



PROJECT MUSE®

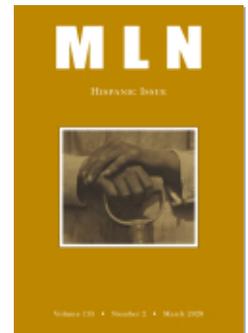
Un romance gallardo: Notas sobre la maurofilia literaria en
Los moriscos de Hornachos

Melissa Figueroa

MLN, Volume 135, Number 2, March 2020 (Hispanic Issue), pp. 409-423 (Article)

Published by Johns Hopkins University Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/mln.2020.0031>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/757413>

Un romance gallardo: Notas sobre la maurofilia literaria en *Los moriscos de Hornachos*



Melissa Figueroa

En la primera escena de la comedia *Los moriscos de Hornachos* (¿1609?), un grupo de descendientes de los musulmanes forzados a convertirse al cristianismo en España a finales del siglo XV se reúne clandestinamente y bailan al ritmo de un *romance morisco*.¹ Con una extensión de 32 versos, el poema cuenta cómo la reina de Almería invita al moro Benjamín a su recámara y éste la rechaza porque está enamorado de la mora Ardayna. La reina se desmaya y, temiendo por su vida, Benjamín huye hacia Granada. La pieza poética refleja un grado de *maurofilia*; es decir, la tendencia a presentar al moro antes de la Conquista de Granada en 1492 inmerso en intrigas amorosas y con atributos positivos mientras sus descendientes sufrían de persecución religiosa durante la segunda mitad del siglo XVI.² Sin embargo, la discordancia entre el romance con el resto de la obra en la que aparece hace

¹El término 'morisco' se usa para designar al descendiente del musulmán forzado a convertirse al cristianismo a finales del siglo XV y sirve para distinguirlo de los musulmanes que invadieron la Península Ibérica en el siglo VIII o del término más general de 'moro'. Sin embargo, como L.P. Harvey ha observado, hay un sesgo ideológico inherente en la palabra. Según plantea, "*Moro and morisco were names that other people had for them, not the name they used for themselves*" (5). Énfasis en el original.

²El término de 'maurofilia' literaria se refiere a la tendencia a presentar al moro antes de la Conquista de Granada en 1492 inmerso en intrigas amorosas y con atributos positivos mientras sus descendientes sufrían de persecución religiosa durante la segunda mitad del siglo XVI. Esta contradicción entre literatura e historia ha sido estudiada por Georges Cirot, Claudio Guillén, María Soledad Carrasco de Urgoiti, Francisco Márquez Villanueva, Luce López-Baralt y, recientemente, Barbara Fuchs.

que el poema se distancie de los *romances moriscos* y reflexione sobre la costumbre de representar personajes moros de manera idealizada en la literatura de la temprana modernidad. De hecho, la comedia anónima *Los moriscos de Hornachos* versa sobre una de las comunidades moriscas más resistentes al proceso de asimilación del cristianismo a finales del siglo XVI y principios del XVII.³

En este ensayo, propongo analizar el romance que aparece en la primera escena de la comedia anónima *Los moriscos de Hornachos* dentro del contexto de *romances moriscos* y *antimoriscos* para examinar el agotamiento de la maurofilia literaria. Este distanciamiento le permite al dramaturgo anónimo mostrar el desvanecimiento de la figura del moro idealizado y la inutilidad de representaciones que idealizan al moro para escenificar el conflicto con los moriscos de Hornachos en Extremadura antes de la expulsión. Para hacerlo, partiré del comentario que hacen los mismos personajes después de la lectura del poema y cómo la representación de moros idealizados en el romance contrasta con el comportamiento de los moriscos que se desarrolla en la trama de la comedia.

El poema, que he decidido titular “El romance de la bella Jarifa”, se inserta en la pugna creada entre poetas que siguen la moda de idealizar al moro y comparte mucho de los atributos de los *romances moriscos*. Sin embargo, su objetivo dentro de la comedia lo coloca en la categoría contraria de *romances antimoriscos*. En este caso, no hay un ataque a los moriscos, sino un cuestionamiento de una moda literaria que empieza a devaluarse para dar paso a otras representaciones de moriscos más cercanas a las visiones contemporáneas. Antes de cantarse el romance, el morisco Zapata reconoce que el poema da gusto y alegría a pesar de no haber sido compuesto por un miembro de su comunidad:

Sentaos, direos una letra;
 aunque hecha por cristianos,
 es de gusto y alegría,
 y puede regocijarlos
 porque es de la reina mora
 que en Almería tiene estado. (vv. 1–6)⁴

³La bibliografía sobre los moriscos es extensa. Para estudios panorámicos y de contexto histórico, consultar Mercedes García-Arenal, Leonard Patrick Harvey, Miguel Ángel de Bunes Ibarra y Antonio Domínguez Ortiz con Bernard Vincent. Para estudios sobre la cuestión morisca en Hornachos, consultar Julio Fernández Nieva, Fermín Mayorga, Esteban Mira Caballos, Andrés Sánchez Pérez, María Ángeles Pérez Álvarez y María José Rebollos Ávalos.

⁴El manuscrito de *Los moriscos de Hornachos* se encuentra en la Biblioteca del Palacio Real en Madrid, signatura II/461 (1). C. B. Bourland publicó la comedia en dos partes

Desde un principio, los personajes reconocen que este tipo de poema ha sido creado para el entretenimiento y consumo de los cristianos. Para detractores del género y críticos literarios, no deja de sorprender el hecho de que sean los mismos cristianos que compongan este tipo de poesía y el mismo Zapata expresa su asombro cuando afirma “si fuera moro el poeta, / no había de qué espantarnos” (vv. 15–16). Los comentarios que hacen los personajes moriscos en la comedia ponen en evidencia el ejercicio literario que hace el dramaturgo. Con esta escena, el autor imagina cómo los lectores moriscos leerían estas composiciones poéticas. Si las composiciones escritas por cristianos que reproducen la maurofilia se apoderan de la manera en que se representa la figura del moro, los comentarios adjudicados a los moriscos en la primera escena de la comedia se apropian del posible acto de lectura de los descendientes de este moro sin indagar a los sucesores contemporáneos. Este ejercicio imaginativo sobre la posible reacción de los moriscos a los romances no es exclusivo del autor, sino que aparece también en el *romance antimorisco* “Colérico sale Muza”. En este poema, el moro Muza está molesto y quiere “vengar el ultraje / que le hacen los Poetas / en canciones y romances” (Durán, *Romancero de romances moriscos*, 235). Si bien el protagonista del romance tiene motivos para su coraje después de haber matado un enemigo que le desmintió en palacio, lo que provoca ira es la constante representación idealizada del moro que contrasta con la situación actual del morisco. Igualmente, un caso semejante se puede encontrar en el romance, “Ese moro ganapán”, que refleja los retos y penurias del morisco: “Renegando viene el Moro / del Poeta que le ha puesto / un pipote de disfraces / para que él vaya muriendo” (Durán, *Romancero de romances moriscos*, 230–31). La escena no representa necesariamente las reacciones de lectores reales y refuerza la percepción de que los romances con personajes moros fueron desarrollados principalmente por cristianos.⁵

Desde luego, los espectadores reconocían estos códigos literarios porque los dramaturgos de la época se encargaron de incluir varios romances en las comedias. Los *romances moriscos* iniciaron una moda

en *Modern Philology* con algunos problemas textuales como han señalado Fernández Nieva (75) e Irigoyen García (1160). C. B. Bourland mantiene la gramática del manuscrito original en su edición de *Los moriscos de Hornachos*. En este ensayo, actualizo la ortografía de los versos en las citas.

⁵Además de reforzar la percepción de que los romances con personajes moros son producto de autores cristianos, la discusión no toma en cuenta que los mismos moriscos fueron asiduos lectores y, en algunos casos, autores de estas composiciones poéticas. Samuel G. Armistead ha señalado que el “verso romanceril sin duda desempeñó un importante papel en los escritos doctrinales de los moriscos desterrados” (227) y añade que “el verso de romance gozaba de cierta popularidad entre los moriscos” (228).

literaria que gozó de popularidad durante el siglo XVI y principios del XVII. Esta popularidad es palpable en las continuas apariciones en colecciones, novelas y, como se ha mencionado, obras teatrales de la época. La mayoría de los romances son anónimos. No obstante, poetas reconocidos como Lope de Vega o Luis de Góngora produjeron algunos de ellos. José Fradejas Lebrero define este tipo de romance como

un poema-canción de versos octosílabos asonantados, con frecuencia en cuartetas o redondillas, más usual en coplas asonantadas, para las que se escribe una tonada que se repite en todas las del poema, a veces con estribillo, cuya música es diferente, y que bajo el disfraz de protagonistas musulmanes cantan aventuras amorosas. (41)

Contrario a los *romances fronterizos* de los siglos anteriores, estos poemas no estuvieron conectados necesariamente con el tema de la reconquista y la expansión nacional, sino que se centran en crear una atmósfera idealizada del moro vencido antes de la Conquista de Granada en 1492. Desde luego, estos temas no necesitan aparecer explícitamente en las composiciones y, como plantea Barbara Fuchs, estos romances no tienen que hablar de la reconquista para plantear un punto político y evadir el tema muestra precisamente su rasgo ideológico: “the *romancero morisco* need not deal explicitly with the Reconquista to make its political point; on the contrary, the very avoidance of the subject may be its most striking ideological feature, one abundantly noted by its contemporary critics” (74). Sin embargo, la preocupación de índole amorosa en los antiguos moros prevalece más a primera vista que el desasosiego por la guerra o por la defensa de la religión.

Recopilados en colecciones, estos romances gozaron de una amplia difusión después de la Segunda Rebelión de las Alpujarras (1569–1571). Para entonces, los descendientes de los musulmanes forzados a convertirse al cristianismo durante los últimos años del siglo XV—denominados como moriscos—se rebelaron contra los cristianos ante la prohibición de usar la lengua árabe, bailar zambras, llevar su vestimenta tradicional, frecuentar los baños públicos y mantener las puertas de sus casas abiertas durante los días de celebración religiosa. Contrario a pintar los retos diarios de una comunidad que sufría represión religiosa, los romances se alejan de la representación del morisco contemporáneo para centrarse en el musulmán antes del proceso de conversión. Tal como señala Manuel Ruiz Lagos “en la difusión del romancero morisco se aprecia, pues, una distorsión entre el tiempo real y el cronos literario” (13). Esta misma distorsión se puede palpar en la contradicción de nombrar a estas piezas poéticas con la designación de *romances moriscos*. De hecho, Ruiz Lagos ha

comentado al respecto que “no se comprende con certeza el por qué de este apelativo de morisco a una colección de romances en el que, prácticamente, ni en una sola ocasión se utiliza dicho vocablo frente al insistente diferenciador de moro o mora” (11). Por consiguiente, la conexión entre literatura e historia no aparece de manera explícita.

Generalmente, los *romances moriscos* cuentan historias que empiezan *in media res* o que no alcanzan resolución. La naturaleza inconclusa de las historias que se cuentan en algunos romances da paso a respuestas o a continuaciones a través de otros romances que crean una impresionante red de intercambios y conexiones poéticas. No obstante, cada romance representa un universo narrativo que se sostiene por sí mismo y que genera su propia tensión emocional. Por lo tanto, poco sorprende que críticos hayan denominado a los *romances moriscos* en relación con otros géneros: Agustín Durán los llama “novelescos” (x), Montesinos los nombra “drama comprimido” (113) y José Fradejas Lobrejo los designa como “drama reducido” (39). En este mundo idealizado, se destaca la descripción de duelos, juego de cañas y, sobre todo, la vestimenta de corte oriental que resalta por su colorido.

La popularidad de los romances moriscos fue criticada a través de los *romances antimoriscos*. Como sostiene Javier Irigoyen-García, la maurofilia y la maurofobia literaria son dos caras de la misma moneda ya que la división del moro gallardo y el morisco empobrecido es una ilusión constitutiva (*Dressed* 63). Contrario a la idealización que aparece en los *romances moriscos*, los *romances antimoriscos* se enfocan en el morisco contemporáneo y cuestionan el que se resalte al enemigo musulmán en detrimento de celebrar las hazañas de héroes cristianos. Ruiz Lagos coloca estos romances en una etapa intermedia que separa los romances que denomina “romances del gozo” y aquellos denominados “romances del exilio” (21). Aunque este conjunto de romances no alcanza la cantidad y difusión de los romances que critican, muchos de sus planteamientos interrogan el propósito de estas composiciones y ponen en entredicho la habilidad de escritura de sus creadores. Precisamente, Antonio Sánchez Jiménez ubica a los *romances antimoriscos* dentro del contexto de polémicas literarias: “La literatura, y no la política, es la que revela la coherencia de estos movimientos, pues hacerse el promorisco o el antimorisco dependía de la situación literaria” (181). De este modo, el crítico matiza la lectura política que hacen María Soledad Carrasco Urgoiti, Francisco Márquez Villanueva y Barbara Fuchs de los romances. Como reacción a los *romances moriscos*, los *romances antimoriscos* critican el género usando los mismos recursos de que se valen los poemas burlados: empleo de nombres moros,

descripciones coloridas de vestimenta y creación de escenas situadas en un ambiente predominantemente granadino.

El autor de *Los moriscos de Hornachos* demuestra un buen manejo de los aspectos formales del romance como la rima, la métrica o la extensión. Igualmente, se construye a sí mismo como un gran conocedor de los temas más sobresalientes del género:

dicen de los moros nobles
y de la fuente de Darro,
del Alhambra y Albacín,
de sus justas y saraos,
de sus vistosas libreas
de sus zambras y sus baños. (vv. 23–28)

Ciertamente, los *romances moriscos* se distinguen por centrarse en celebraciones y fiestas de moros nobles que bailan zambra y se visten elegantemente con libreas antes de participar en juegos de cañas. Con solo leer algunas composiciones del *Romancero*, el lector puede comprobar la idealización en la que se inserta el moro del pasado. Al igual que los ataques a los autores de *romances moriscos*, estos temas recurrentes fueron criticados en *romances antimoriscos* como en “Tanta Zaida y Adalifa” y “¡Ah! mis señores Poetas”. En el primer caso, desde el comienzo el poeta demuestra un fastidio por la acumulación de estos temas comunes en las composiciones y cita nombres moros para mostrar su punto:

Tanta Zaida y Adalifa,
tanta Draguta y Daraja,
tanto Azarque y tanto Adulce,
tanto Gazul y Abenamar;
tanto alquicer y marlota,
tanto almaizar y almalafa,
tantas empresas y plumas,
tantas cifras y medallas
tanta ropería Mora,
y en banderillas y adargas
tanto mote y tantas motas,
¡muera yo si no cansan! (Durán, *Romancero de romances moriscos*, 223)

En el segundo caso, la voz poética recrea, a modo de crítica, el ambiente trillado del género:

¡Viene Arbolán todo el día
de cavar cien aranzadas,
por un puñado de harina,

y una tarja horadada,
 y viene otro delincuente,
 y sácale a la otra mañana
 a la gineta, y vestido
 de verde y flores de plata! (Durán, *Romancero de romances moriscos*, 225)

Los personajes que comentan el género morisco reconocen la acumulación de elementos trillados como las fuentes, la Alhambra, las justas, las libreas, las zambras y los baños. Curiosamente, el romance que se canta en la comedia carece completamente de estos elementos. Si bien el poema mantiene la intriga amorosa entre musulmanes en la España medieval, no embellece la historia de los amores frustrados de la reina de Almería y el moro Benjamín. La simpleza poética acerca al poema más a los *romances antimoriscos* que a los *romances moriscos*. De este modo, el poema en la comedia refleja el desgaste de las composiciones gozosas que se difundieron durante la segunda mitad del siglo XVI.

Asimismo, los personajes moriscos discuten la insistencia de alabar héroes moros: “Alaban a un Muza fuerte, / a un Tarfeteros espante / a un Reduán animoso, / y a un valeroso Albayaldos” (vv. 29–32). Efectivamente, los *romances moriscos* cuentan con un repertorio de moros nobles que pueden identificarse y copiarse fácilmente debido a su repetición. Los nombres de héroes moros son el criterio que se utiliza para agrupar los romances en colecciones. Estos personajes teatrales reconocen la fijación de los cristianos en representar al enemigo vencido y destacar sus cualidades positivas. Los romances sobre Muza se centran en las intrigas contra su hermano y su dama, mientras que los que versan sobre Tarfe insisten en duelos y juegos de cañas. Por su parte, los romances sobre Reduán ponen énfasis en la toma de Jaén y los que tratan sobre Albayaldos narran la lucha contra el Maestre de Calatrava. Los romances en contra de esta moda literaria cuestionan la ausencia de héroes españoles o cristianos en estas composiciones. En “Tanta Zaida y Adalifa”, la voz poética pregunta por estos líderes:

Los Ordonos, los Bermudos,
 las Rasuras y Mudarras,
 los Alfonsos, los Enricos,
 los Sanchos, y los de Lara,
 ¿qué es de ellos? ¿y qué es del Cid?
 ¡Tanto olvido y gloria tanta! (Durán, *Romancero de romances* 225)

y, más adelante, se hace el mismo reclamo:

dejais un Cid Campeador,
 un Diego Ordoñez de Lara,
 un valiente Arias Gonzalo,
 y un famoso Rodrigo Arias [. . .]
 y celebran chusmas Moras” (Durán, *Romancero de romances* 226)

Indirectamente, en “¡Ah! mis señores Poetas”, la voz poética hace el mismo reclamo cuando pregunta: “¿ha venido a su noticia / que hay Cristianos en España?” (Durán, *Romancero de romances*, 225). Además de servir de crítica literaria, la introducción al poema intenta enmarcarlo dentro del género de *romances moriscos*. Sin embargo, el romance de la comedia se aparta un poco de esta tradición lírica. A la mora se le relaciona con Abindárreaz en varias composiciones y, sobre todo, en la novela anónima que representa la maurofilia por excelencia, *El Abencerraje*. En muy pocas ocasiones, se le coloca con otro moro o se asocia con Benjamín. De hecho, el nombre de Benjamín no aparece en el conjunto de romances recopilados en los romanceros ni es típico en la comedia española del Siglo de Oro. En este sentido, la elección de este nombre representa una aportación del dramaturgo o, al menos, un intento de añadir elementos distintos.

En el romance de *Los moriscos de Hornachos*, se describe la belleza de la mora y la valentía del moro:

La bella mora Jarifa
 que era reina de Almería,
 viuda de Moraicel
 de la otomana familia,
 aficionada de un moro
 de quien el nombra cautiva,
 por ser galán y discreto
 y valiente a maravilla. (vv. 41–48)

Después de la descripción, se presenta el conflicto amoroso: “Pero el moro que adoraba / la bellísima Ardayna” (vv. 53–54). Cuando la reina lleva al moro al aposento ofreciéndole el reino, el moro se comporta con fidelidad a su amada: “Mas el moro como noble / no hace de nada estima” (vv. 63–64). Al rechazar a la reina, el moro provoca un desmayo en la reina y sale de camino a Granada.

Al acabarse el romance, los personajes pasan a comentar el contenido del mismo y, en particular, el comportamiento del moro. María ataca el proceder de Benjamín: “Descomedido fue el moro” (v. 73) mientras que Cámara lo defiende: “Antes fue honrado, María” (v. 74). El debate sobre el comportamiento del moro sirve como recordatorio de que la construcción del moro noble es debatible. A pesar de

condenar los actos de Benjamín, María reconoce que el moro de antaño, ese personaje que inspira a los *romances moriscos*, es diferente al morisco contemporáneo: “No era ese moro de ahora” (v. 81). En la comedia, hay pocos paralelismos entre el noble moro del pasado y el criminal morisco del presente. Sin embargo, la obra teatral recalca la marcada diferencia entre los dos grupos de modo que el personaje morisco, además de distanciarse del cristiano, se aleja también del moro noble y gallardo que tanto celebran los romances.

La inclusión del romance recuerda a los lectores que no se puede representar teatralmente al morisco con los mismos recursos, temas o técnicas de la construcción del moro perteneciente a la maurofilia literaria. En su estudio sobre personajes moros en el teatro lopesco, Thomas E. Case propone que los moriscos “were not a suitable dramatic material” (145). Desde luego, esto responde al proceso de asimilación al que fueron sometidos que los asemejaba a los cristianos y, por supuesto, a la sólida imagen literaria que se había creado con las representaciones conectadas con la idealización. El morisco no es representable porque responde a una construcción del otro con una extrema carga ideológica. En el caso de *Los moriscos de Hornachos*, la representación responde a la maurofobia. Por un lado, el dramaturgo reconoce la necesidad de suplir las expectativas de los espectadores al ofrecer un *romance morisco*. La popularidad del género y su adaptación a la comedia que se regía por la fórmula teatral impulsada por Lope de Vega demandaban este tipo de recreación literaria. Además, el romance ofrece entretenimiento a través de música y baile en una comedia que es demasiado seria y con muy pocas escenas para amenizar al público. Por otro lado, el dramaturgo se aleja completamente de la idealización que aparece en el romance al poner en escena los conflictos con los moriscos extremeños antes de su expulsión.

La deliberación que hacen los personajes sobre el moro después del romance invita a los espectadores a tomar una posición con respecto al morisco. Sin embargo, la posibilidad de doble lectura que facilita el moro es vedada al interpretar el morisco hornachero. Para el imaginario español de la temprana modernidad, este morisco es un ser malvado que no tiene redención. De acuerdo con los hechos presentados en la comedia, los moriscos de Hornachos incurren en una serie de transgresiones religiosas y legales que difícilmente generan compasión o identificación en el espectador. Primero, los moriscos hornacheros practican ceremonias musulmanas como alaceres o ritos para desbautizar a niños. En la primera escena, se establece claramente que los moriscos celebran una fiesta no relacionada al cristianismo:

“Los ritos que celebramos / agora aquí se han de ver, / pues vino ya el Alhaçer / que los moriscos guardamos” (vv. 101–104). Según Pedro Longás, la Pascua de los “alaceres” o “alarces” se conmemoraba durante el mes de septiembre. Durante este periodo, los moriscos abandonaban sus casas, no iban a misa y bailaban zambras (L). Otra de las ceremonias que celebran los moriscos hornacheros en la comedia es el acto de desbautizar a niños que han sido recibidos por la Iglesia Católica. Para cancelar el bautismo, algunos moriscos retajaban a los niños en clandestinidad: “Desbautizan los niños bautizados, / y a todos los retajan sin que quede / ningunos que no sean retajados / a su Mahoma” (vv. 1658–61). Desde luego, estas ceremonias no se destacan en los *romances moriscos* porque no estaban vedadas en el período en que se desarrollan estas historias y necesariamente destruirían el mundo idealizado en el que se inserta el moro gallardo.

La ejecución de la zambra representa un caso aparte. La celebración morisca de la primera escena en la que se canta el romance culmina en una doble boda entre María Merino con Luis Barco y Cámara con Álvaro González. Para festejar las uniones, los personajes bailan la zambra. Al mostrar este baile, los moriscos aparecen como transgresores de la ley ante varias legislaciones que abogaban por su prohibición. En 1526, Carlos V dio la orden de prohibir la zambra. Sin embargo, los moriscos de Granada lograron mantener esta práctica cultural gracias a compensaciones económicas a la Corona. Durante la tercera década del siglo XVI, la reina Isabel de Portugal salió en defensa de uso contra los ataques del Arzobispo de Granada, Gaspar de Ávalos, con la salvedad de que estas no debían tener ninguna alusión al islam. En 1566, la zambra quedó completamente prohibida en el Sínodo de Guadix. En los *romances moriscos*, el baile de la zambra es una constante y aparece para mostrar el ambiente festivo de los moros. En *Los moriscos de Hornachos*, su inclusión toma otro significado al convertirse en evidencia de las transgresiones de los nuevos cristianos contra las pregmáticas implementadas en 1567 por Felipe II.

Segundo, los moriscos hornacheros hablan árabe y, por tanto, transgreden las leyes que no aún no habían sido implementadas con fuerza durante el periodo cubierto en las historias de los romances. En el segundo acto de la comedia, un mensajero lleva una carta de Juan de Chaves al cura de Hornachos. Al entregar la carta, el mensajero sugiere la posibilidad de que los habitantes del pueblo extremeño se comunicasen en árabe: “¡como hablen prolongado / y todo en algarabía! (vv. 508–09). María Ángeles Pérez Álvarez y María José Rebollos Ávalos plantean que, aunque los moriscos de Extremadura

perdieron su conocimiento de árabe, la comunidad de Hornachos fue una excepción (129). Por lo tanto, sorprende la poca efectividad que tuvo la inclusión de esta práctica en las prohibiciones de 1567. El uso del árabe está íntimamente relacionado con la lectura del Corán. Si bien los textos escritos en árabe estaban vedados para el lector común, el Corán y otros libros religiosos aún circulaban clandestinamente.

En algunos casos, como demuestra el proceso inquisitorial inconcluso de Hernán García Peñalosa y su esposa, existen acusaciones contra aquellos que poseen libros escritos en árabe. Según Fermín Mayorga, en un documento de la Inquisición de Llerena, se acusó a este morisco de Hornachos y a su mujer, Isabel Mayor Merina, de poseer este tipo de textos:

En 30 de enero escribimos a Vsa cómo en casa de Hernán García Peñalosa morisco de Hornachos, en poder de su mujer Isabel Mayor Merina también morisca, se habían hallado dos libros arábigos que, sumariamente habían interpretado en la Inquisición descuido como Vsa. Lo vera por la copia que va con esta, contenían ritos y oraciones de moros del Corán, y otras cosas en alabanza de la secta de Mahoma. (43)

El dramaturgo de la comedia no ignoraba denuncias similares. Inmerso en la cultura legal de la época, el autor posiblemente estaba familiarizado con el testimonio que dio el morisco Tamariz durante las investigaciones llevadas a cabo por el jurista Gregorio López Madera en Hornachos durante el 1608. En la comedia, Tamariz incrimina a sus congéneres: “el Alcorán les leen en públicamente, / y muere el que no lo oye tristemente” (vv. 1656–57). Contrario a la imagen del morisco mostrada en *los romances moriscos*, el uso del árabe y la posesión de copias del Corán contribuye a la imagen negativa que hay que atacar.

Tercero, los moriscos hornacheros se destacan por asesinar a los cristianos. Contrario a lo que sucede en los *romances moriscos*, estas muertes no ocurren dentro de un contexto de guerra por reconquistar tierras o tratar de implementar la fe. En la comedia, los cristianos son asesinados por practicar su religión o por cualquier motivo que atente contra la relativa independencia de los líderes de Hornachos con respecto a Castilla. Al descubrir partes corporales de cristianos asesinados a manos de estos moriscos, Panete, un hornachero que guía a Gregorio López Madera al hallazgo de los cuerpos, afirma:

Allí están desparramados
huesos que no se cree tal;
no hay carneros de hospital
que están como estos poblados;
hay echadas en las minas

cabezas, piernas y manos,
de valerosos cristianos
más que tú imaginas. (vv. 1798–1805)

Esta descripción de los actos criminales de los hornacheros contrasta con la gallardía del moro noble que se preparaba para duelos o juegos de cañas siguiendo un código de conducta aceptado y compartido por el cristiano. La atmósfera macabra de esta escena desmiente el mundo idealizado de los romances moriscos. Igualmente, su propósito es insistir en que el morisco contemporáneo no es el moro de antaño para el imaginario español de la temprana modernidad.

La posición ideológica que pueden tomar los espectadores después de ver la obra es aceptar la vileza de los moriscos y justificar su extirpación de suelo español. Por tanto, esta representación del morisco no encaja con la construcción del moro noble y se vuelve en obstáculo para mostrar una visión más cercana a los discursos en contra de este enemigo. De ahí que el romance cantado en la primera escena resulte una nota discordante con el resto de la obra, en la que se intenta justificar la expulsión de los moriscos y las vías legales que posibilitaron la medida de Felipe III. Contrario sucede en novelas como la primera parte de *Las Guerras civiles* (1595) de Ginés Pérez de Hita o comedias como *El remedio en la desdicha* (1596–1602) de Lope de Vega, la trama no se entrelaza o le da seguimiento al romance. Sin embargo, esta desconexión es consciente y, demuestra que pese a formar un universo independiente, los romances también necesitan contextualizarse.

En el caso del romance en *Los moriscos de Hornachos*, hay que tomar en cuenta que el mismo aparece en un momento de gran tensión política en el que la monarquía debían insistir en minar la construcción del moro noble para justificar el destierro. La temática amorosa del romance sirve precisamente para enfatizar que el conflicto con el morisco contemporáneo no es de corte romántico. En cuanto a la cuestión literaria, es posible que, al insertar el romance, el dramaturgo quería emular los retos poéticos de las academias literarias del período. Jean-Marc Pelorson sostiene que la comedia fue compuesta para un círculo restringido o grupo de privilegiados (29). En este sentido, la atribución errónea de autoría a Francisco Tárrega cobra otro sentido al recordar que fue miembro de la famosa Academia de los Nocturnos en Valencia (1591–1594).

El romance de Benjamín y Jarifa que aparece en la primera escena de *Los moriscos de Hornachos* devela tres facetas importantes con respecto al género de los *romances moriscos* y, sobre todo, la recurrente mauro-

filia literaria que gozó de una popularidad desmesurada durante la segunda mitad del siglo XVI. Primero, el romance demuestra que estas composiciones no eran exclusivas de colecciones o romanceros. Los romances aparecen sueltos, en novelas y, sobre todo, en la comedia del Siglo de Oro. En este último caso, su inclusión no refleja necesariamente la trama que se desarrolla en la obra. Además de ofrecer una oportunidad de entretenimiento, estos romances entablan un diálogo con polémicas que le interesan al dramaturgo o sugieren un punto de vista que invita a reflexionar sobre cómo se representa a aquellos que no encajaban con las expectativas religiosas, políticas o culturales en España. En *Los moriscos de Hornachos*, el romance sirve para destacar precisamente que este tipo de composición poética no es suficiente para mostrar interacciones o visiones más negativas con el descendiente del moro vencido tras la Conquista de Granada. En un momento de grandes tensiones ideológicas y con retos de repoblación en las áreas antiguamente ocupadas por moriscos, el género se queda corto para mostrar las necesidades de algunos autores más afines con los tratadistas o apologistas de la expulsión.

Segundo, la expulsión de los moriscos tuvo consecuencias que van más allá de cuestiones políticas o económicas. El destierro afectó la oferta y demanda para satisfacer el gusto del público en representaciones de personajes moros. Dado la cercanía de la fecha de composición de la comedia a este evento histórico, la incorporación del *romance morisco* en la comedia refleja que el género empieza a declinar ante la necesidad de una justificación de la medida impulsada por el Duque de Lerma y tomada por Felipe III. Después del destierro, resulta difícil idealizar un personaje cuyos descendientes han marchado hacia el exilio. Los temas destacados en los *romances moriscos* toman otros matices en el contexto de la expulsión. Para ofrecer un ejemplo, un lector o espectador no puede reaccionar de la misma manera respecto a los destierros de moros de estas composiciones. La cercanía entre historia y literatura hacen que los lectores vean con sospecha estas referencias.

Finalmente, la inclusión de un romance, un género que empezaba a declinar a principios del siglo XVII, devela lo que críticos y lectores vislumbraban desde temprano. La maurofilia literaria es una construcción que sirve, como recuerda el mismo morisco que lo canta en *Los moriscos de Hornachos*, para divertimento y deleite de los espectadores cristianos. El género no refleja el entorno de cristianos y moriscos que precipita la deportación. Por tanto, el dramaturgo se ve en la necesidad de insistir constantemente en la maldad de los

moriscos hornacheros usando a un jurista como personaje principal y valiéndose del formato de documentos legales que se imitan en la comedia. Además del uso constante de términos relacionados al sistema legal, el dramaturgo copia una lista de acusados y una lista de castigos determinados por Gregorio López Madera que se asemejan a documentos reales de la época.

Sin embargo, del mismo modo que el *romance morisco* no muestra a los moriscos de carne y hueso que interactuaron con los cristianos en una España que apostaba por una política íntimamente ligada a la religión católica, la comedia tampoco presenta la convivencia cotidiana entre miembros de estos grupos. La comedia *Los moriscos de Hornachos* no exhibe el punto de vista de los moriscos ni de los cristianos que abogaron por su permanencia en suelo español. Al contrario, la comedia contrasta con la maurofilia y forma parte de un discurso que defendía que miles de moriscos marcharan hacia el exilio.

Ohio University

OBRAS CITADAS

- Armistead, Samuel G. "Existió un romancero de tradición oral entre los moriscos?" *Actas del Coloquio Internacional sobre Literatura Aljamiada y Morisca*, editado por Álvaro Galmés de Fuentes, Gredos, 1978, pp. 211–36.
- Bourland, C.B., ed. "*Los moriscos de Hornachos*." *Modern Philology*, vol. 1, 1903–1904, pp. 547–62; vol. 2, 1904–1905, pp. 77–96.
- Bunes Ibarra, Miguel Ángel de. *Los moriscos en el pensamiento histórico: Historiografía de un grupo marginado*. Ediciones Cátedra, 1983.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad. *El moro de Granada en la literatura: del siglo XV al XIX*. Universidad de Granada, 1989.
- . "Notas sobre el romance morisco y la comedia de Lope de Vega." *Revista de Filología Española*, vol. LXII, 1982, pp. 51–76.
- . *Vidas fronterizas en las letras españolas*. Barcelona: Editions Bellatera, 2005.
- Case, Thomas E. *Lope and Islam. Islamic Personages in his Comedias*. Juan de la Cuesta, 1993.
- Cirot, Georges. "La maurophilie littéraire en Espagne au XVIe siècle." *Bulletin Hispanique*, vol. 40, no. 2, 1938, pp. 150–57.
- Domínguez Ortiz, Antonio y Bernard Vincent. *Historia de los moriscos: Vida y tragedia de una minoría*. Revista de Occidente, 1978.
- Durán, Agustín, editor. *Romancero de romances moriscos*. León Amarita, 1828.
- . *Romancero general*. Rivadeneyra, 1849, vol. I.
- Fernández Nieva, Julio. "El enfrentamiento entre moriscos y cristianos viejos. El caso de Hornachos en Extremadura. Nuevos Datos." *Les morisques et leur temps. Table Ronde Internationale. 4–7 juillet 1981*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1983, pp. 269–94.
- . "La comedia *Los moriscos de Hornachos*: contenidos ideológico-rituales." *Las prácticas musulmanas de los moriscos andaluces (1492–1609)*. *Actas del III Simposio*

- Internacional de Estudios Moriscos*, editado por Abdeljelil Temimi, CEROMDI, 1989, pp. 75–85.
- Fradejas Lebrero, José. “El romancero morisco.” *Cuadernos de la Biblioteca Española de Tetuán*, vol. 2, 1964, pp. 39–74.
- Fuchs, Barbara. *Exotic Nation. Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*. U of Pennsylvania P, 2009.
- García-Arenal, Mercedes. *Los moriscos*. Editora Nacional, 1975.
- García Valdecasas, Amelia, *El género morisco en las fuentes del Romancero general*. UNED, 1987.
- Guillén, Claudio. *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton UP, 1971.
- Harvey, Leonard Patrick. *Muslims in Spain, 1500 to 1614*. U of Chicago P, 2005.
- Irigoyen García, Javier. *Moors Dressed as Moors: Clothing, Social Distinction and Ethnicity in Early Modern Iberia*. U of Toronto P, 2017.
- . “‘Ni chivato ni carnero’: la construcción de la diferencia étnica en *Los moriscos de Hornachos*.” *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 91, no. 8, 2014, pp. 1159–74.
- Longás, Pedro. *Vida religiosa de los moriscos*. Imprenta Ibérica, 1915.
- López-Baralt, Luce. *Huellas del Islam en la literatura española: De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*. Hiperión, 1985.
- Márquez Villanueva, Francisco. *El problema morisco (desde otras laderas)*. Libertarias, 1998.
- . *Lope: vida y valores*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1988.
- Mayorga, Fermín. *Los moriscos de Hornachos, crucificado y coronados de espinas*. Culturalibros, 2009.
- Mira Caballos, Esteban. “Los moriscos de Hornachos: una revisión histórica a la luz de nueva documentación.” *XXXVIII Coloquios Históricos de Extremadura: dedicados a los moriscos en Extremadura en el IV centenario de su expulsión: Trujillo del 21 al 27 de septiembre de 2009*, vol. 1., Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura, 2010, pp. 17–54.
- Montesinos, José F. *Ensayos y estudios de literatura española*. Ediciones De Andrea, 1959.
- Pelorson, Jean-Marc. “Recherches sur la ‘comedia’ *Los moriscos de Hornachos*.” *Bulletin Hispanique*, vol. LXXIV, no. 1–2, 1972, pp. 5–42.
- Pérez Álvarez, María Ángeles y María José Rebollos Ávalos. “Lengua y cultura de los moriscos: la comunidad de Hornachos,” *Alborayque. Revista de la Biblioteca de Extremadura*, no. 3, 2009, pp. 127–43.
- Ruiz Lagos, Manuel. *Moriscos: De los romances del gozo al exilio*. Guadalmena, 2001.
- Sánchez Jiménez, Antonio. “La batalla del romancero: Lope de Vega, los romances moriscos y *La villana de Getafe*.” *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, vol. 20, 2014, pp. 159–86.
- Sánchez Pérez, Andrés. “Los moriscos de Hornachos, corsarios de Salé.” *Revista de estudios Extremeños*, vol. XX, no. 1, 1964, pp. 93–142.