes. Por otra parte, el personaje femenino es el que siempre se utiliza, por ser sentimental, a representar la conversión religiosa por inclinación propia lo cual deja un efecto doble que perturba a unos (los musulmanes) y alegra a otros (los cristianos).

2.2. El tema de la caída de Granada: caracterización en temática sociopolítica: siglo XV

2.2.1. Boabdil: una caracterización controvertida

La escena dramática histórica enfoca el elemento árabe en las Guerras Civiles de Granada que fueron causadas por las luchas intestinas entre dos facciones del poder nazarí: los partidarios del emir **Abúl-Hasan Alí** y de su hermano **El Zagal**, y los que apoyaban su hijo el emir, Muhammad XII. Los Abencerrajes gozaban del favor de Boabdil y ocupaban una posición destacada en la corte nazarí. El Rey Chiquito luchaba por igual contra su padre (Muley Hacén), contra su tío (El Zagal) y también contra los cristianos.

Estos conflictos que motivaron la caída de Granada se dramatizan en el teatro histórico español tomando los hechos que giran en torno a su Conquista como punto de partida para tejer una serie de tramas que corresponden a una caracterización -a veces arquetípica- del elemento árabe y sus protagonistas³³.

El rey **Boabdil (Abū ‘Abd Allāh Muhammad XII, 1459- 1533)** conocido también como (el Zogoibi³⁴), se considera un personaje recurrente en muchas obras que lo representan siguiendo una serie de motivos sociopolíticos que se repiten de una tendencia teatral a otra. Tal vez uno de ellos sea el tema del amor entre abencerraje y la esposa de Boabdil o el amor de Boabdil con otras. Otro puede remontarse a las disputas políticas entre los linajes árabes como ya veremos, pero el hecho de la entrega de Granada es el que atrajo muchos escritores de modo que lo incorporan en los dramas de carácter patriótico o nacional planteándolo desde una óptica meramente cristiana.

³³Véase sobre el tema de Granada en sí a Melchor Fernández Almagro (1951) *Granada en la Literatura Romántica Española. Discurso leído el día 9 de noviembre de 1951*. Madrid: Real Academia Española.

³⁴Véase algunas descripciones sobre la figura del Rey Abu-A'bd-Allah, el Zogoibi, Zegries y Abencerrages, etc., en Manuel Fernández y González (1849). *Allah- Akbar, (¡Dios es grande!): leyenda de las tradiciones del sitio y conquista de Granada*. Granada: Librería de D. José María Zamora.

Una de las primeras obras que lo escenificó fue la obra inédita de Luis Repiso *Mahomad Boabdil* (1787)³⁵. Relata, a grandes rasgos, la prisión del Rey Boabdil después de la derrota en la batalla de Lucena en el año (1483). La obra muestra la rivalidad que surgió entre el pueblo de Lucena y el de Baena que se disputaban la gloria de haberle apresado.

Otra obra titulada *Boabdil el Chico*³⁶, de Ruiz del Cerro (1824-1879), consagrada como drama disparatado que centra su acción en el Alcázar de Granada. La incongruencia es el recurso más dominante de la interacción entre los protagonistas donde se crean situaciones que giran en torno a mostrar la caracterización de la figura débil del rey vencido de modo que todos le asumen la responsabilidad de la pérdida de Granada, pero al mismo tiempo se da a través de las interacciones un enfrentamiento ideológico, es decir, una glorificación de los valores cristianos frente al odio que se siente por el yugo cristiano:

Luz.

[...] Huid sin ningún temor, (*A los árabes,*)
porque, tened entendido,
que aquí en España al vencido
le respeta el vencedor.

Rey.

Seguid con vuestra grandeza,
seguid nobles perdonando,
mientras yo seguir odiando
os demuestro mi firmeza.
Marchemos, pues, africanos;
mas siempre con la esperanza
de saciar nuestra venganza
sobre todos los cristianos³⁷. (**Acto tercero, escena IX**)

El tema también se ha planteado por el teatro novohispano ya que se publicó en Colombia el drama de *El último Boabdil ó Amor y religión* en (1883). La obra se enmarca en la historia de la patria o tiene como punto de partida la concepción de la gloria nacional que se sujeta a la temática de la Ilustración de heroísmo nacional. Su objetivo consiste en transmitir las glorias nacionales a la memoria social española en un nivel mítico-religioso que establece nexos con la historia e incorpora sus contenidos pedagógicos en formatos dramáticos³⁸.

Una última obra titulada *La rendición de Granada* (1891) de Quintana, plasma este hecho histórico con figuras como Zoraya, Isabel la Católica,

³⁵Luis Repiso Hurtado (1787). *Mahomad Boabdil. Comedia heroica*. Córdoba: Juan Rodríguez.

³⁶Boabdil el chico es llamado también popularmente (el **Zogoibi** o el **desventurado**)

³⁷Juan Ruiz del Cerro (1845). *Boabdil el Chico, último rey moro de Granada: drama en tres actos y en verso*. Madrid: Impr. de J. González y A. Vicente, p.47.

³⁸Véase Abdul Medjid, Ángel M. Galán y José María Quijano Otero (1883). *El último Boabdil ó Amor y religión: drama en cuatro actos y un prólogo*. Bogotá: Imprenta de N. Torres.

Gonzalo de Córdoba³⁹, Aben-Hassén, Fortún y Boabdel. Se trata de una obra que nos introduce a los años finales del siglo XV. Un tiempo en que la historia de los vencedores se escribe a base de las fuentes cristianas que parten de una premisa ideológica que se traduce en la unidad de España e interpreta el exilio de Boabdel y sus allegados al incumplimiento de las Capitulaciones o el Tratado de Granada dando lugar también a las sucesivas expulsiones de los mudéjares y los moros, y su diáspora por todo el Norte de África o la fuga al nuevo mundo.

Se aborda como tema el fin de la Reconquista en España y se inventa una trama amorosa entre Zoraya y el Gran Capitán, Gonzalo de Córdoba. El amor entre Zoraya y su supuesto amante Aben-Hassém se manifiesta en las primeras escenas durante las cuales se alude a Morayma que se ha vuelto cristiana huyendo del palacio. Llegan Gonzalo (el Gran Capitán de los Reyes Católicos) y Fortún al palacio enviados por el rey Fernando como emisarios. Gonzalo corteja a Zoraya delante de Aben-Hassém que se pone furioso e intenta matarlo, pero les detiene Boabdel. Gonzalo comunica a Boabdel sobre el pacto que había firmado y que debe entregar la ciudad

El autor le caracteriza a Gonzalo por la osadía y el coraje frente al temor y la debilidad de los dueños del palacio, de modo que continúa con sus intentos disparatados de conquistar a Zoraya desafiando a todos. El autor establece una serie de rasgos que nos permiten adquirir una visión global de este tipo de teatro. Boabdil por temor de que sus vasallos luchen con fines opuestos sugiere una tregua, pero todos rechazan y le increpan este hecho:

Hassém. Boabdil!

(Increpándole con amargo reproche.)

Boabdil. ¡No, no más! tus labios selle esta angustia mortal que al alma asedia!

¡Oh, Granada infeliz, sobre tus hijos cayó de Aláh la maldición eterna!⁴⁰ **(Acto primero, escena VII)**

Las escenas se desarrollan cobrando dinamismo y movimiento con las entradas del coro y la música. Se repiten en más de una ocasión las referencias a las divisiones internas en el reino nazarí: *Almanzores*,

³⁹Sobre este personaje llamado (Gran Capitán) en la época de los Reyes Católicos remitimos a las obras siguientes: Florián Juan López de Peñalver (1826). *Gonzalo de Córdoba, ó, La conquista de Granada*. Madrid: Imprenta de M. de Burgos, Ceferino Suárez Bravo (1847). *Amante y caballero*. Madrid: Impr. de V. de Lalama, Manuel Hernando Pizarro (1830). *Gonzalo de Córdoba, tragedia en cinco actos*. Madrid: Imprenta de Burgos, Tomás Rodríguez Rubí (1849). *Isabel la Católica: drama histórico en tres partes y seis cuadros en verso*. Madrid: Imprenta de S. Omaña y Eduardo Marquina (1916). *El Gran Capitán, leyenda dramática de amor caballeresco, en tres actos y en verso*. Madrid: Renacimiento.

⁴⁰Enrique Ceballos Quintana (1891). *La rendición de Granada, drama bíblico en tres actos y en verso*. Madrid: F. Fiscowich, p.24.

Muzas. Gonzalo aprisiona Aben-Hassém e intenta matarlo, pero le impide Zoraya. Gonzalo le convence cambiar de religión para salvarse y le saca de la cárcel pero luego se convierte al cristianismo:

Zoraya.

¡Gracias, Jesús Nazareno!

(*Besando la orden y cayendo de rodillas.*)

¡su perdón! ¡yo creo en tí!⁴¹ (**Acto tercero, escena IV**)

La obra, en fin, construye un triángulo amoroso al principio en sucesos imaginarios que nunca tuvieron lugar. Aben-Hassém aparece como amante de Zoraya mientras que Gonzalo se enamora de ella y se atreve a conquistarla entrando a su pabellón, etc., Zoraya al deshacer de sus creencias se convierte así en personaje redondo mientras que Gonzalo permanece como personaje plano que su deber radica en cumplir su misión por los Reyes y por la Patria.

La insistencia en entregar la ciudad a los Reyes Católicos por parte de los cristianos y los traidores provoca actitudes defensivas. Pero como se suele notar en estas obras muestra las cualidades positivas del héroe cristiano que superan siempre las del protagonista árabe que aparece con temperamento débil, indeciso y dispuesto a renunciarlo todo para salvarse como se desprende del diálogo en la última escena entre Boabdil e Isabel la católica:

Boabdil.

Vencido hasta tí llego
princesa de Castilla,
mi frente á tí se humilla,
yo acato tu poder.

(*Acercándose á la reina
y postrando una rodilla en tierra.*)

Isabel.

No más, ilustre príncipe,
si escucho tu lenguaje...
tan solo ese homenaje
á Dios se debe hacer.⁴² (**Acto tercero, escena IX**)

Resulta evidente que la caracterización de Boabdil y los demás protagonistas árabes se enmarca dentro de varios conflictos cuyo tema central sería las disputas internas, historias de amor y la pérdida del poder dramatizado en diferentes moldes que asocian la figura de Boabdil con la toma de Granada. La plasmación del elemento árabe sigue de esta forma una vía directa que, a veces, enfoca recursos psicológicos de figuras controvertidas o planas que se someten a la pasión o el cambio ideológico para conseguir sus objetivos. En el modelo actancial Boabdil junto con

⁴¹ *Ídem*, p. 80.

⁴² *Ídem*, p. 84.

los demás personajes que configuran el elemento árabe se convierten en esquemas parecidas a las anteriores o en retratos arquetípicos que se extienden en el teatro español hasta la primera mitad del siglo XX⁴³.

2.2.2. El elemento femenino: caracterización de heroínas, viudas y renegadas

La construcción del modelo actancial o *dramatis personae* en la comedia histórica suele ofrecernos dos bloques opuestos protagonizados por el elemento masculino. Sin embargo, cabe la posibilidad de incorporar el elemento femenino en figuras principales o secundarias para anunciar acciones heroicas llevadas a cabo por las mismas en diferentes temáticas. Son obras que intentan mostrar, en su conjunto, la valentía de las mujeres que participan en los hechos históricos o bélicos⁴⁴. Se trata de una perspectiva literaria que nos aproxima de diferentes aspectos sociopolíticos, culturales e ideológicos representados por el elemento árabe en la sociedad española teniendo en cuenta que su objetivo se enmarca, principalmente, en el pensamiento ilustrado o romántico que tiende a la igualdad entre la mujer y el hombre.

El primer personaje del elemento femenino que nos interesa comentar es Zoraida. El nombre de Zoraida que significa "estrella del alba", constituye un personaje sugestivo para muchos escritores⁴⁵. Tal vez una de las primeras obras que se ocupó del tema fue el drama de José Villaverde (1763-1825) *Zorayda reyna de Tunez*⁴⁶, publicada a finales del siglo XVIII. El elenco de la obra está constituido por Zorayda, (madre del Niño heredero Muley), Fatimán (tío de Muley), Hacén (valido de la reina), Aliatar (capitán y amigo de Fatimán), un cautivo y su esposa, etc. La misma perspectiva se encuentra en la tragedia histórica de José de Castro y Orozco Aixa o *Aija Sultana de Granada* (1837). Con un espacio histórico del Palacio de los Reyes de Granada y en un tiempo crucial de la

⁴³Nótese que el mismo tema, por encima de los títulos, se multiplica en obras inéditas que siguen la misma caracterización durante la primera mitad del siglo XX, aunque se difieren en su planteamiento acerca del elemento árabe como, por ejemplo, Julio Hispano (1930). *El drama de Granada. En ocho cuadros titulados: Muley Hacén, La Sultana Aixa. Isabel la Católica. Boabdil. Zoraya. El Zagal. Gonzalo de Córdoba*. Madrid: Nueva Imprenta Radio, y José Molina Candellero (1945). *El león de la Alpujarra y la rendición de Granada, tragedia morisca...y episodios históricos*. Madrid: [s.n.]

⁴⁴Existen muchas comedias heroicas de modalidad militar o de aparato guerrero protagonizada por mujeres, como, por ejemplo, *La Judit castellana: comedia heroyca en tres actos.*, de Luciano Francisco Comella (1751). *El valor de las mujeres y triunfo de las murcianas de las lunas africanas.*, de Fernández de Anduaga (1779). *Las matronas catalanas, defensoras de Tortosa y timbre de las mujeres.*, de Julián Sanz de la Mota (1783). Véase Rosalía Fernández Cabezon (2010). *La mujer guerrera en el teatro español de fines del siglo XVII. Anuario de Estudios Filológicos*, Vol. XXVI, pp. 117-136.

⁴⁵Otro ejemplo novelístico se encuentra en Juan Anchorena y Aguirre (1912). *Zorayda: la reina mora: novela histórica de tiempos de Sancho VIII de Navarra*. Barcelona: José Vilamala.

⁴⁶José Villaverde Fernández (1792). *Zorayda reyna de Tunez: drama en tres actos*. Salamanca: Imprenta de la Calle del Prior.

historia de España (enero de 1492) plantea los desafíos y las luchas que se materializan en las rivalidades entre los Segríes y los alavezes que ven en la destrucción de los Abencerrajes amenaza para su existencia. La obra dramatiza las costumbres y las tradiciones del elemento árabe como núcleo de la obra mostrando, por un lado el carácter heroico de la sultana al precipitar Boabdil la entrega de Granada en (1492) para conseguir sus propios objetivos⁴⁷.

El sensualismo y el despotismo de Boabdil que marcan su carácter en la obra se traduce en utilizar la fuerza y la astucia para separar a los amantes y hacer pasar a su rival por traidor. Enamorado de Celima, esposa de Orcan (caudillo de la tribu de *los alavezes*) logra raptarla con la ayuda de *los zegríes* pero el pueblo y la tribu del marido se revelan. La sultana logra calmarles y oculta a Celima en la cabaña de El alfaquí o el santón Mozer. Al final Celima se suicida y Boabdil abre las puertas las tropas castellanas a pesar del rechazo de las capitulaciones por la sultana que fracasa en corregir los errores cometidos por su hijo. La cuestión se resume en las palabras dirigidas a Boabdil en los siguientes versos:

Aija

Pues bien, mezquino:

Indigno descendiente de los bravos
Que á la margen del turbio Guadalete
El trono de Rodrigo derribaron;
Tu madre te abandona: cuando beses
La mano vencedora de Fernando;
Cuando todo tu pueblo te maldiga,
Y llore, para siempre encadenado;
Yo, sentada en las ruinas de mi patria,
Al llanto suyo juntaré mi llanto;

Mas no tendré el voraz remordimiento

De haberla á sus verdugos entregado⁴⁸. (Acto Segundo, escena I)

Otras versiones se repiten en el teatro romántico español enfocando las últimas décadas de la Conquista a través de otros títulos. Álvarez de Cienfuegos, por ejemplo, en su tragedia, *Zoraida*, publicada en (1916), presenta otro tipo de conflicto mediante las discordias que ardían entre dos facciones *Abencerrajes* y *Zegríes* como otra cara de las guerras intestinales en el reino de Granada. Opta por elegir dos bandos para su *dramatis personae*: cambiando el padre por el hijo. **Boabdil** (rey de Granada), Hacén (su padre: Abú l-Hasan Alí llamado Mulay Hasan, pero

⁴⁷Se pude ver el personaje de la **Sultana Aixa** en otro contexto histórico basado en la leyenda de Al-ahmar en Francisco Villaespesa (1912). *Alcázar de las perlas: leyenda trágica, en cuatro actos, en verso*. Madrid: Biblioteca Renacimiento.

⁴⁸José de Castro y Orozco, *Aija Sultana de Granada*, en *Obras poéticas y literarias de José de Castro y Orozco*. Vol. I, Imp. de M. Rivadeneyra, Madrid, 1864.p. 318.

conocido por el sobrenombre entre los cristianos, **Muley Hacén.**), **Almanzor** (caudillo de los Abencerrajes), Abenamet (su amigo y amante de **Zoraida**, la dama del palacio), Zulema (compañera y amiga de Abenamet) y Alatar (confidente del rey). La acción centra en los acontecimientos históricos antes de la expedición contra Jaén y después cuando Abenamet, perdió la batalla. El conflicto entre las tribus que apoyan al padre y el hijo. Abenamet fue desterrado por orden de Boabdil en vez de celebrar su boda con Zoraida quien se casa con el rey. Cuando consigue verla, la increpa cruelmente., al final de esta entrevista, los enamorados son sorprendidos por el rey y la guardia zegrí, Abenamet se hiere mortalmente y da el puñal a Zoraida, que le imita sin vacilar y al final muere⁴⁹. (**Escena VIII y IX, tercer acto**).

Entretanto, Almanzor el jefe de los abencerrajes organiza un levantamiento y Boabdil es destronado, quedando su padre, Hacén, repuesto en el trono. La caracterización no dista mucho de las otras obras. Sólo se puede cambiar de espacio y de protagonistas. El esquema de los protagonistas es muy sencillo, pero tiende a tener gran efecto en el desarrollo de la acción. Asestimos a otro triángulo amoroso con los caracteres apropiados de la tragedia neoclásica. Muestra el amor y la tiranía sin faltar consejos de personajes influyentes como Hacén y Almanzor que se ponen al lado de los enamorados convertidos en víctimas sentimentales a causa de la tiranía de Boabdil descrita por su padre en la última escena⁵⁰. (**Escena X, tercer acto**)

En este mismo contexto, Martínez de la Rosa presentó otra tragedia similar titulada *Morayma* en (1829), constituyendo su elemento árabe de los personajes siguientes: **Morayma** (viuda de **Albnihamad**, caudillo de los abencerrajes, **Boabdil**, rey de granada, hermano de Morayma por parte del padre, **Ayxa**, madre de Boabdil y repudiada de Muley Hacén, Ali, caudillo de los Zegríes, **Mahomad**, caudillo de los Gomeles. Un niño hijo de Morayma y su amiga Fátima.

Morayma o "*Rosas del desierto*", está dramatizada fuera del contexto histórico ya que como es conocido fue la última reina de Granda. En la obra de Martínez de la Rosa está caracterizada como víctima de los conflictos internos acaecidos y el ambiente familiar que reina en el palacio de Granda. Surge aparte del conflicto político otro conflicto familiar entre la reina madre y Morayma que en este caso es viuda de Abenhamad aliado de Muley Hacén que le abandonó y se casó con otra. Morayma es la viuda infeliz que sufre el mal trato tanto de su hermanastro Boabdil como de su madrastra la Sultana Aixa por culpa de su marido que apoya el padre de Boabdil.

⁴⁹Nicasio Álvarez de Cienfuegos (1816). *Zoraida, tragedia*, en *Obras poéticas de D. Nicasio Álvarez de Cienfuegos*. Madrid: Imprenta Real, pp.92-97.

⁵⁰ *Ídem*, pp. 98- 100.

La princesa Morayma se presenta con otro carácter familiar, es decir, como viuda y hermana de Boabdil que aparece como un tirano. Vive en un ambiente repleto de conspiraciones políticas, y sin embargo, se pone a los comportamientos de su hermano. El conflicto desarrollado a lo largo de la obra se resuelve con el destierro de Morayma y matar a su hijo:

BOABDIL.

¡Hola! llevadla

Donde jamás su voz escuchar vuelva.

MORAYMA.

¡Sin mi hijo!... no.... no.... yo no le dejo

En tu poder, malvado: tú quisieras

Arrancarle la vida; él no tiene

Más amparo que yo.

AYXA.

¿Cómo toleras

¿Que te insulte esa infame?

MORAYMA,

¿Y tú quién eres,

Muger cruel, quién eres, que así anhelas

¿La sangre de mi hijo? Si eres madre,

¡Permita Dios que como yo te veas!

AYXA.

Infeliz!..⁵¹ (**Acto V, escena V**)

2.2.3. Caracterización mixta

Los dramaturgos han encontrado - como ya hemos señalado - en el drama histórico, el medio más propicio no solo para representar personajes históricos o públicos en primer plano sino también a personajes de segundo plano con el fin de ilustrar la gran hazaña española y sus consecuencias.

En el caso que nos ocupa, historicamente hablando, las figuras de segundo plano, es decir, las próximas de Boabel o de su padre gozaron del interés de autores hispanos o no hispanos del teatro romántico constituyendo un hito del estructuralismo fenomenológico de tal forma que han sido sujetas a diferentes vías de cracterización como el *último* "Aliatar" *Abencerraje* o *el último zegrí* (**Adel el zegrí o el Zegrí**) supuesto muerto en la batalla de Lucena⁵².

⁵¹Francisco Martínez de la Rosa (1829). *Morayma: tragedia*. Paris: Imprenta de Julio Didot, p.96.

⁵²La rivalidad entre los abencerrajes y los zegríes en el siglo XV fue decisivo en la caída de Granada. Por consiguiente, las figuras de sus últimos caudillos aparecen en otras piezas teatrales, algunas bien no documentadas, como *El último abencerraje*, del peruano Juan de la Pezuela y Ceballos representada en Zaragoza en (1882) o bien en forma melodramática

Sus caracterizaciones manifiestan el mismo ambiente de la Reconquista pero están trazadas en configuraciones sociopolíticas de los años que preceden la expulsión como *Aliatar* (Ibrahim el Atar, el padre de Morayma) de Duque de Rivas⁵³. El autor lo desdobra como el alcalde de Aljama destacando su papel no solo como caudillo que defendió el reino nazarí sino también como un gobernador bárbaro que se enamora de una cautiva cristiana llamada doña Elvira.

Mientras que Ismán el esclavo judío que se pone a su servicio esperaba tenerla como esposa. Pero al descubrir la verdadera relación entre ella y su prometido don García, decidió denunciarla. Al mismo tiempo, llegan las tropas cristianas y ocupan la fortaleza. Aliatar no acepta la derrota y mata a su cautiva. El alcalde se pinta con una caracterización psicológica que muestra- como pasó con **Abdelaziz y Egilona**- el caudillo o el gobernador: una persona débil que no puede resistir su pasión por la cristiana. El telón de fondo, como se nota, es el conflicto histórico entre moros y cristianos en la época de Boabdil.

El caudillo legendario Aliatar figura en otra obra que enfoca las atrocidades que sufrieron los musulmanes a partir de los decretos de la expulsión. Se fundamenta en hechos reales e imaginarios sobre los años finales de la vida del último zegrí (Aliatar) o Adel el zegrí que se caracteriza como mendigo misterioso que se le identifica como el "**último zegrí**", en una de las plazas de Granada después de la Reconquista⁵⁴. El anciano Adel o (Aliatar) desea causar la desgracia y la deshonra a la casa de Valmorado de Granada. Él decide vengarse de Juan Valmorado que perseguía atrocemente a su familia matando a su mujer y uno de sus hijos.

La obra suscita el tema de retener a los hijos pequeños para educarlos en el cristianismo. También la *Tuquia* ejemplificada por zelima o María. Todo ello le da al protagonista un carácter sombrío y triste que se debe a los recuerdos de las glorias pasadas desmoronadas con la caída de

como la ópera del barcelonés Pedrell, *El último abencerraje* (1889), que dramatiza el abencerraje como (Aben Hamet). Esta última obra está inspirada de las novelas del francés Chateaubriand en las que expone las aventuras del último abencerraje publicados en España entre (1834-1838). Sus episodios tratan las aventuras del abencerraje (**Aben Hamet**) y su gran amor por doña Blanca de Vivar, descendiente del Cid Campeador.

No obstante, hay que saber que durante el Siglo de Oro el abencerraje era conocido como **Abindarráez el mozo**. Todas las alusiones indican las desaventuras de este personaje y como le ayuda el alcaide cristiano de Álora Rodrigo de Narváez para que consiga sus objetivos y poder relacionarse con su amada Jarifa hija del alcaide de Coín. Se trata de una influencia directa de la novela morisca anónima *La historia del abencerraje y la hermosa Jarifa*. publicada en Diana de Jorge de Montemayor en (1561).

⁵³ Ángel de Saavedra (1816). *Aliatar, tragedia en cinco actos*. Sevilla: Impr. de Caro.

⁵⁴ Véase otra trama sobre el mismo tema en Carlos [Peñaranda \(1889\)](#). *La conversión de un zegrí. leyenda heroica sobre una tradición granadina*. Madrid: Librería de Fernando de Fé.

Granada. Las nuevas circunstancias sociopolíticas marcadas por la conversión forzada y la Inquisición le impulsaron a tomar la venganza del Conde y su esposa que, al final, muere en el palacio que era antes suyo:

Adel.

Me llamo Adel el Zegrí, estoy de vuelta en Granada: en Granada, donde reinaron mis abuelos, donde yo mendigo. Sí, soy el último vástago de aquella Tribu que escribió su nombre en las paredes de la Alhambra con la sangre de los Abencerrajes, ahora se me niega una limosna en este palacio que me vió nacer⁵⁵. (**Escena II, Acto primero**)

Esta escena resume los acontecimientos y la humillación que sufre el caudillo árabe. Tal vez, se trata de una exageración por parte del autor. Creemos que, por lo expuesto en casos similares, no se trata de una nueva vía de deformación del personaje ya que la mayoría de los autores siguen la misma ética de trazar al otro⁵⁶.

2. 3. Caracterización en temáticas de revolución y expulsión

La realidad sociopolítica española desde finales del siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XX que se entronca con la historiografía de la patria, ha reflejado episodios de resistencia y heroísmo contra la tiranía a partir de la Conquista. Sigue en estas épocas que comentamos la misma línea de caracterización directa que muestra la nobleza de los protagonistas cristianos y los valores sublimes del cristianismo frente al supuesto fanatismo religioso y la violencia que agitó la sociedad española por los musulmanes podemos ver obras que describen hechos importantes dramatizan varios temas y conflictos desatados durante la revolución morisca de las Alpujarras cuyo protagonista será **Abén Humeya** (c.1545-1569), un noble morisco, de nombre cristiano (Fernando de Valor).

Como es sabido, la población morisca se alzó en armas durante el reinado de Felipe II, entre (1568 y 1571), en protesta contra la Sanción de (1567) que limitaba sus libertades⁵⁷.

La convulsión sociopolítica producida en **Alpujarra** ha sido utilizada como fondo histórico para muchos dramaturgos. Calderón de la Barca había planteado el tema en *Amar después de morir* (1659), cuando

⁵⁵Gaspar Fernando Coll (1838). *Adel el Zegri. Drama original en cuatro actos*. Madrid: Imprenta de J.M. Repullés, p.4.

⁵⁶La ética teatral requiere un estudio aparte. Pero para comprender su dimensión literaria y, por supuesto teatral, remitimos a La ética teatral, en Konstantin Stanislavski (2009). *El arte escénico*. Trad. Julieta Campos, Madrid: Siglo XXI, pp. 325-336.

⁵⁷Véase sobre esta época Manuel Fernández Álvarez (1998). *Felipe II y su tiempo*. Madrid: Espasa Calpe.

dramatiza, algunos temas, entre ellos, el tema amoroso entre doña Clara Malec y don Álvaro Tuzaní así como entre su hermana Isabel y don Juan de Mendoza en la villa Granadina de Galera durante la rebelión de Alpujarra⁵⁸.

Una de las cuestiones importantes proyectada por la obra sería la actitud de los personajes musulmanes individualizados o colectivos hacia la aculturación forzosa o la problemática de cambiar la identidad sociocultural de la comunidad musulmana sobre todo los descendientes de los nobles musulmanes granadinos⁵⁹.

La combinación de elementos mitológicos con históricos, o sea lo sentimental con lo bélico, indica muchas sugerencias tal vez una de ellas podría ser el uso de otros dramaturgos a un referente histórico étnico dramatizado en la obra como una fuente para trazar - aunque aparecen más tarde otros títulos - según leemos en la declaración de Isabel, la hermana del Tuzaní, en la penúltima escena de Calderón:

Isabel. Aguarda,

Tuzani, señor!

Alvaro. Lidora!

Isabel. Generoso D. Juan de Austria,

todo ese monte que vés

rebelde á tus esperanzas,

una mujer, si la escuchas,

viene á ponerle á tus plantas.

Mujer soy de **Abenhumeya**,

cuya muerte desdichada...

Alvaro. Murió!⁶⁰. (**Escena XX, acto tercero**)

Tanto el drama histórico de Martínez de la Rosa *Aben Humeya*, como la tragedia de Villaespesa que lleva el mismo título *Aben-Humeya, tragedia morisca en cuatro actos y en verso*⁶¹ - por encima de sus fechas de

⁵⁸Hay que saber que **Boabdil** tenía dos hermanastros, **Nasr** y **Saad** que, tanto por las intrigas de la madre de aquél, **Aixa (Cetti Fátima)**, como por la habilidad de los Reyes Católicos para atraérselos hacia sí, quedaron completamente relegados en la lucha por erigirse reyes de Granada. En cambio, un nieto de Nasr, el Infante Don **Juan de Granada y Mendoza**, pudo ser nombrado nuevo Rey de Granada en lugar de Abén Humeya en la Rebelión de los Moriscos de la Alpujarra. La actuación del sistema de espionaje de Felipe II, impidió que esto hubiera ocurrido. Consulté estos datos en <http://beninar.blogspot.com/2009/12/el-infante-don-juan-de-granada-biznieta.html>

⁵⁹Para abarcar este tema con mayor profundidad, remitimos a Florencio Janer (1857).

Condición social de los moriscos de España causas de su expulsión, consecuencias que esto produjo en el orden económico y político. Madrid: Real Academia de la Historia. Disponible en: <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/i18n/consulta/registro.cmd?id=1998>

⁶⁰Pedro Calderón de la Barca (1852). *Amar después de la muerte.* Madrid: Imprenta que fué de Operarios, p. 82.

⁶¹Francisco Martínez de la Rosa (1830). *Aben Humeya o la revolución de los moriscos, drama histórico.* Paris: Imprenta de Julio Didot. Francisco Villaespesa (1914). *Aben-Humeya, tragedia morisca en cuatro actos y en verso,* Madrid: Imprenta Hispano-Alemana.

producción - parten del protagonismo de Abén Humeya (rey de los moriscos durante la rebelión). Ambas se fundan al igual de la obra de Calderón en *Las guerras de Granada*, de Diego Hurtado de Mendoza, y *la Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada*, de Luis Mármol⁶².

La caracterización de las figuras muestra algunas fanáticas y otras traidoras que se desarrollan en escenas violentas que empiezan por la matanza en la noche de Navidad a los cristianos. El carácter traicionero de los protagonistas se multiplica ya que, por un lado, se creía que hubo un acuerdo entre el suegro de Abén Humeya y los cristianos por haber salvado a un niño cristiano. Por otro, **Abén Abó** o **Aboo** y Abén Farax, han hecho pública su traición. Las disputas internas junto la traición que rodeaban el ambiente familiar de Abén Humeya representan un aspecto importante que tuvo que enfrentar. Por tanto, Abén Humeya se vio obligado a envenenar a su suegro para evitar enjuiciarlo públicamente. Pero no pudo hacer frente a sus enemigos cuando al final un grupo de los suyos le apuñala.

No obstante, otras obras centraron su atención en la misma cuestión con unas caracterizaciones directas y repetitivas pero tomando la venganza de Abén Humeya por sus enemigos o la violencia desatada tras su muerte o mas bien las disputas etnográficas entre *Zegríes y Abencerrajes* como un viraje temático sobre el cual basan sus tramas⁶³.

La mayoría que van en la misma línea, caracterizan al personaje de **Abén Abó** (**Abdalla o Diego López de Abena bó, primo de Abén Humeya**), como traidor, pero delimita el espacio y el tiempo de su acción en Galera, el mismo pueblo de **Alpujarra**, el día 6y 7 de febrero de 1570, cuando llegó éste a ser el rey de los andaluces tras el asesinato de Abén Humeya. La rebelión de los moriscos se percibe también como telon de fondo histórico de un tema amoroso en el drama histórico *Fray Luis de León o el siglo y el claustro* (1837), de Castro y Orozco. Cuando expone en la obra una caracterización indirecta del elemento árabe (sofocación de la revuelta y el triunfo de las huestes españolas) basando su acción entre Alhambra de Granada y el convento de San Agustín de Salamanca hacia (1543-1544). A pesar de que la obra está protagonizada por el Marqués de Mondéjar, un escudero y las hermanas del historiador granadino Diego Hurtado de Mendoza, acudimos otra vez al anacronismo de las fechas de

⁶²Muchos críticos españoles coinciden en esta opinión, entre ellos se encuentra, María Soledad Carrasco Urgoiti, en su libro, (1956). *El moro de Granada en la literatura. (Del siglo XV al siglo XX)*. Madrid: *Revista de Occidente*.

⁶³José Antonio González Alcantud (2002). *Lo moro: las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico*. Barcelona Anthropos Editorial. pp.46-61.

la revolución pero la manipulación de los sucesos históricos es factible por la ficción dramática del autor⁶⁴.

Manuel Fernández y González, en su terrorífico drama *Traición con traición se paga* (1847)⁶⁵, sitúa la acción en diferentes locales de Granada en (1568), relatando otra vez la historia de Abén Humeya y la traición que cometió Aben Abó contra él, cuyo delito de rebelión queda así castigado. Aben Humeya, antes de su asesinato en el castillo de Andarax le promete a Aben Abó el mismo destino.

Se nota que el personaje de **Abén Humeya**, no constituye una caracterización individualizada por sí sino colectiva ya que representa la causa de un pueblo que se somete a la injusticia y a la represalia cristiana después de la toma de Granada.

Paralelamene, un drama posterior titulado *Un rebato en Granada* (1845)⁶⁶, toma las circunstancias que rodeaban el alzamiento de los musulmanes contra la monarquía española como medio para proyectar el concepto religioso islámico del rebato (sustituto del *ḡihād*) o la defensa de la religión. El conflicto se revela por las tramas amorosas trazadas entre moros y cristianos (Zafira con Gonzalo y don Juan con Dona Aurora de Guzmán), en un espacio ubicado en *Alpujarra* después de las campañas cristianas de persecución y castigo, como se desprende del diálogo de D. Juan de Valor con sus interlocutores:

Moz. Y del rebato

el ronco estruendo por el aire cruza!

Juan. ¡Ah! ¡esto sin duda presajaba Aurora!

¡cuán imprudente he sido!—Pero... ayuda

al Albaicín pidamos, y al instante

enciéndase do quier la horrenda lucha!

Huscen ¡Sí, salgamos al punto! y si en tal riesgo

esos pocos valientes, que hora insultan

con sobrada razón la cobardía

de los torpes moriscos, se atribulan,

prestémosles arrojo, y á su lado

gloría tendremos ó hallaremos tumba!

¡Venid!⁶⁷ (**Ecena IV, Acto segundo**)

⁶⁴José de Castro y Oozco (1837). *Fray Luis de León o El Siglo y el claustro*. Madrid: Repullés.

Article II. ⁶⁵Manuel Fernández y González (1847). *Traición con traición se paga: drama histórico, original en cuatro actos y en verso*. Granada: Impr. de M. de Benavides.

⁶⁶La obra podría ser inspirada en Luis del Mármol Carvajal (1600). *Historia del [sic] rebelion y castigo de los moriscos en el reino de Granada*. Málaga: por Juan Rene: a costa del auctor.

⁶⁷Manuel Cañete (1845). *Un rebato en Granada: drama en tres actos y un prólogo*. Madrid: Impr. de A. Yenes, p.35.

La obra refleja, pues, una caracterización que se desencadena en escenas de la vida secreta de los moriscos y su sufrimiento sin indicaciones temporales, pero cuenta con diferentes alusiones a hechos históricos que se refieren, por ejemplo, a los decretos rotos por el rey español y la mala situación en que vivían los moriscos, la conversión forzada, etc., representando situaciones acumuladas desde la caída de Granada que les llevaron a la guerra. Enfoca también otros aspectos religiosos como la venganza y la seducción religiosa bajo la fuerza del amor: Gonzalo (el cristiano) y **Zafira** (la mora). Estas facetas se extienden a mostrar el espíritu conciliador de D. Juan de Asturias, hermano de **Filepe II**, para amortiguar la rebelión o el llamamiento al rebato.

Por otra parte, el fanatismo o el enfrentamiento ideológico y militar, evoluciona a lo largo de la obra tanto de protagonistas españoles como de los dirigentes moriscos. Ellos no dejan de reivindicar los derechos del pueblo morisco o de manifestar el orgullo de su linaje, sus tradiciones árabes pero ante las nuevas circunstancias impuestas terminan por huir a la sierra⁶⁸.

En el mismo contexto de caracterización o contextualización podríamos referirnos a una última obra que cierra este apartado del estudio ya que marca el drama histórico español a partir del título con una indicación clara sobre la expulsión.

El tema de la expulsión de los moriscos ha ocupado a muchos escritores sean románticos o sean de otras tendencias incluso en la actualidad. Apareció no solo en obras de pensamiento ideológico sino también en diferentes modalidades literarias como la novela y el teatro⁶⁹.

En la actualidad vemos algunas novelas, por ejemplo, que describen temáticas ubicadas durante la expulsión, pero tal vez, guardan entre sí otra dimensión sociocultural como la identidad cultural, el choque

⁶⁸El personaje de Abén Humeya sigue hoy en día fuente de inspiración para los escritores. A pesar de que se recrea en tramas distintas pero se caracteriza más o menos por procedimientos parecidos. Véase la novela histórica de Justo Pageo Ruzafa (2017). *Tragedia y muerte de Abén-Humeya*. Almería: Circulo Rojo.

⁶⁹Tal vez la primera obra de este carácter fuera la Pedro Cardona en el siglo XVII, que defendía y justificaba la expulsión de los moriscos españoles en la época de Felipe III, a base de conceptos teológicos. Véase: Pedro Aznar Cardona (1612). *Expulsión justificada de los moriscos españoles y suma de las excelencias cristianas de nuestro Rey don Felipe III el Católico*. Huesca, Pedro Cabarte.

La obra citada “[...] parece más bien una obra apologética de la ley cristiana y de los hechos de Felipe III que un tratado de política según promete el título. Sin embargo, merece ser consultado sobre la expulsión de los moriscos, y en él hallará el lector la fuente donde tomó el padre Bleda varias noticias para escribir de este importante suceso”. El autor, que se hallaba presente en Épila durante la expulsión en 1610, demuestra un profundo conocimiento de los moriscos aragoneses. Señala la elevada tasa de natalidad de los moriscos, la frugalidad de su alimentación, los oficios y los ritos, como el funerario, acusándoles de preparar una conspiración en 1610. Véase: <http://dbe.rah.es/biografias/64990/pedro-aznar-embiz-y-cardona>

cultural y aculturación en el termino más amplio de la palabra, como *La mano de Fátima*⁷⁰ o *Hecatombe. 1609-1611. La expulsión de los moriscos*⁷¹.

En el drama histórico español que es el objetivo de nuestro análisis nos encontramos, en primer lugar, con una obra inédita de Benito Pérez Galdós titulada *La expulsión de los moriscos* (1861-1864)⁷².

Destaca en este contexto la obra José de Velilla y Rodríguez *La expulsión de los moriscos* (1873) que enfoca el largo y penoso éxodo para los moriscos del Reino de Granada por toda la Península, Norte de África y América mientras que los que aún se resistían en dejar la tierra de sus antepasados, la única solución era pasarse por cristianos viejos o intentar volver al reino de Granada con el paso de los años⁷³

Fuera del drama histórico de diversas modalidades, como hemos visto, podremos señalar más obras teatrales que enfocan el elemento árabe en diferentes contextos y cosmovisiones, como por ejemplo, *Ali Beek* (1801) de María Rosa de Gálvez, *Abdala* (1869) de José Martí, *Las matanzas de Orán* (1881) de Pedro Escamilla y Ahlàn (2008) de Jerónimo López Mozo. Resulta obvio que todas ellas requieren otro estudio pormenorizado para abarcar sus coordinadas espaciotemporales así como las vías de la caracterización del elemento árabe en sus contextualizaciones sociopolíticas, debido a que cambian tanto de temáticas como de modelos actanciales y, por lo tanto, las vías de

⁷⁰Ildefonso Falcones (2010). *La mano de Fátima*. Barcelona: Penguin Random House Group. La obra, por lo visto, "[...] está ambientado en la Andalucía de finales del siglo XVI y relata, a lo largo de casi mil páginas, la historia de un joven morisco que intenta salvar la fe y la cultura de su gente en los años previos a su expulsión colectiva de España".

"El protagonista - cuenta Falcones-es hijo de una morisca y de un sacerdote que la violó, con lo que está a caballo entre los dos mundos, el musulmán y el cristiano. Yo explico su trayectoria a partir de la guerra de las Alpujarras, en la que los moriscos se levantaron en armas porque ya no podían soportar más la explotación, la continuo en la Córdoba cristiana, adonde fueron conducidos miles de moriscos tras la derrota, y lo llevo hasta el momento de la expulsión". El título hace referencia a un amuleto "que utilizan tanto musulmanes como judíos y que preside la puerta de la Justicia de la Alhambra". Véase:

<https://www.lavanguardia.com/cultura/20090426/53690534099/ildefonso-falcones-novela-la-expulsion-de-los-moriscos.html>

⁷¹Enrique R. Galdeano (2011). *Hecatombe. 1609-1611. La expulsión de los moriscos*. Valencia: Vicent García Editores.

⁷²Véase Carmen Menéndez Onrubia (1983). *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*. Madrid: *Anejos de la Revista Segismundo*, N.7. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp.53-54.

⁷³Para abarcar estas circunstancias en otras obras, remitimos a José de Velilla y Rodríguez (1873). *La expulsión de los moriscos, drama entres actos y en verso*. Madrid: Imp. de J. Rodriguez. y a la novela de Manuel Fernández y González (1859). *Los Monfies de Alpujarra*. Madrid: Gaspar y Roig, Editores, que refleja la situación de los Monfies o los destarrados moriscos durante los siglo XVII y XVII. También a la obra de Florencio Janet (1857). *Condicion social de los Moriscos...*, *Op-Cit*.

caracterización, puesto que sus planteamientos giran en torno a otros conflictos sociopolíticos como **Egipto en la época de los Mamelucos**, **El levantamiento del Jeque Bou Amama contra los franceses en Argelia** en el siglo XIX, **la rebeldía política (Nubia-Egipto)** y **la emigración (Marruecos- costa sur de España)**.

2. 4. Conclusiones

De las conclusiones parciales que hemos desarrollado a lo largo de la presente parte podríamos llegar a deducir lo siguiente:

El estudio, como hemos visto, enfoca métodos combinatorios o mixtos que ilustran tanto las diversas técnicas de caracterización como los recursos estructurales implantados en los dramas: antítesis, anacronismo, paralelismo, etc. Se trata de un marco metodológico multidisciplinario que tiende a reflejar el retrato o la configuración del elemento árabe en todos sus aspectos dramáticos. Tal método no pretende catalogar el elemento árabe en un modelo único sino atiende a otros parámetros metodológicos como el hermenéutico o el fenomenológico que permiten recoger casos similares en una estructura común.

El método adoptado ha permitido un análisis sistematizado de temáticas, técnicas de caracterización e incluso todos los elementos que han intervenido en su contextualización. Y el patrón literario empleado en el corpus empleado ha tenido la ventaja de ser representativo, es decir, reúne un número suficiente de textos de variada procedencia pero se ha notado un cambio fonético y estructural debido a muchos motivos al vez, entre ellas, a la evolución del castellano o la antigüedad las fuentes u otros motivos ideológicos.

Las obras suelen dramatizar las costumbres y las tradiciones del elemento árabe como núcleo compositivo del drama histórico y las tramas hacen hincapié en el heroísmo y nacionalismo de los protagonistas cristianos con el objetivo de sobresaltar la gran hazaña española: **la Reconquista**. A partir del teatro de la Ilustración abundan los dramas de aparato guerrero y, por tanto, nos encontramos ante una red de conflictos resueltos siempre a favor del español o el cristiano que sigue la misma actitud de las comedias de moros y cristianos de los siglos anteriores. Pero lo que pasa es que las comedias que se escribieron a partir de dicha época caracterizaron directamente el elemento árabe mediante muchas vías o procedimientos de representación.

La *dramatis personae* en la comedia histórica suele ofrecernos dos bloques opuestos protagonizados por el elemento masculino. A veces, se rompe este molde, para incorporar el elemento femenino en figuras principales o secundarias en diferentes temáticas porque son personajes sugestivas para muchos autores que se afanan en mostrar su valentía en hechos históricos o bélicos. Esta perspectiva literaria, como vía de

caracterización de personajes femeninos históricos o imaginarios, ha cobrado una doble dimensión. En primer lugar, ha servido en su micrososmo para aproximarnos a diferentes aspectos sociopolíticos, culturales e ideológicos representados por el elemento árabe en la sociedad española. En segundo lugar, podría ser enmarcada en su macrocosmo, principalmente, en el pensamiento ilustrado o romántico que reivindicaba a la igualdad entre la mujer y el hombre.

El orden temático y cronológico de las obras ha reflejado una evolución trascendente en cuanto a la caracterización del elemento árabe a pesar de su entroncación con tramas y modelos actanciales de distintos enfoques sociopolíticos. Las figuras seleccionadas tanto en títulos como en temáticas han servido como recurso dramático esencial para aproximar al lector de la cosmovisión sociopolítica que es el objetivo final de los autores.

Los dos temas claves del estudio **la pérdida de España y de la reconquista hasta la expulsión**, se nutren de un fondo heroico cuyo modelo actancial individual o colectivo. El objetivo principal ha sido siempre mostrar la gran hazaña española que es la reconquista como venimos citando.

Se ha criticado modos de vida, costumbres, ideología, etc., del elemento árabe mientras que se ha acudido a la mitología y a otros recursos positivos que se han utilizado a favor de los protagonistas españoles. Las vías de caracterización así han sido múltiples dependiendo de la *dramatis personae* y a la variación temática. Generalmente, se vacila entre protagonismo individual o coprotagonismos donde se desfilan todo tipo de personajes que concuerdan con la cronología o con la tipología textual dramática.

De ahí resulta que las coordenadas espaciotemporales van armonizando con el planteamiento que refleja la visión de los autores acerca de los temas analizados dando lugar a la falacia ficcional.

En fin, se recomienda estudiar el paralelismo temático o el contagio del teatro español en el teatro novohispano así como la variación temática y estilística de otras vías de caracterización del elemento árabe pertenecientes a otras épocas. Eso sí sería nuestro próximo estudio en la tercera parte.

2. 5. Referencias bibliográficas

Hemos optado por no hacer lista bibliográfica por el poco espacio que disponemos para esta edición.