

«QUE ES GENTE QUE COME ARROZ, / PASAS, HIGOS Y ALCUZCUZ»:
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN ESTEROTIPADA DEL MORISCO
EN NUEVE COMEDIAS DE LOPE DE VEGA

BENEDETTA BELLONI (Università Cattolica del Sacro Cuore)

CITA RECOMENDADA: Benedetta Belloni, «“Que es gente que come arroz, / pasas, higos y alcuzcuz”»: la construcción de la imagen estereotipada del morisco en nueve comedias de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), pp. 80-113.

Fecha de recepción: 15-12-2012 / Fecha de aceptación: 04-03-2013

RESUMEN

Nueve son las comedias de Lope de Vega en las que se puede considerar el morisco como figura activa de los enredos dramáticos. En ellas, el Fénix presenta al público un personaje que corresponde básicamente a una imagen deformada del sujeto real: el autor parece valerse, efectivamente, de los rasgos del distorsionado «monigote» concebido por algunos estratos del ambiente político-social de la época para ajustarlos a su propia lógica teatral y proporcionar una figura teatral en clave esencialmente cómica. Lope realizaría su propósito dramático a través del empleo de cuatro parámetros: la elección del nombre de origen árabe, el proceso de conversión al cristianismo, las referencias al consumo de vino y tocino y el uso de la jerga morisca. El presente trabajo se centra, por tanto, en la observación de los atributos estereotipados que constituyen la columna vertebral de cada figura examinada, y reflexiona asimismo acerca del significado del procedimiento cómico que el autor maneja sutilmente en todas las obras del corpus analizado.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, morisco, estereotipo, comicidad, teatro.

ABSTRACT

Nine are the plays by Lope de Vega in which the Moorish figure can be considered as an active dramatic character. In them, the Fénix presents to the audience a character which is basically a distorted image of the real social subject: the author seems to rely on the features of a disfigured «puppet», conceived by some levels of the socio-political environment of the time, in order to adjust the character to his own theatrical logic and present it from a comical perspective. Lope carries out his dramatic purpose through the use of four parameters: the choice of Arabic names, the process of conversion to Christianity, the references to drinking wine and eating pork and, finally, the use of the Moorish jargon. This paper focuses therefore on the observation of the stereotyped attributes that constitute the backbone of each of those figures, and reflects also about the meaning of the comical procedure that Lope manages in all the works of the analysed corpus.

KEYWORDS: Lope de Vega, Moorish figure, stereotypes, humour, theatre.

I. INTRODUCCIÓN

Para intentar localizar, dentro del inmenso patrimonio teatral de Lope de Vega, el grupo de comedias en el que aparece la figura del morisco como personaje activo de los enredos dramáticos, utilizamos como respaldo tres estudios específicos: el de Sloman [1949], el de Case [1982] y el de Santos Domínguez [1987]. Del dramaturgo se han escogido nueve comedias que formarán el corpus en análisis: *La tragedia del rey don Sebastián*, *El hidalgo Bencerraje*, *La divina vencedora*, *Los esclavos libres*, *El arenal de Sevilla*, *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, *El primer Fajardo*, *San Diego de Alcalá* y *La envidia de la nobleza*. Morley y Bruerton [1968] fijan el segmento temporal que va de 1593 a 1618 como el período de composición más probable de todas las obras indicadas, un intervalo de tiempo que cubre los últimos años del reinado de Felipe II y gran parte de los años del reinado de Felipe III.¹ Es, pues, importante señalar que más de la mitad de las comedias elegidas fueron escritas en torno al período de la expulsión definitiva de los moriscos en el año 1609, en una fase histórica en la que la «cuestión morisca» era sin duda un asunto político muy debatido entre las más altas autoridades civiles y religiosas de la época. Además, hay que relacionar las fechas de composición de las comedias antes mencionadas con los datos biográficos del autor. Recordemos, en particular, dos momentos específicos de la vida de Lope: el período del destierro transcurrido en Valencia entre 1588 y 1590 y su breve estancia en Sevilla durante los años 1602 y 1603.² Por la elevada densidad demográfica morisca que caracterizaba los dos territorios peninsulares,³ parece probable que el autor haya podido entrar en contacto con la comunidad de los «cristianos nuevos de moros» e igualmente con sus problemáticas culturales

1. *La tragedia del Rey Don Sebastián* (1593-1603), *El hidalgo Bencerraje* (1599-1608, prob. 1605-1606), *La divina vencedora* (1599-1603), *Los esclavos libres* (1599-1603), *El arenal de Sevilla* (1603), *El cordobés valeroso Pedro Carbonero* (1603), *El primer Fajardo* (1600-1612, prob. 1610-1612), *San Diego de Alcalá* (1613), *La envidia de la nobleza* (1613-1618).

2. Véanse Pedraza Jiménez [2008:26-29, 2009:35-39] y Arellano y Mata [2011:72, 94].

3. A este propósito, ver los censos de las autoridades eclesiásticas del reino de Valencia, en particular el de 1585, y el informe sobre la evolución demográfica en el mismo territorio redactada por Lapeyre [2009:37-40]. Por lo que se refiere al número de moriscos presentes en Andalucía, véase la relación de ese mismo estudio [2009:163-164] sobre los embarques de Sevilla.

y sociales, dada la actualidad de las controversias político-religiosas relacionadas con la minoría precisamente en las zonas geográficas citadas y en los años a los que nos referimos. Por último, teniendo en cuenta una vez más los datos de Morley y Bruerton [1968] y también las pautas de Case [1981:785-790] en su estudio sobre la figura del morisco en la obra lopesca, se define el intervalo temporal entre 1593 y 1618 como el período de vigencia del peculiar fenómeno del morisco gracioso.

II. LA CRIATURA LOPESCA DEL MORISCO Y SUS FUNCIONES TEATRALES

El acierto de unas cuantas figuras moriscas, en el corpus elegido, lleva a reflexionar sobre una modalidad muy bien estructurada de creación y gestión del personaje por parte de Lope de Vega. Al parecer, el autor forja una criatura teatral inédita realizando una superposición de dos sujetos distintos: incorpora, por una parte, la entidad esterotipada del morisco real y, por otra, recoge algunos rasgos del retrato del gracioso tradicional. El dramaturgo construye, por tanto, un personaje esencialmente divertido y ridículo que el público puede reconocer fácilmente como símbolo de diversidad y alteridad.

Según una parte de la crítica, la figura del morisco gracioso puede ser concebida como variante mora del donaire tradicional,⁴ ya que emerge en las comedias a través del mismo esquema utilizado para el personaje del criado cristiano: el dualismo amo / criado se convierte, en algunas obras lopescas que Carrasco Urgoiti [2006:180] define como «comedias de moros»,⁵ en el dualismo moro / morisco, y

4. Hay visiones diferentes respecto a este tema. Recordemos, por ejemplo, que Gómez [2006:70] no cree que la figura del morisco pueda equipararse a la del gracioso tradicional, sobre todo por la falta de relación entre amo y criado: «otro tipo de personaje cómico que interviene en las comedias estudiadas y que tampoco debe confundirse con el gracioso, de manera necesaria, es el esclavo morisco». Opinión contraria tiene Case [1981:790], quien comenta que, aunque no se observe una estrecha ligazón entre el gracioso morisco y su amo, la figura se acerca a la del donaire tradicional por otras razones: «comparte con el gracioso verdadero su comicidad, su cobardía, su amor a la comida (incluyendo la carne de cerdo), al vino, al sueño y su papel como sirviente o lacayo». Sobre este tema, véase también Case [1993:149-150].

5. Esta estudiosa clasifica como «comedias de moros» las siguientes obras lopescas: *El hijo de Reduán*, *El remedio en la desdicha*, *El hidalgo Bencerraje* y *La envidia de la nobleza*. Afirma [2006:180-181] que en ellas «la evocación de la estilizada corte nazarí sirve para exponer casos de amores, emplazados en un escenario exquisito y distanciado de las realidades sociales. La caracterización de los personajes se diversifica, en parte por la influencia de Ariosto, en parte porque persiste una imagen de la frontera relativamente apegada a la realidad. Los tipos o estereotipos del moro retador, el moro sentimental y su completamento, la dama mora, y el tiránico rey moro llegan a las

tal como el donaire se presenta en el escenario a modo de contraparte cómica del amo cristiano, el morisco gracioso interpreta la del noble moro. Lope maneja, de hecho, la figura del morisco como áter ego cómico del «moro noble y sentimental», descendiente del noble caballero musulmán protagonista del género de la novela morisca del siglo xvi.⁶ El poeta construye la contraposición entre los dos personajes musulmanes sin siquiera intentar producir ninguna complementariedad entre ambos. Efectivamente, la figura del noble moro se caracteriza por un alto concepto de idealismo optimista, actitud que favorece un enfrentamiento positivo, fundado en el aprecio y en el respeto recíproco, con el caballero cristiano. En algunas comedias de Lope en las que aparece el moro como personaje protagonista, este se mueve bien en refinados espacios de corte, bien en los ámbitos de la frontera, y aparece esencialmente como una figura contigua, por el tipo de valores compartidos, a la del campeón de virtud cristiano.⁷ Nunca se presenta en las obras lopescas como figura «diferente» ni tampoco como sujeto «deforme»: es, en concreto, el prototipo de moro que, como sugiere Carrasco Urgoiti [2006:187], «tiene el alma cristiana», un personaje enaltecido e idealizado que se expresa en perfecto castellano, sin derivaciones

tablas por vía de novela y romancero. [...] Creación del género dramático es el morillo, variante de la figura del donaire, así como su contrapartida, el soldado cristiano que entiende poco de distingos caballerescos. La variante mora o morisca del gracioso se singulariza por su habla, que en teoría refleja el castellano que utilizaban los moriscos de clase humilde, pero está condicionada por la intención cómica del autor. En cuanto a los demás personajes de las comedias de moros, se expresan siempre en correcto castellano».

6. López Estrada, Casaldueiro y Guillén [1980:313] reflexionan acerca de la representación literaria del «moro noble y sentimental» y, de manera particular, sobre la contradicción entre historia y literatura presente en la novela morisca de finales del siglo xvi: «En las *Guerras Civiles de Granada* el moro pasa por primera vez a ocupar toda la acción novelesca principal, sirviendo de pretexto para la creación de cuadros hermosos, pintorescos, llenos de colorido. Esta obra da cumbre a la creación estética de un moro irreal precisamente en el momento en que se va endureciendo la actitud nacional ante los moriscos de carne y hueso [...]. La fuga hacia la ficción de los pseudos-moros entre 1580 y 1610 aumenta las distancias entre lo ideal y lo real, haciendo acaso más llevadera la intolerancia en la práctica. La exaltación del caballero moro, siempre noble, no es nada incompatible con el menosprecio del morisco, casi siempre plebeyo. El mito del moro de Granada, amigo leal del cristiano, en el fondo idéntico cristiano, incluso, en la novela de Pérez de Hita, convertido de buena gana al cristianismo, tal vez contribuyese a subrayar la extrañeza o la impaciencia que se sentía ante los moriscos —díscolos, tercos, incorregiblemente distintos— y a facilitar la decisión de expulsarlos».

7. Acerca de la representación de la figura del noble caballero musulmán, Case [1993:67] reflexiona sobre la función atribuida por Lope a los nobles caballeros moros: «As intolerant toward the Morisco minority as was most of the public witnessing his plays, he could take comfort and refuge in the fact that he was portraying and idealizing only Moorish nobles of the past. The contemporary Morisco, in his mind, was an ignorant peasant of weak convictions and worse religion, whereas his noble Moors readily converted to the Christian faith at the end of the dramatic action. This distinction was of fundamental importance».

jergales ni tampoco rasgos humorísticos, y que no está sometido al juego irónico del dramaturgo. Su adhesión a la doctrina islámica lo lleva a interpretar, sin duda alguna, el papel del adversario del cristiano, sin embargo esta esencial prerrogativa identitaria no consigue convertirlo en el escenario en un personaje discriminado ni marginado.

En cambio, la figura del morisco halla sus orígenes en el humilde mundillo de los criados: es un personaje de extracción social muy baja, caracterizado por un destacado aspecto picaresco y también por un fuerte pragmatismo. Lope hace confluír los rasgos de la índole materialista del gracioso hacia el personaje estereotipado del morisco, atribuyéndole, en consecuencia, muchos matices cómicos. Las funciones que la figura del «morillo» parece ir asumiendo a lo largo de las comedias estudiadas son esencialmente dos: la de comicidad y la de marginalidad. Por lo que se refiere a su semblante jocoso y bufonesco, el personaje participa en el código de la risa vigente en el teatro áureo considerando el hecho de que su posición de sujeto minoritario y plebeyo implica que se presente en las tablas como un «objeto risible». De hecho, afirma Arellano [2006:353] que «en la comedia nueva la comicidad es muy diferente de la antigua, desarrollándose en las dos vías de la comicidad ingeniosa y la ridícula (la propiamente baja). La primera pueden protagonizarla caballeros y graciosos; la segunda corresponde principalmente a los graciosos». La comicidad de los personajes graciosos, por tanto, parece emerger en la comedia del siglo XVII como aspecto extremadamente relevante si se considera el enfoque que evalúa el teatro barroco como un importante acontecimiento comercial: las carcajadas forman parte de una amplia dimensión de entretenimiento que llega a convertirse en una de las razones principales que animan al público al pago de la entrada para asistir al espectáculo teatral. El componente cómico, pues, se valoraría como elemento marginal por lo que concierne a las dinámicas de la comedia en sí, pero sin duda sería fundamental a la hora de concebir el texto dramático según perspectivas «mercantiles». Arellano [2007:9] aclara perfectamente este mismo concepto:

Los elementos cómicos son siempre incidentales, aislados de la trama básica y poco integrados en el diseño de las obras. Los graciosos de la tragedia son personajes marginales, cuyas intervenciones pueden fácilmente quitarse de la obra sin que se rompa la unidad de acción. Según la habilidad o genio del dramaturgo la comicidad y los graciosos tendrán una función más o menos importante, pero siempre a partir

de esa marginalidad que he mencionado. La presencia de lo cómico en las tragedias y comedias serias no viene solicitada por razones de diseño propiamente artístico, sino práctico y comercial: son elementos de atracción para un público que aprecia esta variedad y este tipo de diversión.

El mecanismo cómico relacionado con la figura del morisco interviene en estas comedias al resaltar el poeta la pertenencia del personaje a la doctrina musulmana a través de numerosas referencias a específicos productos alimentarios (en particular al cerdo y al vino) y a la prohibición que el islam impone acerca de su consumo. La violación por parte del morisco gracioso de la interdicción impuesta por la religión musulmana provoca, en el público del corral, la risa y la burla hacia el personaje y, seguramente, que lo juzguen como un creyente simplón, un hombre frágil dominado por la llamada de los placeres. En definitiva, Lope proyecta, en el teatro, la imagen de un fiel musulmán muy influenciado, capaz de renegar y abjurar de su propia fe únicamente para saciar sus apetitos materiales.⁸ Por tanto, la antítesis entre la tradición cristiana y la islámica se representa en la comedia a través de una ordinaria simplificación acerca del tipo de comida que las usanzas de cada doctrina religiosa admiten o no. A este propósito, Perceval [1997:146] declara que «el consumo del cerdo terminará formando una frontera interclasista que une los cristianos limpios de sangre frente a moriscos y judíos». El efecto cómico que surge del esquema de oposición alimentaria (y por supuesto cultural) es evidente: Lope se servirá de él muchas veces, como examinaremos más adelante.

Otro mecanismo cómico muy parecido al anterior es el que se relaciona con la esfera de las profesiones. Case [1981:788] afirma que en las obras de Lope «el morisco es sirviente, o jardinero o de otro oficio manual». La selección de los trabajos realizada por el dramaturgo para sus personajes no es, sin duda alguna, casual: de hecho, remite a elementos precisos de la realidad social. Por ejemplo, es bien sabido que en el siglo XVI las comunidades moriscas se distinguían por su fuerte capacidad productiva: las actividades de los «cristianos nuevos de moro» estaban conectadas sobre todo con el ámbito agrícola y, de manera particular, con la producción

8. Fernández Montesinos [1929:187] comenta que «Lo cómico de estos aljamiados de la gracia suele originarse en actitudes análogas a los otros graciosos [...] el estómago de todos ellos, moros o cristianos, es inagotable, y su sed no se apaga jamás. Beber vino y comer tocino constituían la más alta dicha que un Turín o un Mendoza podían prometerse en la tierra [...]. En el morisco la prohibición religiosa realzaba aún más la comicidad».

hortofrutícola. Es común notar en la literatura de la época, y no solo en el teatro de Lope, la ironía de los autores al describir los empleos de los moriscos (hortelanos, buñoleros, arrieros y jardineros). La burla se enlaza precisamente con el desprestigio que toda actividad manual cobraba en el ámbito de una sociedad estamental en la que la obsesión por la hidalguía y por el honor alcanzaba niveles excepcionales.⁹ Efectivamente, según lo que afirma Parello [1999:152], «el oficio desempeñaba un papel diferenciador. La función ejercida confería cierta posición social a la que correspondía cierto grado de honor (o de deshonor)». Está claro que, por la valoración negativa que se otorgaba al trabajo manual, en este caso específico a la labranza de la tierra, los moriscos podían disfrutar en la sociedad de la época solamente de un bajísimo, o casi nulo, grado de honor. A esto hay que sumar el menosprecio que los cristianos nuevos sufrían por la «mancha de moros» que caracterizaba su condición étnico-religiosa como grupo minoritario. La mácula de la ascendencia árabo-islámica instauraba una sólida línea de separación entre los diferentes sujetos sociales, al ser la ideología de la limpieza de sangre un fundamento esencial del modelo cultural elitista español del tiempo.

De aquí avanzamos hacia la segunda función del personaje morisco divisada en las comedias de Lope, o sea, la de marginalidad. Afirma Case [1981:790] que «en la función del morisco gracioso encontramos la máxima afirmación de los valores de los cristianos viejos. Su posición de tipo inferior al lado del cristiano viejo, por contraste, exalta la superioridad de la sociedad cristiana tradicional». La figura del morisco, efectivamente, se presenta como una pieza más de la categoría del cómico, como un trebejo que el autor trata de disponer en la casilla más adecuada para su juego teatral: el mecanismo coloca el accesorio morisco en una sección secundaria con respecto a los demás personajes que proyectan en la escena, por el contrario, los valores del grupo cristiano mayoritario. Nos damos cuenta, además, de que la marginación que sufre el personaje en el contexto dramático se cumplía con antelación ya en el contexto social: el teatro, entonces, únicamente reflejaría lo que la colectividad había logrado establecer en la escena social. Sería legítimo pensar que

9. Herrero García [1966:592] proporciona un ejemplo de ironía sobre los trabajos moriscos extrayéndolo de la comedia *El valiente Campuzano* de Fernando de Zárata. Se trata de un fragmento en el que, con tono sarcástico, el protagonista reprocha al antagonista morisco don Pedro su humilde ascendencia: «Yo conocí a vuestro padre / que vivió pared en medio / de mi casa algunos días. / Fue conocido en el reino / por hombre de buena masa, / y fue la masa en el pueblo / tan celebrada, que hoy día / se acuerdan de los buñuelos / que vendía en Vibarrambla. / Fue honradísimo, por cierto».

el morisco desempeña en las tablas el mismo papel que en la sociedad, es decir, el del paria, el marginado.

El tema de la marginalidad de la figura del morisco en la comedia lopesca induce a reflexionar, en sentido más amplio, sobre la marginación que sufre el asunto político-religioso del destierro de los moriscos y sobre su presencia en el teatro barroco en general. En el entorno político, la debatida «cuestión morisca» asumió gran relevancia durante los reinados de Felipe II y de Felipe III.¹⁰ Igualmente, en el ámbito social la asimilación de los cristianos nuevos y la coexistencia entre los dos grupos étnico-religiosos dentro del entramado sociocultural español de los siglos XVI y XVII fueron argumentos harto discutidos. Por último, el problema morisco se identifica en la época como un controvertido asunto cuyos conflictos iniciales remontarían al momento preciso de la ruptura de las «Capitulaciones»¹¹ y de la promulgación de la primera Real Pragmática de 1501 por parte de los Reyes Católicos.¹² Por ello es lícito suponer que cierta actitud de rechazo y discriminación hacia la casta minoritaria perduró durante todo el siglo XVI hasta el momento clave de la extirpación definitiva en 1609, tras lo cual el odio desenfrenado hacia los hispanomusulmanes continuó reiterándose en algunos estratos específicos de la sociedad, y en el ámbito historiográfico, en los feroces tratados de los apologistas.¹³ Sin embargo, la ausencia del tema de la expulsión de los moriscos se hace paradójicamente patente en el contexto teatral de la época: acerca de esto, Díez Borque [1976:238] comenta que «la comedia recoge —en tono despectivo— la figura del morisco pero no se plantea el problema socioeconómico de su expulsión sino que [...] propugna los valores más reaccionarios y conservadores de la unidad

10. Sobre los aspectos históricos más relevantes de la cuestión morisca, véase Domínguez Ortiz y Vincent [1993].

11. En 1491 los Reyes Católicos y el rey Boabdil firmaron el pacto de las «Capitulaciones de Granada», un tratado que garantizaba el respeto de algunas condiciones a favor de los vencidos, a cambio de la entrega pacífica de la ciudad de Granada en manos de los cristianos. Sobre el tema, véase Poutrin [2008-2010]. Ver las cláusulas de las Capitulaciones en García Arenal [1979:19-31].

12. Ver Domínguez Ortiz y Vincent [1993:19].

13. La literatura apologética de la expulsión es un conjunto de obras histórico-literarias que surge, en los años inmediatamente posteriores al episodio del destierro morisco de 1609, como directa consecuencia de una reflexión justificativa del acontecimiento de la expulsión. Los apologistas Jaime Bleda, Damián Fonseca, Pedro Aznar Cardona, Marcos de Guadalajara y Xavier contribuyen con sus tratados a la realización de una arquitectura estereotipada y demonizadora de la casta morisca basada principalmente en la representación de los requisitos negativos referidos a la postura caracterial y conductual, la filiación religiosa y los rasgos físicos y lingüísticos de los miembros de la minoría.

estamental y las voces de defensa de las virtudes del individuo no encuentran eco en las tablas, desde donde se defenderá la separación de castas y la repartición valorativa de la sociedad según unos rígidos criterios». El escaso tratamiento del evento de la expulsión en las obras siglodoristas es lo que Pedraza Jiménez [2010:179] define como «los ecos de un silencio», argumentando la ausencia del tema en las tablas áureas mediante un enfoque que pretende abarcar múltiples causas, desde la actividad de la censura vigente en ese período en el ámbito teatral hasta un cierto problema de incompatibilidad con los modelos literarios de la época.¹⁴

III. LA MODALIDAD DE REPRESENTACIÓN LOPESCA DEL MORISCO

Lope decide presentar al público de los corrales un personaje que corresponde principalmente a una imagen deformada del sujeto real. En las obras analizadas, el poeta parece recuperar los rasgos distorsionados del «monigote» creado por unos específicos niveles del ambiente político-social de la época, con el fin de ajustarlo a su propia lógica teatral. Quizás con la finalidad de ganarse el favor de una parte importante de la audiencia (poniendo en práctica por tanto el precepto del «deleite» establecido en el *Arte nuevo*), el autor incluye entre sus personajes la figura del morisco en clave esencialmente cómica.

14. Sobre la ausencia del argumento de la expulsión en las obras teatrales del Siglo de Oro, Pedraza Jiménez [2010:179-180] sostiene que: «a pesar de la más que notable presencia de moros y moriscos en el teatro áureo, no se me ocultaba que no existían obras, entre las que hoy consideramos de relieve, que trataran de la expulsión morisca. Incluso ya había podido intuir, por estudios sobre asuntos próximos emprendidos en otros momentos, que las referencias y alusiones a este acontecimiento no abundan en las piezas canónicas. Con todo —imaginaba—, en ese maremagno mal conocido, deficientemente catalogado y de límites tan dilatados como imprecisos que es el teatro áureo (se habla de una producción conservada de cinco, siete o hasta diez mil comedias), no había de faltar un puñado de obras menores escritas al calor de un acontecimiento tan trascendente para la vida social española. Y es posible que las haya, pero yo no las he encontrado». Sobre las causas del silencio, el estudioso [2010:197] comenta, en conclusión, que «este silencio se justifica, en mi opinión, por razones muy diversas que atañen a la censura gubernativa, a la compleja reacción social y los encontrados intereses ante esta medida política, a la peculiar composición del público de los corrales (que se hubiera dividido ante cualquier manifestación de los artistas en pro o en contra) y a la concepción teórica que regía los géneros literarios y hacía inconcebible una tragedia sin heroísmo y situada en la contemporaneidad. De ahí que las alusiones sean ocasionales, con frecuencia vinculadas a los dramas cuya acción discurre en la época de los Reyes Católicos, o se limiten a recrear una breve estampa costumbrista o un motivo folclórico».

Para la estructuración del sujeto dramático, creemos que Lope se apoyó sobre todo en cuatro precisos parámetros: la elección del nombre de origen árabe, el proceso de conversión al cristianismo, las referencias al consumo de vino y tocino y el uso de la jerga morisca. Las cuatro características, atribuidas por el autor a casi todos los personajes de las diferentes comedias, se manifiestan de forma más acentuada en algunos de ellos y menos en otros; sin embargo es evidente que las cuatro propiedades constituyen la columna vertebral de cada figura observada. El nombre de origen árabe identifica de modo subitáneo al personaje en el escenario; la conversión es la acción dramática utilizada por el autor con el objetivo de mostrar una evolución efectiva del personaje; la alusión «al vino y al tocino» representa un recurso muy eficaz para ocasionar las carcajadas del público del corral; por último, el empleo de la jerga morisca como atributo común a todos los personajes de estas comedias es prerrogativa fundamental que consigue, más que otras, remarcar el proceso de categorización del morisco gracias a la importante función identificadora que cumple durante la representación.

III.I *Los nombres de los personajes moriscos en las comedias de Lope*

La elección del nombre como recurso identificativo del personaje morisco resulta exitosa, no solo porque el apelativo determina la diversidad de la figura con respecto al grupo de los otros personajes, sino también, y en sentido más amplio, porque el nombre de origen árabe simboliza, indicándolo directamente al público, la alteridad del sujeto social con respecto a la comunidad cristiano-española. En el corpus se divisan ocho personajes moriscos. Subrayamos la preferencia del autor hacia un nombre particular, «Zulema», que se repite en su forma original en cuatro comedias (HidBen., DivVen., EscLib., EnvNob.),¹⁵ y también en otras dos obras a través del diminutivo «Zulemilla» o «Zulemillo» (TragRS., PriFaj.). Supuestamente el uso del sufijo diminutivo -illa/-illo se emplea para connotar con tintes bufonescos a las figuras o, quizás, para representarlas a través de un matiz de minusvaloración. «Zulema» es nombre masculino, variante occidental del nombre árabe «Sulaymân». Gracias a los estudios de Labarta [1987] sobre la onomástica morisca valenciana, se puede afirmar que «Zulema» es una de las muchas variantes

15. A partir de este momento se van a utilizar las abreviaciones de los títulos de las obras lopescas elaboradas por Morley y Bruerton [1968].

del nombre original árabe (como «Çuleyman», «Suleymen», «Zuleyme», «Zuleman», etc.) presentes en unos legajos inquisitoriales valencianos de los siglos XVI-XVII. Por tanto, a raíz del análisis de la investigadora [1987:86], el mismo apelativo se puede clasificar posiblemente como uno de los más comunes dentro de la antroponimia masculina hispanoárabe de la época.¹⁶ La misma consideración se efectúa para el nombre «Hamete», una variante occidentalizada de la forma árabe «Ahmad» o también «Hâmîd», encontrado en una sola comedia de Lope (CorVal.). Labarta [1987:82] califica este apelativo como uno de los más difundidos en las fuentes primarias de su investigación.¹⁷ Acerca de la utilización asidua del nombre «Hamete» durante este período histórico, recordemos que incluso Miguel de Cervantes se aprovechó del mismo apelativo para nombrar al ficticio historiador del *Quijote*, el misterioso personaje musulmán Cide Hamete Benengeli.¹⁸ Por último, una observación sobre el nombre «Alí»: se trata de un clásico apelativo de la tradición islámica, pues es uno de los nombres de Alá y el del primer imán de la comunidad chií. Se encuentra en una sola comedia lopesca (SDiego): es curioso, más bien irónico, el hecho de que Lope asigne el nombre «Alí» (apelativo que tiene el sentido de «noble, ilustre») al personaje de un humilde hortelano / panadero morisco. En conclusión, como se ha podido comprobar gracias a los estudios de Labarta, resulta evidente la adherencia del autor a la antroponimia auténtica de las comunidades moriscas. Sin embargo, hay que notar también la exigüidad de los nombres de la tradición musulmana utilizados por el mismo Lope. La carencia onomástica que caracteriza a las ocho comedias analizadas quizás pueda reflejar un conocimiento aproximado de lo que era la cultura morisca en general.

III.II *La conversión teatral del morisco lopesco*

En siete de las nueve comedias analizadas, Lope decide poner en escena la conversión al cristianismo del personaje morisco protagonista (HidBen., DivVen., EscLib., CorVal., PrimFaj., SDiego, EnvNob.). El acto de la conversión parece no representar

16. Los datos antroponímicos observados por Labarta se refieren al amplio período entre 1500 y 1610. Sin embargo, la mayor parte de las informaciones sacadas de los documentos en análisis se refieren a un intervalo temporal más preciso, entre 1550 y 1610.

17. Apunta que el nombre «Hamete» se repite 188 veces en el documento clasificado con el título de *Rca* y el nombre «Hamet» unas 120 veces en el documento clasificado como *Rv*.

18. Sobre la figura quijotesca del musulmán Cide Hamete Benengeli, véase López-Baralt [2008].

un elemento necesario en la trama dramática, sin embargo el autor no olvida nunca incluirlo al final del tercer acto de cada comedia citada: es entonces una acción dramática que se exhibe a modo de escena que sella la transformación positiva de la figura musulmana, como señal de un orden restaurado. En cada comedia, la conversión del morisco se realiza dentro de un efímero episodio, una brevísima escena cómica en la que no hay trazas del profundo significado espiritual que el acto de convertirse tendría que abarcar en realidad. Cuando el personaje morisco comunica su intención de hacerse cristiano, Lope construye una peripecia cómica muy rápida en la que se puede fácilmente percibir la relación entre la voluntad de conversión del morisco y la posibilidad de disfrutar de los alimentos que la religión islámica le prohíbe.

Un primer ejemplo lo sacamos del tercer acto de la comedia *El hidalgo Cencerraje* (p. 485), un momento dramático en el que se representa el encuentro entre los Reyes Católicos y Zulema, el criado morisco. A la pregunta directa que la reina Isabel dirige al morillo en relación a su deseo de conversión al cristianismo, el musulmán contesta con gran soltura pidiendo, a cambio del bautismo, un poquito de la «prohibida» carne de pernil:

FERNANDO	¿Quién es aqueste morillo?
ZULEMA	Creado del Cencerraje, yo ser de todo el caboto, el que traer y llevalde de Iznatorafe al Granada, de Granada a Iznatorafe.
ISABEL	¿Quieres ser cristiano?
ZULEMA	¡E cómo! E bota, se tener, darme e un boquito de bernil.
FERNANDO	Recibo contento grande deste dichoso suceso. Bautizaránse esta tarde, y seremos los padrinos.

El mismo esquema de «rápida conversión» se repite también en el último acto de la comedia *Los esclavos libres* (p. 967), donde el protagonista Leonardo reprocha con severidad al morillo Zulema su desbordante pasión por todos los placeres «cristianos»:

LEONARDO Mira, Zulema,
que si estos pajes dan en perseguirte
y tú no lo remedias, no tendremos
seguro sueño aun en las mismas camas.

ZULEMA ¿Yo qué culpa tener?

LEONARDO Mucha, que te entras
en el tinelo y comes cuanto hallas;
pidés dinero, juegas a los naipes,
sufres humazos, libramientos, cosas
cuya conversación para en el desprecio.

ZULEMA Senior Leonardo, el vino estar colpado,
que me saber moy ben.

LEONARDO Pues si te agradan
las cosas de cristianos, la ley toma.

ZULEMA E ¿qué dirá Mahoma?

LEONARDO Yo te juro
que él no te diga nada.

Posteriormente, al final de la comedia (p. 982), Zulema manifiesta el deseo de conversión con una afirmación incisiva frente al mismo Leonardo y al duque de Osuna, quien se ofrece como padrino:

ZULEMA E yo dego que querelde
ser crestiano.

DUQUE Y yo ser padrino tuyo.

La escena de la conversión del morillo Hamete presente en la comedia *El cordobés valeroso Pedro Carbonero* quizás se revele como la secuencia que Lope construye con mayor maestría. El momento dramático es paradigmático, al contener en sí todos los elementos adecuados para que el poeta pueda componer un cuadro de eficaz y potente carga cómica. El gracioso Hamete es un soldado moro que forma parte de un grupo de doce soldados cristianos capitaneados por el protagonista, Pedro Carbonero, militar que rescata a los cristianos cautivos en el territorio árabe del reino de Granada. En una breve escena dentro del último acto (p. 600), Pedro y Hamete mantienen una conversación durante la cual Pedro trata de convencer al moro de que se convierta al cristianismo:

PEDRO Tórnate, Hamete, cristiano,
y vente a servir al Rey;
mira que es bárbara ley
la del alarbe africano.
 Adora la ley de Cristo,
sigue su Evangelio, Hamete,
que es la que el cielo promete.

HAMETE Al verdad, habemus visto,
 e estar bona; porque, en fin,
comer jamón, beber vino.

PEDRO Yo te prometo un padrino.

HAMETE ¿E qué decemos, Baicín?
 que tener aliá mujer
e hejos.

PEDRO Aquí tendrás
 todo eso mejor.

Un breve instante de reflexión y Hamete declara un indudable deseo de conversión (p. 601):

HAMETE No más;
 crestiano querer volver.
 Escrebimos ley que tome
a Axa, y que si no tomar,
que el diablo haber de lievar
al ferno en que estar Mahoma.

PEDRO Mis brazos te doy por eso.

ANDRÉS Y todos, como a cristiano.

Una fulmínea voluntad de bautizarse que cierra apresuradamente el diálogo entre los dos personajes de la obra.

La misma febril voluntad de conversión aparece en otro personaje, el morillo Alí, en la comedia *San Diego de Alcalá* (p. 56). Sin embargo, si es verdad que la prisa es característica evidente de su ansia de cristianización, hay que reconocer que su deseo de conversión abarca un significado más profundo respecto a los demás personajes, por ser una decisión tomada tras haber sido testigo de un milagro de la Virgen:

ALÍ ¿No conocer Dego
a Alí, que estar de so tío
hortelano en so lugar?
¿No se acordar el ermita?
Estar brosona bendita:
el ropa querer besar.
E miramos que te digo
que cristiano querer ser
por lo que acabar de ver.

FRAY DIEGO ¡Dos mil veces te bendigo,
clementísimo Señor!
Alí, ¿qué estás por acá?

ALÍ Cristiano querer ser ya:
salimos de tanto error.

Como vemos, la escena de la conversión de Alí se configura de manera diferente en comparación con las otras: en primer lugar, se realiza en el segundo acto de la comedia, y, además, en ella no hay ninguna referencia directa a los alimentos prohibidos del vino y del tocino, alicientes fundamentales que habían impulsado a un rápido bautizo a los otros personajes moros mencionados anteriormente.

Similar acto de conversión se lleva a cabo en la comedia *La divina vencedora* (pp. 828-829). En esta obra, Lope resuelve manejar el cambio de fe de los personajes moros Zulema y Fátima de manera menos irreverente que en las otras escenas. Sin embargo, el rasgo de celeridad que singulariza el cuadro suscita igualmente la hilaridad de los espectadores, al quedar subrayada de forma esencial en el diálogo la fragilidad de la fe islámica de ambos personajes. La conversión de Zulema y Fátima ocurre de modo imprevisto, después de la contemplación de la imagen de la Virgen:

Abren la caja, ven a la Virgen, y admíranse

ZULEMA ¡Caliar, Fátima, en mala hora!
FÁTIMA ¿Qué ser eso?
ZULEMA Una Señora.
 ¡Por Mahoma, lindo encuentro!
 ¡Todo temblar en miralda!
FÁTIMA Yo, Zolema, conocelda.

ZULEMA Yo también; pero, ¿qué hacelda?
 FÁTIMA No la llevare, dejalda.
 ZULEMA Parece en estar merando
 me la he cobrado afición.
 FÁTIMA Ya me decir corazón
 que ser cristiana.
 ZULEMA ¿Tú? ¿Cuándo?
 FÁTIMA Ahora.
 ZULEMA También a mí.
 FÁTIMA Prometeldo.
 ZULEMA El Niño tierno
 me decir garda el infierno.
 ¿Querer ser cristiana?
 FÁTIMA Sí.

Por último, vamos a analizar las dos escenas de la conversión al cristianismo presentes en las obras *La envidia de la nobleza* y *El primer Fajardo*. Se trata de dos episodios contruidos de manera especular: se realizan en ambos casos al final del tercer acto de las comedias, se esbozan de manera muy rápida y en ellas el protagonista musulmán expresa siempre su deseo de convertirse con gran determinación. La estructura de los dos cuadros dramáticos es la misma, incluso las palabras recitadas parecen repetirse. En *La envidia de la nobleza* (ff. 205v-206v), Zulema declara su intención de bautizarse frente al rey español Fernando III el Santo; le confiesa al Monarca que ha tomado la decisión de abandonar su nombre árabe para recibir un nuevo nombre cristiano (la modernización de los textos es mía):

ZULEMA Conocer la alteza bestia
 a Zolemica, sonior.
 FERNANDO ¿Quién es aqueste?
 MAESTRE Es Zulema,
 Moro de grande lealtad,
 que en todas estas tragedias
 a don Álvaro acompaña.
 ZULEMA Ya haber dejado el pelieja,
 e no ser Moro, sonior,
 ni querer llamar Zolema.

FERNANDO ¿Cómo quieres que te llamen?
 ZULEMA Si ser padrino su alteza,
 llamar, como vos, Herrando.
 FERNANDO Fernando tu nombre sea.

La secuencia de la conversión en *El primer Fajardo* (p. 1065) se revela un mero reflejo de la escena anterior. Las palabras pronunciadas por el moro Zulema son muy similares a las del Zulema de *La envidia de la nobleza* y también su actitud de conversión. El período histórico en el que se desarrolla la escena cambia pero no la disposición de la acción: el musulmán declara, al igual que Zulema frente a Fernando, su intención de convertirse delante del rey Enrique II:

ZULEMA Rey borreco, dalde me
 algún cosa, que comamox.
 ENRIQUE ¿Quién es aqueste morillo?
 FAJARDO Es, señor, un hortelano
 que vino a ser mi privanza
 habiendo sido mi esclavo.
 ENRIQUE Doyle alrededor de Murcia
 toda la legua de campo.
 ZULEMA ¡Ah, ben Rey, borreco al fin,
 ir vos bolvelde gristiano!
 ENRIQUE Pues yo seré tu padrino.

En conclusión, la rapidez y la sencillez con las que Lope arregla la conversión de cada personaje morisco haga quizás referencia directa a una convicción generalizada entre los cristianos viejos acerca de una supuesta superficialidad de las conversiones moriscas, acciones clasificadas como hipócritas por el significado que concedían los musulmanes al bautizo, o sea, el de ser un fácil salvoconducto para ampararse de las persecuciones de las autoridades civiles y religiosas. No olvidemos, de hecho, que la acusación hacia los moriscos de falsedad de las conversiones al cristianismo de los moriscos y de su práctica a escondidas de la religión islámica fue una de las obsesiones más destacadas no solo del Santo Oficio sino también de muchísimos cristianos viejos que ejercían de testigos en los procesos inquisitoriales para denunciar

y finalmente desenmascarar a los vecinos «herejes».¹⁹ La escenificación teatral de la conversión tal vez emerja en las comedias lopescas como ocasión para someter socarronamente al personaje morisco en el escenario: la representación de la conversión de los humildes islámicos trazada con matices tan simplificadores y ocultadores de la realidad implicaría una evidente intención del autor de poner en ridículo un argumento que, en cambio, en las circunstancias cotidianas de la vida social de los siglos XVI y XVII, se presentaba como una cuestión harto debatida por las autoridades y muy controvertida también entre la gente común.

III.III *Los «ingredientes» del estereotipo morisco en la escena*

En la construcción de las escenas cómicas de las comedias, Lope explota también uno de los más potentes motivos de discriminación y de escarnio usados contra los «cristianos nuevos de moros», o sea, la costumbre islámica de abstenerse del consumo de carne de cerdo y beber vino. Es sabido que este hábito, hijo de una normativa religioso-dietética musulmana, llegó a representar una de las acusaciones más comunes y frecuentes que los cristianos viejos lanzaban contra los moriscos, así como demuestran los documentos inquisitoriales de la época. De hecho, la abstención del consumo de esos dos productos específicos era una costumbre que, socialmente, lograba identificar inmediatamente a la figura hispanoárabe como elemento ajeno respecto al grupo cristiano.²⁰ La alusión al consumo del vino y del

19. García Arenal [1987] proporciona numerosos fragmentos de denuncias por parte de los cristianos viejos contra los vecinos moriscos. Los documentos se han extraído de los legajos inquisitoriales en análisis en su monografía. En particular, con referencia al tema de la falsa conversión, la profesora [1987:51-52] presenta el testimonio de un cristiano que había visto a un morisco de Arcos que le enseñaba a su mujer la oración musulmana: «de pies en un pozal la cara hacia la alquibla que es hacia do sale el sol, abiertas las palmas de las manos le dezia que abia de bajar y alzar el cuerpo cinco veces a cada açora que se dezia y que la primera azora vajava dos veces el cuerpo y besaba en el pozal y la segunda vez bajaba cuatro veces y la tercera otras cuatro y la cuarta vez trez veces y la quinta vez cuatro veces [...]».

20. A este propósito, remitimos a un fragmento de un proceso inquisitorial, proporcionado por Longás [1915:269], en el que un cristiano viejo denuncia a un vecino morisco por haberse abstenido de comer tocino en varias ocasiones: «A. 1546. Proceso de Lope Almerique, labrador, “cristiano nuevo de moro”, vecino de Bolaños (Ciudad Real): “Iten, que estando cenando ciertas personas tocino, convidaron al dicho Lope Almerique y a otra persona a él muy conjunta en parentesco, a que cenasen con ellos; y el dicho Lope Almerique y la otra persona nunca lo quisieron hacer. Y una de aquellas personas dijo al dicho Lope Almerique: ‘¿Por qué no cenáis con nosotros? ¿Lo hacéis para no comer tocino?’. Y el dicho Lope Almerique dijo: ‘Como nuestros padres nunca comieron tocino, así hacemos nosotros: que no lo comemos’. Lo cual el dicho Lope dejó de comer, por guarda y observancia de la secta de moros. Iten, que ciertas personas guisaban de comer tocino, y convidaban

tocino representa pues, en el teatro, un recurso muy eficaz para propiciar las carcajadas del público: de hecho, el efecto cómico emerge al ver al personaje morisco infringir las normas comportamentales islámicas contraviniendo las prohibiciones que su religión impone. De esta forma, Lope consigue llevar a las escenas una figura contradictoria que, a través de sus frívolas acciones, va asumiendo poco a poco un ridículo distintivo que tiñe al personaje con los colores del bobo. Al final, el recurso lopesco produce la comicidad perseguida. En seis comedias del corpus (TragRS., HidBen., EscLib., CorVal., SDiego, EnvNob.) el autor se beneficia con reiteración de ese preciso procedimiento cómico, lo cual demuestra que el empleo del estereotipo del morisco puede favorecer el éxito en el teatro. Vamos a analizar a continuación algunas escenas que parecen representar paradigmas de éxito del «recurso del vino y del tocino».

En el primer acto de la comedia *Los esclavos libres* (pp. 885-886), el morillo Zulema es el protagonista de una escena cómica particular. Para retrasar su ejecución y salvarse de una muerte cierta, el morillo finge conocer la existencia de un gran tesoro escondido en la playa. Ante la insistencia de los soldados, quienes quieren encontrar rápidamente las riquezas, Zulema les pide a los soldados que le den comida y vino para recordar dónde las ocultó:

ZULEMA	Me soy flaco de memoria; algo de comer me da y yo decer. ¿Qué victoria matarme?
GÓMEZ	Di dónde está.
CARPIO	Aquí traigo en el zurrón con que corremos la mar en semejante ocasión, lo que le podremos dar.
ZULEMA	¿Qué traer?
CARPIO	Vino y jamón.
ZULEMA	Jamón, ¿qué ser?

al dicho Lope Almerique que comiese así del tocino como de migas que guisaban. Y el dicho Lope Almerique respondía que comiesen en buena hora. Y después que habían guisado de comer aquellas personas, el dicho Lope Almerique tomaba la sartén y la fregaba muy mucho y guisaba migas para él; no quería comer de lo que los otros guisaban con tocino; todo por guarda y ceremonia de la falsa secta de los moros”» (la modernización es mía).

CARPIO De la pierna
del tocino.

ZULEMA ¿Del tocino?

ENRIQUE ¿No lo comerá?

ZULEMA ¿Estar terna?

CARPIO Como un agua.

ZULEMA ¿E ser el vino
bono?

CARPIO Es de rica taberna.

ZULEMA Dar-me; probamos jamón.

CARPIO Pues tu ley, ¿no lo prohíbe?

Danle que coma

ZULEMA Caliar con la maldición
en cuanto en ella se esgribe.
Nonca he oído tal razón:
jamón, no; tocino, sí.

AVEDAÑO Buen moro, come.

ZULEMA ¡Estar bono!
Y el vino, ¿estar por ahí?

Danle la bota

ENRIQUE Vino pide.

GÓMEZ Yo le abono.

ZULEMA ¿No tener botilia?

CARPIO Sí.

ZULEMA Pues, probamos una gotilia.

CARPIO Toma y di de este tesoro.

Después de haber probado el vino y el tocino ofrecido por los cristianos, a pesar de las prohibiciones de su religión islámica, Zulema finge embriaguez para esquivar las mil preguntas de los soldados acerca del tesoro e insiste entonces en pedir más vino (pp. 887-888):

ZULEMA Andar a la guerra los dos;
mas no saber contra quién.

LEONARDO ¿Qué tiene?

DUEÑAS Vino ha bebido;
y, para verdad hablar,
le habemos aquí traído
porque en aqueste lugar
tiene un tesoro escondido.
Pidió, por la gran flaqueza,
de comer y de beber.

LEONARDO ¿Comió?

CARPIO Poco; ahora empieza.

LEONARDO El vino debe de haber
hecho asiento en la cabeza.
Si os había de mostrar,
soldados, ese lugar,
¿para qué le distes vino?

ZULEMA ¿Por dónde estar el gamino?

[...]

DUEÑAS ¿Y el tesoro?

ZULEMA El tesoro estar aquí.

ENRIQUE ¿Dónde?

ZULEMA Aquí.

GÓMEZ Señala, pues.

ZULEMA Dalde otra vez el botilia.

CARPIO Vesla aquí.

LEONARDO No se la des.

ZULEMA Por amor de mí, una gotilia.

LEONARDO Allá beberás después.
Vamos, que con este moro
tengo que hallar mi tesoro.

ENRIQUE Regalémosle hasta tanto
diga dél.

ZULEMA Tanto cuanto
no poder errar el oro.

Lo que es interesante remarcar en esta escena es la reiteración constante del recurso de los alimentos prohibidos para conseguir comicidad y enmarcar al personaje moro en un cuadro de absoluta torpeza hasta el final de la comedia.

La segunda obra del corpus en la que Lope reitera de nuevo el procedimiento cómico «del vino y del tocino» es *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*. En una secuencia del primer acto (pp. 531-532), Hametillo, moro de la tropa cristiana de Pedro, se encuentra junto a sus dos compañeros, Simón y Matías. Después de probar el licor que los dos soldados le ofrecen, el morillo se embriaga por el mucho vino bebido: al interpretar el papel de borracho, la figura entonces se convierte en una caricatura que, a causa de sus reflexiones sin sentido, suponemos que llevaría al público del corral a reírse y a mofarse de él:

HAMETILLO Simón...

Vase Pedro.

SIMÓN ¿Qué quieres?

HAMETILLO ¿No hay on gota que beber?

SIMÓN Entra primero a comer,
o toma, porque no esperes.

Saca del zurrón la bota.

HAMETILLO ¡Oh, bon mego!

SIMÓN ¿Es para un año?

MATÍAS Ved con qué espacio lo toma.

HAMETILLO ¿Qué esto no probar Mahoma?

¡Joro a Dios, estar bicaño?

¿Quién inventó este ben
entre vosotros, cristianos?

SIMÓN Noé, en los primeros años
del mundo.

HAMETILLO ¡Qué hombre de bien!

Un milagro veo aquí.

MATÍAS ¿Cuál es?

HAMETILLO Que esto invente un *no*,

y que a nadie se le dio
que no dijese que sí.

SIMÓN No era *no*, sino *Noé*.

HAMETILLO Sí he fuera mejor nombre.
¿Tenéis sed?, dicen a un hombre...

SIMÓN Y ¿qué responde?

HAMETILLO *Sí he.*

SIMÓN Un gota al improviso
le eleva, que no se mueve.

HAMETILLO Pues, ¿no queréis que me eleve,
si estoy en el paraíso?

SIMÓN Oíd, que habla castellano.

MATÍAS Como esas lenguas oiréis.

HAMETILLO ¿Con este órgano queréis
que no sepa canto llano?

SIMÓN Llévale a dormir, que es cura
del vino.

MATÍAS Quiérole asir.

HAMETILLO No me llevéis a dormir;
que perderé esta dulzura.

SIMÓN Recuerda, Juan, por tu fe;
que el dormir te tiene muerto.

HAMETILLO Más me mata estar despierto,
pues bebo, y no estoy en pie.

Veamos otra secuencia (p. 541) en la que el mismo Hamete se burla de la prohibición de su ley islámica acerca del consumo del licor cristiano:

PEDRO Hamete, al cielo temí.
es gran pecado en mi ley
tratar moras un cristiano.

HAMETILLO ¿E yo, que estar afrecano
e vostro vino beber?

PEDRO Eso no importa.

HAMETILLO ¿No toma
enojo Mahoma?

PEDRO No.

HAMETILLO ¿Por eso me esconder yo
 donde no lo ver Mahoma?

Hametillo no es el único personaje que parece estar pendiente del juicio de Mahoma acerca de una actitud disconforme respecto a los dogmas islámicos, también el hortelano / panadero Alí, protagonista moro de la comedia *San Diego de Alcalá*, está en apuros. El personaje, durante un diálogo con Diego (p. 114), se plantea cuál podría ser la reacción del Profeta ante la posibilidad de que un musulmán tomase vino:

ALÍ Cavar vos, que estar ayuno.
DIEGO Aquí hay dos cabezas de ajos
 Y no falta pan y vino.
ALÍ ¿Vino beber e vivir?
 E Mahoma, ¿qué decir?
DIEGO Eso, amigo, es desatino.
 Mahoma fue un hombre ciego
 Que, en efeto, os engañó.
 Vos lo sabéis como yo.
ALÍ Hablar comedido, Dego,
 E bartaos alía de mí.
DIEGO De buena gana lo haré.
ALÍ Vos ser santo, e ¡decirme
 que estar cego!
DIEGO ¡Pobre Alí!
 Dios te dé su luz.

La misma línea de comicidad se halla en la escena final del primer acto de *La envidia de la nobleza* (f. 188r). En ella, el criado Zulema, encargado de llevar dos zacas de vino a una fiesta, confiesa al noble moro Zaide haber cedido a la tentación de probar el vino que estaba transportando:

ZULEMA Yo partir Zaide, en on yegua,
 que dexar potrilio overo,
 porque con el grande amor
 podemos volver más presto.

Para Maestre, é soldados
 traer de Jaén dos cueros
 desto, que beber Grestianos,
 que extar bono al que sabemos.
 ZAIDE ¿Probastelo? ¿Más no harías
 tan grande pecado?

ZULEMA Tenemos
 por pecador por so vida;
 porque al camino venendo,
 dar al diablo el tentazón,
 en desatándole el piezgo,
 poner el boca tantico.

ZAIDE Que tanto.

ZULEMA Extar boco tempo,
 no ser más de un quarto de hora.

ZAIDE Gran pecado.

ZULEMA Yo deseo
 ser gran pecador, xenior.

La diferencia entre Zaide, caballero musulmán integérrimo, y Zulema, moro pecador que contraviene las normas de su religión, es evidente. El juicio de Zaide acerca de la errónea conducta del morillo («gran pecado») evidencia la amplia disparidad de la actitud de los dos personajes musulmanes. La comicidad de Zulema, además de funcionar gracias al clásico expediente del vino, interviene en la escena precisamente en el momento de la comparación moral entre las dos figuras: el morillo se muestra como contraparte cómica y deshonesto del virtuoso moro Zaide. Zulema y su comicidad volverán a las tablas al final de la comedia, en una breve escena del acto tercero (f. 203v), cuando, en compañía del soldado cristiano Carpio, el moro infringe otra vez las imposiciones coránicas al proponer a su compañero beber vino juntos:

CARPIO Ea, Zulema, ya es ido
 el Maestre; no hayas miedo
 que si llega a verle vivo
 muera ese ilustre mancebo.
 Tú vienes cansado, ven

y descansarás.
 ZULEMA ¿Tenemos una gotilla,
 que le damos?
 CARPIO De Castellanzul le tengo.
 ZULEMA Pos, Carpio, dalle on tragilio,
 que bien ver que si no bebo
 a no podemos llorar
 al desdichas que tenemos.

Para concluir, remitimos a un último ejemplo de comicidad fundada en el tema de la subversión de las normas religiosas islámicas por parte de la figura del morillo. Se trata de una breve secuencia de *La tragedia del rey don Sebastián* (p. 501), cuyo protagonista es el moro Zulemilla. En ella la estructura y el procedimiento cómico se asemejan a los esquemas utilizados por Lope en las otras comedias que hemos observado en el corpus:

ZULEMILLA	Todos
	haber andado. ¡Ah, pécaros beliacos! ¡Gobardes, joro a Dios!... Daca, Zolemia, esa botilia aquí, que no lo mera Mahoma.
MULEY	Toma.
ZULEMILLA	Estalde de Cazalia; [<i>Empínela y déle</i>] Algo tenel de bueno los cristianos. ¡Ah, bon hijo del uva, llavar diablo el poto que hacelde pasa! Andamus a librar a me amo. ¡Mahoma, víctor!

III.IV *El habla del personaje lopesco: la jerga morisca*

La modalidad cómica que Lope emplea con más frecuencia en todas las comedias del corpus enlaza con el empleo de un registro lingüístico distintivo relacionado con la figura del gracioso morisco. La jerga con la que el personaje suele expresarse en la escena es un elemento que lo identifica visiblemente como sujeto periférico, como individuo «otro». El personaje del morisco nunca habla un perfecto castellano,

siempre se expresa a través de su característica jerigonza: para la creación de esta lengua literaria, Lope se basa en la observación de la realidad cotidiana y vuelve a proponer el argot examinado en clave cómica. El autor, entonces, realiza una operación de mimesis del lenguaje real, aprovechándose de algunos rasgos del habla auténtica como puntos de fuerza de la comicidad teatral. Las reflexiones críticas convergen, de hecho, hacia esta interpretación. Fernández Montesinos [1929:222], por ejemplo, afirma que «al transcribir la jerga de los moriscos, y transcribirla con propósitos puramente cómicos, Lope está bien lejos de aquella exactitud que un filólogo exigiría». Case [1981:789], igualmente, subraya el mismo concepto al declarar que «Lope empleó este dialecto morisco sin la intención de reproducir exactamente la forma de hablar de esta minoría, puesto que el dramaturgo en estos casos sólo tiene que aproximar una situación lingüística y luego dejar lo demás en manos de los actores». Por tanto, en la jerga morisca que el autor elabora con gran habilidad para sus personajes, se vislumbra el preciso propósito lopesco de acentuar el aspecto paródico del lenguaje utilizado por los moriscos españoles.

Pasemos ahora a analizar más de cerca solo algunos de los rasgos que nos parecen más significativos del dialecto morisco hablado por los personajes de las comedias en análisis. Remitimos, sin duda alguna, a las contribuciones críticas de Sloman [1949], Case [1982] y Santos Domínguez [1987] para conseguir una visión más amplia y completa sobre el fenómeno de la jerga morisca en el teatro lopesco.

Nos centramos, en primer lugar, en el ámbito del consonantismo y en uno de los rasgos que más ha singularizado el dialecto morisco en el teatro prelopesco, el «xexeo», fenómeno que da lugar a la palatización de la fricativa alveolar sorda para evocar el hábito morisco de pronunciación de la [s] como [š], sonido de la *shîn* ش árabe (fricativa palatal sorda). Según Sloman [1949:214], este rasgo fónico tan peculiar va a perderse progresivamente en el teatro de Lope: de hecho, el «xexeo» se localiza únicamente en dos de las comedias del corpus, en *Los esclavos libres* y en *La divina vencedora*. A partir del hallazgo de esta peculiaridad fonológica circunscrita a las dos comedias citadas, se puede restringir el fenómeno al segmento temporal relacionado con las fechas de composición de las dos obras, entre 1599 y 1603.²¹

21. Algunos ejemplos de «xexeo» son los siguientes términos encontrados en *Los esclavos libres*: *adoramux, colgamux, estamux, xenior, sabemux, Diox, dexar*, etc.

Siguiendo con el análisis del contexto consonántico, en las comedias del corpus se pueden rastrear los siguientes elementos que van a convertirse claramente en marcas distintivas de la jerga morisca creada por Lope:²²

- i. Sonorización de la oclusiva bilabial sorda [p] y de la oclusiva velar sorda [k] que se convierten respectivamente en [b] y [g]. Ejemplos: *brofeta, blata, grestianos* (CorVal.); *beliaco, gamino* (EscLib.); *Garpio, berdices* (DivVen.). Véase Case [1982:596] y Santos Domínguez [1987:12-13].
- ii. Empleo de *li* por *ll*, rasgo presente en todas las comedias. Ejemplos: *cochilio, picarilio, morilio* (DivVen.); *caliar, lievar, botilia* (EscLib.); *beliacos, cuadrillas, amarilia, calia, aliá* (CorVal.). Véase Case [1982:596].
- iii. Empleo de *ni* por *ñ*, rasgo presente en todas las comedias. Ejemplos: *anio, senior, seniora*, (CorVal.); *Espania* (SDiego). Véase Case [1982:596].

En cuanto al vocalismo, Sloman [1949:215] y Case [1982:596-597] notan la presencia, en la jerga morisca lopesca, de solo tres (a, e, o) de las cinco vocales. Las otras dos (i, u) se sustituyen generalmente por «e» y «o» (ej. *joro, sengular, te, mocho, mojer, amego*). Además, otro rasgo hallado en el ámbito del vocalismo es la simplificación de algunos diptongos: por ejemplo */ie/* que se convierte */e/* (ej. *vejos, sete, también*) y */ue/* que se vuelve */o/* (ej. *bon, fora, fogo*).²³ Desde el punto de vista morfológico, en el habla morisca presentada por nuestro autor se reproduce el mismo fenómeno presente en el teatro prelopesco y relacionado con el constante empleo del infinitivo (forma no personal del verbo) en lugar de las formas conjugadas (ej. «¿Por dónde estar el gamino?», EscLib.). También se observa la presencia de algunas particulares terminaciones verbales (*-alde, -elde, -eldo, -alde, -ilde*) presentes numerosas veces en el corpus en análisis (véase Sloman 1949:216). Muchos ejemplos se extraen, por ejemplo, de la obra *San Diego de Alcalá* («¿por qué consentilde vos?»; «meter cabeza en

22. En comparación con los rasgos de la jergonza morisca exhibidos en el teatro prelopesco, Santos Domínguez [1987:12] comenta que «Lope de Vega ofrece en sus personajes de habla “morisca” una mayor sistematización, coherencia y variedad, pero su aportación no se queda únicamente en una mera repetición de lo ya conocido, sino que presenta algunas novedades. Como apunta Thomas E. Case, Lope habría tenido la oportunidad de observar las costumbres y el habla de sus moriscos en sus viajes por Castilla y Andalucía. Su estancia en Valencia, entre 1588 y 1590, donde residía una gran parte de la población morisca, le proporcionarían un conocimiento más directo de las peculiaridades lingüísticas de los moriscos».

23. Ver Sloman [1949:215] Case [1982:596] y Santos Domínguez [1987:6-7].

la fuente y refrescalde mejor»; «Dego: dejalde cavar»; «porque estamos gente amigas le cantamos, si querelde, una letra en guitarilla»). Por lo que se refiere al empleo de los artículos, se nota una presencia constante del artículo determinado masculino singular que sustituye todos los demás, en particular, el femenino singular («el cruz», «el boca», «el berengena»).²⁴ Otro rasgo del habla morisca es el empleo de una peculiar fórmula de tratamiento, el «vosancé» (vuestra merced), que los moriscos lopescos suelen utilizar en las comedias al dirigirse a miembros de estamentos sociales más elevados (véase Case 1982:59). Según Lapesa [1970:147], la aplicación de esta fórmula se puede explicar porque «el mucho uso de vuestra merced originó formas como *vuessa merçed*, *vuessarçed*, *vuessansted*, *vuessasted*, *vuessasté*, corrientes unas, toleradas otras si la etiqueta no era muy rigurosa, y a las totalmente vulgares *voarced*, *voacé*, *vucé*, *vested*, *vosted*, *vusted*, etc., que durante el siglo XVII eran propias de valentones, criadas y lacayos».²⁵

Para terminar, vamos a analizar brevemente el léxico incorporado en las comedias del corpus. Se observa una amplia gama de términos procedentes de la lengua árabe: Lope incluye en los diálogos un considerable número de palabras de evidente derivación árabe, términos comunes también en el romance de la época, para obtener, además de un efecto de verosimilitud del habla con la que se expresan los personajes moriscos, el efecto cómico deseado en la audiencia. Para una visión más amplia del léxico usado por el dramaturgo, remitimos a la ordenada y completa recopilación de arabismos lopescos realizada por Case [1993:146-147].

IV. CONCLUSIÓN

En conclusión, después del análisis de las figuras moriscas presentes en el corpus lopesco seleccionado, hemos observado que el autor, al concebir un personaje morisco peculiar para su proyecto dramático, se sirvió en buena medida de algunos de los prejuicios sociales más comunes de la época con el fin de aplicarlos a los cuatro criterios que acabamos de comentar. Asombra especialmente que Lope se aleje de los cauces trillados y habituales de la propaganda anti-morisca de la época para encaminar al público, más bien, hacia una visión cómica, bufonesca y ridiculizante del

24. Ver Case [1982:597].

25. Véase también Pla Cárcelos [1923:256-257].

mundo de los «morillos», cumpliendo así con el principio clave de su estética dramática, o sea, entretener a los espectadores. El poeta realiza su propósito mediante la presentación de una figura estereotipada construida gracias a unos precisos parámetros que parecen, en muchos casos, coincidir con los mismos criterios de escarnio y rechazo a los «moros» supuestamente vigentes en la conversación cotidiana de la época, un discurso donde la contraposición simplista entre «nosotros» y «otros» es evidente. En las obras analizadas, el autor mostraría entonces que la arquitectura del «otro» se funda esencialmente en el concepto de que el trato que recibe un grupo social depende de cómo lo define la misma sociedad y, también, de los procesos de categorización que generan expectativas de comportamiento, y que, a la vez, erigen las distancias sociales. Sin embargo, más que esto, lo que necesariamente hay que considerar frente al ejercicio teatral de nuestro autor, y por tanto también en las obras del corpus elegido, es la autocracia que ejerce la ecuación «justo-gusto», principio esencial de toda comedia lopesca.

**Resumen de las características de los personajes moriscos
en las comedias del corpus analizado**

Comedia	Nombre del personaje	Profesión	Conversión	Vino / tocino	Jerga morisca
TragRS.	Zulemillo	soldado	No	Sí	Sí
HidBen.	Zulema	criado	Sí	Sí	Sí
DivVen.	Zulema	criado	Sí	No	Sí (xexeo)
EscLib.	Zulema	criado	Sí	Sí	Sí (xexeo)
ArSev.	Moros (sin nombre propio)	tenderos	/	/	Sí
CorVal.	Hamete (Hametillo)	soldado	Sí	Sí	Sí
PriFaj.	Zulemilla (Zulema)	jardinero, criado	Sí	Sí	Sí
SDiego	Alí	hortelano, panadero	Sí	Sí	Sí
EnvNob.	Zulema	criado	Sí	Sí	Sí

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro», en *Demócrito Áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, eds. I. Arellano y V. Roncero, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2006, pp. 339-359.
- ARELLANO, Ignacio, «La risa en las comedias jesuíticas sobre San Francisco Javier», en *São Francisco Xavier. Nos 500 anos de nascimento de São Francisco Xavier: Da Europa para o mundo. 1506-2006*, Centro Interuniversitario de História da espiritualidades, Oporto, 2007, pp. 7-26.
- ARELLANO, Ignacio y Carlos MATA, *Vida y obra de Lope de Vega*, Homolegens, Madrid, 2011.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, «La frontera en la comedia de Lope de Vega», en *Vidas fronterizas en las letras españolas*, Bellaterra, Barcelona, 2006, pp. 179-192.
- CASE, Thomas E., «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*, ed. M. Criado de Val, Edi, Madrid, 1981, pp. 785-790.
- CASE, Thomas E., «The significance of Morisco Speech in Lope's Plays», *Hispania*, LXV 4 (1982), pp. 594-600.
- CASE, Thomas E., «Lope and Islam within society: the Morisco question», en *Lope and Islam*, Juan de la Cuesta, Newark-Delaware, 1993, pp. 143-174.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio y Bernard VINCENT, *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, «Examen literario de Pedro Carbonero», en Lope de Vega Carpio, *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, ed. J. Fernández Montesinos, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1929, pp. 167-213.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, «La lengua morisca», en Lope de Vega Carpio, *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, ed. J. Fernández Montesinos, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1929, pp. 218-226.
- GARCÍA ARENAL, Mercedes, *Los moriscos*, Editora Nacional, Madrid, 1979.
- GARCÍA ARENAL, Mercedes, *Inquisición y moriscos. Los procesos del Tribunal de Cuenca*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1987.

- GÓMEZ, Jesús, *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Alfar, Sevilla, 2006.
- HERRERO GARCÍA, Miguel «Los moriscos», en *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Gredos, Madrid, 1966, pp. 563-596.
- LABARTA, Ana, *La onomástica de los moriscos valencianos*, C.S.I.C., Madrid, 1987.
- LAPESA, Rafael, «Personas gramaticales y tratamientos en español», *Revista de la Universidad de Madrid*, XIX (1970), pp. 141-167.
- LAPEYRE, Henry, *Geografía de la España morisca*, Universitat de València, València, 2009.
- LÓPEZ-BARALT, Luce, «El sabio encantador Cide Hamete Benengeli ¿fue un moro de Al-Andalus o morisco del siglo XVII?», en *Cervantes y las Religiones*, eds. R. Fine y S. López Navia, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2008, pp. 339-357.
- LONGÁS, Pedro, *Vida religiosa de los moriscos*, Imprenta Ibérica, Madrid, 1915.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, Gimeno CASALDUERO y Claudio GUILLÉN, «El Abencerraje y la novela morisca», en *Siglos de Oro: Renacimiento*, ed. F. López Estrada, Crítica (*Historia y crítica de la literatura española*, II), Barcelona, 1980, pp. 307-314.
- MÁRMOL Y CARVAJAL, Luis del, *Historia del [sic] rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2001. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-del-sic-rebelion-y-castigo-de-los-moriscos-del-reino-de-granada--0/html/ff45049c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html
- MORLEY, Sylvanus Griswold y Courtney BRUERTON, *La cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. M. R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- PARELLO, Vincent, «El modelo sociológico del hidalgo cristiano viejo en la España Moderna», *Hispania Sacra*, LI 103 (1999), pp. 143-158.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega: vida y literatura*, Ayuntamiento de Olmedo/Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, Olmedo, 2008.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del «monstruo de naturaleza»*, Edaf, Madrid, 2009.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «La expulsión de los moriscos en el teatro áureo: los ecos

- de un silencio», en *Textos sin fronteras. Literatura y sociedad, II*, eds. H. Awaad y M. Insúa, Universidad de Navarra (Ediciones digitales del GRISO), Pamplona, 2010, pp. 179-200.
- PERCEVAL, José María, *Todos son uno. Arquetipos, xenofobia y racismo. La imagen del morisco en la Monarquía Española durante los siglos XVI y XVII*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1997.
- PLA CÁRCELES, José, «La evolución del tratamiento “vuestra-merced”», *Revista de Filología Española*, X (1923), pp. 245-280.
- POUTRIN, Isabelle, «Los derechos de los vencidos: las Capitulaciones de Granada (1491)», *Sharq Al-Andalus*, XIX (2008-2010), pp. 11-34.
- SANTOS DOMÍNGUEZ, Luis Antonio, «El lenguaje teatral del morisco», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXIII (1987), pp. 5-16.
- SLOMAN, Albert E., «The Phonology of Moorish Jargon in the Works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega», *The Modern Language Review*, XLIV 2 (1949), pp. 207-217.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, en *Obras completas, Comedias, XII*, eds. J. Gómez y P. Cuenca, Turner-Biblioteca Castro, Madrid, 1995.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La divina vencedora*, en *Obras completas, Comedias, X*, eds. J. Gómez y P. Cuenca, Turner-Biblioteca Castro, Madrid, 1994.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La envidia de la nobleza: comedia famosa*, en *Parte veinte y tres de las Comedias de Lope Félix de Vega Carpio*, María de Quiñones, Madrid, 1638, ff. 179v-206r.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los esclavos libres*, en *Obras completas, Comedias, X*, eds. J. Gómez y P. Cuenca, Turner-Biblioteca Castro, Madrid, 1994.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El hidalgo Bencerraje*, en *Obras completas, Comedias, XV*, eds. J. Gómez y P. Cuenca, Turner-Biblioteca Castro, Madrid, 1998.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El primer Fajardo*, ed. J. García López, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. Di Pastena, Prolope-UAB-Milenio, Lérida, 2008, II, pp. 967-1087.
- VEGA CARPIO, Lope de, *San Diego de Alcalá*, en *Obras de Lope de Vega, Comedias de Vidas de Santos y leyendas piadosas publicadas por la Real Academia Española*, ed. M. Menéndez y Pelayo, vol. V, Madrid, 1895.