

“SEGUNDA CAVA EN ESPAÑA”: MORO, MORISCO Y VENGANZA EN TRES COMEDIAS DE LOPE DE VEGA

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Brown University

Entre 1600 y 1612, los años inmediatamente anteriores y posteriores a la expulsión de los moriscos, Lope de Vega trató el tema del moro y su relación con España en tres comedias históricas ambientadas en la Edad Media, *Los Benavides*,¹ *El postrer godo de España*² y *El bastardo Mudarra*.³ La figura del musulmán hispano ocupa un tema central en las tres obras del Fénix: funciona como contrapeso y piedra de toque de los protagonistas en *El postrer godo de España* y *Los Benavides*, e incluso forma parte esencial del carácter del personaje principal en *El bastardo Mudarra*. Estas tres comedias comparten varias características, que también podemos localizar en otras obras históricas del Lope temprano: aprovechan romances y crónicas como fuentes al tiempo que dejan bastante espacio a la imaginación del autor; se centran en la época de la alta Edad Media y nacimiento de los reinos cristianos peninsulares, pero también contienen referencias inequívocas al presente del reinado de Felipe III. Lope conectó las tres comedias mediante estas alusiones y mediante su temática histórica e islámica, pero además estableció un vínculo claro y explícito entre ellas. Este vínculo revela que Lope ideó las tres obras históricas y sus respectivos moros siguiendo un pensamiento común, que podemos identificar al estudiarlas conjuntamente.

Lope de Vega relacionó sus comedias mediante un entramado de alu-

siones abiertas, que además ocurren en momentos decisivos de la trama. Encontramos un ejemplo hacia el final del acto segundo de la más tardía de las obras, *El bastardo Mudarra*. Ruy Velázquez acaba de traicionar a los Infantes de Lara y, solo sobre el escenario, compara la intervención de doña Lambra con la de la Cava, personaje central de *El postrer godo de España*, que Lope había completado algunos años atrás: “Ea, doña Alanbra, baña / en esta sangre tu pecho; / que esta venganza te ha hecho / segunda Caua en España” (1678-81). Con esta poderosa imagen, Ruy Velázquez responsabiliza a doña Lambra, que le había incitado insistentemente a castigar a los Infantes, de la terrible venganza, y la equipara con la legendaria Cava. Lope refuerza el paralelismo haciendo de Ruy Velázquez un nuevo don Julián, como reconoce el propio personaje mientras les asegura a los moros que les entregará a los Infantes: “y esta cierto / que otro conde Julian / rinde a tu seruiçio el pecho” (99-51). De modo semejante, los personajes de *Los Benavides* mencionan “los pecados / de la Caba y de Rodrigo” (2301-02), que también inspiran decisivamente al protagonista Sancho para llevar a cabo su venganza (1916-31);⁴ de nuevo, la Cava funciona como paradigma de incitación a la violencia. Además, en la misma obra, el anciano ofendido Mendo recurre a la trama de *El bastardo Mudarra* al solicitar a su hija Clara un nieto que le venga: “¡Ay, hija! que no has querido / casarte, pues de tu esposo / quizá saliera vn Mudarra / que los abrassara a todos” (666-69). Su hija Clara acepta la comparación, y pronostica que el bastardo Sancho se comportará, efectivamente, como un nuevo Mudarra justiciero: “que yo te juro que sea / más vengador que Mudarra / de la afrenta de su padre / y los Infantes de Lara” (750-53). Los personajes de *El bastardo Mudarra* conocen y citan a los protagonistas de *El postrer godo de España*; los héroes de *Los Benavides* modelan sus acciones sobre las que narran *El postrer godo de España* y *El bastardo Mudarra*. Las tres obras dramáticas hacen referencia explícita unas a otras, como si Lope indicara que comparten un fondo y tema común.

El Fénix basa estas alusiones recíprocas entre las tres comedias en el recurso exegético y retórico de la *figura*, según el cual ciertos personajes funcionan como anuncios o reflejos de otros. Así, siguiendo este método los exégetas de la Biblia interpretaban a Moisés como *figura* de Cristo, a Eva como *figura a contrario*, o *figura* en contrapunto, de la Virgen, etc., en una relación que siempre revelaba un significado oculto (Auerbach 75 *et passim*). Susan Nichoff McCrary ya ha indicado que Lope empleó la

técnica de la *figura* para modelar *El postrer godo de España* según el esquema de la Caída del hombre (“The Art” 85; El último 6), haciendo de Rodrigo una *figura* de Adán; de Pelayo, una de Cristo; y de Julián, una de Judas (El último 9; 60). Además, aunque McCrary no lo tiene en cuenta, Lope utiliza explícitamente el recurso de la *figura* en una poco conocida obra de 1615, el *Segundo coloquio de Lope de Vega entre vn Portuguez, y vn Castellano, vn Viscayno, vn Estudiante, y vn moço de mulas, en defensa, y alabança de la limpia Concepcion de nuestra Señora, concebida sin mancha de pecado original*. En este coloquio, que salió únicamente en forma de pliego suelto, un estudiante gorrón explica que la tierra santa alrededor de la zarza ardiente del Éxodo “fue figura / de la Virgen purissima, en que Christo / quiso juntar sus dos naturalezas” (20). Por tanto, Lope conocía y dominaba el recurso retórico de la *figura*, que empleó no sólo en *El postrer godo de España*, sino también en otras ocasiones a lo largo de su carrera. Las alusiones que citamos arriba sugieren también que, en *El bastardo Mudarra*, doña Lambra y Ruy Velázquez funcionan como *figurae* de la Cava y don Julián, y que, en *Los Benavides*, Sancho actúa como *figura* de Mudarra. Los personajes de Lope se revelan abiertamente como “nueva Cava,” “nuevo Julián,” y “nuevo Mudarra.” Pero, ¿cuál es el sentido de estas *figurae*?

Todas las *figurae* nombradas giran alrededor del mundo islámico, que en las tres comedias invoca inmediatamente el tema de la venganza. Siguiendo la cronología de la temática histórica de las obras, *El postrer godo de España* inaugura la relación: la comedia narra la “pérdida de España” y los comienzos de su restauración a manos de Pelayo (Menéndez y Pelayo 24). La acción central de *El postrer godo de España* relata la traición de don Julián, que venga la ofensa del rey visigodo Rodrigo entregando España a los musulmanes norteafricanos: “Julián: Esa piedra que desmedra / mi honor con violencia extraña / ha de costar que en España / no haya piedra sobre piedra” (654). La piedra de anillo que simboliza el honor de la Cava y don Julián provoca la destrucción total de España. En este caso, conviene observar que tanto la ofensa como la venganza nacen en la España cristiana, sin que los moros intervengan en absoluto. De hecho, la obra se abre con una terrible escena de venganza, en la que el antipático Rodrigo y su séquito (Araluce Cuenca 475), que aparecen sobre escena “con las espadas desnudas,” le acaban de sacar los ojos al godo Betisa para vengar la muerte del padre de Rodrigo (621). Sin embargo, los moros también muestran un carácter vengativo⁵ y, lo

que resulta más importante para nuestro estudio, llevan a cabo en la práctica la venganza de Julián, con terribles consecuencias para la sociedad cristiana de España. La obra de Lope narra cómo el ejército de Muza derrota fácilmente al de Rodrigo en Guadalete, y cómo las “lunas” musulmanas ocupan la mayor parte de la Península. El propio don Julián expresa las funestas consecuencias de su venganza en su anagnórisis:

¿Hay más penas que a un hombre martiricen?
 Ya entiendo ¡cielo airado!, lo que es esto.
 Vendí mi patria, puse fuego a España;
 vendí mi caro honor, más de lo honesto;
 metí en mi propia tierra gente extraña;
 lunas por cruces en su campo he puesto. (692)

En *El postrer godo de España* los norteafricanos ejecutan fulminantemente la venganza privada de los cristianos, y la “gente extraña” destruye sin piedad el estado visigodo.

El bastardo Mudarra también dramatiza una leyenda de venganza (de Carvalho 96; Menéndez Pidal 128), y además relata directa y fielmente los dos actos centrales de la historia medieval (D’Antuono 183), tal y como aparece en las crónicas más conocidas:⁶ las respectivas revanchas de doña Lambra y Mudarra (Cuenca Cabeza 121). Como sucedía en *El postrer godo de España*, en *El bastardo Mudarra* las dos venganzas emplean al moro como instrumento práctico para ejecutar la violencia cristiana. Así, Ruy Velázquez elimina a los Infantes de Lara, que han ofendido a doña Lambra, traicionándolos al ejército del moro Almanzor:

Almanzor: La gente ha de salir a toda prisa
 de la frontera donde esta aloxada
 hacia los canpos de Almenar marchando;
 que allí me escribe Rui Velazquez tiene
 preuenido el engaño a los Ynfantes. (1195-99)

Por su parte, Mudarra, que mata a Ruy Velázquez en duelo para vengar a sus medio-hermanos, ha nacido y vivido en Córdoba hasta la edad de veinte años, y pasa la comedia vestido con ropas moras, aunque recibe bautismo en la escena final de la obra. Los ejércitos del caudillo cordobés Almanzor eliminan a los Infantes; el moro Mudarra se encarga más tarde

de Ruy Velázquez. Por tanto, aunque la violencia vengativa de *El bastardo Mudarra* nace y se cuaja entre cristianos españoles,⁷ los moros se encargan en ambas ocasiones de llevarla a cabo en la práctica.

Lope también construye *Los Benavides* alrededor del tema central de la venganza, en este caso la del viejo Mendo, a quien otro noble cristiano, Payo, ha propinado una bofetada en el rostro. Lope subraya la intensidad del deseo de venganza del viejo hidalgo con un soneto en que Mendo trata el tema, en un pasaje y forma poéticas paralelos a los sonetos que describían el despecho de doña Lambra en *El bastardo Mudarra*:

¿Cuál hombre, o Clara, no sintió su afrenta,
 si vn perro ladra a quien herirle quiere?
 La honrra haze al león que visto espere;
 cantando el ruisseñor su agrauio cuenta;
 mata a quien ofender su honor yntenta
 el blanco çisne que cantando muere.
 De vn siluo el toro más que a quien le hiere
 brama y empina la çerbiz essenta.

La persona más bárbara y desnuda
 siente la afrenta y desto viuen llenas
 graues historias que el honor anpara.

Y Dios humano, tengo por sin duda
 que sintió con extremo entre sus penas
 ver ofendida su diuina cara. (1829-42)

Mendo hace partícipe de su ofensa a toda la naturaleza (“perro,” “león,” “ruisseñor,” “cisne,” “toro”), y exhibe un ardiente sentir que casi llega a la blasfemia en el último terceto del soneto citado, demostrando la potencial violencia que alberga el carácter del viejo. Sin embargo, en *Los Benavides* los moros no funcionan como ejecutores de la venganza de cristianos ofendidos, como Mendo o Payo, aunque el ambiente de la obra sugiere constantemente esa posibilidad, que constituye una enorme amenaza para la sociedad cristiana. Así, Mendo sospecha que su enemigo, Payo, venderá por despecho al joven rey a los “moros estraños” (I, 44), con resultados desastrosos para el reino. A partir de ese momento, Payo se comporta de un modo amenazador, y parece que, efectivamente, se convertirá en un nuevo don Julián o un nuevo Ruy Velázquez. De hecho, el hidalgo se desnaturaliza del reino, e incluso asegura que se pondrá al

servicio de los moros: “Si rey cristiano no me diere sueldo, / Córdoba tiene moros y Sevilla, / Cuenca, Alcalá, Toledo, Abila, y Nájara” (1626-29). No obstante, Payo no llega a cumplir sus amenazas; al contrario, cuando los moros le ofrecen comprar sus decisivas posesiones fronterizas, el noble cristiano se niega a llevar a cabo su venganza y a poner en peligro a su rey:

Payo: Vete, morillo, y no quieras
que a Mahoma, a ti y a él
cuelgue juntos de vn cordel.

Alife: ¿Hablas, cristiano, de veras?

Payo: ¡Vete, perro!

Alife: ¡Aguarda vn poco! (2915-19)

El bravo Payo muere al final de la obra (3393-95), como castigo por haber ofendido a Mendo. Sin embargo, al rechazar a los moros demuestra con creces su nobleza, y se convierte en una *figura a contrario* de don Julián y Ruy Velázquez, pues ataca a los musulmanes en lugar de utilizarlos para ejecutar sus venganzas personales a costa de la seguridad del reino cristiano.

Usando la *figura*, Lope revela que en las tres comedias los personajes moros representan diversas facetas del tema de la venganza. Los moros constituyen siempre una fuerza militar formidable, capaz de poner en grave peligro la sociedad cristiana: Muza destruye fácilmente los ejércitos de Rodrigo; Almanzor consigue acabar en una jornada con la flor de la caballería castellana; Alife desestabiliza con sus soldados los frágiles reinos cristianos del norte. En las tres obras, la amenaza mora se activa mediante una llamada vengativa que tiene origen en la propia España: el godo don Julián ofrece España a los moros llevado de su despecho; Ruy Velázquez pone en peligro el Condado de Castilla al hacer del legendario caudillo moro Almanzor el ejecutor de su venganza; el noble cristiano Payo advierte a sus enemigos leoneses y castellanos que puede poner su ejército y tierras al servicio de los musulmanes del sur. En suma, Lope muestra en estas tres comedias que con la amenaza externa de los moros una chispa de venganza podría llegar a destruir toda la sociedad cristiana.

Los estudiosos aceptan generalmente que las obras históricas de Lope establecen numerosas analogías entre el momento histórico que representan los actores y el del espectador (Kirby 329; McCrary, “The Art” 87),

con el fin de interesar al público en el tema que se presenta y con el fin de reflexionar sobre la actualidad del dramaturgo. Es decir, las comedias históricas del Fénix tratan el pasado nacional al tiempo que producen comentarios sobre la realidad contemporánea. De hecho, Carol Bingham Kirby ya ha propuesto una aplicación de *El último godo* a la realidad de la corte de Felipe III: es posible que la vida sana y sencilla que lleva Pelayo en su tierra constituya una crítica del lujo cortesano en el Madrid de comienzos del siglo XVII (335). Sin embargo, nuestro análisis de las *figurae* lopescas sugiere una nueva conexión de estas tres obras con la primera década del siglo XVII: el problema morisco.

Los moriscos eran musulmanes practicantes, o recién convertidos al catolicismo, que habitaban en los reinos cristianos, viviendo separados del resto de la población en sus “morerías.” Estas comunidades eran especialmente abundantes en el antiguo Reino de Granada—donde los moriscos destacaban como artesanos—y en la zona levantina—donde los moriscos se dedicaban, especialmente, al cultivo de la tierra—(Rawlings 14). La Inquisición y diversos obispos de la zona granadina comenzaron desde la segunda década del siglo XVI a ejercer presión sobre los moriscos, procurando que abandonaran sus costumbres (su lengua, fiestas, bailes y dieta), que los inquisidores veían como un obstáculo para aceptar la religión cristiana. Esta presión resultó en 1567 en una severa pragmática de Felipe II que les prohibía practicar sus tradiciones en el Reino de Granada (Rawlings 19). El descontento morisco estalló en revuelta armada en los años 1568-1571, y desde entonces hasta la definitiva expulsión del colectivo en 1610 muchas voces clamaron en España por la expulsión de la minoría morisca.⁸ Felipe II ya había decidido desalojarlos de sus reinos al descubrir que durante la revuelta los moriscos habían solicitado (y obtenido) ayuda del mayor enemigo de España y la cristiandad en el Mediterráneo: los turcos otomanos (Kamen 131-32; Lomax 172). Esta peligrosa alianza hizo saltar las alarmas entre los gobernantes cristianos (Rawlings 13, 22), pues, en palabras de José Alcalá-Zamora y Queipo del Llano: “En pleno auge del poder otomano y argelino, el fantasma del 711, de una nueva *pérdida de España*, adquiriría consistencia dramática y verosimilitud amenazante” (277). El peligro musulmán parecía justificar la cruenta campaña contra los moriscos rebeldes que lideró don Juan de Austria en la Alpujarra granadina, en una guerra terrible cuyas atrocidades narran historiadores áureos como Luis de Mármol Carvajal (Málaga, 1600), Ginés Pérez de Hita (Barcelona, 1619) y Diego

Hurtado de Mendoza (Lisboa, 1627). Tras aplastar la revuelta, Felipe II decidió dispersar a los moriscos a diferentes lugares de Andalucía, Murcia, Extremadura y las Castillas (Alcalá-Zamora y Queipo del Llano 283), para evitar en el futuro una rebelión parecida. Sin embargo, la diáspora interna agravó la preocupación de algunos cristianos viejos, que consideraban que con los moriscos albergaban en el seno de sus comunidades un enemigo oculto que podía, como los moros de las comedias de Lope, desatar la furia del mundo musulmán contra los territorios del rey católico.⁹ El encendido debate continuó, enardecándose sin remedio hasta que Felipe III ejecutó el decreto en 1609, precisamente en la época en que el Fénix componía y publicaba las comedias que tratamos: “Ejecutóse la expulsión de los moriscos de España, para lo cual se hizo en esta Villa una Junta, que se fué continuando, y se formó de tres del Consejo Real. [. . .] Salieron de Madrid y su partido en la expulsión de los moriscos ciento veintitrés familias, y en ellas trescientas ochenta y nueve personas y no más” (León Pinelo 89-90). El historiador Henri Lapeyre estima que la cifra total de semejante tragedia humana fue inmensamente mayor: unos 296.000 moriscos tuvieron que abandonar España entre 1609 y 1611 (252).

Esta coincidencia cronológica hace pensar que las obras históricas de Lope que hemos tratado se conectan a la situación contemporánea de los moriscos mediante una reflexión sobre la figura del moro. Encontramos en las tres comedias varios elementos que sugieren poderosamente esta posibilidad. En primer lugar, Lope utiliza directamente la palabra “morisco” como adjetivo referido a los moros medievales, pese a que el texto contemporáneo de Sebastián de Covarrubias define “moriscos” como “los convertidos de moros a la Fe Católica” (815),¹⁰ aludiendo clara y exclusivamente a los moriscos de los siglos XVI y XVII. Sin embargo, Lope usa en sus obras frases como “pendones moriscos,” “morisca lanza” y “caxas moriscas” (*El bastardo* 687; 994; 1627) para hablar del ejército de Almanzor, y “disfraz morisco” para hablar de ropas de musulmanes (*Los Benavides* I, 828). Al oír este adjetivo, el público de la época de Felipe III debió de identificar inmediatamente los moros lopescos con los moriscos españoles cuya expulsión se trataba con tanta pasión. En segundo lugar, el Fénix presenta numerosos casos de moros convertidos al cristianismo, lo que hace de estos personajes verdaderos “moriscos” *stricto sensu*. De este modo, en *El bastardo Mudarra* el héroe se convierte al

final de la obra (3069), mientras que en *El postrer godo de España* los moros Zara y Abembúcar deciden bautizarse, y acaban gloriosamente martirizados por ello:

MORO Ya puedes, señor, mirar
de los dos, Juan y María,
que acaban de degollar,
las cabezas.

TARIFE ¡Gran porfía,
que se han dejado matar!

Descubren los dos mártires descabezados, y un ángel detrás, con dos guirnaldas en las manos. (III, 688-89)

Además de presentar a estos valerosos “moriscos,” el Fénix emplea referencias anacrónicas que relacionan a los moros de la época de Muza con los corsarios moros y turcos del siglo XVII:¹¹ en *El postrer godo de España*, la galera de Zara y Abembúcar desembarca cerca de la moderna “fortaleza de Denia” (631), y es avistada por los “jinetes de la costa” (632). Tanto las fortificaciones de Denia (que pertenecían a los dominios del duque de Lerma, valido de Felipe III) como la guardia de los jinetes de la costa constituían innovaciones de los Austrias para proteger la costa levantina de los frecuentes ataques de los piratas turcos y norteafricanos.

Estas alusiones al presente de la primera década del siglo XVII implican que las tres comedias ofrecen comentarios sobre los moriscos y los turcos al hablar de los moros de la época de Muza y Almanzor. Como los moros que invadieron España y destruyeron a los Infantes de Lara, los modernos turcos otomanos suponen una terrible amenaza externa. Si algún elemento de la sociedad cristiana invoca a los turcos para ejecutar alguna venganza, las consecuencias podrían ser desastrosas. Por supuesto, ese elemento interno podrían ser los moriscos, que ya habían solicitado y obtenido la ayuda del Gran Turco en su gran rebelión de la segunda mitad del siglo XVI, poniendo en gran peligro la monarquía de Felipe II. El público de principios del siglo XVII, rodeado del animado debate sobre la situación de los moriscos peninsulares, habría leído una escena como la siguiente de manera muy diferente a la nuestra:

(Ali entre)

Ali: Aquí esta tinta y papel.

Rui Velazquez: Pues en arabigo, luego,
 escribe tales razones...

¿de que me miras suspenso?

Ali: ¿En arabigo, señor? (*El bastardo Mudarra* 916-20)

El cautivo moro escribe una carta "en arabigo" que traiciona a los Infantes de Lara y pone en grave peligro a Castilla ante los ejércitos de Almanzor. El idioma árabe al que se aferraban los moriscos del siglo XVII, con su conexión cultural con una potencia enemiga y extranjera, supone una amenaza latente para la sociedad cristiana. Al menos, de ese modo pensarían los espectadores de las obras de Lope, que habrían visto en este Alí, vestido a la morisca, un reflejo evidente de los moriscos levantinos que solicitaban la ayuda turca con semejantes cartas "en arabigo." Gisela Labib ha estudiado la figura del moro en las comedias lopescas como símbolo de la nobleza caballeresca (24), como figura de Cristo (28), etc., en aspectos que sin lugar a dudas aparecen ocasionalmente en las tres comedias que nos ocupan.¹² Sin embargo, los moros de Lope aluden además a la situación de los moriscos y a la amenaza militar turca en el Mediterráneo. En estas tres obras históricas, el Fénix esconde la figura sombría del Gran Turco contemporáneo bajo el turbante de moros medievales como Muza o Almanzor.¹³

Al conectar la historia pasada con la situación del presente, Lope comparte la manera de pensar de muchos intelectuales de su época. También un prestigioso historiador coetáneo del Fénix, el padre Juan de Mariana, había relacionado la pérdida de la España goda con los moriscos de la época de los Austrias. En su *Historia general de España*, Mariana remata su relación de la invasión de Muza y la derrota de Rodrigo con el siguiente párrafo:

Cayó pues el reino y gente de los godos, no sin providencia y consejo del cielo, como a mí me parece, para que después de tal castigo de las cenizas y sepultura de aquella gente naciese y se levantase una nueva y santa España, de mayores fuerzas y señorío que antes era; refugio en este tiempo, amparo y columna de la religión católica, que compuesta de todas sus partes y como de sus miembros termina su muy ancho imperio, y le extiende, como hoy lo vemos, hasta los últimos fines de levante y poniente. Porque en el mismo tiempo que esto se

escribía en latín, don Felipe II, rey católico de España, vencidos por dos y más veces en batalla los rebeldes, juntó con los demás estados el reino de Portugal con atadura, como lo esperamos, dichosa y perpetua [. . .]. (188)

Mariana interpreta los sucesos medievales como parte de un plan divino sobre la historia de España.¹⁴ Dios dejó que el país cayera en manos de los musulmanes en tiempo de los visigodos solamente para que el reino cristiano renaciera con mayores fuerzas, y para que tras este “castigo” España se convierta en firme “amparo y columna de la religión católica.” Los moriscos desempeñan un papel en este teatro divino de la historia que presenta Mariana: los moros invadieron España, y los moros (parte de “los rebeldes” que menciona el historiador) se volvieron a levantar contra ella “en el mismo tiempo que esto se escribía en latín.” Sin embargo, Dios permitió que esta vez los monarcas hispanos extinguieran la rebelión morisca, e incluso mostró su aprobación añadiendo los reinos de Portugal a la monarquía española. Mariana entiende que los moros del siglo VIII y los moriscos del siglo XVI forman parte de la misma página histórica, según el plan divino. No debe resultar extraño, por tanto, que Lope compartiera estas ideas y las divulgara entre el público español mediante comedias históricas como *Los Benavides*, *El postrer godo de España* y *El bastardo Mudarra*, en las que el inquieto dramaturgo utiliza las figuras de moros pasados para reflexionar sobre sus contemporáneos moriscos del siglo XVII.

NOTAS

1. Lope dio a esta comedia el título de *Los Benavides* o *El primero Benavides*, y debió de componerla entre 1598 y 1602 (Morley y Bruerton 230-31). Aparece en la lista de comedias que Lope compiló para la primera edición de *El peregrino en su patria* (1604), y salió impresa pocos años más tarde en la *Segunda Parte de las Comedias de Lope de Vega* (Madrid, 1609).

2. Lope cita esta obra en la segunda edición de *El peregrino en su patria* (1618) con el título de *El postrer godo de España*, título que repite en la *Parte VIII de las comedias de Lope de Vega* (Madrid, 1617). Sin embargo, la edición de la *Parte XXV* (Zaragoza, 1647) la nombra *El último godo*, frase que cierra la obra en todas sus ediciones. Probablemente, Lope escribió esta comedia entre 1599 y 1608 (Morley y Bruerton 265).

3. El título original de la obra, tal y como aparece en el último verso y en la aprobación del autógrafa del 27 de abril de 1612, es *El Bastardo Mudarra y Siete Infantes de Lara*. Sin embargo, al comienzo de la comedia el autógrafa usa el título de *El Bastardo Mudarra*, mientras que en la segunda edición de *El peregrino en su patria* (1618) y en otras aprobaciones el título es *Los siete Infantes de Lara* (Cuenca Cabeza 19). Curiosamente, esta variación en el título confundió a George Ticknor, que pensó que se trataba de dos obras diferentes (192). La comedia salió publicada por primera vez en la *Veinticuatro parte de las comedias de Lope de Vega* (Zaragoza, 1641) (Morley y Bruerton 90). Ramón Menéndez Pidal afirma que debió de ser representada por primera vez en mayo de 1612 (128).

4. Sancho alude a la Cava en otra ocasión más, en la que relaciona amor y venganza para describir el nuevo amor que siente por la hermana de su enemigo:

Vi en el pie desta monta[ña]
que el Duero espacioso baña,
esta diuina muger
que de mi pecho ha de hazer
lo que la Caba de España. (2458-62)

5. Abraydo clama venganza cuando su amada Zara decide convertirse al cristianismo, en un discurso que prefigura la ulterior invasión de España por sus compatriotas:

Que dure el bien para tomar venganza
del mar y de la tierra,
que entrambas son culpadas.
Haz, señor, que se apresten
tus ociosos navíos,
de España las riberas,
metan hasta Valencia sus banderas. (643)

Sin embargo, otros moros consideran la venganza de Julián exagerada, y la desaprueban abiertamente: "Muza: Ya temo su guerra; / que hombre que vende su tierra, / no le oso llevar detrás" (657).

6. Aunque Jorge A. Silveira y Montes de Oca considera que el romancero es la fuente exclusiva de la obra (79; 81), los trabajos de Ramón Menéndez Pidal (129), Eva R. Price (303-04) y Delmiro Antas (43-49) han demostrado definitivamente que Lope también aprovechó numerosas fuentes cronísticas.

7. Concretamente, el honor y la mujer aparecen como detonantes de la venganza. Gonzalillo expresa lo primero en el acto inicial de la obra (142-46), mientras que Lope se encarga de responsabilizar a doña Lambra del bárbaro despojo de venganza en dos poderosos sonetos (350-63 y 722-35) y en una intervención muy explícita de la propia doña Lambra:

Quando entre mis dientes tenga,
si Rui Velazquez me venga,
aquel corazon cruel;

hasta comerle a bocados,
que bien se que yran assados,
pues que la venganza es fuego. (521-27)

8. Antonio de León Pinelo da fe de este afán en sus *Anales de Madrid*, en la entrada correspondiente a 1611: "Tratábase desde el año pasado con mucho calor la expulsión de los moriscos de Castilla" (91). Antonio Domínguez Ortiz y Bernard Vincent ofrecen otros muchos testimonios favorables a la expulsión alrededor de estos años. Sobre aspectos generales de la vida de los moriscos y sus conflictos con los cristianos viejos aún pueden consultarse los clásicos volúmenes que escribieron en 1901 Henry Charles Lea y Pascual Barrachina y Boronat.

9. También existía en esta época una tendencia literaria opuesta conocida como "maurofilia" (Ciro), dentro de la cual destaca *El Abencerraje*, que la crítica moderna (Guillén, Márquez Villanueva) tiende a leer a modo de protesta contra los malos tratos que recibían los moriscos. Israel Burshatin pone de manifiesto que la literatura áurea oscila entre los dos extremos de la polémica, y que los literatos tienden o bien a idealizar sin reservas al moro (maurofilia) o bien a vilificarlo.

10. Covarrubias refleja el escepticismo de su época sobre la sinceridad de los moriscos al añadir "y si ellos son católicos, gran merced les ha hecho Dios, y a nosotros también" (815).

11. Tomás García Figueras afirma acertadamente que Lope trata la piratería africana en muchas de sus comedias (28), y que el Fénix conoció a un tiempo "las costumbres de los moriscos y las amenazas constantes de los corsarios de Argel" durante su estancia en Valencia (8).

12. En efecto, como bien sugiere Labib, el moro sirve de prueba del valor del caballero cristiano (*El bastardo Mudarra* 681-88; *Los Benavides* 522-39, 2393-95, 3004-08); como figura virtuosa y noble, muy en la línea del moro "sentimental" (*El postrer godo de España* II, 657; *El bastardo Mudarra* 1240-41, 1478-80, 1902-05, 2976-80; *Los Benavides* 3124-26); como epitome de la riqueza (*El bastardo Mudarra* I, 816-39, 1570-72; *Los Benavides* 1599-600); y un largo etc. Sin embargo, nosotros sugerimos, en base a un estudio del argumento de las obras en cuestión, que el papel principal de los moros es funcionar como amenazadores símbolos de la venganza y la traición.

13. De este modo, las comedias históricas de Lope tratan del peligro que supone un enemigo interior, y no exclusivamente exterior, como sugiere Walter Cohen: "The late-sixteenth-century Golden Age national history play, regardless of its temporal or geographic setting, tends to emphasize the struggle between Catholic Spain and its infidel, external foes" (221).

14. En este sentido, tanto Mariana como Lope realizan lo que A. Robert Lauer denomina "abuse of History" (34), pues ambos inventan una interpretación universal para un hecho histórico particular.

OBRAS CITADAS

- El Abencerraje (Novela y romancero)*. Ed. Francisco López Estrada. Madrid: Cátedra, 1985.
- Alcalá-Zamora y Queipo del Llano, José. "El problema morisco bajo Felipe II, en la reflexión y crítica de Calderón." *Estudios calderonianos*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2000. 273-317.
- Antas, Delmiro. "Introducción." *El bastardo Mudarra y los Siete Infantes de Lara*. De Félix Lope de Vega Carpio. Ed. Delmiro Antas. Barcelona: PPU, 1993. 12-83.
- Araluce Cuenca, Ramón. "Lope de Vega y la pérdida de España: *El último godo*." *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1981. 473-77.
- Auerbach, Erich. *Figura*. Trad. Yolanda García Hernández y Julio A. Pardos. Madrid: Trotta, 1998.
- Barrachina y Boronat, Pascual. *Los moriscos españoles y su expulsión*. 1901. Granada: U de Granada, 1993.
- Burshatín, Israel. "The Moor in the Text: Metaphor, Emblem, and Silence." *Critical Inquiry* 12 (1985): 98-118.
- de Carvalho, Susan. "The Legend of the Siete Infantes de Lara and Its Theatrical Representation by Cueva and Later Lope de Vega." *Bulletin of the Comediantes* 40 (1988): 85-102.
- Cirot, Georges. "La maurophilie littéraire en Espagne au XVI^e siècle." *Bulletin Hispanique* 40 (1938): 50-157; 281-96; 433-47; 41 (1939): 65-85; 345-51; 42 (1940): 213-27; 43 (1941): 265-89; 44 (1942): 96-102; 46 (1944): 5-25.
- Cohen, Walter. *Drama of a Nation: Public Theater in Renaissance England and Spain*. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Covarrubias y Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. 1611. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla, 1998.
- Cuenca Cabeza, Manuel. *La leyenda de los Infantes de Lara en el teatro español*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba y Universidad de Deusto, 1990.
- D'Antuono, Nancy L. "Lope's *Bastardo Mudarra* as Scenario and Opera Tragicomica." *The Golden Age Comedia. Text, Theory and Performance*. Ed. Charles Ganelin y Howard Mancing. West Lafayette: Purdue UP, 1994. 178-200.
- Domínguez Ortiz, Antonio, y Bernard Vincent. *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*. Madrid: Revista de Occidente, 1978.
- García Figueras, Tomás. *Lo africano en las comedias de Lope de Vega*. Ceuta: África, 1935.
- Guillén, Claudio. *Literature as System. Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton UP, 1971.
- Kamen, Henry. *Philip of Spain*. New Haven: Yale UP, 1997.
- Kirby, Carol Bingham. "Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega." *Lope*

- de Vega y los orígenes del teatro español. *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1981. 329-37.
- Labib, Gisela. *Der Maure in dem dramatischen Werk Lope de Vega's. Ein Beitrag zu dem Problem: der Maure - eine literarisch stilisierte Fiktion oder historische Wirklichkeit?* Tesis doctoral. Hamburgo: 1961.
- Lapeyre, Henry. *Geografía de la España morisca*. Valencia: Diputació Provincial de Valencia, 1986.
- Lauer, A. Robert. "The Use and Abuse of History in the Spanish Theater of the Golden Age: The Regicide of Sancho II as Treated by Juan de la Cueva, Guillén de Castro, and Lope de Vega." *Hispanic Review* 56 (1988): 17-37.
- Lea, Henry Charles. *Los moriscos españoles, su conversión y expulsión*. 1901. Trad. Rafael Benítez Sánchez-Blanco. Alicante: U de Alicante, 2001.
- León Pinelo, Antonio de. *Anales de Madrid*. Ed. Ricardo Martorell Téllez-Girón. Madrid: Estanislao Maestre, 1931.
- Lomax, Derek W. *The Reconquest of Spain*. London: Longman, 1978.
- Mariana, Juan de. *Historia general de España*. Ed. Cayetano Rosell. Biblioteca de Autores Españoles. Vol 30. Madrid: Atlas, 1950.
- Márquez Villanueva, Francisco. "La criptohistoria morisca. (Los otros conversos)." *Cuadernos Hispanoamericanos* 390 (1982): 517-34.
- _____. "El problema historiográfico de los moriscos." *Bulletin Hispanique* 86 (1984): 61-135.
- _____. "La voluntad de leyenda de Miguel de Luna." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 30 (1981): 358-95.
- McCrary, Susan Niehoff. "The Art of Imitation in Lope's *El Bastardo Mudarra*." *Bulletin of the Comediantes* 39 (1987): 85-97.
- _____. *El último godo and the Dynamics of Urdrama*. Potomac: Scripta Humanistica, 1987.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Ed. Adolfo Bonilla y San Martín. Vol. 3. Madrid: Victoriano Suárez, 1922.
- Menéndez Pidal, Ramón. *La leyenda de los Infantes de Lara*. Madrid: Espasa-Calpe, 1971.
- Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton. *The Chronology of Lope de Vega's Comedias, with a Discussion of Doubtful Attributions, the Whole Based on a Study of his Strophic Versification*. New York: Modern Language Association of America, 1940.
- Price, Eva R. "The 'Romancero' in *El Bastardo Mudarra* of Lope de Vega." *Hispania* 18 (1935): 301-10.
- Rawlings, Helen. *Church, Religion and Society in Early Modern Spain*. New York: Palgrave, 2002.
- Silveira y Montes de Oca, Jorge A. "El romancero y el teatro nacional español: de Juan de la Cueva a Lope de Vega." *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1981. 73-81.
- Ticknor, George. *History of Spanish Literature*. Vol. 2. New York: Frederick Ungar, 1965.
- Vega Carpio, Lope de. *El bastardo Mudarra*. Ed. S. Griswold Morley. Madrid: Gráficas Reunidas, 1935.

- _____. *El postrer godo de España. Lope de Vega. Comedias, XI*. Ed. Jesús Pérez y Paloma Cuenca. Madrid: Biblioteca Castro, 1995. 619-706.
- _____. *El primero Benavides*. Ed. Arnold G. Reichenberger y Augusta Espantoso Foley. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1973.
- _____. *Segundo coloquio de Lope de Vega entre vn Portuguez, y vn Castellano, vn Viscayno, vn Estudiante, y vn moço de mulas, en defensa, y alabança de la limpia Concepcion de nuestra Señora, concebida sin mancha de pecado original*. 1615. *Lope de Vega. Obras sueltas. Tomo II (Siglo XVII). El ayre de la almena. Textos literarios rarísimos*. Vol 22. Valencia: Soler, 1969. 17-24.