



editorial
UNICEN



Don Quijote en Azul 13

Actas selectas de las
XIII Jornadas Cervantinas de Azul
celebradas en Buenos Aires en 2022



ORGANIZAN



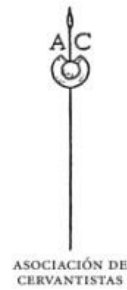
UNICEN
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires



COLABORAN



AUSPICIAN



DON QUIJOTE EN AZUL 13

ACTAS SELECTAS DE LAS
XIII JORNADAS CERVANTINAS DE AZUL
CELEBRADAS EN BUENOS AIRES EN 2022

EDITADAS POR

JULIA D'ONOFRIO
CLEA GERBER
NOELIA VITALI

EDITORIAL UNICEN
TANDIL 2024

D'Onofrio, Julia

Don Quijote en azul 13 : Actas Selectas de las XIII Jornadas Cervantinas de Azul celebradas en Buenos Aires en 2022 / Julia D'Onofrio ; Clea Gerber ; Noelia Nair Vitali ; Editado por Julia D'Onofrio ; Clea Gerber ; Noelia Nair Vitali. - 1a ed - Tandil : Editorial UNICEN, 2024.

204 p. ; 24 x 17 cm.

ISBN 978-987-4901-58-3

1. Actas de Congresos. 2. Teatro. 3. Novelas. I. Gerber, Clea. II. Vitali, Noelia Nair. III. Título.

CDD 860.9

Estas actas recogen una selección de los trabajos presentados en las XIII Jornadas Cervantinas de Azul celebradas en Buenos Aires en 2022.

Comité Científico

José Manuel Lucía Megías (UCM/UNICEN)

Alicia Parodi (UBA)

Juan Diego Vila (UBA)

Gloria Chicote (UNLP)

Javier Roberto González (UCA)

Julia D'Onofrio (UBA)

Silvina Delbueno (UNICEN)

Mercedes Rodríguez-Temperley (SECRET)

© 2024 – UNCPBA

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Secretaría Académica. Editorial UNICEN

Pinto 399, Tandil (7000), Provincia de Buenos Aires

Tel./Fax: 0249 4422000

e-mail: c-editor@rec.unicen.edu.ar

www.editorial.unicen.edu.ar

1ª edición: septiembre de 2024

Responsable editorial

Lic. Gerardo Tassara

Editor técnico

Lic. Ramiro Tomé

Corrección

Dorita Frúmboli

Diseño de Tapa y Maquetación

D.G. Luisa Demarco

ISBN: 978-987-4901-58-3

ÍNDICE

PRESENTACIÓN. Clea Gerber, Julia D'Onofrio y Noelia Vitali	7
PLENARIAS	
ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ - Cervantes, lector del <i>Abencerraje...</i> y de Lope de Vega: <i>El gallardo español</i> ante la literatura morisca y lopesca	13
ALICIA PARODI - Doña Guiomar de Sosa, en el relato de Ortel Banedre (<i>Persiles</i> , III, 6-7): una poética astrológica	41
ESTUDIOS SOBRE OBRAS CERVANTINAS	
EN TORNO AL TEATRO	
JUAN MANUEL CABADO - <i>Pedro de Urdemalas</i> y estilo tardío: apetito existencial y aporías de la ficción	55
MANUEL FUNES - Tentación, cuidado, admiración: Lagartija-Fray Antonio y las caras de la curiosidad en <i>El rufián dichoso</i> de Miguel de Cervantes	63
MAYRA ORTÍZ RODRÍGUEZ - Cervantes dramaturgo: reflexiones sobre la frustración y el canon	69
DANIEL ROMÁN QUIJANO SOSA - El estudiante como director teatral: el texto dramático en el aula	77
PAULA IRUPÉ SALMOIRAGHI - “Digo que he de ser gitano, y que lo soy desde aquí”: Potencia y estilo tardío de la construcción vital, autoficcional y quijotesca en el <i>Pedro de Urdemalas</i> cervantino	83
RENÉ ALDO VIJARRA - Cervantes entremesista: el caso de <i>El viejo celoso</i>	
EN TORNO A LA POESÍA Y LA NARRATIVA	
GUSTAVO BORGHI - La poesía bajo los Austrias: comentarios de los sonetos “Al t́mulo del Rey Felipe II en Sevilla” y “Soneto a la Reina Isabel II”, de Miguel de Cervantes	101

EZEQUIEL ORLANDO - Un trabajo no tan bajo. Sentidos y representaciones referidas al oficio caballeresco en el <i>Quijote</i> de 1605	109
VERÓNICA MARCELA ZALBA - “De paja y de heno, el vientre lleno”: desafíos de Cervantes autor	117
INTERTEXTUALIDADES	
SEMI PLENARIAS	
JORGE CHEN SHAM - La consagración de la esperanza americana: Rubén Darío y don Quijote en <i>Loa al Inmortal: en el centenario de la muerte de Rubén Darío</i>	131
MARIA AUGUSTA DA COSTA VIEIRA - Aproximaciones entre prólogos: el <i>Quijote</i> de 1605 y <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i> de 1881	145
COMUNICACIONES	
MARIANO BELLO - El <i>Quijote</i> , Borges y los lectores de novelas	155
AGUSTÍN ALEJANDRO BERGONCE - De la caballería al <i>shōnen</i> : exploración en el cambio de géneros literarios en <i>Don Quijote de la Mancha</i> , <i>El manga</i>	161
RAQUEL MACCIUCI Y VIRGINIA BONATTO - <i>El caballero don Quijote</i> de Manuel Gutiérrez Aragón. Literatura, cine, invención	167
PATRICIA FESTINI - De utopías y legados: el prisma cervantino de Pedro Henríquez Ureña	183
MARIANO NICOLÁS SABA - Matices confesionales del <i>Quijote</i> entre María Zambrano y Rosa Chacel.	191
EXPERIENCIAS CERVANTINAS	
ESTELA CERONE Y LUIS MATELJAN - Un <i>Quijote</i> al aire	199

CERVANTES, LECTOR DEL *ABENCERRAJE*... Y DE LOPE DE VEGA: *EL GALLARDO ESPAÑOL* ANTE LA LITERATURA MORISCA Y LOPESCA

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSIDAD DE NEUCHÂTEL

En la coda de *El gallardo español*,¹ la comedia que elige Cervantes para abrir sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615), Guzmán se dirige a Buitrago —e, indirectamente, al público de la comedia— para señalar:

que llega el tiempo
de dar fin a esta comedia,
cuyo principal intento
ha sido mezclar verdades
con fabulosos intentos. (vv. 3130-3134)²

Una afirmación tan meridiana del propósito de la obra no ha podido escapar a los estudiosos, por lo que muchos la han examinado precisamente a la luz de esos versos, y concluyeron que las “verdades” que contiene *El gallardo español* aluden a la ambientación histórica en la defensa de Orán bajo el generalato de don Alonso de Córdoba, conde de Alcaudete.³ En la comedia, este trasfondo histórico se percibe en diversas relaciones,⁴ en algunas intervenciones del conde y, finalmente, en ciertas escenas de carácter casi costumbrista cuya veracidad pone de relieve el propio autor en una célebre acotación del acto I:

Entra a esta sazón BUITRAGO, un soldado, con la espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de sogá; finalmente, muy malparado. Trae una tablilla con demanda de las ánimas de purgatorio,

1 Gómez Canseco (2015, 62) resume las diversas hipótesis acerca de la datación de la obra, basadas ya en criterios históricos, ya métricos. Buchanan (1938, 38) considera que debió de escribirse en torno a 1600-1605, mientras que Schevill y Bonilla (1915, VI, 148) y Astrana Marín (1948-1958, 7, 778-779) proponen más bien los años de 1605-1606. Sin embargo, Morley (1925, 525) se inclina por una fecha mucho más tardía (la última comedia que compuso Cervantes), propuesta que secunda Canavaggio (1977, 22). Márquez Villanueva (2010, 49) resume algunas de estas hipótesis, pero no se pronuncia por ninguna. El propio Gómez Canseco (2015, 62) considera la comedia de factura temprana, aunque probablemente adaptada posteriormente.

2 Citamos por la edición de Gómez Canseco (2015).

3 Sobre la base histórica de la comedia, véase Cazenave (1953), Abi Ayad (1997; 1998; 2005; 2008), Márquez Villanueva (2010, 49), Gómez Canseco (2015, 63-64) y Alcalá Galán (2019, 85-86).

4 Véanse dos ejemplos en vv. 1875-1894 y 2430 y ss.

y pide para ellas. Y esto de pedir para las ánimas es cuento verdadero, que yo lo vi, y la razón porque pedía se dice adelante. (43)

Sin embargo, el propio Cervantes señalaba que *El gallardo español* combina estas “verdades” con “fabulosos intentos”. No en vano, la historia del sitio de Orán sirve de telón de fondo para una trama fundamentalmente ficticia que combina preocupaciones de honor y de amor,⁵ y que entrelaza los intereses de una pareja cristiana (don Fernando Saavedra y doña Margarita) y una mora (Alimuzel y Arlaja). Esta traza adquiere un tono caballeresco que han subrayado críticos como Zimic (1992) y que, más que a los libros de caballerías o a los *romanzi* italianos, nos remite a la literatura morisca y, en concreto, a algunos de sus textos más representativos: *El Abencerraje* y unos muy difundidos romances de Luis de Góngora.

Nuestro trabajo examina *El gallardo español* como una reacción cervantina al *Abencerraje* y otros hitos de la literatura morisca: algunos célebres romances de Luis de Góngora y, sobre todo, Lope de Vega. Concretamente, sostenemos que, en *El gallardo español*, Cervantes combinó estos textos con recursos propios de la comedia lopesca para desarrollar aspectos que solo estaban esbozados en *El Abencerraje* o que, incluso, resultan totalmente extraños a la novelita. Así, el alcalaíno convirtió la traza del *Abencerraje* en una obra sobre el deseo y, en particular, sobre el deseo femenino, fuerza que *El gallardo español* presenta como algo que nace del relato, que siente atracción por la gallardía y que se manifiesta en afanes visuales. En la comedia, la dirección de ese deseo lleva a Cervantes a explorar la gallardía, cualidad que equipara con comportamientos marciales que, como revelaremos, dependen de romances y comedias de Lope, y que llevan al alcalaíno a retocar el esquema básico del *Abencerraje*. Para demostrar esta hipótesis, examinaremos en primer lugar las opiniones de la crítica acerca de la relación entre *El gallardo español* y *El Abencerraje*. Tras ello, expondremos en detalle no solamente cuáles son los puntos en común entre estas dos obras, sino también sus diferencias, que mostraremos recurriendo a estudios de tipo cuantitativo y cualitativo. Asimismo, llevaremos a cabo un análisis lexicográfico para explorar hacia qué sentidos de la palabra *gallardía* tiende esta cualidad en la obra, pues en ella, encontramos a un tiempo una imitación y una corrección no solo de *El Abencerraje*, sino también del romancero y comedia lopesca.

EL GALLARDO ESPAÑOL Y LA LITERATURA MORISCA

Una de las ficciones moriscas más difundidas del Siglo de Oro fue *El Abencerraje*: la historia de los amores del moro Abindarráez Abencerraje y la hermosa Jarifa, favorecidos por el heroico don Rodrigo de Narváez, alcaide de Antequera. Cervantes conocía perfectamente una trama que habían difundido diversos romances y, sobre todo, una novelita que trae la *Crónica del ínclito infante don Fernando*, el *Inventario* de Villegas (1565) y la edición vallisoletana de *La Diana* de Jorge de Montemayor (1561). Esta última es la que evoca Cervantes en

5 Márquez Villanueva (2010, 49-50) estima que, aunque el trasfondo de *El gallardo español* tiene “gran puntualidad histórica”, “(...) todo ello sin embargo no es más que cascarón o marco para una fantástica historia caballerisca en atuendo de moros y cristianos, con obvio encuadre en una frondosa rama escénica de la época”. Por su parte, Gómez Canseco (2015, 63) señala que, en la obra Cervantes, “(...)urde una trama heroica y amorosa de carácter completamente fabuloso sobre unos materiales de base histórica, que sirven de punto de partida y de fondo”. La acertada metáfora de la historia como “telón de fondo” aparece en Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1997, xii).

el *Quijote* de 1605 (cap. 5), donde los suspiros que da el hidalgo apaleado le hacen recordar el célebre que exhaló el

(...) moro Abindarráez, cuando el alcaide de Antequera, Rodrigo de Narváez, le prendió y llevó cautivo a su alcaidía. De suerte que, cuando el labrador le volvió a preguntar que cómo estaba y qué sentía, le respondió las mismas palabras y razones que el cautivo Abencerraje respondía a Rodrigo de Narváez, del mismo modo que él había leído la historia en *La Diana* de Jorge de Montemayor. (I, 5, 78-79)⁶

En las líneas siguientes, don Quijote y el labrador que le lleva a casa prosiguen hablando de la obra (don Quijote compara a su salvador con Rodrigo de Narváez y a Dulcinea con Jarifa) (I, 5, 70), a la que vuelve a aludir el caballero cuando entra en su morada:

Abren vuestras mercedes al señor Valdovinos y al señor marqués de Mantua, que viene malferrido, y al señor moro Abindarráez, que trae cautivo el valeroso Rodrigo de Narváez, alcaide de Antequera. (I, 5, 81)

Asimismo, tras el *Quijote* el alcalaíno se refiere a la historia de Abindarráez y Jarifa en una de las *Novelas ejemplares* (1613), *El celoso extremeño*. Allí, Loaysa promete enseñarle al negro Luis las canciones

(...) del moro Abindarráez, con las de su dama Jarifa, y todas las que se cantan de la historia del gran Sofí Tomunibeyo, con las de la zarabanda a lo divino, que son tales, que hacen pasmar a los mismos portugueses. (339)⁷

De hecho, Cervantes no se limita a citar *El Abencerraje* en el *Quijote* y *El celoso extremeño*, sino que lo usó para concebir otra de sus obras, de nuevo una de las *Novelas ejemplares*: *El amante liberal*. Ahí, Hernando Morata (2021) nota varios paralelismos entre la novelita y *El Abencerraje* en el relato inicial de Ricardo. Asimismo, subraya que las divergencias que presentan (pues también las hay) se encuentran en otro texto morisco al que nos referiremos enseguida:⁸ “Entre los sueltos caballos”, de Luis de Góngora. Es más, Hernando Morata detecta diversas correspondencias concretas de *elocutio* que confirman que, al redactar *El amante liberal*, Cervantes pensaba en el romance gongorino y en *El Abencerraje*, que debió de ser uno de los textos preferidos del alcalaíno.

La otra obra cervantina donde hallamos la impronta del *Abencerraje* es precisamente la que nos interesa: *El gallardo español*. Lo ha indicado un puñado de críticos, empezando por Stapp (1981), quien pone de relieve que el tema de enamorarse de oídas aparece en las dos obras. Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1997) llevan más allá la conexión y explican que la comedia cervantina está impregnada “del espíritu y la letra del *Abencerraje*” (xiv), esto es, una propuesta humanista e igualitaria que abogaría por relaciones más o menos cordiales entre cristianos y musulmanes. Por ello, los estudiosos consabidos subrayan que *El gallardo español*

(...) tiene algo de un mundo de caballeros emparentado con los libros de caballerías, como ha visto Zimic, pero, sobre todo, es una visión de la realidad que se relaciona con la del *Abencerraje* quinientista, donde el cautiverio de Abindarráez a manos de Rodrigo Narváez, como aquí el de don Fernando en poder de Arlaxa y Alimuzel, no es obstáculo ninguno para alcanzar la libertad,

6 Citamos el *Quijote* por la edición de Rico (2004).

7 Citamos las *Novelas ejemplares* por la edición de García López (2013).

8 En oposición al autor del *Abencerraje*, Cervantes describe en detalle la belleza de Leonisa, amada de Ricardo, quien además estaba enamorada de otro. Esto no ocurre en el caso de Jarifa.

y donde conviven de igual a igual dos caballeros, cristiano el uno y moro el otro (lo que no suele acaecer en las novelas caballerescas), sin que el enfrentamiento entre sus razas, sus credos y sus leyes modifique su independencia y su dignidad individual. Si hacemos abstracción de enredos, equívocos, identidades simuladas, cruces y confusiones, la lección que se induce de *El gallardo español*, es semejante a la del anónimo quinientista, en tanto en cuanto ambas obras defienden los valores humanos individuales por encima de todo, y demuestran una confianza plena en esas virtudes personales del ser humano, capaces de solucionar por sí solas cualquier tipo de confrontación, por más enconada que sea, y de armonizar todos los opuestos, llegando hasta la paradoja de que la prisión pueda convertirse en el camino de la libertad y la guerra en el de la paz. (xxi)

Por su parte, Márquez Villanueva (2010) encuadra la obra en la moda maurófila que inició *El Abencerraje* y que también tiene su base en el romancero fronterizo y algunas comedias lopescas, ya desde la temprana *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*. Así, *El gallardo español* reforzaría el “discurso irenista de *El Abencerraje*” presentando dos protagonistas, don Fernando y Alimuzel, “parejos en cuanto a valentía y nobleza” (Márquez Villanueva 2010, 57 y 58). Con más cautela en lo referente a la ideología de la obra ha procedido Gómez Canseco (2015), quien incide justamente en la importancia del *Abencerraje* para entenderla, un parentesco que considera “con frecuencia olvidado”, pero que resulta evidente en una comedia “donde un noble caballero cristiano aprisiona y trata como igual a otro caballero moro” (65). Además, el propio Gómez Canseco (2015) resalta que para entender *El gallardo español*, es necesario considerar el contexto de “(...) los romances moriscos y las propias comedias fronterizas de moros y cristianos, que Berrio puso en boga y llegan hasta Lope de Vega con textos como *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe*, *El cerco de Santa Fe*, *El hijo de Reduán*, *El remedio en la desdicha* o *El hidalgo Bencerraje*” (65) elenco al que añade dos romances moriscos de Góngora, “Entre los sueltos caballos” y “Servía en Orán al rey”, que datan de 1585 y 1587 (Carreira, 1998, 1, 323 y 412).⁹ Estos poemas, también, habrían servido de inspiración a Cervantes, pues, como *El gallardo español*,

(...) ubican la acción en el presidio norteafricano, tienen como protagonista un español que sirve al relleno oral y, sobre todo, plantean también un conflicto que a la postre se resuelve atendiendo a los códigos de la cortesía militar o amorosa. En el primero, las razones de amor llevan al caballero a dejar libre a su enemigo; en el segundo, esas mismas razones le plantean un debate interior entre el amor y el honor, entre el servicio amoroso y el militar. No otra cosa hace don Fernando en su relación con Alimuzel y en el conflicto que le lleva a intentar cumplir con las obligaciones, simultáneas y en principio incompatibles, del honor individual y de la disciplina castrense. (Gómez Canseco, 2015: 66)

Por último, Alcalá-Galán (2019) habla del *abencerrajismo* de *El gallardo español*, rasgo que encuentra concentrado en el motivo de la esclavitud voluntaria y en el comportamiento noble de moros y cristianos.¹⁰

9 A los romances gongorinos se refirió también Márquez Villanueva (2010, 57-58).

10 En la línea de Stapp (1981, 271), para quien la comedia “no es un encomio de la gallardía española”, Alcalá Galán (2019) lee *El gallardo español* como una parodia de los ideales heroicos (incluida la gallardía) que los personajes tan insistentemente atribuyen a don Fernando. A su vez, Cervantes cuestionaría ese heroísmo haciendo de Arlaja la verdadera protagonista de una comedia que no trataría de un gallardo español, sino de una mora gallarda, y que pondría en tela de juicio las acciones de don Fernando por el contraste entre el idealismo de la comedia y la horrible realidad de Orán. Sin embargo, Alcalá Galán no tiene en cuenta que nadie califica a Arlaja de gallarda y que hay un pasaje clave en que la mora se acobarda al ver las armas. Además, ya Guillén (1965 y 1971) notó que *El Abencerraje* contrasta el idealismo de las relaciones entre don Rodrigo y

En suma, *El Abencerraje* y *El gallardo español* tienen numerosas concomitancias, unas señaladas por la crítica, otras, no. A nivel de la trama, son historias de amor situadas en el trasfondo de la guerra contra los musulmanes: la frontera nazarí del siglo XV en *El Abencerraje*, la Orán española del XVI en *El gallardo español*. En ambas, los protagonistas son una pareja de moros enamorados a los que ayuda un español heroico y generoso: don Rodrigo auxilia a Abindarráez y Jarifa en *El Abencerraje*; don Fernando, a Alimuzel y Arlaja en *El gallardo español*. Asimismo, comparten el tema del cautiverio, tanto por las armas como voluntario: en *El Abencerraje*, Abindarráez cae en manos de don Rodrigo, pero vuelve a ellas libremente para cumplir su palabra; en *El gallardo español*, diversos personajes caen prisioneros, pero don Rodrigo se entrega por su cuenta para poder ayudar a la pareja enamorada. Del mismo modo, los dos textos conceden gran importancia a la caballeridad en la contienda entre cristianos y musulmanes: en ese sentido, las conductas de los protagonistas son modélicas en los dos textos, aunque en *El Abencerraje* esta actitud cobra mayor fuerza, pues el comportamiento de don Rodrigo y Abindarráez afecta al resto de personajes, mientras que en *El gallardo español* la inmensa mayoría de los contendientes no se ve influida por las normas caballerescas de don Fernando y Alimuzel.¹¹ En cualquier caso, los dos textos idealizan las relaciones entre contrarios, pintando una situación que contrasta con la cruda realidad de la guerra, tanto en la frontera granadina como en los presidios del norte de África.¹² Por último, los dos textos comparten el tema del enamoramiento de oídas y de la fama, aunque en diverso grado. Obviamente, el tema del enamorarse de oídas es tópico y se encuentra, entre otros textos, en diversas novelas de caballerías,¹³ pero adquiere un peso especial en *El Abencerraje*, y ese énfasis pasa a *El gallardo español*. En la novelita morisca, Abindarráez y Jarifa conocen y admiran las hazañas de don Rodrigo e, incluso, en la versión de Villegas, encontramos una dama que se enamora de don Rodrigo por lo que de él cuenta su marido (53).¹⁴ En su comedia, Cervantes parece reforzar el tema del enamorarse de oídas, pues Arlaja se interesa por don Fernando porque ha oído sus hazañas, y Margarita se ha enamorado de él al escucharlas en boca de su padre.

Por tanto, parece evidente que Cervantes no solo conocía *El Abencerraje* y lo citó y empleó en varias de sus obras, sino que construyó *El gallardo español* sobre la base de la novelita. Estructuralmente, se limitó a doblar la historia, transformando el triángulo inicial (Abindarráez y Jarifa como amantes, don Rodrigo como observador y benefactor) en un paralelepípedo, esto es, en una estructura de dos parejas (Alimuzel y Arlaja; don Fernando y Margarita). Pese a este detalle, *El gallardo español* mantiene el esquema central del hipotexto, que hace del cristiano el héroe, pero pone el foco de la narración en el amor de los moros.

Estos retoques estructurales son esenciales para entender cómo Cervantes leyó *El Abencerraje* y ponen de relieve el hecho de que, para completar el panorama de los elementos que *El gallardo español* tomó de la novelita, conviene resaltar qué aspectos añadió Cervantes al esquema de base, entre los que destaca inmediatamente el énfasis en el deseo en general y en

los moros con la situación real de los moriscos españoles en el momento de escritura.

11 Para dar fe de la caballeridad de las relaciones entre algunos combatientes en la obra, se suele citar este parlamento de Alimuzel: “No es enemigo el cristiano; / contrario, sí” (vv. 1035-1036). Véase también los vv. 1045-1049.

12 Cervantes retrata esa realidad de modo mucho más crudo en *Los baños de Argel*, también incluida en las *Ocho comedias*. Ahí, la imagen de los moros es mucho más negativa.

13 Véase, al respecto, Ynduráin (1983).

14 Citamos *El Abencerraje* por la edición de Fosalba (2017).

el deseo de Arlaja en particular. Este deseo permea toda la obra, se centra en los personajes femeninos, que son quienes lo experimentan y expresan, y se convierte en un afán escopofílico o voyerístico que singulariza la comedia.¹⁵ Además, el protagonista masculino parece sentir deseo hacia Arlaja, con la que comparte unas escenas de notable ambigüedad hasta que su decisión final le inclina hacia la cristiana Margarita. Conviene, pues, centrarse en este aspecto y examinar cómo Cervantes retrata el deseo en la comedia.

EL GALLARDO ESPAÑOL Y EL DESEO

Como muchas otras obras de espíritu morisco o caballeresco, y como el propio *Abencerraje*, *El gallardo español* mezcla amores y hechos de armas. Venus y Marte tienen parejo protagonismo y, de hecho, estos dioses se mencionan explícitamente en algunos pasajes:

CONDE Los a cosas diversas diputados
 acudan a su oficio, y dese a Marte
 el que a Venus se daba, y haga cosas
 que sean increíbles de espantosas. (vv. 2418-2421)

Cervantes usa el vaivén entre Venus y Marte para ligar las dos acciones que componen la comedia, pública y privada, esto es, el relato del sitio de Orán y los problemas de la doble pareja de protagonistas. Este nexo se percibe en un comentario de don Martín de Córdoba sobre la traición del moro Nacor, quien ha entregado su aduar a los cristianos con tal de gozar a Arlaja:

Su premio habrá Nacor de sus cautelas
cobrado, su adorada ingrata mora.
Amor, como otro Marte, nos desvelas;
furia y rigor en tus entrañas mora.
Hasta las religiosas almas dañas,
y fundas en traiciones tus hazañas. (vv. 1909-1914)

En efecto, la mayoría de los personajes de *El gallardo español* se ve sometida a uno de estos dioses y, en ocasión, a los dos. La conexión se percibe ya en la primera escena de la comedia, donde Cervantes relaciona Venus y Marte mediante la petición de Arlaja, quien, enamorada de oídas de don Fernando, le pide a Alimuzel que desafíe, capture y traiga al cristiano:

ARLAJA Es el caso, Alimuzel,
 que, a no traerme el cristiano,
 te será el amor tirano
 y yo te seré crüel.
 Quiérole preso y rendido,
 aunque sano y sin cautela.
ALIMUZEL ¿Posible es que te desvela
 deseo tan mal nacido? (vv. 1-8)

Sobre ello reflexiona al final de la escena el propio Alimuzel, pues, al quedarse a solas, comenta: “¿Quién tal deseo jamás/ vio ni pudo imaginalle?” (vv. 99-100).

15 En ese sentido es interesante la sugerencia de Stapp (1981, 262-263), quien compara a Arlaja con el Anselmo de “El curioso impertinente”: como Anselmo, la mora tiene un deseo impertinente de ver (la mora, cómo es la persona amada; Anselmo, cómo su amigo trata de seducir a su mujer).

El deseo de la mora incita a Alimuzel —quien, a su vez, la desea—, moviéndole a partir para buscar un hecho de armas, y esto pone en marcha la comedia. Los críticos han señalado este detalle (Márquez Villanueva, 2010),¹⁶ al que podemos añadir al menos cuatro elementos que permiten estudiar el deseo de modo más preciso: su función estructural, su presencia a lo largo y ancho de la obra, su relación con la visión y, por último, su estructura cuadrangular.

En primer lugar, conviene resaltar que el deseo de Arlaja no solo abre la acción de *El gallardo español*, sino que también la cierra. Es lo que ocurría ya con el cuadro inicial, que iba del “deseo tan mal nacido” (v. 8) al “deseo” inaudito (v. 99) de la mora, el primero expresado por ella misma, el segundo, por su amante, Alimuzel. En esta circularidad, el cuadro de apertura adelanta la estructura de toda la comedia, pues, tras impulsar la trama principal con su deseo, en los últimos versos de la obra Arlaja la cierra cuando acepta casarse con Alimuzel, a quien toma afirmando: “cuanto más, que lo deseo.” (v. 3082)

Por consiguiente, la estructura de la comedia es circular o anular,¹⁷ y el texto de *El gallardo español* está abrazado por el tema del deseo de Arlaja.

En segundo lugar, cabe subrayar que el deseo permea toda la obra, y no solamente su estructura básica. Así, también Alimuzel tiene “deseo de servir” a Arlaja (v. 55), el conde de Alcaudete explica que los españoles que defienden Orán lo hacen impulsados por “deseo de la fama” (v. 110) y Alimuzel comenta sobre el “extraño deseo” (v. 409) de Arlaja al confundir a don Fernando con Guzmán, “deseo” que la propia Arlaja gosa al explicar que no fue “lascivo, torpe o feo” (vv. 705-706), pero que a los pocos versos califica de “deseo mal nacido” (v. 718), retomando la frase de Alimuzel. Además, Oropesa vuelve a hablar del “deseo” de Arlaja (“y, de no poderle ver, / vendrá el deseo a crecer / de velle”, vv. 745-747), y don Fernando, del suyo propio, diciendo que tuvo amor, pero que ha cambiado (“No es fuerza / que sea eterno un deseo”, vv. 901-902). Luego, el propio don Fernando explica “que aquesta mora hermosa / tiene de verme deseo” (vv. 991-992), a lo que Oropesa replica que los “deseos de mujer / se mudan a cada paso” (vv. 996-997). Sigue hablando del deseo de Arlaja Alimuzel (“el lozano / deseo de Arlaja bella”, vv. 1036-1037), deseo que la interesada vuelve a hacer explícito (“Tendré en menos al cristiano, / cuyo nombre sobrehumano / me incita y mueve el deseo / de velle”, vv. 1134-1137). Luego, el deseo es de Margarita, y lo comenta Vozmediano:

MARGARITA	Verle deseo.
VOZMEDIANO	Siempre tu deseo es vano. (vv. 1288-1289)

Más adelante, Buitrago habla de sus “gustos y deseos” (v. 1462), en ese caso pecuniarios, pero en un diálogo entre Margarita y Vozmediano los deseos vuelven a ser amorosos, esto es, los que tiene Margarita de reunirse con don Fernando:

MARGARITA	De que los halle no dude nadie; que el cielo al deseo del aflicto siempre acude.
VOZMEDIANO	El gran Dios de ese deseo impertinente te mude. (vv. 1558-1561)

16 Discrepan Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1997, xix), para quienes “(...) la fama es el móvil básico de la comedia, ya que ella es la que impulsa el amor, bien directamente (Margarita), o bien a través de la curiosidad malsana (Arlaja-Alimuzel), y origina conflictos internos entre el honor y el deber”.

17 Para un clásico trabajo sobre este esquema, véase Porter (1971).

Asimismo, trata de deseos amorosos otro diálogo entre Oropesa y Arlaja. En él, los personajes se refieren a la voluntad que había expresado la mora de ver luchar a los campeones:

OROPESA	Agora verás hender, herir, matar y romper. Deja venir al cristiano.
ARLAJA	Es accidental y vano tal deseo en la mujer, y fácilmente se trueca. (vv. 1653-1658)

Luego, Vozmediano lamenta adónde Margarita ha llegado arrastrada por su deseo (“¿Que es posible que un deseo / incite a tal devaneo?”, vv. 1978-1979), y Arlaja les expresa a Cuco y Alabez su “deseo” de que castiguen a los que asaltaron el aduar (vv. 2165), deseo que en principio tiene que ver más con Marte que con Venus, pero que los moros tratarán de colmar porque aman a la joven (v. 2146). Por otra parte, plenamente erótico es el “deseo” que siente Margarita por don Fernando y que le cuenta a Arlaja, a quien le explica

que encerraban las rejas
el cuerpo, mas no el deseo,
que es libre y muy mal se encierra. (vv. 2196-2198)

“Deseo” que, además, le llevó a Orán (“En alas de mi deseo,/ desde Nápoles partime;/ llegué a Orán, facilitando/ cualquier dudoso imposible”, vv. 2270-2273). También es erótico el deseo del que habla luego Alimuzel al describir el que ha percibido en Margarita y Arlaja, que esta describía (en la cristiana) como “llama de amor” (vv. 2314-2315):

ALIMUZEL	¿Debajo de cuál estrella ese cristiano ha nacido, que aun de quien no es conocido los deseos atropella? (vv. 2318-2321)
----------	--

El propio don Fernando se refiere enseguida al “deseo” de Margarita (v. 2340), Buitrago, al afán de la flota turca por arribar a las playas de Orán (v. 2395), don Juan, al de encontrarse frente a frente con su enemigo (de nuevo, don Fernando, que es objeto de deseos de todo tipo) (v. 2531), y don Fernando, quien habla bajo identidad supuesta, al de verle:

No le he visto y voy trazando
verle, que verle deseo
ya en paz o ya peleando. (vv. 2268-2270)

Sigue la catarata de deseos cuando don Juan agradece las cortesías de don Fernando con un “estimo tu buen deseo” (v. 2583), y cuando el conde de Alcaudete habla del “deseo” que tenía las fuerzas de Orán de ver a don Francisco de Mendoza (vv. 2964). Tras este interludio en que los deseos se mantienen alejados del terreno amoroso, regresamos a lo erótico cuando don Fernando recapitula y vuelve a aludir al deseo de Arlaja, el motor de la obra:

Yo soy, Arlaja, el cristiano
—y entiende ya que no miento—
don Fernando, el de la fama
que te enamoró el deseo. (vv. 3043-3046)

En el mismo parlamento, don Fernando se refiere a los propios “deseos” de desposar a Margarita (v. 3062) –por cierto, en traje de mora–, y unos pocos versos más abajo Arlaja retoma la palabra y cierra el círculo que abrió en el primer cuadro del acto primero expresando su “deseo” de casarse con Alimuzel (v. 3082).

La enumeración es impresionante: un total de 32 ocurrencias del sustantivo “deseo” en singular o en plural. La cantidad parece extraordinaria, y esa impresión se confirma al comparar aleatoriamente *El gallardo español* con otras comedias del momento. En primer lugar, cabe contrastarla con tres comedias de Lope de Vega, una palatina (*El perro del hortelano*) y dos urbanas (*La dama boba* y *De cosario a cosario*). Aunque, en las tres, el gran tema es el amor, en la última, solo tenemos 8 ocurrencias de la palabra, por 12 en la segunda y 14 en la primera, donde los deseos de Teodoro y Diana dominan el texto. En segundo lugar, podemos confrontar *El gallardo español* con otras de las comedias que Cervantes incluyó en el volumen de las *Ocho comedias*, amén de con sus comedias manuscritas, lo que nos da los datos siguientes:¹⁸

- o *La casa de los celos* (126-224): 14 (vv. 276, 293, 496, 609, 780, 1355, 1740, 1770, 2201, 2221, 2238, 2291, 2409, 2518).
- o *Los baños de Argel* (225-334): 9 (vv. 193, 535, 829, 1045, 1386, 1650, 2124, 2695, 2798).
- o *El rufián dichoso* (335-430): 11 (vv. 243,¹⁹ 298,²⁰ 309, 316, 333, 713, 1131, 2129, 2226, 2234, 2235).
- o *La gran sultana* (431-530): 24 (vv. 81, 394, 509, 744, 781, 919, 987, 1053, 1077, 1257, 1260, 1294, 1339, 1362, 1796, 1957, 2037, 2472, 2607, 2652, 2676, 2724, 2737, 2962).
- o *El laberinto de amor* (535-638): 19 (vv. 201, 260, 295, 387, 416, 1107, 1303, 1514, 1608, 1631, 1862, 1904, 2060, 2122, 2123, 2428, 2712, 2771, 3024).
- o *La entretenida* (639-735): 7 (vv. 509, 1282, 1667, 1780, 2230, 2492, 2781).
- o *Pedro de Urdemalas* (736-838): 20 (vv. 36, 186, 203, 389, 1226, 1230, 1351, 1579, 1616, 1674, 1808, 1818, 1843, 2072, 2414, 2469, 2711, 2812, 2968, 2975).
- o *Trato de Argel* (840-930): 16 (vv. 140, 336, 1184, 1251, 1447, 1494, 2022, 2145, 2238, 2243, 2310, 2330, 2407, 2523, 2528, 2533).
- o *La Numancia* (931-1019): 14 (vv. 21, 475, 578, 966, 1318, 1453, 1572, 1599, 2104, 2181, 2287, 2339, 2380, 2419).
- o *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón* (1020-1106): 15 (vv. 229, 282, 876, 1003, 1189, 1206, 1250, 1291, 1460, 1553, 1666, 1680, 1846, 2030, 2204).

Además, destacamos que, de todas las ocurrencias del vocablo en *El gallardo español*, 21 se refieren al deseo femenino (10 de ellas en boca de las interesadas, esto es, de Arlaja y Margarita) y 13, en concreto, al de la bella mora. Los datos no son definitivos, pero sí sugerentes acerca de la importancia del tema en nuestra comedia. Obviamente, podríamos haber afinado la búsqueda, y haber tratado de localizar la raíz de la palabra (para incluir también verbos conjugados o adjetivos) o, incluso, sinónimos. Además, somos conscientes de que emplear la

¹⁸ Citamos todos los textos de la edición de Gómez Canseco (2015).

¹⁹ “Arrastrada de un deseo”, es la frase en la que, de nuevo, se percibe la fuerza del deseo como motor de la acción en la comedia cervantina.

²⁰ De nuevo, el paralelismo con *El gallardo español* resulta significativo: “tu malnacido deseo”.

palabra “deseo” no es la única manera de hablar de deseo: un autor puede tratar un tema sin referirse a él, como ocurre en la novela que imagina Borges en *El jardín de senderos que se bifurcan*, que versa sobre el tiempo precisamente porque no lo menciona. Sin embargo, lo contrario parece más difícil de sostener: que un texto repita un concepto tan obsesivamente como *El gallardo español* y que, pese a ello, no lo explore.

Conviene insistir en que tal énfasis en el deseo es una innovación de *El gallardo español* con respecto al *Abencerraje*, donde la primacía está más bien en las armas. En la novelita morisca, lo que impulsa la trama no es el deseo, sino la virtud. Eso es lo que persiguen don Rodrigo y sus caballeros en una noche en la que deciden alejarse de la ociosidad y salir a buscar aventura:

Pues como sus ánimos fuesen tan enemigos de la ociosidad, y el ejercicio de las armas fuese tan acepto al corazón del valeroso alcaide, una noche de verano, cuya claridad y frescura de un blando viento convidaba a no dejar de gozalla, el alcaide con nueve de sus caballeros (porque los demás quedasen en guarda de la fuerza), armados a punto de guerra, se salieron de Álora por ver si los moros, sus fronteros, se descuidaban, y confiados en ser de noche, pasaban por algún camino de los que cerca de la villa estaban.²¹ (61)

A algunos, esta plácida noche veraniega les incitaría a los placeres, como sugiere el ambivalente “gozalla” que elige el narrador para describirla. La palabra podría remitir a la ociosidad, al amor, incluso, pero se convierte en un ‘aprovecharla’ en la mente de los virtuosos castellanos que escuchan a don Rodrigo. En *El Abencerraje*, Marte toma ventaja sobre Venus, y da pie a una acción que prosigue con la lucha del moro y los cristianos, y que, solo tras la derrota y captura de aquel, pasa al terreno amoroso. Exactamente lo contrario de lo que elige hacer Cervantes en *El gallardo español*.

El tercer elemento que debemos subrayar acerca del deseo en *El gallardo español* es que, en la obra, este sentimiento aparece ligado a la visión, pues lo que experimentan las protagonistas es un deseo muy concreto de ver a la persona amada. La conexión es evidente en el parlamento en que Arlaja describe su afán:

Quiero ver la bizarría
de este que con miedo nombro,
de este espanto, de este asombro
de toda la Berbería,
de este Fernando valiente,
ensalzador de su crisma
y coco de la morisma,
que nombrar su nombre siente,
de este Atlante de su España,

21 Cito de la versión de *La Diana*, la que sabemos con ciencia cierta manejó Cervantes. La versión del *Inventario* de Villegas amplifica el episodio, resaltando la lucha entre ociosidad y virtud, así como el deseo de acrecentar la fama: “Pues una noche acabando de cenar, que hacía el tiempo muy sosegado, el alcaide dijo a todos ellos estas palabras: —Paréceme, hijosdalgo, señores y hermanos míos, que ninguna cosa despierta tanto los corazones de los hombres como el continuo ejercicio de las armas, porque con él se cobra experiencia en las propias y se pierde miedo a las ajenas. Y de esto no hay para que yo traya testigos de fuera, porque vosotros sois verdaderos testimonios. Digo esto porque han pasado muchos días que no hemos hecho cosa que nuestros nombres acreciente, y sería dar yo mala cuenta de mí y de mi oficio si teniendo a cargo tan virtuosa gente valiente compañía, dejase pasar el tiempo en balde. Paréceme, si os parece, pues la claridad y seguridad de la noche nos convida, que será bien dar a entender a nuestros enemigos que los valedores de Álora no duermen. Yo os he dicho mi voluntad, hágase lo que os pareciere” (39-40).

su nuevo Cid, su Bernardo,
 su don Manuel el gallardo
 por una y otra hazaña.
 Quiero de cerca miralle,
 pero rendido a mis pies. (vv. 33-46)

Nótese la pasión y el énfasis con que la mora expresa su sentimiento, en una alocución en clímax de estructura circular que parte del “quiero ver” y llega al “quiero de cerca miralle”, y que pasa por una encendida anáfora: “quiero... quiero”, “de este..., de este...”. Además, el deíctico tiene efecto de hipotiposis, pues presenta vívidamente ante la imaginación la figura de don Fernando, a quien Arlaja quiere ver, como repite en varias ocasiones:

Yo fui parte en su partida;
 tú, el todo, pues la causaste.
 Las alabanzas extrañas
 que aplicaste a aquel Fernando,
 contándome sus hazañas,
 se me fueron estampando
 en medio de las entrañas;
 y de allí nació un deseo
 no lascivo, torpe o feo
 —aunque vano, por curioso—,
 de ver a un hombre famoso
 más de los que siempre veo.
 Más que discreta, curiosa,
 ordené que Alimuzel
 fuese a la empresa dudosa,
 no por mostrarme con él
 ingrata ni rigurosa;
 y muéstrame su tardanza
 que me engañó la esperanza
 y que es premio merecido
 del deseo mal nacido
 tenelle quien no le alcanza.
 Yo tengo un alma bizarra
 y varonil, de tal suerte
 que gusto del que desgarrar
 y, más allá de la muerte,
 tira atrevido la barra.
 Huélgome de ver a un hombre
 de tal valor y tal nombre
 que con los dientes tarace,
 con las manos despedace
 y con los ojos asombre. (vv. 698-729)

Volveremos luego a este pasaje al tratar el tema de la bizzarria, pues ahora los versos nos interesan más bien por su insistencia en el paso de la fama a la visión. De hecho, describen el enamoramiento con una expresión icónica: la imagen de don Fernando se estampa (‘se imprime’) en el alma de la mora debido a su fama,²² lo que le provocó en ella un deseo “de ver a un

22 Encontramos otra expresión gráfica en el episodio del enamoramiento de Margarita. En esta ocasión,

hombre famoso/ más de los que siempre veo”, y, finalmente, el afán “de ver” a un hombre de tal fama. Es una conexión en la que Arlaja incide en otra ocasión, en unos versos en los que explica que:

Tendré en menos al cristiano,
cuyo nombre sobrehumano
me incita y mueve el deseo
de velle. (vv. 1134-1137)

Son versos muy explícitos que ligan deseo y fama, pues esta provoca el afán concreto de ver al campeón, como le explica luego Alimuzel al propio don Fernando:

Tu fama, que no se encierra
en límites, ha llegado
a los oídos de Arlaja,
de la belleza milagro.
Quiere verte, mas no muerto,
sino preso, y hame dado
el asumpto de prenderte. (vv. 191-197)

Algo que el interesado asume perfectamente, como demuestra más adelante:

Calla mi nombre, que veo
que aquesta mora hermosa
tiene de verme deseo. (vv. 990-992)

En cualquier caso, la mora también expresa interés por ver luchar a sus paladines:

Venid, que habemos de ir
los tres a ver combatir
a mis amantes valientes. (vv. 1260-1262)

En ello, Arlaja se revela como una mujer con tendencias escopofílicas: se ha enamorado de oídas, pero quiere sobre todo ver al amado, y verle en posiciones muy concretas, que imagina con gran vivacidad y muchos detalles, como vimos en el parlamento en que se figuraba a don Fernando humillado a sus pies (vv. 45-46).

En la comedia, los protagonistas masculinos entienden este mecanismo del deseo femenino o, al menos, del deseo de Arlaja. Sin embargo, ser conscientes del voyerismo femenino solamente les provoca inseguridades. Lo muestra, en primer lugar, Alimuzel, quien está tan curioso por ver cómo es el hombre de quien se ha enamorado Arlaja que, creyendo tenerle en Guzmán, quien no debe de ser muy apuesto, trata de mirarle con ojos de mujer, sin llegar a entender por qué la mora debería estar satisfecha con el aspecto físico del cristiano:

ALIMUZEL	Mirándote estoy, y veo cuán propio es de la mujer tener extraño deseo. Cosas hay en ti que ver, no que admirar.
GUZMÁN	Yo lo creo; pero, ¿por qué dices eso?

la joven describe el proceso como una pintura: la fama retrató en su alma a don Fernando, a quien ella no había visto (vv. 2219-2234).

ALIMUZEL Don Fernando, yo confieso
 que tu buen talle y buen brío
 llega y se aventaja al mío,
 pero no en muy grande exceso;
 y, si no es por el gran nombre
 que entre la morisma tienes
 de ser en las armas hombre,
 ninguna cosa contienes
 que enamore ni que asombre;
 y yo no sé por qué Arlaja
 tanto se angustia y trabaja
 por verte, y vivo, que es más. (vv. 407-424)

Son dudas que asaltan, en segundo lugar, a don Fernando. Lo comprobamos cuando Oro-pesa le aconseja que no revele su identidad ante la mora, pues el deseo femenino tiene un punto de incomprensible, y las mujeres parecen por consiguiente volubles:

De tu fama valerosa
 que está enamorada creo.
 No te des a conocer,
 que deseos de mujer
 se mudan a cada paso. (vv. 993-997)

Además, el protagonista lo expresa de manera muy clara hacia el final de la obra, cuando está dudando si desvelarse ante Margarita. Antes de hacerlo, antes de desnudarse de su falsa identidad y exponerse a su vista como don Fernando, el joven le explica a su amada que el amor nace por los ojos y que, por tanto, podría ser que a Margarita no le gustara el hombre de quien dice haberse enamorado:

DON FERNANDO Mas, dime, ¿quién te asegura
 que, después de haberle visto,
 quede en tu pecho bien quisto?
 Que engendra amor la hermosura,
 y, si él carece de ella
 —como imagino y aun creo—,
 faltando causa, el deseo
 faltará, faltando en ella.

MARGARITA La fama de su cordura
 y valor es la que ha hecho
 la herida dentro del pecho,
 no del rostro la hermosura;
 que esa es prenda que la quita
 el tiempo breve y ligero,
 flor que se muestra en enero,
 que a la sombra se marchita.
 Así que, aunque en él hallase
 no el rostro y la lozanía
 que pinté en mi fantasía,
 no hay pensar que no le amase.

DON FERNANDO Con esa seguridad,
 presto me ofrezco mostrarte. (vv. 2334-2355)

En este punto, don Fernando se aferra a presupuestos neoplatónicos y muestra una ignorancia pareja a la de Alimuzel, quien tampoco había entendido el proceso de enamoramiento femenino que domina en la obra. Como hemos señalado, es el siguiente: en *El gallardo español*, las mujeres se enamoran de oídas, mediante relatos de las hazañas y virtudes de don Fernando, y ese amor engendra en ellas tal deseo de verle que roza el voyerismo.

De nuevo, es un tema que solo está *in nuce* en *El Abencerraje*, donde solamente hay una extensa descripción de Abindarráez, a quien miran los caballeros cristianos (62-63), ciertamente, sin admiración amorosa. Este interés erótico sí que aparece en una escena posterior, en la que el moro se declara a Jarifa, a quien primero describe como una mujer tan hermosa que espanta y a quien luego procede a mirar y a hablar:

—A mí —dije yo— sola vuestra hermosura me obliga a esta hermandad. Antes me resfría algunas veces.

Y con esto abajando mis ojos de empacho de lo que dije, vila en las aguas de la fuente tan al propio como ella era, de suerte que a doquiera que volvía a la cabeza, hallaba su imagen y trasunto, y la más verdadera, trasladada en mis entrañas.

Decía yo entonces entre mí:

—Si me ahogase ahora en esta fuente a do veo a mi señora, ¡cuánto más desculpado moriría yo que Narciso! Y si ella me amase como yo la amo, ¡que dichoso sería yo! ¡Y si la fortuna nos permitiese vivir siempre juntos, que sabrosa vida sería la mía! (p. 68)

La referencia a Narciso es un tópico del voyerismo, pero nótese que, aquí, el deseo que se liga a la contemplación de la persona amada es masculino, no femenino, o más bien, insistentemente femenino, como ocurre en *El gallardo español*.

Un cuarto elemento que conviene resaltar acerca del deseo en *El gallardo español*, en contraste con su modelo morisco, es que en el triángulo que esboza *El Abencerraje* don Rodrigo no es objeto del deseo de Jarifa, ni Jarifa del de don Rodrigo. El cristiano y la mora intercambian cartas y regalos (p. 80),²³ es cierto, pero el énfasis de la obrita está en la relación entre los dos hombres, en la cual Jarifa, solamente, es un peón, una manera que tiene don Rodrigo para mostrarse generoso con Abindarráez. El contraste con *El gallardo español* no podía ser mayor. Ello se debe, como hemos visto, a que Cervantes transforma el esquema triangular del *Abencerraje* en uno cuadrangular, con Alimuzel como personaje secundario y don Fernando como eje y objeto de los deseos de las dos mujeres. Porque parece claro que Arlaja desea a don Fernando, pues, por mucho que insista en que su deseo no es “lascivo, torpe o feo” (v. 706), y en que solo experimenta una “curiosidad” que la “fatiga como el amor” (vv. 2312-2313), Alimuzel no parece creerla del todo (se muestra celoso) y don Fernando interpreta ese interés como explícitamente erótico (“don Fernando, el de la fama / que te enamoró el deseo”, vv. 3045-3046). Además, don Fernando también parece mostrar un apego extraordinario por la mora, sentimiento que se revela en un parlamento muy ambiguo:

DON FERNANDO Amigo, escucha.
 ¿No ves aquel montón que va huyendo

23 El narrador explica que la mora “le escribió una muy dulce y amorosa carta, agradeciéndole mucho lo que por ella y sus cosas había hecho”, y que le regaló al cristiano una caja perfumada llena de ropa blanca, es decir, ropa interior (p. 80), pero las razones amorosas han de entenderse en el sentido de ‘cariñosas’, y la ropa blanca como algo propio de mujeres, quienes se dedicaban tradicionalmente a hilar y tejer.

GUZMÁN de moros por la falda del ribazo?
 Muy bien. ¿Por qué lo dices?
 DON FERNANDO Allí creo
 que va de esta alma la mitad.
 Guzmán ¿Va Arlaja?
 DON FERNANDO Arlaja va.
 GUZMÁN ¡Mahoma la acompañe!
 DON FERNANDO Ven, que con ella va la que me lleva
 el alma, y me conviene detenellas.
 Sígueme, que has de hacer por mí otras cosas
 que me importan la honra.
 GUZMÁN Yo te sigo,
 que hasta las aras he de ser te amigo. (vv. 2952-2962)

Desde luego, Guzmán parece interpretar que “la mitad” del alma de don Fernando es Arlaja, lectura que don Fernando deja pasar inicialmente para matizarla al cabo de unos versos, cuando explica que Arlaja es tan importante para él porque lleva con ella a su amada (Margarita). La ambigüedad no se limita a este pasaje, pues, cuando don Fernando acude a defender el aduar contra sus compatriotas y correligionarios, explica (de nuevo, a Guzmán) que lo hace:

Porque [el aduar] encierra
 la paz que causa esta guerra,
 la salud de mis saludes. (vv. 1759-1761)

Luego, don Fernando conmina al español a dejar solamente “dos prendas” (v. 1762), que son, entendemos, Alimuzel y Arlaja, a quienes don Fernando se refiere con una palabra muy marcada por la tradición lírica amorosa. De nuevo, este argumento sería menor si *El gallardo español* no incluyera varias escenas en las que don Fernando disfruta enormemente del deseo que inspira en la “mora hermosa” (v. 991), lo que sugiere que, aunque su intención inicial, al acudir al aduar, es ayudar a Alimuzel, el cristiano también alberga un anhelo tal vez oculto al principio, pero pronto evidente, de disfrutar de esa hermosa mujer que se ha enamorado de él de oídas. Esta tensión se percibe en su diálogo con Arlaja, a la que se presenta bajo nombre falso (Juan Lozano). Aunque don Fernando comienza la escena tratando de convencer a Arlaja de que Alimuzel se ha comportado bravamente, muy pronto, ello deriva en contar sus propias hazañas, las que, como sabe perfectamente, han enamorado a la joven:

ARLAJA No le quiero, déjale;
 que, pues a la voz primera
 no saltó de la muralla
 y empuñó la espada fiera,
 la fama que en él se halla
 no debe ser verdadera;
 y, así, ya no quiero velle,
 aunque, si puedes traelle
 sin tu daño, darne has gusto.
 DON FERNANDO Es don Fernando robusto
 y habrá que hacer en prendelle.
 Conózcole como a mí,
 y sé que es de condición

que sabrá volver por sí,
 y aun buscará la ocasión
 para responder a Alí.
 ARLAJA ¿Es valiente?
 DON FERNANDO Como yo.
 ARLAJA ¿De buen rostro?
 DON FERNANDO Aqueso no,
 porque me parece mucho.
 ALIMUZEL (¡Todo esto con rabia escucho!)
 ARLAJA ¿Tiene amor?
 DON FERNANDO Ya le dejó.
 ARLAJA ¿Luego túvole?
 DON FERNANDO Sí creo.
 ARLAJA ¿Será mudable?
 DON FERNANDO No es fuerza
 que sea eterno un deseo.
 ARLAJA ¿Tiene brío?
 DON FERNANDO Y tiene fuerza.
 ARLAJA ¿Es galán?
 DON FERNANDO De buen aseo.
 ARLAJA ¿Raja y hiende?
 DON FERNANDO Tronca y parte.
 ARLAJA ¿Es diestro?
 DON FERNANDO Como otro Marte.
 ARLAJA ¿Atrevido?
 DON FERNANDO Es un león.
 ARLAJA Partes todas estas son,
 cristiano, para adorarte,
 a ser moro.
 ALIMUZEL Calla, Arlaja,
 pues tienes aquí delante
 quien por tu gusto trabaja.
 ARLAJA Gusto yo de un arrogante
 que bravea, hiende y raja. (vv. 879-914)

Los celos de Alimuzel revelan que la escena no es inocente: don Fernando goza con el entusiasmo de la mora, la cual, por otra parte, al preguntar por los amores del caballero cristiano da muestras de un interés más cercano al amor que a la curiosidad. Además, la escena tiene su correlato en otra en la que don Fernando, quien ha entendido cómo enamorar a la joven, le cuenta a la mora sus hazañas de modo que dejen en buena luz sus dos avatares, don Fernando y Juan Lozano:

ARLAJA ¿Cómo te llamas, cristiano,
 que tu nombre aún no he sabido?
 DON FERNANDO Es mi nombre Juan Lozano,
 nombre que es bien conocido
 por el distrito africano.
 ARLAJA Nunca le he oído decir.
 DON FERNANDO Pues él suele competir
 con el del bravo Fernando.
 ARLAJA ¡Mucho te vas alabando!

DON FERNANDO Alábome sin mentir.
 ARLAJA Pues, ¿qué hazañas has tú hecho?
 DON FERNANDO He hecho las mismas que él,
 con el mismo esfuerzo y pecho,
 y ya me he visto con él
 en más de un marcial estrecho.
 ARLAJA ¿Es tu amigo?
 DON FERNANDO Es otro yo. (vv. 1099-1114)

Asimismo, conviene resaltar que la mora se emociona con el relato, pues su carácter es tal que le gusta oír hazañas y enamorarse de oídas, algo que reconocemos en una tercera escena en la que también Oropesa le encarece las gestas de Juan Lozano y don Fernando. Arlaja comienza hablando del último, y del “deseo/ de velle” que despierta en ella su “nombre sobrehumano”, esto es, su fama (vv. 1034-1037).

OROPESA Pues yo le veo
 en solo ver a Lozano.
 ARLAJA ¿Qué tanto se le parece?
 OROPESA Yo no sé qué diferencia
 entre los dos se me ofrece.
 Esta es su misma presencia
 y el brazo que le engrandece.
 ARLAJA ¿Qué hazañas ha hecho ese hombre
 para alcanzar tan gran nombre
 como tiene?
 OROPESA Escucha una
 de su esfuerzo y su fortuna,
 que podrá ser que te asombre. (vv. 1137-1148)

Aquí, Oropesa incita a la mora con elogios de Lozano y don Fernando, ante lo que Arlaja enseguida pide relatos de hazañas, que el cristiano le proporciona. Tras el relato, la joven responde con entusiasmo característico: “¡Oh, qué famoso español!” (v. 1205). De nuevo, estamos ante una deriva totalmente ajena a *Abencerraje*, pero muy importante en *El gallardo español*, donde la tensión amorosa que provoca el deseo inicial de Arlaja resulta un elemento central de la trama.

LA GALLARDÍA

Hemos visto que la contribución principal de Cervantes al esquema de *El Abencerraje* es el énfasis en el deseo femenino, un deseo que se despierta mediante relatos y que provoca afanes voyerísticos. Sin embargo, no hemos analizado la cualidad central que Arlaja y Margarita buscan en don Fernando, que no aparece ni mencionada en *El Abencerraje* y que ostenta claramente el título de *El gallardo español*: la gallardía. El *Diccionario de Autoridades* (1726-1737) define *s. v.* la palabra como “bizarría, desenfado y buen aire, especialmente en el manejo del cuerpo”, pero también como valentía: “Vale también esfuerzo y arresto en ejecutar las acciones y acometer las empresas”. Antes, ya en 1611, el *Tesoro* de Covarrubias (2006) se limitaba a la primera acepción (define “gallardía” como “gentileza, bizarría”, y “gallardo” como “el gentil-hombre bien apuesto y lozano”), aunque resulta significativo que recoja esa definición nada menos que *s. v. gallo*, en parte por falsa etimología, pero también por una asociación con el

galleo que desarrollan otros lexicógrafos. No es el caso de los diccionarios de Percival/Minsheu y Franciosini, quienes se inclinan respectivamente, por las facetas moral y física de la cualidad. Así, los primeros definen “gallardía” como “*mirth, pleasantness, liveliness*”, y “gallardo” como “*lively, merry, pleasant*”, al que añaden un “*fine*” final que sí que puede tener un sentido físico (1623: ss. vv.). En cambio, el *Vocabulario* de Franciosini define “gallardía” como “belleza, gentileza, galantería”, y “gallardo” como “bello, grazioso, galante” (1638: ss. vv.). Mucho más interesante para nuestros propósitos es Oudin (1675), quien define “gallardo” y “gallardía” (“*gaillard, joyeux, vigoureux, fort*”; “*gaillardise, joyeuseté, vigeur*”), pero también “gallarrear, bizzarrear” (“*faire le brave, s’enorgueillir, estre fier, piaffer, estre brave en accoustrements*”), lo que no solo nos devuelve a la bizzarria, sino al mundo de las bravatas y al gallear: “gallear”, unas entradas más abajo, es “*faire le coq, lever la creste, sentir son coeur, s’enorgueillir*” (1675: ss. vv.).

En *El gallardo español*, el gallardo por antonomasia, don Fernando, aparece asociado a la bizzarria desde la primera descripción de Arlaja:

Quiero ver la bizzarria
de este que con miedo nombro. (vv. 33-34)

De modo semejante, también Margarita explica que se enamoró de don Fernando por la “relación verdadera” (v. 2236) que le hizo su padre, donde le pintaba “tan gallardo en paz y en guerra” (v. 2220). De hecho, en la comedia cervantina la gallardía se conecta con el brío y con las bravatas, como vuelve a aclarar Arlaja en un diálogo con el propio don Fernando que arriba hemos citado más por extenso:

ARLAJA	¿Tiene brío?
DON FERNANDO	Y tiene fuerza.
ARLAJA	¿Es galán?
DON FERNANDO	De buen aseo.
ARLAJA	¿Raja y hiende?
DON FERNANDO	Tronca y parte.
ARLAJA	¿Es diestro?
DON FERNANDO	Como otro Marte.
ARLAJA	¿Atrevido?
DON FERNANDO	Es un león.
ARLAJA	Partes todas estas son, cristiano, para adorarte, a ser moro.
ALIMUZEL	Calla, Arlaja, pues tienes aquí delante quien por tu gusto trabaja.
ARLAJA	Gusto yo de un arrogante que bravea, hiende y raja. (vv. 903-914)

Por su parte, también el hermano de Margarita es bizzarro y arrogante:

Quedé con solo un hermano,
de condición tan bizzarra
que parece que él solo
hizo asiento la arrogancia. (vv. 2091-2094)

Es más, don Fernando no es el único en mostrar gallardía / bizzarria / brío, pues Arlaja, a quien atraen estas cualidades, dice también poseerlas:

Yo tengo un alma bizarra
 y varonil, de tal suerte
 que gusto del que desgarrar
 y, más allá de la muerte,
 tira atrevido la barra.
 Huélgome de ver a un hombre
 de tal valor y tal nombre
 que con los dientes tarace,
 con las manos despedace
 y con los ojos asombre. (vv. 720-729)

La mora identifica masculinidad y bizarría, rasgo que equipara, a su vez, con la bravuconería (el desgarrar), y afirma sentirse atraída por esas cualidades que, según ella, caracterizan también su alma, aunque luego, a la hora de la verdad, cuando se acerca el combate se muestra pusilánime y deseosa de recluirse en actividades que, en la época, se considerarían típicamente femeninas:

DON FERNANDO:	Alí, dame tú una espada y un turbante, con que pueda la cabeza estar guardada.
OROPESA	Señora, ¿dónde se queda tu condición arrojada? Agora verás hender, herir, matar y romper. Deja venir al cristiano.
ARLAJA	Es accidental y vano tal deseo en la mujer, y fácilmente se trueca; y, antes que la espada, agora tomaría ver la rueca. (vv. 1648-1660)

No es el caso de otros personajes briosos de la obra, como el “hermano bizarro” (v. 2185) de Margarita o como la propia Margarita, quien se viste de soldado, se adorna con toda la parafernalia y bizarría propia de la profesión y trata al áspero Buitrago con displicencia y arrogancia características:

BUITRAGO	¿No es aquel del entono y bizarría, de las plumas volantes y del rizo, que me habló con remoques y acedía? (vv. 1969-1971)
----------	--

Es más, las mujeres españolas ostentan también estas cualidades, pues se ofrecen a ayudar en la defensa de Orán con doña Isabel de Avellaneda al frente. En primer lugar, el conde de Alcaudete reconoce “su gallardo ofrecimiento” (v. 611) y, luego, otro personaje comenta su actuación afirmando “que han mostrado / de espartanas valor, de argivas brío” (vv. 617-618).

Por tanto, la comedia traza una frontera de gallardía que separa las religiones y que hace de los cristianos españoles (hombres y mujeres) seres gallardos, pero no de los moros. Esto se aprecia en el personaje de Alimuzel, cuyo epíteto característico no es “gallardo”, “brioso” o “bizarro”, como en el caso del irresistible don Fernando, sino casi su contrario, “comedido”. El propio interesado se describe así en el primer cuadro, donde contrasta su tendencia natural con las exigencias del amor, que tienden al campo semántico de la gallardía:

Comedido como amante
soy, y solo sé decirte
que el deseo de servirte
me hace ser arrogante. (vv. 53-56)

Luego, el mayor experto en gallardía de la comedia, don Fernando, confirma esa impresión:

DON ALONSO Don Fernando, ¿qué os parece?
DON FERNANDO Que es el moro comedido
 y valiente, y que merece
 ser de amor favorecido
 en el trance que se ofrece. (vv. 227-231)

La idea del comedimiento de Alimuzel aparece de manera insistente a lo largo de la comedia (vv. 627-628; 350-351; 1041), tanto en labios del propio moro como de otros personajes. Hasta Arlaja se lo da a entender cuando Alimuzel acude a postrarse ante ella:

¿Cómo en corazón tan bravo
tanta humildad, señor, mora? (vv. 753-754)

Recordemos que los gustos de Arlaja están muy definidos y que ella se inclina por la gallardía tal y como esta cualidad se entiende en la obra, es decir, con un punto de arrogancia y braveza:

Gusto yo de un arrogante
que bravea, hiende y raja. (vv. 903-914)

En contraste, Alimuzel se propone como un amante moderado con palabras que se oponen directamente a las de Arlaja:

No quiero decir que hiendo,
que destrozo, parto o rajo,
que animoso –y no arrogante–
es el buen enamorado. (vv. 167-170)

En suma, Arlaja quiere un amante gallardo y se encuentra con uno comedido que, además, se da dos veces por muerto y reaparece en la escena final con el brazo en cabestrillo, todo ello pese a que en *El gallardo español* Amor es un dios “brioso” (v. 159) y la gallardía –relatada y contemplada– es el desencadenante del deseo femenino en la obra.

CONCLUSIÓN: LA GALLARDÍA, *EL ABENCERRAJE* Y UNOS TEXTOS LOPESCOS

En *El gallardo español*, Cervantes toma las características centrales de *El Abencerraje*, pero las actualiza y sitúa en el ambiente de la frontera de Orán. Allí, al seguir la estela de la célebre novelita morisca, encontramos una pareja de moros a quienes ayuda un heroico español, y aparecen los temas del cautiverio, de la caballeridad y del enamoramiento de oídas, todos ellos muy destacados en *El Abencerraje*. Es evidente, pues, que Cervantes leyó con interés la novelita, que además citó en varias de sus obras y usó como base de otras, destacadamente de la que nos interesa: *El gallardo español*. En esta comedia, el alcaíno mostró no solo que había leído *El Abencerraje*, sino cómo, pues añadió a su esquema básico algunos elementos que estaban solamente esbozados o, incluso, totalmente ausentes, en el original. Entre ellos,

destacan el tema del voyerismo y el deseo, concretamente el deseo femenino, interés que domina *El gallardo español* de forma casi obsesiva. Asimismo, en *El gallardo español* Cervantes explora el desencadenante de ese deseo, la gallardía, que considera una cualidad esencial de los españoles, hombres y mujeres, aunque la encarna particularmente en el protagonista de la historia, don Fernando.

Por una parte, esta preocupación por la gallardía podría relacionarse con el tan cervantino tema de las armas y las letras, que le interesaba por su relación con el debate acerca de las cualidades del héroe y, en particular, del héroe español (Sánchez Jiménez, 2011). Como señala Curtius (1995, I, pp. 257-258), Cervantes no se pronunció con claridad sobre cuál de estas dos virtudes (armas o letras, *fortitudo* o *sapientia*) debía primar en el guerrero perfecto, pero reflexionó sobre el tema durante toda su carrera y, desde luego, en *El gallardo español*, donde la gallardía se orienta del lado de la *fortitudo* para retratar al soldado ideal.

Por otra parte, al explorar la gallardía, Cervantes recurre a varios hipotextos lopescos que, tal vez, resulten inesperados y que, en cualquier caso, la crítica no ha señalado aún. El más claro es el romancero morisco, pues los moros de Lope combinan la galantería e idealización típicas del *Abencerraje* con una bravuconería de tinte más bien ariostesco de la que se hace eco *El gallardo español*. Este comportamiento no es solo general, sino verbal, con fórmulas que retoma literalmente *El gallardo español*. En efecto, la Zaida de “Mira, Zaide, que te digo” describe a su galán con la palabra clave (“gallardo”) unida a los verbos clave con que *El gallardo español* describe el atractivo comportamiento del galán brioso (hendir, rajar, partir)

Confieso que eres valiente,
que hiendes, rajas y partes,
y que has muerto más cristianos
que tienes gotas de sangre;
que eres gallardo jinete,
que cantas, danzas y tañes,
gentilhombre, bien criado
cuanto puede imaginarse;
blanco, rubio por extremo,
señalado entre linajes,
el gallo de los bravatos,
la nata de los donaires. [...]
Mucho pueden con las damas
los galanes de tus partes,
porque los quieren bríosos,
que hiendan y que desgarran.²⁴ (vv. 13-40)

No cabe duda de que Cervantes conoció este romance, celeberrimo y además incluido en las *Guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita, un texto clave en la moda morisca. Es más, la idea de que una gallardía cercana a la bravata era irresistible para las mujeres también aparece en varias comedias lopescas anteriores al *Gallardo español*, donde la bizarría española conquistada a las mujeres del enemigo. Es lo que hace el brío de García de Paredes con Clarinda en *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* (1600), donde la dama declara querer a su hombre “bizarro” (v. 410) y explica que:

24 Citamos los romances de juventud de Lope de Vega por la edición de Sánchez Jiménez (2015).

Soy muerta por ver un hombre
 todo marcial y arrogante,
 tan arrojado que espante
 con solamente su nombre.²⁵ (vv. 414-417)

El tema es casi un tópico de la comedia lopesca, y aparece con insistencia en las obras del Fénix sobre los españoles en las guerras de Italia y, sobre todo, Flandes. Lo podemos mostrar con *El asalto de Mastroique* (c. 1600-1606) (Morley y Bruerton 1968: 286-287), que trata el tema flamenco. En la comedia, aparecen dos damas oriundas de esas tierras que están perdi-damente enamoradas de los españoles en general y de su bizarría en particular, cualidad en la que se ve la mezcla de rasgos morales y físicos que notamos en los lexicógrafos y en *El gallardo español*. La primera de las damas en cuestión es Aynora:

En viendo a algún español
 se me va el alma tras él,
 que me parece que de él
 salen los rayos del sol.
 Y éste, por mi vida, es tal,
 de tal gracia, talle y brío,
 que diera por velle mío
 una corona imperial.
 ¡Qué bien se pone el sombrero,
 qué gallardo asienta el pie!
 Pues si le hablo, yo sé
 que dirá que es caballero.
 No hay cosa que le esté mal.
 ¡Qué bien puesta espada y daga!
 Pues ¿qué le diré que haga,
 que no vuele a un ave igual?
 Saben amar con regalos,
 y ya tan diestros están,
 que de cuando en cuando dan
 con los regalos los palos.
 ¡Oh bizarría española!²⁶ (vv. 605-625)

La segunda es Marcela, quien tiene que aleccionar a su compañera acerca de la naturaleza de la verdadera hombría. Esta sería patrimonio exclusivo de españoles y llevaría consigo una importante dosis de violencia y bizarría, en el sentido consabido:

MARCELA ¡Cuánto mejor estarás
 con don Lope, que es un hombre,
 que a la sombra de su nombre
 sol de los demás serás!
 ¡Bizarro, fuerte, gallardo,
 temido...!

AYNORA Detente ahí.
 ¿Ves eso que dices?

Marcela Sí.

25 Citamos por la edición de Sánchez Jiménez (2006).

26 Cito por la edición de Enrico Di Pastena (2005).

- AYNORA Pues por eso me acobardo.
 MARCELA ¿Por esto? ¿Por qué razón?
 AYNORA Porque tanta valentía
 lo que es te dirá algún día
 burlarse con el león.
 Es hombre tan temerario,
 que a un enojo que le dé,
 me ha de coger por un pie
 y echarme en un campanario.
 No quiero los hombres yo
 tan valientes, tan airados.
 MARCELA Pues ¿qué?
 AYNORA Humildes, reposados,
 el sí por sí, el no por no.
 Si a don Lope replicase
 en la menor ocasión,
 pienso que de un bofetón
 treinta escaleras rodase.
 MARCELA Esos son los hombres, boba,
 que no es otros marioles.
 Ese brío de españoles
 es lo que las almas roba. (vv. 1206-1233)

Además, la obra destaca porque Marcela se hace pasar por soldado español y adopta la arrogante bizarría que considera propia de los hispanos. Con ella, provoca a un soldado tudesco (Bisanzón) y provoca los elogios entusiasmados de Aynora:

- BISANZÓN ¡Español, matarte quiero!
 MARCELA Yo no estoy para morir.
 AYNORA ¡Qué braveza! (vv. 717-719)

Más adelante, la propia Marcela le explica a Bisanzón qué es hombría, cualidad que, por supuesto, y cómicamente, encarna la dama, porque está vestida de soldado español y se hace pasar por uno mediante sus bravatas y comportamiento:

- MARCELA ¡Hola tudesco!
 BISANZÓN ¿Quién es?
 MARCELA Un hombre.
 BISANZÓN ¿Un hombre es el sol?
 MARCELA Entiéndese un español:
 ¿en el talle no lo ves?
 BISANZÓN En diciendo hombre, ¿se entiende
 un español? ¿No son hombres
 los que tienen otros nombres?
 MARCELA No, que el ser de hombre se ofende.
 BISANZÓN Pues, ¿qué venimos a ser,
 nacidos de otras naciones?
 ¿Qué nombre, español, nos pones
 diferente al de mujer?
 MARCELA Llámese segunda parte
 de hombres, porque dondequiera
 español es la primera. (vv. 2121-2135)

Es más, *Los españoles en Flandes*, una obra de c. 1597-1606 (Morley y Bruerton, 1968, 322), encontramos los mismos temas. Ahí volvemos a hallar a una dama que sigue a un soldado español. De nuevo, se llama Marcela y, de nuevo, pregona la importancia de la bizarría española:

Tu despejo, y valentía,
tu furia desesperada,
y el remitirte a la espada
por cualquiera niñería,
me hicieron dejar a quien
me llevó de España a Flandes,
y obligarme a que me mandes
que engañe a cuantos me ven,
sirviéndote de criado,
porque no hay para mi gusto
como un bellacón robusto,
hasta el alma desgarrado.²⁷ (vv. 378-388)

De modo parecido a lo que ocurría en *El asalto de Maastrique*, en *Los españoles en Flandes* vuelve a aparecer una dama flamenca muerta por los españoles y, en concreto por unas cualidades que hemos visto destacar en *El gallardo español*, como son la gallardía y el brío:

Españoles gallardos, norabuena.
Volváis a Flandes, que esta vida sola
es oro que en las vuestras se acrisola,
cuyo escudo español Flandes cercena.
El nombre de español, ¡qué dulce suena!
¡Qué briosa nación es la española! (vv. 1192-1197)

Por tanto, en su intento de imitar la comedia lopesca para tratar de adaptarse a los nuevos gustos que imperaban en los corrales (Sevilla Arroyo y Rey Hazas, 1997, xvi), Cervantes adoptó tanto peculiaridades estilísticas (que no nos interesan ahora) como temáticas. Entre estas, se encuentra el tópico de la atractiva bizarría de los españoles, que enamora perdidamente a las mujeres de los enemigos, italianas y flamencas en las obras lopescas que hemos citado, y moras en *El gallardo español*.²⁸ Además, igualmente probable parece que el alcalaíno combinara esta influencia con la del romancero morisco de Lope, cuyo “Mira, Zaide, que te digo” imitó Cervantes tanto en la temática de la bizarría como en la *elocutio* particular. Estos textos del Fénix le sirvieron al alcalaíno no solo para hacer atractiva su obra ante un público habituado a la fórmula lopesca, sino para explorar dos intereses típicamente cervantinos: la reflexión acerca de las armas y las letras y, sobre todo, acerca del origen, características y

27 Cito por la edición de Antonio Cortijo Ocaña (2014).

28 Resulta llamativo que Lope tenga una comedia titulada *El gallardo catalán* (c. 1600) (Morley y Bruerton, 1968, 50), cuyo título se acerca mucho al cervantino. La obra de Lope es una comedia genealógica con ribetes palatinos sobre los condes de Barcelona. Incluye algunos temas que nos resultan familiares y que aparecen en *El gallardo español*: el enamorarse de oídas (vv. 417-424 y 2613-2616), el de la mujer vestida de hombre para buscar a su amado (v. 473 *Acot*) e incluso el del cautiverio a manos de piratas berberiscos (vv. 495 y ss.). Además, y en paralelo a la aparición de Sayavedra en la comedia cervantina, en la lopesca, hay un personaje que se llama Carpio y otro que se llama Belardo e, incluso, una dama llamada Margarita (como la de *El gallardo español*). Sin embargo, y pese al “gallardo” del título, la comedia de Lope no explora el tema de la gallardía ni de la hombría, por lo que no parece haber influido en la comedia cervantina que nos interesa.

expresión del deseo femenino, tema que Cervantes convierte en uno de los aspectos más importantes de *El gallardo español*.

BIBLIOGRAFÍA

- El Abencerraje* (2017), ed. E. Fosalba, Madrid, Real Academia Española.
- Abi Ayad, Ahmed (1997), "L'offensive de Hassan Pacha pour libérer Oran et Mers El Kébir et ses repercussions littéraires hispano-algériennes", *Revue d'Histoire Maghrébine* 87-88, 239-251.
- Abi Ayad, Ahmed (1998), "Orán: fuente literaria y lugar de escritura de Miguel de Cervantes", en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, I, 117-126.
- Abi Ayad, Ahmed (2005), "Orán, España y Cervantes", *Insaniat. Revue du Centre de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle d'Oran* 23, 15-22.
- Abi Ayad, Ahmed (2008), "Mers-El-Kébir sous le siège de 1563 et la dimension spatio-temporelle dans *El gallardo español* de M. de Cervantes", *Insaniat. Revue du Centre de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle d'Oran* 39-40, 83-90.
- Alcalá-Galán, Mercedes (2019), "African Space and *Abencerrajismo* in Cervantes's *El gallardo español*: Arlaxa and the Deconstruction of the Heroic *Comedia*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 39, 81-97.
- Astrana Marín, Luis (1948-1958), *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, 7 vols., Madrid, Reus.
- Azaustre, Antonio, y Juan CASAS (2011), *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel.
- Braul, Gerard J. (1976), "*Sapientia* dans la *Chanson de Roland*", *French Forum* 1, pp. 99-118.
- Buchanan, Milton Alexander (1938), "The Works of Cervantes and Their Dates of Composition", *Transactions of the Royal Society of Canada, Section II* 32, pp. 23-39.
- Canavaggio, Jean (1977), *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Carreira, Antonio, ed., Luis de Góngora y Argote, *Romances*, 4 vols., Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
- Cazenave, Jean (1953), "*El gallardo español* de Cervantes", *Les langues néolatines* 47.126, 4-17 y 47.127, 3-14.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2015), *Comedias y tragedias*, coord. L. Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2015), *El gallardo español*, ed. L. Gómez Canseco, en *Comedias y tragedias*, coord. L. Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2013), *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Madrid, RAE.
- Covarrubias y Horozco, Sebastián de (2006), *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de I. Arellano y R. Zafra, Madrid, Iberoamericana.
- Curtius, Ernst Robert (1995), *Literatura europea y Edad Media Latina*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económico.
- Diccionario de Autoridades (1726-1737)*, 3 vols., Madrid, Francisco Hierro.

- Franciosini, Lorenzo (1638), *Vocabulario español e italiano*, Roma, Camera Apostolica.
- Gómez Canseco, Luis, ed. (2015), Miguel de Cervantes Saavedra, *El gallardo español*, en *Comedias y tragedias. Volumen complementario*, coord. L. Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 61-73.
- Guillén, Jorge (1965), “Individuo y ejemplaridad en el *Abencerraje*”, en *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*, Oxford, Lincombe Lodge Research Library, 175-197.
- Guillén, Jorge (1971), “Literature as Historical Contradiction: *El Abencerraje*, the Moorish Novel, and the Eclogue”, en *Literature as System*, Princeton, Princeton University Press, 159-217.
- Hernando Morata, Isabel (2021), “*El amante liberal*, de Cervantes, y la tradición literaria de *El Abencerraje*”, en *Et amicitia et magisterio: estudios en honor de José Manuel González Herrán*, ed. S. Díaz Lage, R. Gutiérrez Sebastián, J. López Quintáns y B. Rodríguez Gutiérrez, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 307-317.
- Isidoro de Sevilla, san (2000), *Etimologías I*, ed. J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Márquez Villanueva, Francisco (2010), *Moros, moriscos y turcos de Cervantes. Ensayos críticos*, Barcelona, Bellaterra.
- Misrahi, Jean, y William L. Hendrickson (1980), “Roland and Oliver: Prowess and Wisdom, the Ideal of the Epic Hero”, *Romance Philology* 33, 357-372.
- Morley, Sylvanus Griswold (1925), “Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega”, en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Madrid, Librería Hernando, I, 505-531.
- Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. M. R. Cartes, Madrid, Gredos.
- Mortara Garavelli, Bice (2015), *Manual de retórica*, trad. M. J. Vega, Madrid, Cátedra.
- Oudin, Caesar (1675), *Tesoro de las dos lenguas española y francesa*, León de Francia, J. Bautiste Bourlier y Laurence Aubin.
- Percivale, Richard, y John Minsheu (1623), *A Dictionary in Spanish and English*, London, John Haviland.
- Porter, David (1971), “Ring-Composition in Classical Literature and Contemporary Music”, *The Classical World* 65, 1-6.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2011), “Del *Quijote* al *Persiles*: *rota Virgilii, fortitudo et sapientia* y la trayectoria literaria de Cervantes”, *RILCE* 27, 477-500.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2022), “Sellos de cera y tormentas de fuego: cera y deseo femenino en el sistema simbólico de *El celoso extremeño*”, *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas* 40, 101-111.
- Schevill, Rudolph y Adolfo Bonilla (1915), “El teatro de Cervantes: introducción”, en *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y entremeses*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, VI, 6-163.
- Sevilla Arroyo, Florencio, y Antonio Rey Hazas, eds. (1997), Miguel de Cervantes Saavedra, *El gallardo español. La casa de los celos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Stapp, William (1981), “*El gallardo español*. La fama como arbitrio de la realidad”, en *Cervantes, su obra y su mundo: actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. M. Criado de Val,

- Madrid, Edi-6, 261-272.
- Vega Carpio, Lope de (2005), *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma*, ed. E. Di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, ed. L. Giuliani y R. Valdés, Lérida, Milenio, I, 289-411.
- Vega Carpio, Lope de (2006), *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, en *El Sansón de Extremadura: Diego García de Paredes en la literatura española del siglo XVI*, ed. A. Sánchez Jiménez, Newark, Juan de la Cuesta, 168-345.
- Vega Carpio, Lope de (2020), *De cosario a cosario*, ed. E. Di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. A. García Reidy y F. Plata, Madrid, Gredos, I, 103-278.
- Vega Carpio, Lope de (2014), *Los españoles en Flandes*, ed. A. Cortijo Ocaña, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, ed. N. Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, II, 905-1108.
- Vega Carpio, Lope de (1998), *El gallardo catalán*, ed. E. Turpín, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso, Lérida, I, 397-548.
- Vega Carpio, Lope de (2012), *El perro del hortelano*, ed. P. Laskaris, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. L. Fernández y G. Pontón, Madrid, Gredos, I, 53-262.
- Vega Carpio, Lope de (1901), *Pobreza no es vileza*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo XII. Crónicas y leyendas dramáticas de España. Sexta sección*, ed. M. Menéndez Pelayo, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 477-518.
- Vega Carpio, Lope de (2015), *Romances de juventud*, ed. A. Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra.
- Ynduráin, Domingo, (2012) “Enamorarse de oídas”, en *Serta philologica. F. Lázaro Carreter: natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, II, Madrid, Cátedra, 589-603.
- Zimic, Stanislav (1992), *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia.